

## *Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa finisecular de México: litografía y fotolitografía*

### *Posada, Continuity and Innovation in the Turn of the Century Printed Image of Mexico: Lithography and Photolithography*

Artículo recibido el 30 de septiembre de 2021; devuelto para revisión el 14 de marzo de 2022; aceptado el 6 de septiembre de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.122.2814>

**Helia Bonilla** Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://orcid.org/0000-0002-3621-5471>

**Líneas de investigación** Grabado popular y caricatura del siglo XIX.

**Lines of research** Mexican popular prints and 19th century caricature.

**Publicación más relevante** Helia Emma Bonilla Reyna, *José Guadalupe Posada: a cien años de su partida* (Ciudad de México: Banamex/Índice Editores/Instituto Cultural de Aguascalientes, 2012)

**Resumen** En este artículo se explora, desde la especificidad de la historia de las artes gráficas en México y el rastreo de indicios técnicos, cómo fue que José Guadalupe Posada se posicionó respecto a los viejos y nuevos procedimientos de su oficio. Esto lleva a proponer que la primera técnica fotomecánica aplicada en su obra temprana en la Ciudad de México fue una novedosa modalidad de la fotolitografía; pero esta técnica no sería ejecutada por él, sino por un taller de origen francés que procesó ilustraciones para publicaciones diversas, entre ellas los semanarios *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* y *Revista de México*, para los que trabajaron el propio Posada y otros de sus colegas. Asimismo, se muestra que él y quienes medraron del oficio de la imagen impresa en la capital vivieron en el fin de siglo una gradual transición; por una parte, las innovaciones técnicas en las artes gráficas, que eran también parte del discurso de calidad y modernidad de las publicaciones mexicanas que aspiraban a ponerse a la altura de sus prestigiadas congéneres extranjeras. Por otra parte, la permanencia de técnicas como la litografía tradicional, que continuaba utilizándose en el ámbito editorial en la última década del siglo XIX, y de la cual Posada siguió haciendo usufructo en su pequeño establecimiento, dos cuestiones que habían sido puestas en duda desde el supuesto de que por entonces, al igual que en

Europa y Estados Unidos, la litografía era una técnica obsoleta en las publicaciones de México.

**Palabras clave** José Guadalupe Posada; litografía; fotolitografía; *ink-photo*; fotograbado de línea; artes gráficas; técnicas gráficas; innovación técnica; transferencia de tecnología; modernización; siglo XIX; Ireneo Paz; Arturo Paz; Moreau y Hermano.

**Abstract** This article explores, from the specificity of the history of graphic arts in Mexico and the tracing of technical clues, how José Guadalupe Posada positioned himself with respect to the old and new technical procedures. This leads us to propose that the first photomechanical technique applied to José Guadalupe Posada's early output in Mexico City was a new type of photolithography. This technique was not executed by the artist himself, but by a workshop of French origin that processed illustrations for various publications, including the weekly magazines *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* and *Revista de México*, for which Posada himself and some of his contemporaries worked. It also shows that he, and those who were affiliated with the trade of the printed image in the capital, witnessed a gradual transition at the end of the 19th century; on the one hand, the technical innovations, which were also part of the discourse surrounding the quality and modernity of the Mexican publications which aspired to equal their prestigious foreign counterparts. On the other, traditional lithography continued to be used in the Mexican publishing field in the last decade of the nineteenth century, and Posada himself continued its practice in his small establishment, these two issues have been subject to question, as the assumption has been that traditional lithography was then an obsolete technique in Mexican publications, just as it was in Europe and the United States.

**Keywords** José Guadalupe Posada; lithography; photolithography; *ink-photo*; line blocks; graphic arts; graphic techniques; technical innovation; technology transfer; modernization; 19th century; Ireneo Paz; Arturo Paz; Moreau y Hermano.

HELIA BONILLA  
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH

*Posada, continuidad e innovación  
en la imagen impresa finisecular  
de México:  
litografía y fotolitografía*

The life of the world, materially manifest,  
once exorcised in the name of readability,  
has returned to haunt us.

K. MOXEY

La litografía fue la técnica prevaleciente en la gráfica decimonónica en México. El graneado característico, las suavidades de los difuminados y los negros profundos que se consiguen en las imágenes tonales hechas con crayón litográfico, aunque también la modalidad del dibujo lineal trazado a pluma con tinta litográfica, se reconocen en la obra de casi todos los ilustradores relevantes del periodo. Una y otra variantes se encuentran en la producción temprana que José Guadalupe Posada realizó en Aguascalientes y después en León,<sup>1</sup> si bien se ha puesto en duda que, en su traslado a la capital (entre finales de 1888 y principios de 1889), haya abierto un taller en el que practicara la litografía, a partir del supuesto de que en México, al igual que en el resto del

1. Véase Francisco Antúnez, *Primicias litográficas del grabador José Guadalupe Posada: 134 ilustraciones, Aguascalientes, León: 1872-1876* (Aguascalientes: s.e., 1952) y Mariano González Leal, *La producción leonesa de José Guadalupe Posada* (León: Lito-Offset Lumen, 1971).

mundo, esta técnica era obsoleta y estaba siendo desplazada de la esfera editorial, por lo que sería difícil e inconveniente para un recién llegado empezar a competir en un oficio con un mercado estático o en descenso.<sup>2</sup> Pero ¿fue así efectivamente?, ¿en Posada, y de manera más general en la imagen impresa de México, fue inmediata o gradual la transición de las técnicas de reproducibilidad más tradicionales, en particular la litografía, a las técnicas que incluían procedimientos fotográficos?, ¿en qué momento y de qué manera entró Posada por vez primera en contacto con las novedosas técnicas fotomecánicas?, ¿en cuál de sus modalidades y en qué tipo de publicaciones?, ¿qué significación tuvieron las nuevas técnicas en el contexto editorial finisecular? Y, ¿en qué dimensión difirieron las lógicas del mercado para la imagen impresa y la accesibilidad a las tecnologías en distintas regiones del mundo, incluidas aquellas en las que Posada desarrolló su quehacer? Para dar respuestas puntuales a dichas preguntas, en este artículo se documenta parte de la historia de las técnicas en Posada y su época, se indaga en su significación en fuentes primarias tanto mexicanas como extranjeras, y se analizan materiales originales para detectar los procedimientos con que se ejecutaron, con apoyo en tratados o manuales decimonónicos y bibliografía actual enfocada en la identificación de técnicas, cotejando todo esto con lo aportado en las fuentes secundarias.

En particular interesa observar cómo Posada, ilustrador, litógrafo, grabador y dibujante, se posicionó respecto de los viejos y los nuevos procedimientos: ¿siguió el pulso modernizador del porfiriato?, ¿de qué manera y con qué recursos?, ¿en qué medida y de qué forma esto respondió a las innovaciones mundiales en las técnicas de las artes gráficas? La investigación en México en este aspecto es incipiente,<sup>3</sup> y suele enfrentarse a una escasez de fuentes, pues la práctica cotidiana de los talleres pocas veces fue documentada. Aquí se muestra que el estudio de diversos indicios en torno a las técnicas en Posada revela parte de las peculiaridades de la imagen impresa en el porfiriato, periodo en el que los beneficios y las contradicciones de la modernización influyeron en México. Y a la inversa, que la comprensión de la especificidad de la historia de las artes gráficas mexicanas ayuda a entender la labor de Posada, y a

2. Thomas Gretton, “De cómo fueron hechos los grabados de Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1996), 126-128.

3. Véase entre otros los trabajos de Beatriz Berndt y Pablo Miranda, Thomas Gretton, María Esperanza Rojas Olvera, Thelma Camacho, Helia Bonilla y Marie Lecouvey, y Gonzalo Becerra, algunos citados más adelante.

resolver algunas de las interrogantes que sobre ella se han planteado. Lo que interesa abordar en este artículo es si, por una parte, en las ilustraciones que hizo entre 1888 y 1891 para tres semanarios de la Ciudad de México, *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* y *Revista de México*, hay ya un uso de la fotomecánica, o sólo de la litografía tradicional, dibujada a mano; y, por otra, si él, en su taller de la capital, dejó de practicar la litografía. Todo indica que todas estas prácticas coexistieron.

Respecto a la justificación teórica del tema, aproximarse a la forma en que, para concretarse como objetos o artefactos visuales, se procesó una parte de las imágenes impresas creadas por el artista aguascalentense, y otras más que circularon en México a finales del siglo XIX, y al discurso que sobre calidad y modernidad se proyectó en ellas, resulta pertinente dado que los enfoques teóricos han reconocido y reivindicado en años recientes la centralidad de la cualidad ontológica de las imágenes, considerando incluso que su presencia o propiedades físicas son tan importantes como su significado o sus funciones sociales. Por tanto, han subrayado la necesidad de atender el estatus existencial de los objetos visuales, es decir, aquello que, debido a que no puede ser leído, puede afectarnos de manera distinta a como lo hace un sistema que regula signos o acumula capas de sentido.<sup>4</sup>

Sobre esto Hans Belting afirma que la significación de las imágenes sólo es accesible cuando se consideran determinantes no icónicos, entre otros, su medio, entendido como el vector, agente o dispositivo que los hace visibles o transmite y que funciona como su soporte, anfitrión o instrumento;<sup>5</sup> el “qué” de una imagen (en qué consiste, cuáles motivos o temas subyacentes retrata) no puede ser entendido sin el “cómo” (el cual modela el medio visual en el que ella reside), y sin comprender la estrategia visual por la cual el “qué” es puesto

4. Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History* (Durham-Londres: Duke University Press, 2013), 53 y 54. El interés en las propiedades físicas de los objetos visuales en México se ha hecho patente en el reciente XLIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. El giro material, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

5. Hans Belting, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry* (invierno de 2005): 302 y 305; Hans Belting, *An Anthropology of Images: Pictures, Medium, Body* (Princeton-Woodstock: Princeton University Press), 2011, 5. Belting descarta el término *materialidad* porque no lo cree adecuado para referirse a los medios visuales actuales, y utiliza la palabra *medio* en un sentido distinto al que se le da en el generalizado concepto de *medios masivos* o *mass media*.

en escena, trátase de una pintura, una fotografía impresa, una pantalla<sup>6</sup> —o bien una litografía o una fotolitografía, para nuestro caso. “Qué” y “cómo” son indisociables, pues una imagen para ser transmitida requiere de un medio, de una técnica específica para su visualización. Es nuestra percepción analítica la que artificialmente disuelve su simbiosis: mientras menos atendamos el medio, más nos concentraremos en la imagen, como si pudiese llegar a nosotros por sí misma (cosa imposible); mientras más atendamos el medio visual, menos podrá éste esconder sus estrategias. Por ello cualquier iconología hoy día debe discutir tanto la unidad como la distinción entre imagen y medio.<sup>7</sup>

No obstante, es una vertiente de los estudios visuales la que se ha interesado más en la cualidad de *presentación* de las imágenes, en analizar las estructuras operativas y la naturaleza de un medio particular, al enfatizar cómo este medio determina el mensaje tanto como el contenido, y considerar la interacción entre sujeto y objeto (dando voz al objeto y eludiendo al productor). Mientras que otra vertiente se ha focalizado más en la imagen como *representación* cultural y como contenido, al discernir mediante ella las fuerzas sociales generadoras de sus agendas ideológicas, centrarse en sus funciones y efectos políticos y sociales, y enfatizar la identidad de sus productores y receptores.<sup>8</sup>

Sin embargo, hay posicionamientos interpretativos intermedios que pasan de una a otra postura, pues el análisis de un medio puede llevar a consideraciones políticas, mientras que a su vez un análisis político puede hacer uso del aura de la imagen como parte de su retórica.<sup>9</sup> Ello se debe a que se reconoce que la autonomía y capacidad de agencia de los artefactos visuales es en realidad relativa, ya que depende de la cultura humana y no sólo refleja los valores conscientemente previstos por sus hacedores, sino también valores formados en el inconsciente colectivo y político de sus espectadores.<sup>10</sup> En efecto, por ser creadas a partir de propósitos y conocimientos personales y colectivos, las imágenes no pueden entenderse mediante un acercamiento tan sólo medio-lógico (entendido reductivamente como tecnológico), dado que los medios se valen, asimismo, de técnicas simbólicas para transmitir las e imprimirlas en la memoria colectiva. Es decir, la política de las imágenes se apoya en su medialidad, que por lo general es controlada por instituciones y sirve a la polí-

6. Belting, *An Anthropology*, 10.

7. Belting, “Image, Medium, Body”, 304-305.

8. Moxey, *Visual Time*, 67.

9. Moxey, *Visual Time*, 70.

10. Moxey, *Visual Time*, 70.

tica.<sup>11</sup> Con esta posibilidad de conjuntar enfoques, otro aspecto que se estudia en este artículo es la interconexión entre medio y política (entendida en un sentido lato),<sup>12</sup> al explorar a qué tipo de lineamientos editoriales y culturales se sometieron las novedosas técnicas gráficas a finales del siglo XIX en México, y en particular, la estrategia discursiva que enarbolaron los editores en los semanarios capitalinos en los que tempranamente trabajó Posada.

*Desfases y usos disímiles en contextos geográficos y culturales distintos*

Para comprender la particularidad y los cambios en las técnicas aplicadas por Posada, y más en general, por la industria de las artes gráficas en México durante el porfiriato, y con ello las distintas maneras, propósitos y estrategias puestas en juego para elaborar y hacer circular imágenes impresas, es necesario contrastar con el contexto mundial del que se nutrieron, y visualizar al menos parcialmente la lógica que los impulsó. En Europa y Estados Unidos la producción de las artes gráficas fue en ascenso vertiginoso durante todo el siglo XIX,<sup>13</sup> y dio lugar a una densificación iconográfica<sup>14</sup> que cubrió la demanda creciente de las industrias editorial y manufacturera, que requirieron de ilustraciones para todo tipo de publicaciones, etiquetas, empaques y publicidad variada; también la necesidad de publicidad por parte de empresas de espectáculos, pero asimismo de la propia sociedad, que, para formalizar sus rituales o eventos y estrechar lazos, encargó invitaciones, participaciones o felicitaciones, muchas con un importante componente visual.<sup>15</sup> Para atender todos estos requerimientos se practicaron y experimentaron multitud de procedimientos gráficos, cuyo número posiblemente tampoco tuvo parangón en los siglos

11. Belting, "Image, Medium, Body", 305.

12. Directriz que rige la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado.

13. W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 135, señala que en el XIX circularían más imágenes que en los siglos anteriores.

14. Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997), 328.

15. Respecto a todo este abanico de tareas, que los anglosajones engloban con el término de *ephemera* y que en México han sido tan poco atendidas, cabe recordar que Posada, durante su etapa temprana, orientó mucha de su producción a varias de ellas.

precedentes, porque, además, ya avanzada la centuria, incorporaron el revolucionario recurso de la fotografía, lo que a la larga daría a la imagen un espacio sustancial en los medios masivos de comunicación. En esta lógica se subsumió de igual manera la litografía, durante gran parte de la centuria la técnica más versátil, y más importante (junto con el grabado en madera de pie), a tal grado que para la década de 1870 ya existían en Europa varios procedimientos fotolitográficos, y los tratadistas instaban a aprovecharse de sus ventajas.<sup>16</sup>

Las naciones que encabezaron el desarrollo de las artes gráficas hicieron aportaciones técnicas y tecnológicas en direcciones distintas, con un desenvolvimiento e historia propios, aunque hicieron intercambios y tuvieron puntos de coincidencia. Así como el grabado en madera de pie se perfeccionó inicialmente en Inglaterra y se exportó desde la década de 1820 a otros países, lo que dio lugar al florecimiento del libro romántico francés<sup>17</sup> y sobre todo de la prensa ilustrada europea y estadounidense, en el último tercio del siglo XIX el *gillotage*, inventado en París, consiguió imponerse entre otros procedimientos fotomecánicos en Londres, en buena parte gracias a migrantes franceses.<sup>18</sup> Además, hubo preferencias divergentes en cuanto a las técnicas ilustrativas; se ha dicho, por ejemplo, que Inglaterra nunca fue muy aficionada a la litografía, aun cuando la produjo en cantidades importantes (e hizo aportaciones en su

16. G. Fortier, *La Photolithographie: son origine, ses procédés, ses applications* (París: Gauthier-Villars, 1871), 9-11.

17. Remi Blanchon, *La Gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle: la age du bois debout* (París: Les Éditions de l'Amateur, 2001), 11-78. Blanchon señala cómo el chauvinismo hizo que la historiografía francesa ocultara esta tutela.

18. Gerry Beegan, *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London* (Londres: Palgrave MacMillan, 2008), 74. Patentada en 1850 por Firmin Gillot, el *gillotage* (gillotaje en algunas traducciones al español) o paniconografía fue la primera técnica eficiente para obtener planchas en relieve con imágenes lineales; se dibujaba con tinta grasa sobre un papel de transferencia, y de ahí la imagen se transportaba a una plancha de zinc que se sumergiría en ácido nítrico, y en la que las líneas grasas se hacían resistentes a la corrosión espolvoreándose previamente con una capa de asfalto o resina, mientras que las partes descubiertas del metal serían atacadas, dejando la imagen en relieve y lista para imprimir. Era un proceso que requería mucha pericia y manipulaciones sucesivas tanto de espolvoreado de la sustancia protectora (que se fundía mediante calor), como de inmersiones en el ácido; véase Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (Londres: Thames and Hudson, 2004), inciso 33c, y Justo Zapater y Jareño y José García Alcaraz, *Manual de litografía*, edición facsimilar, con un estudio bibliográfico de Juan Carrete Parrondo (Madrid: CLAN, 1993), 78-81.



perfeccionamiento técnico),<sup>19</sup> y que en realidad su gran desarrollo se produjo en Francia.<sup>20</sup> En México también hubo tendencias divergentes y desfases; las mismas técnicas y tecnologías no arraigaron ni se explotaron —o no en la misma dimensión—, ni ello ocurrió de manera sincrónica, en parte por la brecha tecnológico-económica y la situación de dependencia; a este respecto, baste señalar que la gran industria del grabado en madera de pie nunca se pudo desarrollar.<sup>21</sup> Es por tanto desde la perspectiva de las historias particulares desde donde se debe enfocar a México y a Posada.

Respecto a la producción de litografía, que es la que aquí interesa, puede contrastarse su dimensión en Francia y en México. En 1884 un periódico parisino afirmaba que en la capital gala, donde había una crisis y desempleo en la industria de la imprenta —debida a la disminución en el tiraje de libros y folletos, resultado del aumento de periódicos—, existían 500 negocios litográficos (75 sindicalizados), con 5 000 obreros (entre hombres, mujeres y niños); comentaba que la litografía ahí era ya una industria en plena decadencia, dado que sus procesos muy caros y pocos expeditivos habían sido reemplazados por técnicas como el grabado al aguafuerte, la fotografía y la paniconografía<sup>22</sup> (o *gillotage*). En cambio, en un directorio comercial publicado en 1888, se anunciaban para la Ciudad de México —donde se concentraba probablemente el mayor número de talleres del país—, 10 negocios litográficos, y 13 en otro publicado en 1892.<sup>23</sup>

19. Michael Twyman, *Lithography 1800-1850: The Techniques of Drawing on Stone in England and France and their Application in Works of Topography* (Nueva York, Toronto y Londres: Oxford University Press, 1970).

20. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, 149-150.

21. Fausto Ramírez, “Entre la alegoría y la crónica visual: las modalidades estilísticas del Segundo Imperio, 1864- 1867”, en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 30-31.

22. Emile Richard, “La Comission d’Enquête”, *Le Radical*, núm. 65 (5 de marzo de 1884): 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7603048m/f2.item.r=Paniconographie.zoom>, consultado el 18 de febrero de 2020. Cuando habla de aguafuerte, no se refiere a la antigua y clásica técnica en hueco, sino a las entonces modernas técnicas que, por un procedimiento inverso, también de inmersión en el ácido, permitían obtener planchas en relieve.

23. Cfr. *Directorio General para la Ciudad de México: Año de 1888* (Ciudad de México: Emil Ruhland Editor, 1888), II-27, y *Directorio General para la Ciudad de México: Año de 1892* (Ciudad de México: Emil Ruhland Editor, 1892), 281-282. Como sea los números son inexactos porque es probable que sólo se anunciara a quienes pagaban.

Para contrastar aún más (partiendo de los escasos estudios existentes), resulta interesante asomarse ahora a dos ciudades del interior de México mucho más pequeñas, León y Oaxaca. En la primera, a mediados de la década de 1880, existían sólo dos talleres de litografía, incluido el que tenía Posada en sociedad con un hermano; y aunque éste se trasladó poco después a la Ciudad de México, para 1896 se había abierto otro taller leonés más.<sup>24</sup> En cuanto a Oaxaca, en 1888, fusionado con un taller de talabartería, se fundó otro taller litográfico, el único, activo todavía a finales del porfiriato (y quizá hasta muy avanzada la primera mitad del siglo xx).<sup>25</sup> Por tanto, si por una parte se observa un desarrollo de la industria de la imagen impresa y necesidades sumamente desiguales entre ciudades, por otra, queda claro que mientras que una técnica ya declinaba en una de las más importantes sedes de innovación gráfica, aún resultaba promisorio y factible de explotar en otras latitudes del planeta. Esta diferencia sustancial entre realidades obliga a mirar las historias específicas para poder entender cómo se comportó la industria de la imagen en cada región.

*¿Fotograbado de línea, en lugar de litografía, en la obra temprana de Posada para los semanarios ilustrados capitalinos?*

Thomas Gretton ha descartado el uso de la litografía en las ilustraciones tempranas que Posada hizo para semanarios capitalinos, al proponer que en ellas se aplicó en realidad la fotomecánica, en particular el fotograbado de línea.<sup>26</sup>

24. J. de Jesús Verdín Saldaña, *El grabado en Guanajuato. La estancia de Posada en León: presencia de Manilla en Guanajuato* (s. l.: Editorial Heliotropos, 2010), 41 y 48. Agradezco al autor el obsequio de su libro.

25. Es muy probable que su prensa fuera la misma con que, sin mucha trascendencia, trabajó desde 1874 en Oaxaca el primer taller de litografía; Paola Ambrosio Lázaro, “José Santa Anna, grabador y litógrafo. Una empresa visual oaxaqueña, 1885-1910”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019). Este taller produjo también grabado en metal, y algunas planchas que han sobrevivido plantean incógnitas interesantes sobre su manufactura. Agradezco a Paola Ambrosio Lázaro por atender mis dudas y dialogar.

26. Proceso fotomecánico que permitía obtener dibujos lineales (o de alto contraste) en planchas en relieve. La modalidad que se popularizó y estandarizó de 1880 a 1950 fue una adaptación fotográfica del *gillotage*. Una placa de zinc se recubría con un material fotosensible, encima se colocaba el negativo de un dibujo o imagen en alto contraste, y se exponía a la luz, la cual, pasando a través de las líneas o zonas transparentes del negativo, endurecía dicha sustancia

En la búsqueda de evidencias históricas, el historiador se percató de que no existía una historia del fotograbado de línea en México (hasta hoy no existe, y no debe confundirse con la historia del fotograbado de medio tono).<sup>27</sup> Para subsanar esa laguna, acudió a la historia de las artes gráficas en los países que iban a la vanguardia, y la extrapoló al contexto mexicano: explicó que, aunque la litografía en blanco y negro no desapareció de la noche a la mañana en Europa y Estados Unidos, quienes la utilizaban en 1900 eran “editores que hacían tiradas muy reducidas y de alto costo de impresos, publicaciones periódicas y libros”; en esos países la técnica había sido desplazada desde 1880 por “técnicas similares al ‘fotogillotaje’, cuyo uso se popularizó durante los 10 años siguientes” en libros y revistas, dadas las ventajas que ofrecía sobre la litografía, ya que su proceso era más expedito, barato y cada vez más flexible en cuanto a los tipos de imagen que permitía reproducir,<sup>28</sup> no se borraba tan pronto, se podía hacer su tiraje cinco, diez o más veces más rápido, y podía imprimirse junto con la tipografía.<sup>29</sup>

De la información anterior, relativa al contexto europeo y estadounidense, y teniendo en cuenta un encabezado en negativo publicado en *La Patria Ilustrada* en 1889 (fig. 1), que para él debió ser manipulado por medios fotográficos y en suma fotomecánicos, el historiador infirió que en México la técnica del fotograbado de línea habría sido “introducida en el decenio de 1880”, y

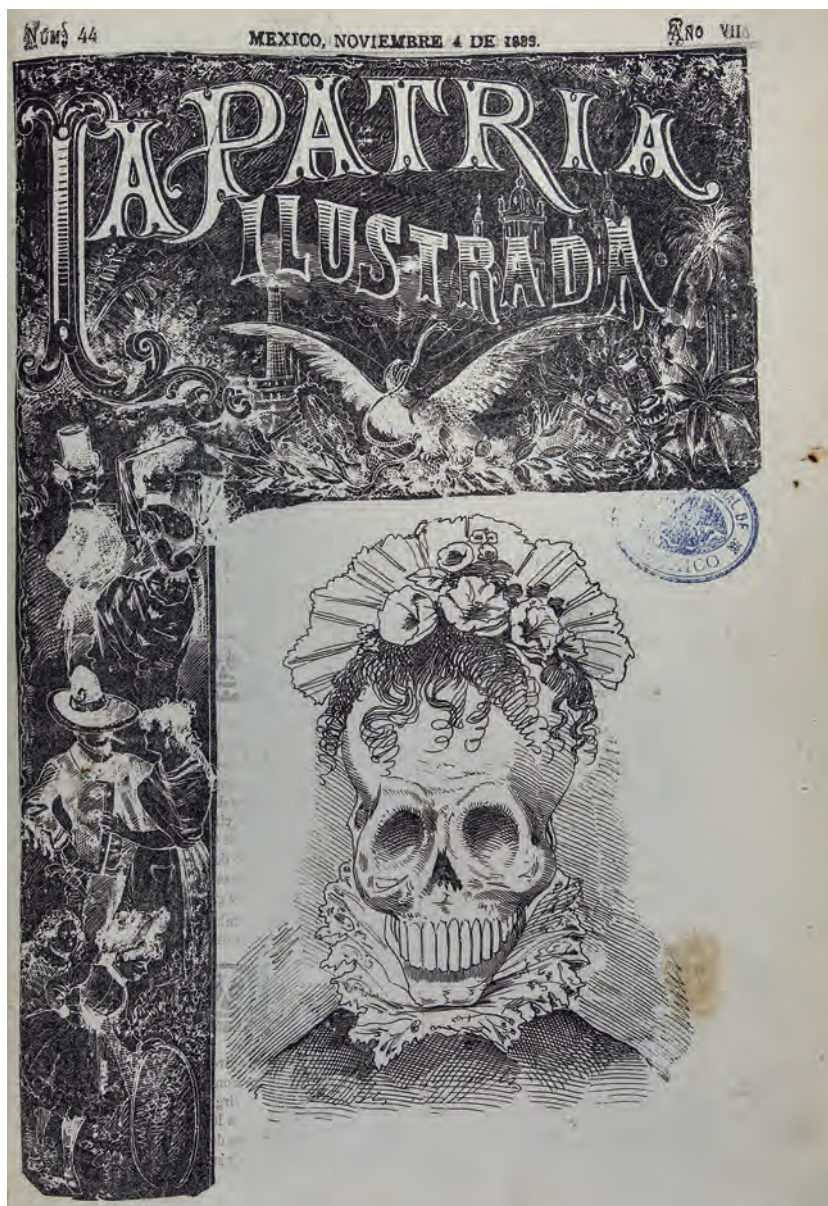
---

fotosensible, mientras que las zonas no expuestas se disolvían al pasarlas por el agua tibia; una vez transferido el dibujo a la plancha, se reforzaba su dureza para hacerlo resistente al ácido, y se proseguía con la inmersión en ácido, para corroer las zonas desprotegidas; Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 33f. Este último tratamiento era el del *gillotage* (véase n. 18 en este artículo).

27. Gretton revisó el catálogo *Nación de imágenes*, compilación fundamental de la litografía mexicana del siglo XIX, y señaló que en él “no se aborda en absoluto la historia de las planchas de línea en México”; Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127, n. 10. Sobre la historia del medio tono, cfr. lo relativo a la n. 43 en este artículo.

28. Un periódico de época afirmó: “Merced al procedimiento Gillot, se puede reproducir con una fidelidad admirable, el dibujo á pluma y á lápiz, los grabados litográficos, las estampas viejas y los manuscritos y autógrafos”, en *La Colonia Española*, 13 de octubre de 1877, 1 (se ha mantenido la ortografía original en todas las citas textuales). Como sea, el *gillotage*, y luego su derivación fotográfica permitían reproducir no sólo dibujos lineales, sino ciertas imágenes con alguna gradación tonal. Al respecto, véase Jenya Frid, “Gillotage: The Lost History of an Influential Technique”, tesis de maestría (Nueva York: The City University of New York, Hunter College, 2013); agradezco a la autora que me compartiera su interesante investigación (si bien, considero que la imagen de Posada que reproduce son más bien grabados elaborados manualmente sobre metal tipográfico).

29. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 125-127.



1. José Guadalupe Posada, sin título, portada de la revista *La Patria Ilustrada*, 4 de noviembre de 1889, 517. Litografía. Hemeroteca Nacional de México.

desplazado a la litografía en un periodo de 10 o 15 años “de las publicaciones normales de periódicos y libros”.<sup>30</sup> Por ello supuso que:

De las revistas “burguesas” para las que trabajó Posada a finales del decenio de 1880 y principios del de 1890, *es probable que La Patria Ilustrada siguiera empleando una combinación de técnicas en relieve y litográficas* hasta que sus anticuados métodos de producción la obligaron a cerrar en 1895, mientras que la *Revista de México y México Gráfico*, por su parte, probablemente empezaron a emplear la técnica del fotograbado de línea en los primeros años del decenio de 1890.<sup>31</sup>

Respecto de *México Gráfico* y *El Hijo del Ahuizote*, el historiador manifestó sus reservas de que hubieran utilizado la litografía,<sup>32</sup> porque era lenta, inflexible y ya obsoleta en México.<sup>33</sup> Lo que supuso fue que, del volumen importante de imágenes lineales publicadas en estas revistas, cierto número o incluso la mayoría son fotograbados de línea y no litografías a pluma, como se había creído hasta entonces. En concordancia con esto, elaboró su hipótesis del origen técnico de la imagen negativa del citado encabezado de Posada, esto es, que sólo pudo realizarse por alguien con “acceso a un equipo fotográfico para producir una película diapositiva a partir del diseño [o dibujo] original”,<sup>34</sup> y continuó:

una vez aceptado esto, la idea de una fotografía invertida para producir una nueva plancha en relieve no es tan difícil de aceptar. Dado que *La Patria Ilustrada* todavía estaba imprimiendo sus caricaturas mediante la técnica litográfica hasta ya bien entrado el decenio de 1890, y, por ende, no tenía necesidad de hacer fotograbados de línea por cuenta propia, la persona que pudo tener acceso al proceso fotomecánico bien pudo haber sido el proveedor del diseño original, esto es, Posada. Con todo, tampoco es imposible que sólo proveyese los dibujos y que

30. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126.

31. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126-127 (las cursivas son mías). Caben algunas acotaciones: *La Patria Ilustrada* cerró en 1896, Posada no colaboró en *México Gráfico*, y *Revista de México*, de la que Arturo Paz terminó siendo el dueño, siempre se maquiló, al igual que *La Patria Ilustrada*, en el taller de su padre, Ireneo, por lo que habría que verificar si en efecto una se hizo obsoleta y la otra no, y cuándo y por qué.

32. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127, n. 10.

33. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128.

34. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128.

después éstos fuesen transformados en fotograbados de línea por fotograbadores especializados.<sup>35</sup>

Por tanto, el encabezado en positivo y su imagen invertida serían fotograbados de línea, es decir, impresiones de planchas en relieve con dibujos lineales obtenidas por un medio fotomecánico. Con esta sugerente propuesta, Gretton abrió horizontes sobre las conexiones y transferencias de conocimiento y tecnología de los países a la vanguardia hacia México en la obra de Posada, y más en general, en la esfera de las artes gráficas mexicanas, algo que no se había hecho hasta entonces. Falta ahora sustentar el asunto en la historia particular de las técnicas en el país y en pruebas documentales; enseguida se intenta proporcionar y recuperar pistas en ambos sentidos.

*El fotograbado de línea y su expansión comercial en México  
en el decenio de 1890*

El breve panorama que sigue apunta a que en México en la década de 1880 el fotograbado, en particular el de línea, se publicó de manera esporádica, y en cambio se empezó a extender y explotar comercialmente hasta la siguiente década, lo que permite suponer un desfase de una década o más en su arraigo comercial respecto a Europa y Estados Unidos.<sup>36</sup>

Se sabe ya que, el decenio anterior, el pionero Luis García Pimentel, hijo del erudito bibliófilo Joaquín García Icazbalceta, experimentó con la técnica, incluso publicó en la prensa alguna prueba de fotograbado de línea,<sup>37</sup> pero no hay noticias de que su inquietud derivara en la fundación de un esta-

35. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128-129.

36. Si se parte de la temporalidad que Gretton señala para el “fotogillotaje” y técnicas similares en aquellas regiones. Por su parte, Gerry Beegan afirma que en Londres desde mediados de los años setenta muchas firmas empezaron a explotar una variedad de procedimientos de línea, y ya en los ochenta el fotograbado se había abaratado y era una competencia importante para los grabadores en madera; Beegan, *The Mass Image*, 74-75.

37. Se trata del encabezado del periódico *La Colonia Española*, publicado el 1 de enero de 1878, que, aunque aparentemente es de carácter tipográfico, es en realidad un fotograbado de línea; véase “La introducción del fotograbado en México, por Luis García Pimentel. Reseña Histórica escrita por él mismo. México. Impresa por el autor. 1877”, *La Colonia Española*, 12 de enero 1878, 2.

blecimiento comercial y en un uso generalizado en los periódicos. En 1875 el taller de Llano y Orellana produjo únicamente fotolitografías, porque en México el fotograbado no tenía todavía demanda, según se dijo.<sup>38</sup> La información en la siguiente década es escasa: en 1882 un periódico titulado *La Ilustración Mexicana* anunció en la capital que estaba ilustrado con fotograbados que presumió como los primeros realizados en el país (pronto fue desmentido, y se adjudicó la primicia a García Pimentel).<sup>39</sup> Una publicación que sin duda sí contó con fotograbados de línea fue *El Álbum de la Mujer*,<sup>40</sup> sin embargo, no se localizaron noticias de que fueran procesados en México, ni que algún taller explotara ya la técnica; habrá que indagar, pero es muy posible que reciclara planchas de publicaciones extranjeras (parte importante de sus ilustraciones sin duda tienen esa procedencia). Sobre esto, por entonces se criticó el uso de “gravados [*sic*] americanos de desecho y antigüedad reconocida y de títulos y explicaciones usurpadas”,<sup>41</sup> y poco después se dijo que era bastante más costoso para una publicación elaborar sus propios fotograbados, por el equipo y personal que ello implicaba, que adquirir “clichés viejos que se compran por arrobas en el departamento de desperdicios de los periódicos europeos”.<sup>42</sup>

Al parecer el fotograbado de línea se expandió en México en la década de 1890, en paralelo con el fotograbado de medio tono (éste permitía la reproducción de ilustraciones tonales, como dibujos a la aguada y fotografías; su adopción en el país ha sido estudiada parcialmente),<sup>43</sup> a partir del establecimiento de talleres comerciales que ahora sí tuvieron una demanda creciente

38. “El fotograbado”, *El Minero Mexicano*, 18 de octubre de 1875, 846.

39. “Rectificación”, *La Voz de México*, 29 de marzo de 1882, 3.

40. Véase, por ejemplo, su portada del 10 de junio de 1888, titulada *Isla de Cuba*; se trata de un dibujo trazado primero sobre papel *procédé* y luego fotograbado; sobre esta técnica véase Helia Emma Bonilla Reyna y Marie Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano: Posada, Frías y Maucci* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), 169-173.

41. “La Juventud Literaria”, *El Diario del Hogar*, 23 de agosto de 1887, 3.

42. “Los grabados de ‘El Universal’”, *El Universal*, 14 de febrero de 1892, 4. También se compraban viejas ilustraciones estadounidenses.

43. Si bien no se ha estudiado la historia del fotograbado de línea en México, sí hay una importante aproximación a la del de medio tono en la prensa mexicana de finales del siglo XIX en la tesis de María Esperanza Rojas Olvera, “Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México: 1890-1900”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1998). Es curioso que la autora no considere siquiera la existencia del fotograbado de línea.

que les permitió explotar su caro equipo e instalaciones,<sup>44</sup> y que, al anunciar su apertura, enfatizaron su novedad. Aunque no hay información sobre sus operaciones, en mayo de 1890 E. Harris & Co. hizo saber que su taller de fotografía, fotograbado y fotozincografía permitiría pronto “publicar, á poco precio, ilustraciones, clisés tipográficos, retratos, etc., como hacen los periódicos europeos y americanos”.<sup>45</sup> En noviembre de ese mismo año, abrió Ángel Ortiz Monasterio, “un soberbio taller” importado que traería “á la industria y á los obreros de México nuevos horizontes, [...] [contribuyendo] á embellecer las columnas de los periódicos importantes”; una muestra temprana de fotograbado de línea ahí elaborado se publicó tres semanas después en *El Diario del Hogar*, el cual explicó que procedía de una imagen aparecida en la popular revista de modas estadounidense *Harper’s Bazar*.<sup>46</sup> A partir de entonces el fotograbado en las dos modalidades empezó a poblar cada vez más las páginas de las diversas publicaciones, en algunas recurrentemente, en otras de manera esporádica.

Por lo que respecta a los semanarios de los Paz en los que colaboró Posada, se puede señalar que fue con posterioridad a este punto de inflexión cuando algunos fotograbados, pero de medio tono, elaborados a partir de retratos fotográficos de personalidades diversas, empezaron a aparecer en *Revista de México* y en *La Patria Ilustrada*, desde el 8 y el 23 de noviembre de 1891 respectivamente (aunque el crédito para Ortiz Monasterio como fotograbador se consignó en la portada de la primera publicación hasta el 17 de julio de 1892). Es decir, cuando ya Posada tenía año y medio de haber abandonado la primera publicación,<sup>47</sup> y un par de meses la segunda.

En cuanto a indicios técnicos, una inspección con luz rasante<sup>48</sup> en el reverso de la impresión ayuda a detectar si una imagen proviene de una plancha

44. Eran prácticamente los mismos para ambos tipos de fotograbado, aunque el de medio tono requería implementos más sofisticados y costosos como las pantallas de vidrio con una fina cuadrícula en toda su superficie, a través de las que se fotografiaban las imágenes tonales para descomponerlas en pequeñísimos puntos y hacer factible la percepción de gamas de grises.

45. “Ilustraciones”, *El Tiempo*, 25 de mayo de 1890, 3.

46. “Ángel O. Monasterio”, *Revista Militar Mexicana*, 1 de noviembre de 1890, 622; “Nuestro grabado”, *El Diario del Hogar*, 23 de noviembre de 1890, 2. Rojas Olvera señala la labor de este pionero del fotograbado para distintas publicaciones, en “Los inicios de la fotografía en la prensa”.

47. La última imagen firmada suya es del 28 de abril de 1890. Fausto Ramírez, “*La Patria Ilustrada* y las colaboraciones de José Guadalupe Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada*, 70, n. 22.

48. Utilizada en restauración y en criminalística para examinar la conformación de la superficie de un objeto, papel o pintura, el antiguo recurso de la luz rasante enfatiza el “contraste entre



en relieve —es el caso del fotograbado de línea, o el grabado en madera o en metal tipográfico, etc.—, pues a causa de la presión de la prensa tiende a dejar una ligera protuberancia en el reverso del papel,<sup>49</sup> a diferencia de una imagen planográfica como es la litografía, que no deja tal huella. Como sea, la presión para imprimir las páginas ilustradas solía calibrarse cuidadosamente para afectar lo menos posible su lisura, lo que sumado a que no habría diferencia en la calidad tonal de sus líneas las puede hacer a veces indistinguibles.<sup>50</sup> Tras aplicar este recurso a una parte importante de las numerosas imágenes dibujadas a línea por Posada para *La Patria Ilustrada* y *Revista de México*<sup>51</sup> (caricaturas, viñetas costumbristas, satíricas, ornamentaciones vegetales para textos poéticos, uno que otro retrato lineal, ilustraciones de textos literarios, etc., véase una de ellas y su detalle en la fig. 2), y muchas otras publicadas cuando él ya no colaboraba ahí, se observa que carecen totalmente de realce en el reverso.

En cambio, al aplicar la luz rasante a viñetas o retratos del propio Posada ejecutados mediante grabado manual o talla directa<sup>52</sup> (véase fig. 3 y su detalle,

---

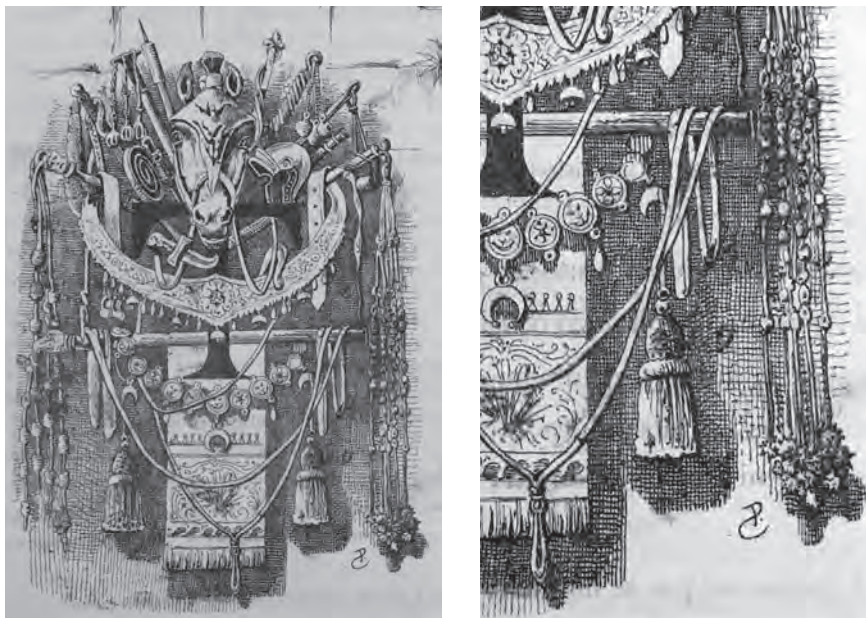
las áreas de alto y bajorrelieve. Se revelan grietas, ampollas, hoyos, desgarros, rayones, arrugas y otro tipo de daños o distorsiones”, a simple vista imperceptibles; MFA, *Conservation & Art Materials Encyclopedia Online* (Boston: Museum of Fine Arts, 2013), en [http://cameo.mfa.org/wiki/Raking\\_light](http://cameo.mfa.org/wiki/Raking_light), consultado el 17 de agosto de 2020.

49. Gascoigne, *How to Identify Prints*, incisos 59a y 84. Este libro ha sido utilizado por museos estadounidenses y libros especializados editados por el British Museum, como Paul Goldman, *Looking at Prints, Drawings and Watercolours: A Guide to Technical Terms* (Londres y Los Ángeles: The British Museum Press-Getty Publications, 2006), 79 y otro publicado originalmente en 1980 por el museo, pero consultado aquí en su segunda edición: Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996), 130. Rachel Freeman también recurre a Gascoigne en: “The Making of the Mexican Broadside Print: Technical Note”, Diane Miliotes, *José Guadalupe Posada and the Mexican Broadside* (New Haven-Londres: The Art Institute of Chicago-Yale University Press, 2006), 40.

50. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126, n. 8. Según el historiador, otro indicio que permitiría detectar si se trata de litografías sería que la tinta más grasa de la litografía tiende a penetrar y percibirse en el reverso del papel, sin embargo, esto también puede ocurrir con los grabados, véase por ejemplo el retrato de Melchor Ocampo, grabado seguramente por Posada, en la portada de *Revista de México* del 14 de junio del 1891 (ejemplar del Museo del Estanquillo); el cual, por cierto, muestra un realce en el reverso de la hoja, lo que confirma que proviene de una plancha en relieve.

51. Pude revisar los volúmenes de *La Patria Ilustrada* de 1890, 1891, 1894 y 1895, y los de *Revista de México* de 1889, 1890, 1891 en el Museo del Estanquillo en plena pandemia, en septiembre de 2020.

52. Aparecen sobre todo en *Revista de México*, donde hubo una mayor convivencia de técnicas gráficas.

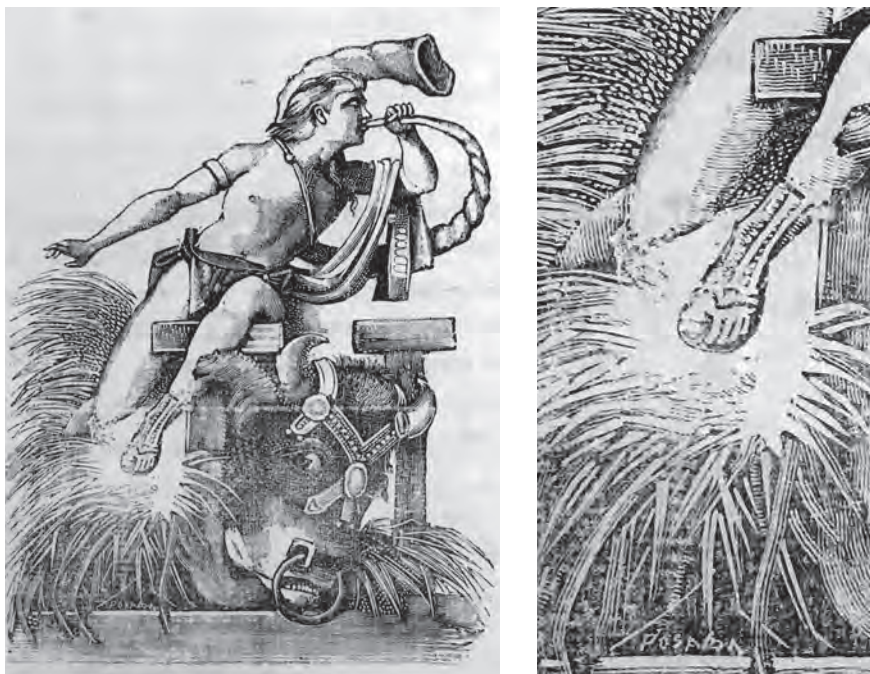


2. a) José Guadalupe Posada, *En la cuadra*, en la edición de lujo y suplemento de *Revista de México*, 10 de febrero de 1889, 28; b) detalle. Litografía. Colecciones Carlos Monsiváis. Museo del Estanquillo. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

con la característica línea blanca de esta técnica), o a algunos de los anuncios publicitarios que solían publicarse en la última página,<sup>53</sup> se observa que aunque de forma moderada, muestran en general un realce en el reverso del papel, que como sea es desigual, tanto en el grado de protuberancia como de extensión.<sup>54</sup> De todo lo anterior se deduce que las imágenes lineales no pro-

53. Los anunciantes a veces repartían entre distintos editores sus anuncios, que debían ser planchas en relieve para imprimirse de forma simultánea con la tipografía.

54. Algunas ilustraciones se publicaron varias veces y el realce que provocaron fue distinto en cada ocasión; en las imágenes pequeñas llega a ser prácticamente imperceptible (pero esto fue excepcional). Por ejemplo, la viñeta publicada en Theodor Simons, *Tiempos de la antigua Roma*, suplemento de lujo de *Revista de México*, 1889, 5, sí muestra relieve, el cual ya no se percibe cuando se publicó en *Revista de México* el 16 de junio de 1889, 294, y el 7 de julio de 1889, 336. Véase también en esta publicación una ilustración marginal del 7 de abril de 1889, 174, en cuyo reverso hay un relieve muy sutil, que persiste en la publicación del 6 de octubre de 1889, 306; y otra ilustración también marginal que muestra realce en tres ocasiones: 16 de junio de 1889, 308;



3. a) José Guadalupe Posada, sin título, en la edición de lujo y suplemento de *Revista de México*, 27 de enero de 1889, 43; b) detalle. Grabado en relieve. Colecciones Carlos Monsiváis. Museo del Estanquillo. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

vienen de planchas en relieve, y por tanto no son fotograbados de línea, pues es improbable que se haya controlado la presión al grado de haber anulado en todas ellas el realce en el papel de manera tan absoluta, lo que en suma indica que su impresión se hizo con litografía, que es un método planográfico. Por el contrario, el realce sí se percibe, aunque moderado, en las que tienen las soluciones formales del grabado de línea blanca, por lo que son sin duda planchas en relieve.

Sobre este asunto, cabe recordar también que la identificación como litografías de las ilustraciones que Posada hizo para *La Juventud Literaria*, *La*

---

14 de julio de 1889, 343, y 4 de agosto de 1889, 381. Cabe advertir que esta revisión se hizo en el ejemplar del Museo del Estanquillo y que las imprentas, para agilizar la impresión del periódico, podían utilizar varias prensas para una misma página.

*Patria Ilustrada* y *Revista de México* hicieron experimentados grabadores y litógrafos de oficio en la década de los años sesenta. Me refiero a las fichas técnicas relativas a la gran compilación iconográfica hecha en el fundamental libro *José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana*, pues, aunque en él no hay créditos, ni siquiera para el autor del texto (Rafael Carrillo Azpeitia), quienes las elaboraron fueron Leopoldo Méndez, Adolfo Mexiac y José Sánchez, artistas los dos primeros del emblemático Taller de Gráfica Popular y el tercero experto impresor del conocido colectivo.<sup>55</sup>

*La continuidad editorial de la litografía en la década de 1890,  
y la convivencia de técnicas*

La litografía comercial, ya avanzado el siglo xx, se continuó utilizando extensamente en la industria y la publicidad en su modalidad en color, la cromolitografía.<sup>56</sup> Se sabe que en Estados Unidos esta larga vigencia se debió a su calidad y brillantez de color,<sup>57</sup> de que carecía el fotograbado a color. Respecto a México, Thelma Camacho Morfín ha documentado que la litografía industrial aplicada en “cajetillas, publicidad y decoración de empaques de metal, cartón y papel” siguió elaborándose durante las primeras décadas del siglo xx en grandes talleres, independientes o ubicados al interior de fábricas que resolvían la demanda de imagen de sus propias manufacturas industriales,<sup>58</sup> y la cla-

55. Esta información me la brindó el señor Pablo Méndez, hijo de Leopoldo Méndez, quien fotografió la obra de Posada para ese magnífico libro, y a quien entrevisté el 30 de julio de 2020. Lo dicho me permitió corroborar lo que me había comunicado en otra entrevista personal, realizada el 21 de octubre de 2009, el ahora fallecido Adolfo Mexiac: que él mismo había realizado la amplia búsqueda iconográfica, en la que, según el señor Pablo, también colaboró su padre. Francisco Reyes Palma anota que en efecto Mexiac y Mariana Yampolsky trabajaron en la edición junto con Leopoldo Méndez; véase la página del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, de Houston, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/737808#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>, consultada el 10 de septiembre de 2020.

56. Este hecho lo reconoció implícitamente Gretton, cuando afirmó que a finales del siglo xix la única aplicación con futuro de la técnica era la cromolitografía, Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127.

57. Jay T. Last, *The Color Explosion: Nineteenth Century American Lithography* (Santa Ana: Hillcrest Press, 2005), 27.

58. Thelma Camacho Morfín, *Las historietas de El Buen Tono*, centrada en la producción del

ve de su persistencia en México se debió también al color.<sup>59</sup> La cromolitografía, al igual que el fotograbado, se manufacturaba en talleres con una considerable infraestructura y segmentación de tareas entre técnicos especializados, ambas inasequibles a talleres pequeños como el de Posada.<sup>60</sup>

En cuanto a la litografía en blanco y negro, como en otros países, dejó de utilizarse en la ilustración de libros y periódicos en México,<sup>61</sup> pero habrá que precisar el periodo y la forma en que esto ocurrió, pues las publicaciones mexicanas requirieron de ilustradores-litógrafos todavía a finales del decenio de 1880, a lo largo del de 1890 y aún poco después, de lo que hay múltiples testimonios. Se sabe, por ejemplo, que Ireneo Paz, el editor e impresor de *La Patria Ilustrada*, tenía una imprenta litográfica para la confección de sus ilustraciones, de lo que da cuenta una nota que en 1888 explicaba que por algunas semanas la inserción de *Leyendas históricas* en dicha revista se había interrumpido para que se terminaran “las estampas que ilustran la obra que por recargo de trabajos en la litografía se habían retrasado”. Aún en 1898 Paz avisaba que contaba con nuevo material para el ramo de litografía, y con excelentes dibujantes, y que se desempeñaban en sus oficinas toda clase de trabajos, como circulares, esquelas, cromos, tarjetas de visita, entre otros, ejecutados por “un grabador de primera clase”, a precios muy cómodos.<sup>62</sup>

La litografía ilustró, asimismo, de principio a fin *El Hijo del Ahuizote*, uno de los periódicos más emblemáticos de la época (en el que no colaboró

---

taller litográfico del Buen Tono, documenta la existencia de otros talleres análogos; cuestiona la idea del fin de la litografía en México propugnada por Gretton y otros autores, pues considera que la ven “como un organismo que cumple un ciclo vital”; en su opinión Gretton presenta “un esquema en el que esta ‘técnica anticuada’ es superada por una más apta, con lo que hace eco de un evolucionismo trasplantado a los procesos históricos”. La autora se apoya en la cronología de Jorge de Sousa, *La memoire lithographique, 200 ans d'images*, quien señala la larga vigencia de la litografía industrial francesa y su continuidad en el *offset*, que por ser una técnica planográfica en realidad sólo significó una nueva etapa de la litografía. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 28-41.

59. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*. Véase su capítulo “La litografía industrial”, en particular las páginas 42 y 43.

60. Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*, en particular, su tercer capítulo.

61. Cfr. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126; Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 42. Aunque la autora rebate ampliamente a Gretton, en este punto, central para lo que se indaga en este artículo, coincide con él.

62. *La Patria Ilustrada*, 10 de septiembre de 1888, 443 y “Litografía”, *La Patria*, 29 de noviembre de 1898, 3.

Posada), como lo indica una lámina publicada el 21 de julio de 1890, que muestra a Daniel Cabrera, su dueño e inicialmente su caricaturista, dibujando sobre una plancha litográfica<sup>63</sup> (fig. 4, obsérvese el artificio que utiliza para no manchar la superficie de la piedra con la grasa de sus manos, regla básica de la técnica).<sup>64</sup> O asimismo una denuncia de 1901 de que la autoridad decomisó prensas al periódico y piedras litográficas de los talleres de Santiago Hernández y Jesús Martínez Carreón, otros de sus caricaturistas, para que el Ministerio de Gobernación las destinara “al establecimiento del Gobierno que estime conveniente”.<sup>65</sup>

Por un tiempo, cuya extensión aún habrá que precisar, los talleres continuaron aprovechando el equipo y personal especializado que ya tenían, fuese porque eran un sector muy conservador que se resistía a sustituir sus conocimientos especializados,<sup>66</sup> porque había ya una inversión importante en equipo, o porque quienes utilizaron la litografía en el medio editorial se valieron de recursos o estrategias que la hicieron más competitiva a finales del siglo XIX, como ocurrió con la litografía industrial, la cual hizo uso amplio y sistemático del papel transporte, no sólo para replicar imágenes, sino para preservarlas y reutilizarlas, manipular su tamaño e incorporarles texto tipográfico,<sup>67</sup> al margen de su atrayente aplicación del color. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, con *El Hijo del Ahuizote*, que también empleó el transporte,<sup>68</sup> o con la incorporación de procedimientos fotográficos de manera más amplia desde mediados de la década de 1880, como se verá en el siguiente apartado.

De hecho, cabe la posibilidad de que uno de esos recursos se aplicara a la portada en negativo del encabezado de Posada para *La Patria Ilustrada*, la cual

63. Gretel Ramos Bautista, “La Biblia en *El Hijo del Ahuizote*: una semblanza del porfiriato”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), fig. 16. A lo largo de esta tesis se encuentran otras evidencias interesantes sobre el uso de la litografía en esta publicación.

64. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 19a.

65. “Sentencia del Director Administrador y Redactores de este semanario/Parte final”, *El Hijo del Ahuizote*, 20 de enero de 1901, 6. Sobre que las piedras pertenecían a Daniel Cabrera, el propietario del periódico, véase “La persecución contra” ‘El Hijo’, “*El Hijo del Ahuizote*”, 7 de abril de 1901, 191.

66. Last considera que era éste el caso de algunas negociaciones litográficas estadounidenses que se resistían a hacer cambios que les habrían resultado ventajosos; Last, *The Color Explosion*, 282.

67. Esto lo explica con claridad Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*.

68. Ramos Bautista, “La Biblia en *El Hijo del Ahuizote*”, 72, n. 314.



Si escribe es á la carrera,  
si habla ó dibuja, va al trote  
el "Hijo del Ahuizote,"  
ó sea, Daniel Cabrera.

4. Anónimo, *Fotografías al minuto: Galería de periodistas*, en *La Patria Ilustrada*, 21 de julio de 1890, 348. Litografía (imagen central) y grabado en relieve (marco en color). Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Gerardo Vázquez Miranda. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

para Gretton representaba la prueba del uso del fotograbado de línea (fig. 1). Thelma Camacho ha demostrado que pudo en realidad haberse ejecutado en 1889 con un recurso litográfico que permite la inversión de positivo a negativo, explicado en un manual de 1907.<sup>69</sup> Era un antiguo procedimiento químico empleado en México ya en 1847<sup>70</sup> y descrito minuciosamente en el primer manual de litografía publicado en español, en Madrid, en 1878, y reeditado en 1881; en él se señala que la inversión fue ensayada incluso por Senefelder, el inventor de la litografía.<sup>71</sup> Por tanto, fue un recurso disponible entre los litógrafos de oficio de la época (hoy día sigue formando parte de su bagaje técnico), y es factible que hubiera sido utilizado en la imagen invertida de Posada (aunque como se verá adelante, hay otra alternativa posible).

Lo que ocurrió fue que el reemplazo de la litografía fue gradual y se reflejó en una convivencia de técnicas. Así *México Gráfico*, que sin duda recurría a la litografía en 1888 (véase el crédito de la Litografía Latina en alguna de sus láminas),<sup>72</sup> en junio de 1891 anunció mejoras gracias a su colaboración con *El Universal*, entre ellas, decía, “La impresión será esmeradísima y el papel satinado, que especialmente se ha hecho venir á esta ciudad, para que *las impresiones litográficas* [...] de fotograbado, cincograbado y demás sistemas que emplearemos, nos den el mejor resultado, colocándonos en condición de presentar al público una edición digna de la cultura de la época actual”.<sup>73</sup> De la misma manera, como si esa multiplicidad de técnicas fuera signo de prestigio y avance tecnológico, otro anuncio en 1893 señalaba que *Revista de México*, además

69. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 40. El manual que cita es el de Paul Maurou y A. Broquelet, *Tratado completo del arte litográfico* (París: Garnier Hermanos, 1907), 264-267.

70. *Duodécimo calendario de I. Cumplido*, publicado en 1847, cuya portada, básicamente tipográfica y con una orla, está impresa en negativo (calada en blanco sobre fondo azul), de lo que se infiere que, ya elaborado el diseño (en el que debió utilizarse el transporte de una prueba tipográfica a la piedra), se procedió a su inversión.

71. Justo Zapater y Jareño y José García Alcaraz, *Manual de litografía*, 162-168. Los autores describen el procedimiento que Senefelder empleó para invertir “dibujos y escrituras del negro al blanco y viceversa” en las páginas 165-167.

72. *México Gráfico*, 1 de julio de 1888, 8. Aunque en esta revista no colaboró Posada, interesa citarla porque es contemporánea a aquellas que el artista ilustró.

73. “A nuestros lectores: Importante mejora: El ‘México Gráfico’, y ‘El Universal’ unidos. Ventajas para los suscriptores de ambos periódicos”, *México Gráfico*, 21 de junio de 1891, 2, citado antes en Rojas Olvera, “Los inicios de la fotografía en la prensa”, 148-149. La autora señala que en efecto este semanario recurrió con alguna frecuencia al fotograbado de medio tono (las cursivas son mías).



de magnífico papel, ofrecía “*litografías*, cromolitografías, grabados en madera y acero, cromos, tipografías en diversas tintas”.<sup>74</sup>

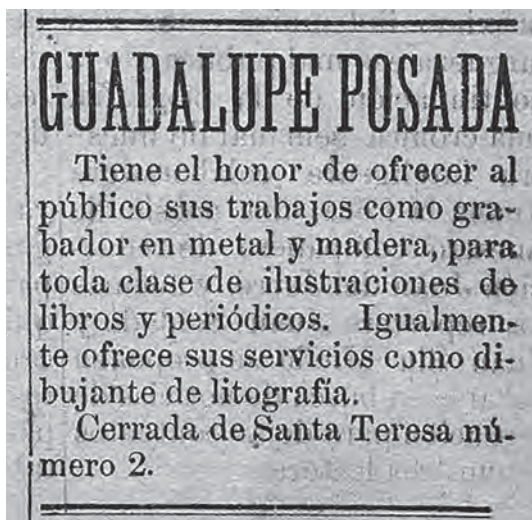
*Los servicios litográficos  
de Posada en la Ciudad de México*

Pero, además de todo lo anterior, relativo a la historia y a indicios técnicos sobre la vigencia de la litografía, las escasas fuentes documentales indican que Posada continuó practicándola en la capital. Gracias a una noticia incidental y curiosa dada a conocer en septiembre de 1890, podemos saber que poseía una prensa litográfica (quizá trajera consigo la que utilizó en León, que se supone era originalmente de José Trinidad Pedroza),<sup>75</sup> pues al descubrirse un taller clandestino de cigarros, en que se falsificaba cierta marca, las indagaciones revelaron que le pertenec a él:

Han sido aprehendidos por la policía, los litógrafos Jesus Blanco y Estéban Tudela, acusados de falsificación de la marca de cigarros *El Modelo*; el taller clandestino de cigarros y litografía estaba en la calle de las Moras, en donde se encontró gran cantidad de cigarros elaborados, algunas resmas impresas de marcas falsificadas, la prensa de imprimir, propiedad del Sr. Guadalupe Posada, al que le fué alquilada por

74. “Revista de México”, *La Patria Ilustrada*, 4 de septiembre de 1893, 431. Posiblemente hay una errata, y el anuncio debió decir “cromotipografías”, en vez de “cromos, tipografías” (las cursivas son mías).

75. Se dice que esta prensa fue antes propiedad de José Trinidad Pedroza (Antúnez, *Primicias litográficas*, s.p.), y previamente del conocido taller de El Esfuerzo, propiedad de José María Chávez, en donde se formó aquél. Está documentado que habiendo pasado la imprenta de este taller a manos de su hijo Sóstenes y de su viuda Néstora Pedroza, con quienes colaboró José Trinidad (hermano de aquella), vendieron luego la prensa tipográfica al gobierno del estado, mientras que José Trinidad abrió su primera imprenta con Martina Arteaga y después estableció la suya propia; Lourdes Caliope Martínez González, *Los Chávez y la imprenta en Aguascalientes: el ascenso de una familia de artesanos (1835-1870)* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021), 250-258. La autora me ha manifestado que en efecto es posible que la prensa litográfica fuera conservada por Pedroza. Por su parte, Patricia Guajardo, quien ha estudiado la imprenta de Antúnez en su tesis doctoral, me ha señalado que éste fue metódico en la recolección de información en torno a Posada y su trabajo en León, por lo que lo considera una fuente fidedigna.



5. Anónimo, “Guadalupe Posada” (anuncio), en *El Fandango* (vid. *infra* n. 78) 3. Colección Rafael Barajas, “el Fisgón”. Museo del Estanquillo.

Blanco sin saber para qué impresión ó trabajo se le reservaba. El cigarrero Mateo Rodríguez fue aprehendido por ser el que elaboraba los cigarrillos falsificados.<sup>76</sup>

Interrogados, los litógrafos aseveraron que habían sido engañados para proceder, que el sujeto que los contrató les proporcionó la prensa y una piedra litográfica (probablemente también de Posada), que no se les pagó y al percatarse ellos de que dicha persona y su hermano habían sido detenidos, empeñaron los útiles después recogidos por las autoridades.<sup>77</sup>

Por ahora no es posible decir si Posada recuperó su equipo litográfico y en qué momento, pero en un anuncio de su taller en Santa Teresa número 2, publicado en 1892 (fig. 5), sólo ofrecía su servicio como dibujante de litografía (y no de impresión), quizá para ir a trabajar a algún taller establecido, mientras que en 1896, en otro anuncio más extenso y por demás interesante (fig. 6), avisaba que su establecimiento también era de litografía, y que lo había reforzado con este servicio y con el de imprenta;<sup>78</sup> en todo caso, ambos revelan que Posada

76. “Falsificadores”, *El Diario del Hogar*, 30 de septiembre de 1890, 3.

77. “Importante aprehensión”, *El Tiempo*, 28 de septiembre de 1890, 3.

78. “Guadalupe Posada”, *El Fandango*, 31 de mayo de 1892, 4; “Taller de grabados, imprenta y litografía”, *Don Juan Tenorio*, 19 de enero de 1896, 3 (este último y valioso dato lo debo a Gustavo Amézaga Heiras).

6. Anónimo, “Taller de grabados, imprenta y litografía” (anuncio), tomado de *Don Juan Tenorio*, 19 de enero de 1896, 3. Biblioteca-Hemeroteca “Ignacio Cubas” del Archivo General de la Nación. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

**TALLER DE GRABADOS, IMPRENTA Y LITOGRAFIA**

El que suscribe tiene el honor de ofrecer sus trabajos en la calle Cerrada de Santa Teresa núm. 2, tanto á la Prensa de esta Capital y de los Estados, como á los señores Editores de obras científicas y literarias, en todo lo relativo á ilustraciones, como retratos, vistas, monumentos ó acontecimientos de actualidad que por su trascendencia ocupen la atención del público, ya sean tomados de fotografías ó del natural, todo con la oportunidad debida; manifestando además, que dispone de los útiles necesarios para hacer grabados de grandes dimensiones para carteles combinados á varios colores; y que habiendo reforzado sus talleres con los ramos de IMPRENTA y LITOGRAFÍA, en ellos ofrece igualmente desempeñar lo concerniente, á precios sumamente moderados.

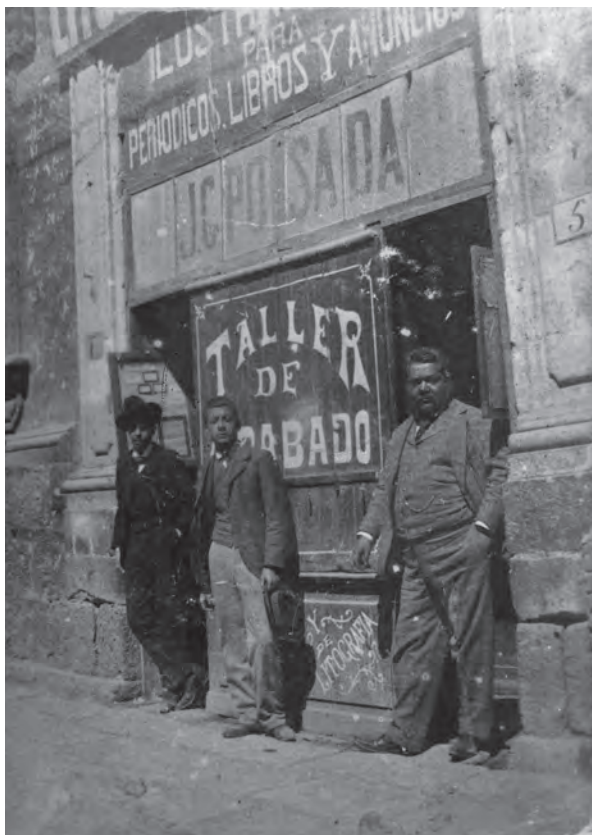
**La exactitud en los quehaceres ya es conocida del público.**

*J. Guadalupe Posada.*

da seguía usufructuando tardíamente su añeja pericia en técnicas tradicionales como el grabado y la litografía.

Otro testimonio, aún más tardío, es la fotografía tomada con fines publicitarios entre 1897 y 1900, en la que aparece él mismo de pie a las puertas de su siguiente taller en Santa Inés número 5 —hoy Moneda— junto con el acotado personal que ahí laboraba, incluido al parecer su único hijo.<sup>79</sup> En los

79. Muestra las convenciones de ese tipo de fotografías; Helia Bonilla, “Posada: recursos y estrategias de un grabador-ilustrador”, Santiago Pérez Garci, ed., *José Guadalupe Posada: La línea que definió el arte mexicano* (Ciudad de México: Museo Nacional de la Estampa, 2018), 42.



7. Anónimo, José Guadalupe Posada en su taller, ca. 1899-1900. Fototeca Nacional INAH, inv. 25296. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

letreros de la fachada de su local recientemente montado,<sup>80</sup> anuncia dos veces el servicio de litografía (fig. 7). Aún más, en la noticia periodística sobre el desafortunado fallecimiento de su hijo, difundida a principios de 1900, se hizo referencia a Posada como “antiguo grabador y litógrafo” (sus colegas capitalinos lo conocían, pues él era colaborador de dos de los periódicos que dieron la noticia<sup>81</sup>); de hecho, en el acta de defunción de su vástago, de nombre Juan

80. En una imagen de Posada publicada el 14 de diciembre de 1898 en el periódico *El Continente Americano*, está inscrita todavía la dirección de su taller de Santa Teresa núm. 2. Le agradezco a Amézaga Heiras que me diera a conocer esta publicación.

81. La noticia de su muerte se publicó en “Sensible defunción”, *El Popular*, 21 de enero de 1900, 2; *El Diario del Hogar*, 21 de enero de 1900, 3; *El Chisme*, 20 de enero de 1900, 261.

Sabino según la prensa, se le señala precisamente el oficio de litógrafo,<sup>82</sup> que ejercería al lado de su padre.

Por último, se puede apuntar la existencia de varias hojas sueltas sin fecha con ilustraciones litográficas de Posada, en las que se asienta que salieron de la “Lit. de A. Vanegas” o “Lit. de A. Vanegas Arroyo” (fig. 8), en Santa Teresa número 1, es decir, de la imprenta del editor popular con quien el artista colaboró por tanto tiempo y de forma tan relevante; en la que se titula precisamente *Himno Nacional Mexicano, publicado por Antonio Vanegas Arroyo, para canto y piano*, con una partitura que debió circular hacia 1891<sup>83</sup> o antes, incluso se especifica que el establecimiento estaba “á cargo de J. G. POSADA” (fig. 9). ¿Es que el conocido editor tuvo ya por esos años un equipo litográfico, o que Posada, habiendo recuperado el suyo, lo puso a su disposición? Habrá que dilucidarlo, pues son pocas las impresiones litográficas vinculadas a la imprenta de Vanegas, por lo cual, en todo caso, la que en efecto tuvo, al menos más tardíamente, la subexplotó.<sup>84</sup> En cuanto a la suya propia, se desconoce en qué tipo de trabajos pudo aplicarla Posada, pero tal vez, como había hecho en Aguascalientes y en León, atendiera con ella demandas al menudeo de impresos sociales, como esquelas de bautizo, matrimonio, defunción, o impresos de carácter comercial como facturas, libranzas, entre otros.

Respecto a la posibilidad de que el propio Posada pudiera haber proveído planchas fotomecánicas con sus dibujos a los tres semanarios en que trabajó o a cualquier otra publicación, en otros estudios se ha argumentado que no era posible porque el fotograbado era una industria que requería una inversión cuantiosa de capital y una estructura administrativa más o menos compleja debido al alto costo del equipo (incluida la enorme cámara fotomecánica), al

82. El acta de defunción fue levantada el 18 de enero de 1900, al día siguiente de su fallecimiento; véase el libro 485, f. 255 del Registro Civil. Se puede consultar en Ancestry Library Edition.

83. Se puede saber esto porque se anunció en un cuadernillo por esas fechas: Mercurio López Casillas, “La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, María Ana Beatriz Maseara Cerutti, coord., *Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario* (Ciudad de México: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR)-Coordinación de Humanidades-Secretaría de Desarrollo Institucional-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 118.

84. En un inventario de 1901 del equipo de Vanegas Arroyo figura una prensa de litografía “de mano” (¿manual?), pero no el año de su adquisición; Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Andanzas de un editor popular: 1880-1901* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2017), 131.



8. José Guadalupe Posada, atrib., *La Sma. Trinidad*, hoja suelta, ca. 1890. Litografía. Promotora Cultural Fernando Gamboa. Fotografía: Helia Bonilla.

amplio espacio requerido (debía tener acceso a luz solar —no era raro que se emplazara en una planta alta—, y entre otros espacios, un cuarto para revelado), y al personal necesario para desarrollar un trabajo en cadena con una organización de tipo fabril en la que el dibujante era sólo el primer eslabón. Por el contrario, el taller de carácter artesanal que, por ejemplo, tuvo en la calle de Santa Inés era pequeño, se ubicó a nivel de la calle y contó con pocos ayudantes;<sup>85</sup> además, en los anuncios con que se publicitó en la prensa, nunca ofreció ese servicio. Sobre lo costoso de la maquinaria y el número de empleados requeridos para ello, es reveladora la ya citada nota de 1892 en *El Universal*.<sup>86</sup>

### *Posada y la novedad de la fotolitografía en los semanarios de los Paz*

En cuanto a innovaciones, no hay duda de que para cuando Posada inicia su labor en los semanarios de los Paz a finales de la década de 1880, la fotolitografía ya tenía un uso comercial en la capital. Si bien no existe tampoco una historia del desarrollo de esta modalidad técnica en México, se pueden apuntar algunos datos esenciales: Luis García Pimentel en 1877 afirmó haber experimentado con la fotolitografía desde 1873,<sup>87</sup> pero hasta donde se sabe fue el taller comercial de Llano y Orellana el que, a finales de ese mismo año abrió para operar con ella,<sup>88</sup> aunque de su producción se conocen sólo algunas escasas láminas fotolitográficas, impecables, de carácter lineal, que reproducen grabados extranjeros, publicadas en 1874 y 1875,<sup>89</sup> se ignora su suerte y si verdaderamente incidió en el ámbito editorial. Lo cierto es que para finales de la década de 1880 otros talleres comerciales ofrecían ese procedimiento; el de Emilio Moreau y Hermano desde 1885 anunciaba que hacía ilustraciones para

85. Cfr. Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*, 154-159; 176 y Bonilla, “Posada: recursos y estrategias”, 41-42.

86. “Los grabados de ‘El Universal’”, *El Universal*, 14 de febrero de 1892, 4.

87. Berndt y Miranda, “José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas”, Museo Nacional de Arte, *Posada y la prensa ilustrada*, 25. García Pimentel se encargó de los facsímiles fotolitográficos y fototipográficos que ilustraron la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, obra muy conocida de su padre, publicada en 1886. Agradezco éste y otros datos a la generosidad de Emma Rivas Mata.

88. “Foto-litografía”, *La Voz de México*, 2 de junio de 1874, 3. Cabe suponer que el señor Orellana con quien se asoció fue un dibujante que colaboró en *Historia del ferrocarril mexicano*, de Gustavo Baz y E. L. Gallo, y en la que participó precisamente De Llano y Co.

89. Entre las varias publicadas en *El Artista*, véase *La sonaja*, reproducida en 1874, t. I, 333.



9. a) José Guadalupe Posada, *Himno nacional mexicano*, publicado por Antonio Vanegas Arroyo, para canto y piano, hoja suelta, ca. 1890; b) detalle inferior izquierdo; c) detalle inferior derecho. Litografía. Promotora Cultural Fernando Gamboa. Fotografía: Helia Bonilla.

periódicos con fotolitografía,<sup>90</sup> y el antiguo de Hesiquio Iriarte la utilizó al menos desde 1888.<sup>91</sup> Sin embargo, cabe aclarar que, aun teniendo este recurso

90. *El Álbum de la Mujer*, 21 de junio de 1885, 255, entre muchos otros anuncios.

91. Véase una fotolitografía de carácter lineal de lo que fue sin duda una imagen de origen extranjero, que lleva la leyenda “Foto-litog. de H. Iriarte” (Hesiquio Iriarte), firmada por R. Iriarte (con seguridad Ricardo, hijo de Hesiquio), en *El Álbum de la Mujer*, 17 de junio de 1888, 197.



técnico, estos establecimientos no siempre recurrían a él, también hacían litografías al modo tradicional.<sup>92</sup>

Aunque no sabemos con qué frecuencia, el taller de Moreau y Hermano suministró imágenes a *La Juventud Literaria*, publicación impresa por Ireneo Paz, y de la cual su hijo Arturo fue gerente y redactor en jefe; ello se puede saber gracias a que en un par de ocasiones el crédito de la empresa apareció en las láminas (esto sólo ocurría eventualmente, lo que dificulta rastrear la producción de los talleres de la época). Lo más probable es que la sobrecarga del taller litográfico de Paz lo obligara a él o a su hijo a recurrir a otros establecimientos para cubrir su propia demanda de imágenes. En la citada nota de 1888 de *La Patria Ilustrada*, en efecto da cuenta de dicha sobrecarga, que había orillado a Paz a interrumpir por algunas semanas la inserción de sus *Leyendas históricas*, para dar espacio a que se terminaran sus ilustraciones, “que por recargo de trabajos en la litografía se habían retrasado”.<sup>93</sup>

En cuanto a los Moreau, una colaboración suya corrobora la introducción de novedades técnicas en las ilustraciones de las revistas de los Paz: se trata de un retrato lineal y en alto contraste del general Boulanger publicado el 21 de agosto de 1887<sup>94</sup> en *La Juventud Literaria* y que tiene al calce precisamente el crédito “Em. Moreau y H.”, en el cual, además, se especifica la técnica con que se ejecutó: “Photo-Lit” (fig. 10), es decir, fotolitografía. Puesto que no es posible distinguir si un dibujo lineal o una imagen en alto contraste (sin medios tonos) se han impreso litográfica o fotolitográficamente,<sup>95</sup> si el dato no fuera aportado por la propia lámina (o explicitado por los editores, lo que sí hicieron después, como se verá), lo único que podría llevar a la sospecha de que se trata de una imagen “robada” de una publicación extranjera, gracias a un procedimiento fotomecánico, es que su propio carácter visual y cualidades formales eran muy distintas no sólo de lo que publicaba *La Juventud Literaria*,<sup>96</sup>

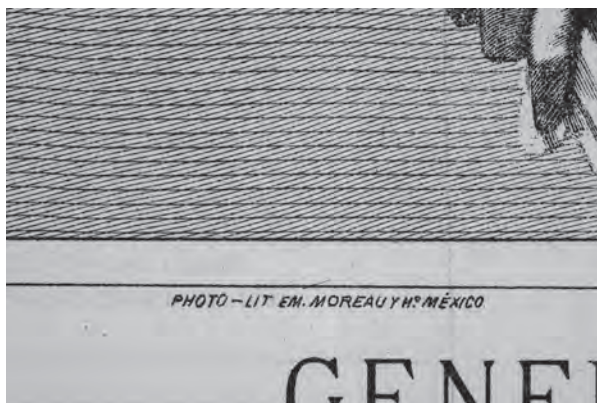
92. Si bien del taller de Moreau y Hermano salieron fotolitografías, en paralelo también ejecutaron litografías a la manera tradicional, dibujadas directamente sobre la piedra, como un retrato suscrito por ellos del general Sóstenes Rocha en *La Juventud Literaria*, 23 de octubre de 1887, 264. Enseguida se argumenta cómo identificar una y otra modalidad.

93. *La Patria Ilustrada*, 10 de septiembre de 1888, 443.

94. *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 192.

95. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 41a.

96. En general los retratos de *La Juventud Literaria* tenían una gama tonal y convenciones de dibujo muy diferentes. Por el contrario, esta imagen está hecha en alto contraste, y muestra líneas y texturados típicos de los grabados europeos tallados manualmente en madera de pie.



10. a) Taller litográfico de Emilio Moreau y Hermano (a partir de un grabado anónimo), General Boulanger, en *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 192; b) detalle. Fotolitografía. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Gerardo Vázquez Miranda. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, IIE-UNAM.

sino de lo que se producía en México, lo cual indica su procedencia foránea (el original era un grabado en madera de pie, técnica que, como se ha dicho, tuvo en el país un desarrollo menos que exiguo). En todo caso, el dato explícito de la técnica, afortunado para el historiador, ayuda a constatar lo que de otro modo no sería posible, pues a simple vista podría parecer que es o bien la réplica de un grabado en madera,<sup>97</sup> o un fotograbado de línea, tomados uno u otro de un grabado en madera de pie.

Se puede afirmar que un número importante de las láminas que publicó *La Juventud Literaria*, y también *La Patria Ilustrada* y *Revista de México* son asimismo fotolitografías, pero de un carácter distinto a la imagen previamente citada de Boulanger (y a las antes publicadas por De Llano y Orellana, e Iriarte), pues no están ejecutadas en alto contraste, sino que son imágenes con escalas de grises. A simple vista, pero aún mejor con una lupa, es posible observar que mientras gran parte de esas imágenes tonales, incluyendo varias de las realizadas por Posada, son tan sólo litografías con el texturado característico de esta técnica<sup>98</sup> (como ejemplo, véase la fig. 11 y su detalle),<sup>99</sup> otra parte exhibe un fino y peculiar patrón (véase el ejemplo en otra imagen de Posada, fig. 12).<sup>100</sup> La revisión de la bibliografía actual centrada en la identificación de técnicas gráficas,<sup>101</sup> pero sobre todo el cotejo con un tratado o manual publicado en París en 1893 por Leon Vidal, titulado *Traité pratique de photolithographie*, y también con imágenes de época (una del propio tratado, véase la fig. 13 y su detalle ampliado), semejantes en su reticulado al de las imágenes mexicanas que ahora

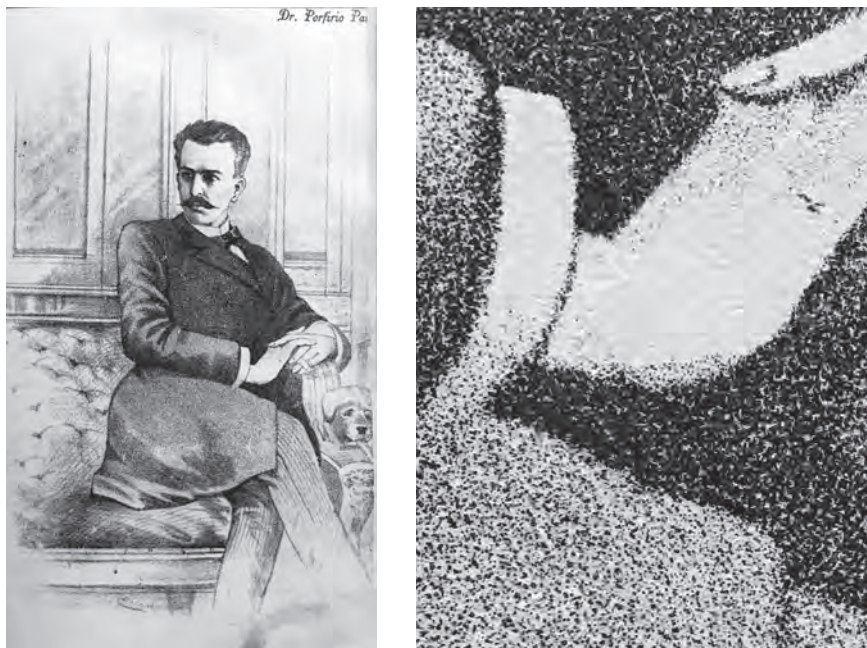
97. En el siglo XIX, primero la estereotipia y luego la electrotipia hicieron posible la obtención de réplicas de planchas en madera, lo que, además de preservar los originales de la pérdida o deterioro, permitió su multiplicación en miles y su exportación intercontinental. La estereotipia consistía en sacar un molde de una plancha y verterle metal fundido, que ya frío formaba el duplicado; la electrotipia, inventada en 1839, permitía hacer la réplica exacta de un grabado o plancha por medio de la electrólisis; Griffiths, *Prints and Printmaking*, 140 y 154.

98. Cotéjese su textura con el detalle ampliado que de este procedimiento se reproduce en Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 19b.

99. Otros ejemplos firmados por Posada que muestran el texturado característico de la litografía hecha manualmente son: Ramon F. Riveroll. *Secretario de Hacienda del Estado de Hidalgo* en *La Patria Ilustrada*, 4 de febrero de 1889, 50; José Peón Contreras en *La Patria Ilustrada*, 29 de julio de 1889, 349; y Gabino Barreda, en *Revista de México*, 24 de febrero de 1889, 92.

100. Puesto que cursé una licenciatura en grabado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del INBA, y practiqué la litografía, desde que observé estas imágenes detecté en ellas su intrigante texturado.

101. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 41b.

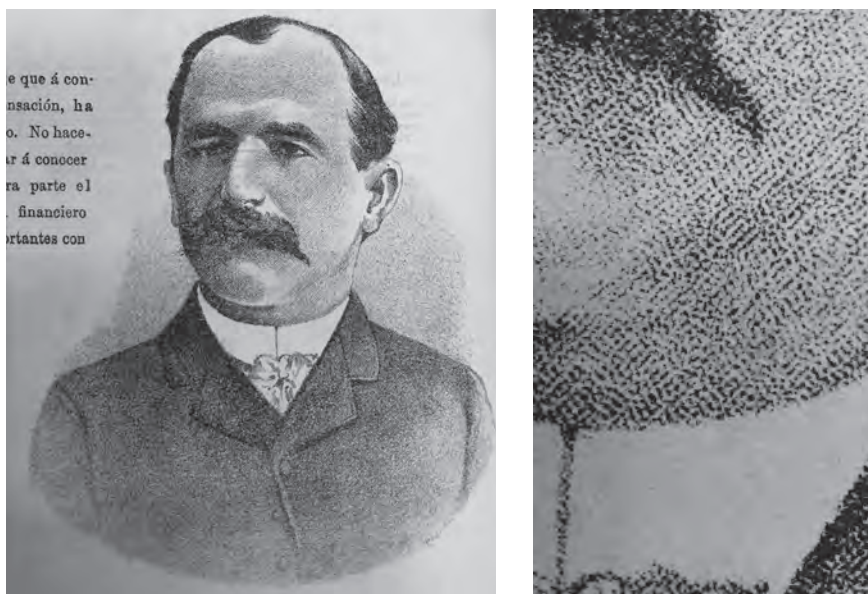


11. a) José Guadalupe Posada, *Dr. Porfirio Parra*, portada de *Revista de México*, 3 de marzo de 1889; b) detalle. Litografía. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

discutimos, lleva a proponer que se obtuvieron mediante un procedimiento fotolitográfico denominado *ink-photo*<sup>102</sup> en el ámbito de habla inglesa, pero también en Francia, o con alguna variante técnica muy cercana.<sup>103</sup>

102. Leon Vidal, *Traité pratique de photolithographie* (París: Gauthier-Villars et Fils, 1893), 224-231; aunque hace adiciones, este manual retoma mucha información de W. T. Wilkinson, *Photoengraving, Etching and Lithography in Line and Half-tone; Also, Collotype and Heliotype* (Nueva York: Edward L. Wilson, 1888), 144-146 (los consulté en Internet Archive en abril de 2020). En este caso el nombre inglés de la técnica se conservó en el manual francés, pero es importante señalar que una misma técnica podía recibir distintas denominaciones en distintos ámbitos geográficos.

103. Wilkinson habla en plural cuando de pasada afirma que “los más exitosos métodos” para hacer fotolitografías con medios tonos fueron “modificaciones de los procesos de impresión colográfica” (como era el *ink-photo*), pero no da pistas sobre esto. También dice que los métodos mencionados en su libro para producir fotolitografías de medio tono daban resultados más bien burdos, y ninguno tenía la fineza del *ink-photo*; Wilkinson, *Photoengraving*, 143-144. Por otra

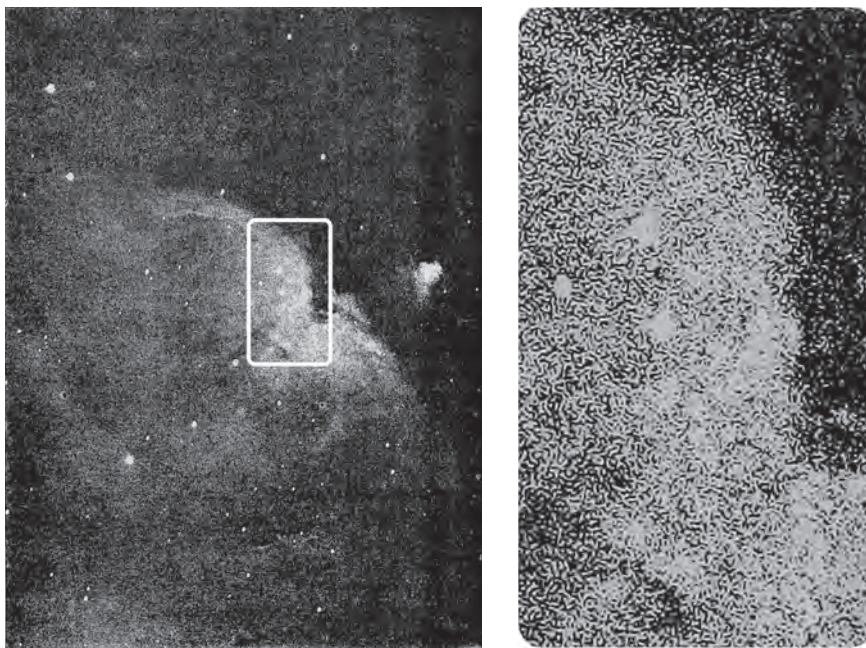


12. a) José Guadalupe Posada, *Luis Hüller*, tomado de *Revista de México*, 24 de febrero de 1889, s.n.p.; b) detalle. *Ink-photo*. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

Dicho procedimiento permitía la obtención de fotolitografías con medios tonos, y fue en su tipo el que más temprano alcanzó viabilidad comercial, al ser desarrollado por la firma londinense Sprague & Co. a principios de la década de 1880 y explotado hasta finales del siglo XIX (un ejemplo puede verse en la fig. 14, con su detalle ampliado). Consistía en transportar a la piedra litográfica (o a una lámina de zinc), mediante papel de transferencia, imágenes

---

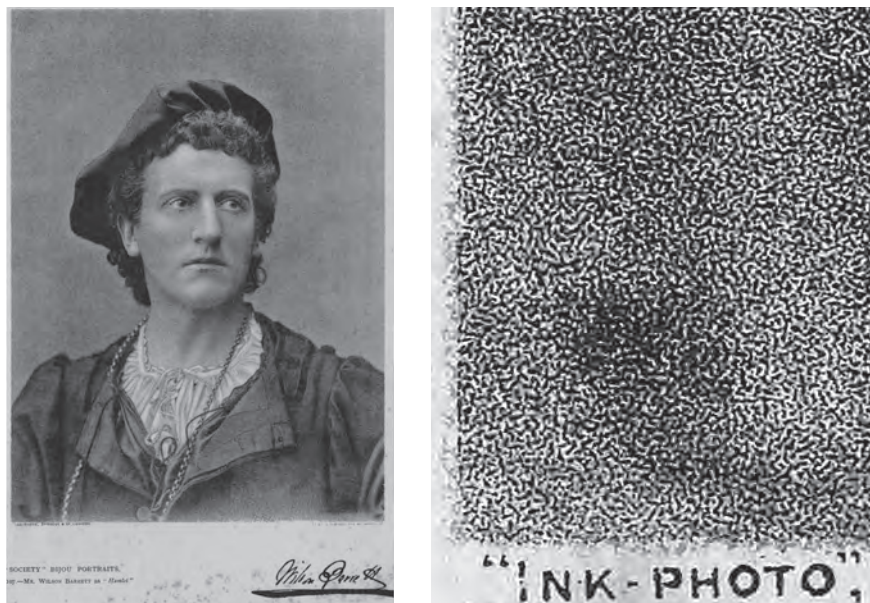
parte, en esta investigación sólo se detectaron otros dos procedimientos con los que se obtenía un texturado similar al de las peculiares imágenes en las revistas de los Paz (derivado también de la reticulación de la gelatina); uno fue la fotogalvanografía, técnica de grabado en hueco (a diferencia de la litografía, que es planográfica) inventada a finales de la década de 1850 en Inglaterra, muy cara, laboriosa, y de uso muy restringido (Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 36). Otro, muy exitoso, de carácter fotomecánico, se denominó *mezzografía* o *metzografía* (al igual que el medio tono, se valía de la intermediación de una pantalla), pero se inventó hasta 1897, lo que lo descarta; cfr. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 74b y F. J. M. Wijnekus y E. F. P. H. Wijnekus, *Elsevier's Dictionary of the Printing and Allied Industries* (Ámsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992), 387.



13. a) Anónimo, *Épreuve obtenue par le procédé Ink-Photo*, en Leon Vidal, *Traité pratique de photolithographie* (Paris: Gauthier-Villars et Fils, 1893), 226; b) detalle. *Ink-photo*. Getty Research Institute.

obtenidas fotográficamente cuyas áreas tonales se habían traducido en una mayor o menor saturación de textura característica, procedente de la reticulación de la gelatina a la que se habían transferido inicialmente; manejado por operarios hábiles y experimentados, se inspiró en el colotipo o fototipia,<sup>104</sup> pero era más barato y fácil de producir masivamente —por lo que se usó para

104. Procedimiento fotomecánico inventado a principios de la década de 1850 en Francia, que permitía reproducir imágenes fotográficas con gradación tonal y con un característico patrón imperceptible a simple vista derivado de la reticulación de la gelatina utilizada en su procesamiento; véase, entre otras fuentes, James M. Reilly, *Flowchart for Identification Guide: from Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints* (Rochester: Kodak, 1986), 59, y el sitio web del Rochester Institute of Technology's Image Permanence Institute, de Nueva York: <http://www.graphicsatlas.org>, consultado en junio de 2011 (debo estas referencias respectivamente a José Antonio Rodríguez, quien generosamente me facilitó diversos libros, y a Mariana Planck y Andrew Atkinson).



14. a) Sprague & Co. (a partir de una fotografía cabinet de Barraud), *Mr. Wilson Barrett as Hamlet*, finales del siglo XIX o principios del XX; b) detalle. *Ink-photo*. Folger Shakespeare Library.

ilustrar muchos libros—;<sup>105</sup> en el *ink-photo* la reticulación, aunque fina, en comparación era mucho más tosca, a menudo perceptible a simple vista, y un tanto diferente. Es importante señalar, además, que el texturado de las imágenes elaboradas con *ink-photo* podía tener variaciones entre sí dependiendo del grosor de la capa de gelatina o la temperatura del secado aplicados en su preparación, al grado de que, por ejemplo, podía llegar a ser tan fina, que a veces podía ser imperceptible a simple vista.<sup>106</sup>

105. Véase John Hannavy, ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Nueva York y Londres: Routledge-Taylor & Francis Group, 2007), vol. I, 1117, y Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 4tb.

106. El complejo proceso para elaborar *ink-photo* se explica en los dos manuales mencionados arriba en la nota 102. Respecto a la variabilidad de los resultados, véase Wilkinson, *Photoengraving*, 145; sobre este punto, cabe señalar que, en efecto, mientras que en algunas de las ilustraciones el reticulado derivado de la gelatina es visible a simple vista, en otros casos se requiere de lupa para detectarlo, como se puede ver en varias imágenes de los semanarios de los Paz, por ejemplo el retrato del escritor Victor Tissot, publicado en *La Patria Ilustrada*, 6 de octubre de 1890, 475.

Dicho reticulado es afín al que se encuentra en las peculiares imágenes publicadas por los Paz en sus semanarios, entre ellas cabe reiterar que no pocas tienen la firma de Posada, lo que se puede comprobar al cotejar la fig. 12, y su detalle,<sup>107</sup> con las citadas imágenes 13 y 14 y sus respectivos detalles. Pero, además, en una afortunada referencia, *La Juventud Literaria* aportó información que permite apuntalar lo hasta aquí dicho: el 1 de enero de 1888, comentó que entre sus mejoras había introducido en varios de sus números la fotolitografía, citando tres casos específicos;<sup>108</sup> dos reproducían grabados en alto contraste tomados de periódicos extranjeros (entre ellos el citado retrato de Boulanger), pero el tercero reproducía una imagen tonal con el retrato de Heraclio M. de la Guardia (fig. 15), poeta venezolano, publicada el 26 de junio de 1887 (aunque el retrato en sí se ejecutó con dibujo directo en la piedra litográfica, el elaborado y alegórico marco que lo circunda muestra el reticulado de la gelatina característico del *ink-photo*).<sup>109</sup> Esto es prueba inequívoca de que en México se estaba utilizando un procedimiento fotolitográfico que permitía la obtención de imágenes con una gradación de tonos, lo que antes no había sido posible.

No se encontraron datos explícitos que permitan saber si las ilustraciones que los Paz publicaron en *La Juventud Literaria*, *La Patria Ilustrada* o *Revista de México* con este novedoso procedimiento salieron del taller litográfico de don Ireneo,<sup>110</sup> o del de Moreau y Hermano, pero debió ser este último el que las ejecutó, dado que manejaba la fotolitografía, y poseía el equipo fotográfico

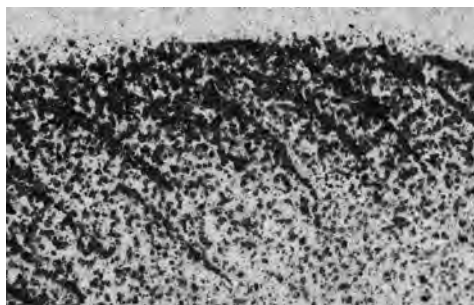
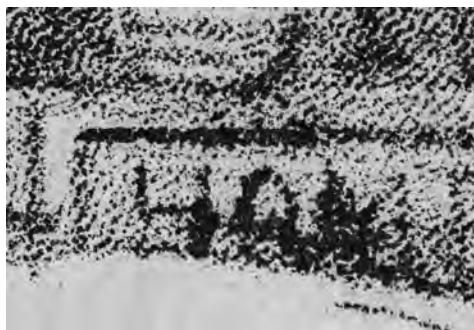
107. Otras ilustraciones firmadas por Posada con el reticulado fotolitográfico son, por ejemplo, *Manuel Puga y Acal*, en *La Patria Ilustrada*, 18 de marzo de 1889, 121; *S. Islas, Director General de los Telégrafos Federales*, en *La Patria Ilustrada*, 4 de febrero de 1889, 50. Imágenes que muestran el reticulado afín al del *ink-photo* y que no son de Posada son, entre otras, los retratos de *Manuel Caballero y Matilde Rodríguez*, en *La Juventud Literaria*, 25 de septiembre de 1887, 226 y 232; el retrato de *Gustavo A. Esteva*, en *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888, 209.

108. "Nuestro programa", *La Juventud Literaria*, 1 de enero de 1888, 2.

109. *Heraclio M. de la Guardia, poeta venezolano*, en *La Juventud Literaria*, 26 de junio de 1887, 121. La diferencia de procedimientos litográficos aplicados en el marco alegórico y en el retrato se explica porque eventualmente un mismo marco podía reutilizarse, ahorrando tiempo al dibujante; cotéjese, por ejemplo, los retratos de Adalberto A. Esteva y Agapito Silva publicados respectivamente el 3 y 10 de julio de 1887 en *La Juventud Literaria*.

110. Opino que el procedimiento de la "kaleidoscopia litográfica", citado en Berndt y Miranda, "José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas", 29 (n. 10), del que Ireneo Paz solicitó una patente, no es fotomecánico, sino sólo la sobreimpresión litográfica en tinta negra, con calados, encima de un fondo de colores impreso previamente, y por tanto no hay evidencia de que el taller de Paz practicara la fotolitografía o la fotomecánica.





15. a) Anónimo, Heraclio M. de la Guardia, poeta venezolano, en *La Juventud Literaria*, 26 de junio de 1887, 121; b) detalle del marco alegórico, ink-photo y c) detalle del retrato central, litografía. Hemeroteca Nacional de México.

Fotografía: Rebeca Abad Alcántara (a) y Gerardo Vázquez Miranda (b y c). Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" IIE-UNAM.

y la capacitación adecuada, pero sobre todo porque algunas imágenes publicadas en la revista *El Álbum de la Mujer* con el reticulado descrito llevan su firma (véase entre otras la portada del 2 de mayo de 1886, fig. 16). Esto permite comprobar que dicho taller de franceses practicó esta novedosa técnica en la Ciudad de México, no mucho después de que fuera inventada, y debió ser el que la suministró a los Paz, pero también a publicaciones de otros editores. Sólo una indagación posterior permitirá saber qué tan amplia fue su producción en este sentido.<sup>111</sup>

Como sea, conviene reiterar que los tres semanarios de los Paz combinaron la publicación de fotolitografías con un número importante de las tradicionales imágenes litográficas —las ejecutadas sin intermediación fotomecánica—, e incluida en este grupo hubo también alguna suministrada por el taller de los hermanos Moreau,<sup>112</sup> o sea que tanto en las publicaciones como al interior de los talleres se dio una convivencia de distintos procedimientos litográficos, tradicionales y novedosos.

Por ahora no está claro cuál era el criterio para utilizar o no el proceso fotolitográfico, pero al menos en un caso es posible que se haya usado porque Posada no estaba en la Ciudad de México (una de las ventajas de la fotolitografía y, en general, de los procesos fotomecánicos es que el dibujante entregaba su dibujo sin tener que poner un pie en el taller ni tocar la superficie de impresión, y sin que nadie más lo copiara sobre ella manualmente). Se trata de su primera colaboración, del 28 de octubre de 1888, en *La Juventud Literaria*, pues la reticulación del *ink-photo* se detecta en los dos dibujos o imágenes tonales de su autoría que aparecen en la segunda parte de la última página del ejemplar de ese día (si bien sólo lleva su firma la que se titula *Retrato de una Señorita perteneciente a las "Obreras del Progreso" de la Sociedad "Unión y Concordia" de León*)<sup>113</sup> (fig. 17). Dos días antes de que se publicaran, Posada

111. Aunque no están suscritas, son muchas más las ilustraciones que muestran el reticulado afin al *ink-photo*, baste señalar varios retratos publicados en *El Álbum de la Mujer*, el 28 de marzo de 1886, páginas 121, 126 y 127, y el 11 de abril de 1886, páginas 141, 146 y 147.

112. Véase el retrato de Sóstenes Rocha citado en la n. 92.

113. Se puede saber que la escena tonal titulada *Señoras de la Sociedad Católica socorriendo a los inundados*, aunque sin firma, fue ejecutada por él porque así lo hace saber una nota publicada en la página previa; *La Juventud Literaria*, 28 de octubre de 1888, 351-352. La otra escena en esa página signada por Posada es en cambio un dibujo lineal, algo borroso, y si bien no es posible distinguir si un dibujo de este tipo es litográfico o fotolitográfico, el hecho de que muestre lo que parece un doblez, posiblemente se deba a que se hizo con papel transporte para luego



16. a) Taller litográfico de Emilio Moreau y Hermano (a partir de un dibujo anónimo), *Un recuerdo a los héroes del 2 de mayo*, portada de *El Álbum de la Mujer*, 2 de mayo de 1886, 171; b) detalle del marco alegórico, *ink-photo* y c) detalles. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

estaba en León fungiendo como jurado calificador en los exámenes de dibujo de los alumnos de la escuela secundaria donde era profesor,<sup>114</sup> así que lo que pudo ocurrir es que a modo de un corresponsal hubiera enviado los dibujos desde allá, relativos a la reciente inundación que había golpeado a dicha localidad. Aunque tampoco se puede descartar que hubiera viajado a la Ciudad de México días antes, y hecho y entregado personalmente los dibujos, para luego regresar a León.

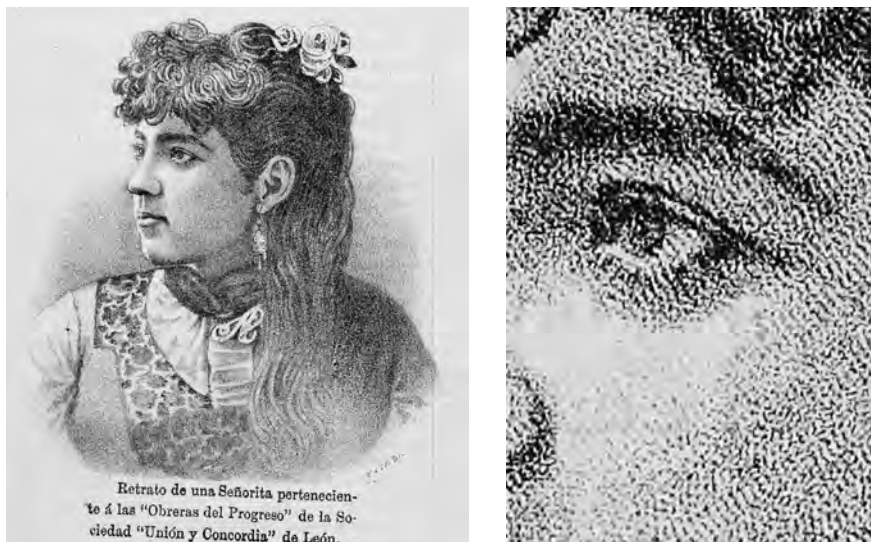
Como haya sido, el hecho de que las imágenes con la reticulación aparecieran en los semanarios de los Paz desde años antes de que el artista hiciera acto de presencia en ellos, indica que el mismo taller que las procesó desde un inicio —muy probablemente el de los Moreau— fue el que con dicho procedimiento transfirió después a las piedras litográficas las imágenes de Posada y el resto de las que ahí se publicaron y no son de su autoría. En cambio, se puede descartar que el propio Posada haya sido quien aplicó el procedimiento fotomecánico, porque no se han detectado imágenes suyas elaboradas antes o después con esta técnica en ninguna otra publicación; ninguna de sus litografías tonales de León ni las pocas que hizo para Vanegas Arroyo tienen ese texturado, sino el usual de la litografía dibujada en forma directa sobre la piedra. Además, por ahora tampoco hay nada que indique que Posada haya contado con el caro y sofisticado equipo para ello, y en los anuncios que se le conocen o en la fachada de su taller no indicó que la fotolitografía fuera uno de sus servicios. Todo indica que su papel en las publicaciones de los Paz se redujo al de dibujante-litógrafo (cuando ejecutó directamente sus trabajos sobre la piedra litográfica), o al de dibujante a secas (cuando sólo entregó sus dibujos para que otros —quizás, en este caso, los Moreau— los transfirieran a las superficies de impresión), sin tener él participación alguna en el tratamiento técnico de la piedra ni en el tiraje, tareas cubiertas por el personal de los talleres litográficos.

En esta segmentación de tareas, es probable que no tocara a Posada hacer la manipulación para obtener el citado encabezado en negativo de *La Patria Ilustrada* (fig. 1). Aún más, si se considera que la fotolitografía era el recurso fotomecánico utilizado en el semanario, es muy factible que se hubiera

---

transferirse a la piedra, al margen de si se dibujó directamente sobre dicho papel, o manipuló mediante un procedimiento fotolitográfico.

114. Helia Emma Bonilla Reyna, “José Guadalupe Posada: el intento de una biografía más fidedigna y la inserción del grabador dentro de la gráfica satírica y la caricatura en la prensa mexicana”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 27.



17. a) José Guadalupe Posada, *Retrato de una Señorita perteneciente á las "Obreras del Progreso" de la Sociedad "Unión y Concordia" de León*, en *La Juventud Literaria*, 28 de octubre de 1888, 352 y b) detalle. *Ink-photo*. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Helia Bonilla.

ejecutado con ella, pues permitiría la manipulación de positivo a negativo y viceversa. Pero tampoco es posible descartar que se obtuviera con el procedimiento litográfico, sin intermediación fotográfica, propuesto por Camacho. En lo que respecta a la gráfica se puede llegar a resultados análogos por caminos distintos, y sin pruebas documentales, a veces es imposible dilucidar cuál fue el que se tomó.

En cambio, por ahora no hay sustento histórico ni técnico que indique que se trató de un fotgrabado de línea, como propuso Gretton. Pero en lo que el historiador sí acertó es que fue en los semanarios de los Paz donde Posada contactó por primera vez con las nuevas tecnologías fotomecánicas de la imagen, y esto de seguro expandió su perspectiva sobre los cambios que empezaban a impactar y terminarían revolucionando su ámbito profesional. No hay duda de que una parte de las imágenes que Posada hizo a su llegada a la Ciudad de México en los semanarios *La Juventud Literaria*, *La Patria Ilustrada* y *Revista de México*, se hizo con novedosos procedimientos que incluían técnicas fotomecánicas.

*Las técnicas gráficas, argumento de calidad,  
modernidad y savoir faire*

Para comprender la significación que tuvo el trabajo de Posada, incluido el que se ejecutó con los nuevos procedimientos fotolitográficos, en los semanarios de los que fueron creadores o gestores los Paz, es importante perfilar la labor de estos empresarios culturales. Ireneo Paz (1836-1924), además de ser escritor y periodista, y de haber tenido una combativa participación política en los años previos a 1883, tuvo una trayectoria trascendente en la capital como propietario de una imprenta, una litografía y una empresa periodística y editorial con una amplia producción —buena parte de ella acompañada de ilustraciones—, que incluso sobrevivió, aunque en declive, al porfiriato; labor trascendente que reclama mayor estudio.<sup>115</sup> Para tener una idea de la importancia que había alcanzado en 1884 —cuatro años antes del arribo de Posada a la Ciudad de México—, baste indicar que su periódico *La Patria* era el de mayor tamaño en la capital, el único con “reporters” y en recibir telegramas diarios del interior y del extranjero, y con una gran cantidad de anuncios con esa misma doble procedencia, “que la producen por cuarenta mil pesos al año, con lo cual está en camino de progresar extraordinariamente, sobrepasando, quizás, al *Monitor*, cuyos propietarios no quieren entrar en la vía de grandes innovaciones en su publicación”.<sup>116</sup> En cuanto a Arturo Paz (1867-1915), joven abogado que desempeñó algunas funciones públicas, muy tempranamente inició su labor periodística junto a su padre, haciendo traducciones del francés, escribiendo artículos de costumbres y algunas crónicas, y llegando a ser redactor y también director de *La Patria* y *La Patria Ilustrada*; miembro de la comisión que representó a México en la Exposición Internacional de Nueva Orleans, de finales de 1884 y principios de 1885, donde gestionó a favor de la prensa

115. Más allá de estudios sobre su biografía, y labor política o literaria, sobre su trabajo editorial pueden verse varias entradas en ZonaPaz, sitio dedicado a su nieto Octavio, en el que Ángel Gilberto Adame hace una sintética compilación de su labor editorial; véase [https://zonaoctaviopaz.com/detalle\\_conversacion/101/obras-completas-de-ireneo-paz-parte-i-obra-literaria/](https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/101/obras-completas-de-ireneo-paz-parte-i-obra-literaria/), consultado el 21 de junio de 2020. Asimismo, se puede consultar el fundamental y ya citado texto de Fausto Ramírez sobre *La Patria Ilustrada* (centrado en Posada), y tres tesis en TESIUNAM que abordan aspectos parciales, sea de su labor en el diario *La Patria*, o su obra histórico-literaria.

116. Manuel Caballero, ed., *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana* (Nueva York: Chas M. Green, 1883-1884), 205.

mexicana.<sup>117</sup> En 1887 fundó con otros jóvenes literatos *La Juventud Literaria*, en la que de gerente y redactor pasó a ser su propietario a partir de enero de 1889, y la transformó en *Revista de México*; se trató de una publicación ambiciosa que contó con la colaboración de escritores consagrados (Altamirano, Sierra, Riva Palacio, Peza, entre otros), pero también de una joven élite de literatos y críticos, vinculados varios de ellos al modernismo (como Luis G. Urbina, Gutiérrez Nájera, Puga y Acal, o Peón del Valle, quien además fue uno de los fundadores), que participaron desde sus páginas en los debates sobre literatura entablados en diarios y revistas.<sup>118</sup> Sobre su relevancia, alguno de sus colegas de la prensa afirmó:

Decididamente [...] ocupa el primer lugar entre las publicaciones ilustradas del país. El número del último domingo es la mejor prueba de este aserto, por sus ilustraciones, su impresión, su papel y sus escogidos materiales [...] si a ello] se agrega la modestia y honradez de sus jóvenes redactores claramente se vé que va á la vanguardia de la prensa literaria; y no puede ser de otra manera, pues que sus ilustraciones son nuevas y no gravados [*sic*] americanos de desecho y antigüedad reconocida y de títulos y explicaciones usurpadas.<sup>119</sup>

Más allá de que el objetivo principal del semanario fue consolidar un prestigio literario,<sup>120</sup> apostaba por estar en la vanguardia editorial en un país en el que resultaba muy difícil la digna sobrevivencia de ediciones de este tipo, lo que se deduce de diversas notas editoriales que dieron cuenta de lo alcanzado y de las mejoras que vendrían; de lo ahí dicho se desprende que las ilustraciones tuvieron un lugar protagónico en el discurso de calidad material y de riqueza de

117. Luis A. Escandón, *Poetas y escritores mexicanos* (Ciudad de México: Imprenta, litografía y encuadernación de Ireneo Paz, 1889), 63-65; Lázaro Pavía, *Apuntes biográficos de los miembros más distinguidos del poder judicial de la República Mexicana* (Ciudad de México: Tipografía y litografía de F. Barroso, Hermano y Co., 1893), 469-476; Ángel Gilberto Adame, “Tras la genealogía de Paz: Arturo Paz Solórzano”, *Letras Libres*, <https://letraslibres.com/revista-espanal-tras-la-genealogia-de-paz-arturo-paz-solorzano/>, consultado el 19 de febrero de 2022.

118. Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), vol. I, 259-260 y Carlos Guzmán Moncada, “Manuel Puga y Acal, y la crítica de su tiempo”, *Estudios Jaliscienses*, núm. 50 (noviembre de 2002): 5-23.

119. “La Juventud Literaria”, *El Diario del Hogar*, 23 de agosto de 1887, 3.

120. Ya convertida en *Revista de México*, afirmó que en la sección de literatura tendrían especial cuidado pues en ella buscaban que radicara el crédito del periódico.

contenido, novedad y originalidad de la revista (al igual que en otras publicaciones). De hecho, sus imágenes coadyuvaron a posicionarla en el ámbito cultural, al igual que a los propios colaboradores, cuyos retratos desfilaron por sus páginas entre los de otras personalidades. Y como parte fundamental de la publicación, las imágenes contribuyeron en la configuración de un todo que pretendía pulcritud y corrección, incluso refinamiento; un todo cuyos elementos constitutivos se interrelacionaron en razón de una estrategia y política editorial y de comunicación, condicionada tanto por el público selecto al que se dirigían como por las relaciones culturales, políticas y sociales de la propia élite que lo produjo.<sup>121</sup>

En 1889, rebautizada como *Revista de México*, al reconocerse a sí misma entre las más relevantes publicaciones ilustradas y literarias del país, confirmaba la centralidad de su componente visual y manifestaba su aspiración a seguir consolidándose materialmente como producto de una cuidada edición, que correspondiera, como ya era necesario, al “progreso e ilustración” de México. Además del recuento pormenorizado de sus contenidos literarios, científicos y recreativos, destacaba lo que ofrecería en la parte artística y afirmaba que gracias a la ayuda del notable pintor Gamboa Guzmán (yucateco formado en París), había dado a la stampa su nueva cabeza,<sup>122</sup> igual a la de la *Revue Illustrée*, la mejor en su género en Francia, y comentó lo siguiente (con lo que proporcionó además una de las raras referencias que se le hicieron en vida a Posada, cuyo nombre apareció en la nota al lado del de los connotados colaboradores literarios, como Justo Sierra, Vicente Riva Palacio, Ignacio Altamirano y Salvador Díaz Mirón):

Daremos siempre en la primera plana un retrato artísticamente hecho por nuestro dibujante especial el Sr G. Posada, que ha adquirido ya justa fama, y cuyas ilustraciones á los versos del señor D. Casimiro del Collado han sido calurosamente elogiadas, y conocen nuestros lectores. En el centro irán siempre cuatro páginas cuando menos, de alguna novela, historia ó libro interesante, original ó traducido

121. Agradezco inmensamente a Laurence Coudart, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, sus reflexiones teóricas, animados e interesantes comentarios y sugerencias bibliográficas.

122. Véase la portada diseñada a color de *Revista de México* a partir del 6 de enero de 1889. Ya desde 1887 el pintor Juan Gamboa Guzmán había elaborado un sofisticado cabezal para la revista; “Gracias”, *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 191. Por una errata, en 1889 la revista se refirió al pintor como José, en vez de Juan.



expresamente para nuestro periódico, é ilustrado cuidadosamente por el mismo artista. Estas páginas se imprimirán en magnífico papel y fáciles de separarse para que los suscriptores puedan coleccionarlas y formar volúmenes de lujo á precio muy módico.

Los retratos que publiquemos serán de personas [...] notables [...] dando siempre preferencia á mexicanos; dejándoles la parte de impresión que corresponde al dorso en blanco para que se puedan recortar y formar preciosas colecciones de notabilidades.<sup>123</sup>

En el discurso sobre las imágenes, las técnicas con que se confeccionaron tuvieron un papel relevante, se reconoció tanto implícita como explícitamente su adecuación al contenido y calidad de una publicación destinada a un público acomodado, y a una intención de modernidad. Así, en otra nota editorial publicada previamente en 1888, se aseguraba que habría “en todo especial cuidado: la corrección será escrupulosa, la impresión excelente y la parte litográfica encomendada á los más hábiles dibujantes de México”, y se comentaba que la buena acogida del público había permitido más mejoras de las esperadas; mencionaba en primerísimo lugar la introducción de la fotolitografía con “brillantes resultados”, y destacaba algunos retratos ejecutados con este procedimiento; se decía también que puesto que las litografías eran finas y delicadas se había puesto forros a los cuadernos para su protección, y cerraba con la afirmación de que si el público los seguía favoreciendo, tratarían “de introducir en las ilustraciones fotograbados y cromo-litografías”.<sup>124</sup> En la misma tónica, en 1889 anunciaron también que regalarían “periódicamente lujosas pastas para las novelas que se publiquen, fotolitografías, grabados y cromolitografías, calendarios ilustrados y multitud de publicaciones artísticas sin aumentar el costo”.<sup>125</sup> Más aún, tiempo después *Revista de México* en su propia portada explicitó quiénes, entre sus colaboradores, se encargaban de la parte visual, y en algunos casos especificó incluso sus técnicas, véase por ejemplo, la del 17 de julio de 1892, en la que se señala que Guadalupe Posada hace los grabados, y Ortiz Monasterio los fotograbados.

El que al publicitarse la revista, al igual que muchas otras publicaciones de la época, no se refiriera simple y llanamente a las ilustraciones como ta-

123. “Explicaciones”, *Revista de México*, 6 de enero de 1889, 18.

124. “Nuestro programa”, *La Juventud Literaria*, 1 de enero de 1888, 2.

125. “Explicaciones”, *Revista de México*, 6 de enero de 1889, 18.

les, sino que se emplearan términos técnicos diferenciados para aludir a los procedimientos gráficos con los que se elaboraban confirma, como arguye el historiador Gerry Beegan, que dichos procesos de reproducción también tuvieron un papel en el significado que las imágenes impresas tenían para sus audiencias.<sup>126</sup> Aunque fuera un conocimiento impreciso y somero de sus diferencias, había sin duda la noción de que se trataba de procedimientos novedosísimos en México, y el hecho de que los editores los esgrimieran confirma su aspiración de insertarse, y de insertar a su público, en la corriente modernizadora que estaba revolucionando la esfera editorial en Europa y Estados Unidos, donde la consolidación de la industria de la imagen impresa, que incluía procedimientos fotográficos y un trabajo especializado y en cadena, a finales del siglo XIX dio lugar a una producción de magnitud colosal, que impulsó y fue a la vez parte del nacimiento de los medios masivos de comunicación. La presencia de ilustraciones ejecutadas con estos nuevos procedimientos implicaba, por tanto, un toque de modernidad para las publicaciones, y al igual que el resto de los elementos técnicos novedosos en la edición (tipografía, formas de impresión, diseño y materialidad), se convertían en un argumento de calidad, de modernidad, de estatus, de “saber hacer” (*know how, savoir-faire*), de control, incluso de poder adquisitivo, y no fue raro que los editores alardearan de poseer la maquinaria más reciente, la más moderna, que les permitía alcanzar altos tirajes y muchos suscriptores.<sup>127</sup>

Si se considera que la selección de las técnicas ilustrativas estaba dirigida por una noción sobre lo que resultaba idóneo o apropiado no sólo para cubrir las exigencias de determinado público, sino en función de lo que se deseaba ofrecer, para lo cual se barajaban consideraciones de carácter económico, estético y hasta moral,<sup>128</sup> no extraña que una revista que aspiraba a tener una “corrección escrupulosa, una impresión excelente”, y a contar con “los más hábiles dibujantes de México”, hubiera acudido a un taller proveniente de Francia, país a la vanguardia en la elaboración de imágenes impresas y técnicas gráficas, el cual proveía de ilustraciones manufacturadas con procedimientos sofisticados

126. Beegan, *The Mass Image*, 8, y 212, n. 25, quien sigue a Brian Maidment, *Reading Popular Prints, 1790-1870* (Mánchester: Manchester University Press, 1996).

127. Comunicación personal con Laurence Coudart, 21 de enero de 2022.

128. Beegan, *The Mass Image*, 9. El autor explica por ejemplo que cuando ya se contaba con tecnología para trasladar a los impresos imágenes de origen fotográfico, el tema en ellas mostrado, en particular si era de violencia, pobreza o sexo, tenía una gran carga moral como para ser recogido por la fotografía, pero en cambio podía ser representado mediante ilustraciones.

y se ufanaba en sus promocionales de utilizar máquinas de vapor,<sup>129</sup> y en el que se producían litografías “verdaderamente artísticas y hermosas” a decir de alguien que publicitó en la prensa una lujosa edición con ilustraciones suyas.<sup>130</sup>

Así que cuando Posada empezó a trabajar con los Paz, aunque las publicaciones de Ireneo Paz, como *La Patria* y *La Patria Ilustrada* habían tenido una cierta contracción,<sup>131</sup> la incorporación promisoría en 1889 de un nuevo semanario a la empresa familiar, al pasar a ser Arturo Paz el propietario de *Revista de México*,<sup>132</sup> significó un paso adelante, que refrendaba su puesta al día, y en suma su prestigio, como dueños de un diario y dos revistas de trascendencia en circulación, y un rico catálogo de publicaciones en venta que seguía ensanchándose.<sup>133</sup> Trabajar con ellos significaba, por tanto, entrar con el pie derecho en la moderna esfera editorial capitalina, e iniciar la consolidación de un prestigio. Muy lejos estaba en ese momento de las críticas que, como parte de los impresos populares, recibirían sus ilustraciones.

### Conclusión

Para entender la obra de un artista como Posada, que de forma permanente ilustró impresos, resulta fructífero mirar hacia la historia de las técnicas de reproducibilidad de la imagen en Europa, porque los cambios ocurridos allá tuvieron incidencia en México, como país importador de técnicas y tecnologías. Es por ello que el historiador Thomas Gretton, quien abrió atinadamente

129. Caballero, *Primer almanaque histórico*, 8.

130. “Album queretano. Publicación de gran lujo”, *La Sombra de Arteaga: Periódico Oficial del Estado de Querétaro*, 30 de marzo de 1882, 113-114.

131. En 1884 redujeron respectivamente el número de páginas, y en 1888, en *La Patria* los anuncios empezaron a disminuir reemplazados por cables telegráficos y textos variados; Ricardo Cruz García, “El ocaso de un patriarca, Ireneo Paz y *La Patria* frente a la Revolución mexicana (1910-1914)”, tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2021), 70.

132. Dado que eran independientes, pero a la vez se interrelacionaban en sus mutuas iniciativas editoriales, habrá que discutir si realmente se puede hablar o no de una empresa familiar.

133. Puede verse, entre sus catálogos de 1887, “Nuevo catálogo con rebaja de precios”, *La Patria Ilustrada*, 19 de diciembre de 1887, 610 y 611, y otro seis años después en “Periódicos y libros editados por Ireneo Paz”, *La Patria Ilustrada*, 4 de septiembre de 1893, 11 y 12. Me refiero a un periódico y dos revistas, porque como señalé, *La Juventud Literaria* desapareció para ser sustituida en 1889 por *Revista de México*.

la reflexión en este sentido para el tema de Posada, pudo hacer inferencias válidas para el contexto mexicano, como el hecho de que la fotomecánica ya era una práctica comercial presente en la prensa mexicana del decenio de 1880, y que su incorporación impactó en la obra del aguascalentense. A ello se debe también que la clave para identificar una técnica inusual en la obra de este artista-ilustrador mexicano pueda hallarse en un tratado o manual europeo decimonónico, o en estudios actuales sobre la identificación de técnicas del siglo XIX en Europa.

Sin embargo, es importante tener presente que, si bien el mercado de la imagen impresa fue en rápido ascenso a lo largo del siglo XIX, en las distintas latitudes hubo diferencias sustanciales, y que las brechas económicas y tecnológicas se plasmaron en mercados con una oferta y demanda de imágenes de dimensión francamente desigual. Las historias, preferencias, posibilidades y temporalidades respecto de los procedimientos gráficos y su uso fueron particulares y diversas. Y, por tanto, para visualizar lo que ocurrió en México, es necesario partir de la especificidad de la historia de sus artes gráficas; una aproximación permite matizar lo propuesto por el historiador británico para el periodo de 1880, pues por ahora y con la información asequible, todo apunta a que la primera técnica fotomecánica a la que se dio un uso comercial en la capital fue la fotolitografía, y que la utilización generalizada de planchas fotomecánicas de línea, posiblemente en la modalidad derivada del *gillotage* (era la estandarizada en el ámbito internacional),<sup>134</sup> inició sólo después, con la fundación de importantes talleres comerciales al despuntar los años noventa. Como sea, aún será necesario que se haga una historia más precisa y extensa sobre la aplicación de los procedimientos fotográficos a las técnicas para ilustrar impresos, para poder entender con más claridad qué fue lo que ocurrió.

Lo que es indudable es que, al llegar Posada a la Ciudad de México, la fotolitografía fue la primera técnica aplicada a su obra que se valía de un procedimiento fotográfico. Los indicios a mano apuntan a que la modalidad

134. La adaptación fotográfica del *gillotage* no fue el único procedimiento de fotograbado con el que se crearon bloques de línea en relieve, pero sí fue el más difundido en Francia e Inglaterra, y es posible que haya sido el que experimentó inicialmente García Pimentel, dado que el artículo que en el periódico *La Colonia Española* le adjudica ser introductor del fotograbado en México, abre reseñando precisamente la historia del *gillotage* (o paniconografía) y su posterior mejora al combinarse con la fotografía; véase “La paniconografía Gillot y el fotograbado mexicano”, *La Colonia Española*, 13 de octubre de 1877, 1-2. Como sea, en 1878, en un opúsculo afirmó experimentar con otra modalidad en la que aplicaba la electricidad.

utilizada fue la denominada *ink-photo* (o alguna variante de ésta), inventada en los inicios del decenio de 1880, la cual permitía la obtención de imágenes con una gradación tonal (hasta entonces la fotolitografía en México había sido lineal, y todavía habrá que averiguar si otro taller más tarde empleó asimismo la modalidad de medios tonos). Pero no fue Posada quien la puso en práctica, sino que sólo suministró sus dibujos para que el taller elegido por Ireneo o Arturo Paz —los editores de los semanarios *La Patria Ilustrada*, *La Juventud literaria* y *Revista de México*, para los que él trabajó en esos años—, los procesara y transfiriera a las piedras litográficas. Se trataba del establecimiento francés de Moreau y Hermano, instalado en la capital, que contó con el sofisticado equipo, el conocimiento y extrema pericia técnica, y que trabajó también para otras publicaciones destinadas a un público burgués, como el *Álbum de la Mujer* (con su labor refrendó los aportes hechos por Francia a la litografía mexicana durante todo el siglo XIX). La técnica litográfica aportada por los Moreau, con la incorporación de un recurso revolucionario como el de la fotografía, expandía aún más la segmentación de tareas y, por ende, la agilitación en la obtención de imágenes, una tendencia creciente que caracterizó a la industria de las artes gráficas de fin de siglo, que le dio a la larga un lugar fundamental a la imagen en los medios masivos.

No hay duda tampoco de que en el discurso esgrimido por los editores Paz —pero también por muchos de sus otros colegas— sobre calidad y riqueza material y de contenido, modernidad y hasta refinamiento, las ilustraciones y sus técnicas, entre ellas la fotolitografía, desempeñaron un papel central, lo que significa que los procedimientos con que se ejecutaron las imágenes tuvieron connotaciones particulares para su público. Por lo menos en México el menosprecio por técnicas de carácter semiindustrial o industrial, como el fotograbado o la cromolitografía, fue muy posterior.

En realidad, de mediados de los años setenta hasta el fin de siglo, la transición de los viejos a los nuevos procedimientos técnicos fue gradual, y hubo una convivencia de técnicas, incluso en un mismo taller, como el de Moreau, y en una misma publicación, como por ejemplo los semanarios de los Paz, en los que algunas imágenes de Posada son litografías dibujadas de forma manual por él y otras transferidas por fotolitografía muy probablemente por dicho taller; además, tuvieron ahí presencia otros procedimientos, entre ellos el fotograbado y en ocasiones hasta la cromolitografía e incluso el grabado manual. Y aunque todavía habrá que precisar mediante un estudio más detallado cómo fue que la litografía tradicional salió de la esfera editorial mexicana, se

ha demostrado aquí que por un tiempo siguió utilizándose en publicaciones importantes como *México Gráfico* o ya iniciado el siglo xx en *El Hijo del Ahuizote* (en los cuales Posada no colaboró).

No extraña por ello que José Guadalupe, ya avanzada la última década del siglo xix, siguiera usufructuando su equipo litográfico y anunciara de forma tardía que trabajaba con la técnica, tanto en los periódicos, como en la fachada del taller que tuvo en Santa Inés número 5. Y aunque en su caso se desconoce a qué tipo de tareas lo destinó, es posible que fuera para continuar ilustrando, como había hecho en Aguascalientes y León, una diversidad de impresos sociales de los que se requerían tirajes muy acotados. No se conocen tampoco litografías en publicaciones capitalinas ejecutadas en el taller de Posada —lo que sí ocurrió en León—, y por ahora parece que lo que él llevó a los semanarios de los Paz fue su talento dibujístico para crear imágenes y no su pericia de técnico para reproducirlas. Ésta fue una capacidad que le permitió adecuarse a los cambios en su oficio y a las solicitudes que tiempo después le hicieron otros editores que lo ocuparon como dibujante, pero no como impresor de sus ilustraciones; fue el caso de la serie Biblioteca del Niño Mexicano (1899-1901), la revista *Argos* (hacia 1904-1905) y el diario *Gil Blas* (1908-1911),<sup>135</sup> la primera ilustrada con cromolitografías, fotograbados de medio tono y fotograbados de línea, y la segunda y tercera con esta última técnica. En cambio, no hay indicio alguno ni resulta factible que en su taller él mismo practicara el fotograbado, ni tampoco la fotolitografía, técnicas para las cuales se requería una infraestructura y un equipo sofisticado y muy costoso.

Para finalizar, interesa señalar que las imágenes, como objetos palpables y concretos, además de exhibir las contingencias acaecidas en su existir, contienen en sí mismas las coordenadas espacio-temporales de su génesis.<sup>136</sup> Dichas

135. En el aspecto técnico únicamente está estudiado el caso de la Biblioteca del Niño Mexicano; Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*.

136. Jesusa Vega, “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de *El Coloso de Goya*”, *Goya: Revista de Arte*, núm. 324 (2008): 229.

N.B. Agradezco a Rebeca Abad Alcántara, asistente en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, su apoyo sustancial y búsqueda inteligente de parte de la información utilizada. Por su valiosa asesoría en cuestiones técnicas específicas, a Pablo Querea Gutiérrez, Técnico Académico de Tiempo Completo de la licenciatura en Arte y Diseño de la ENES, Unidad Morelia, UNAM, y artista gráfico con reconocimientos nacionales e internacionales. A Gustavo Amézaga Heiras por su apoyo, información y materiales. Al director y al subdirector de Conservación y Control de Colecciones del Museo del Estanquillo, Henoc de Santiago y Evelio Álvarez, respectivamente, por permitirme la revisión de materiales, puesto que por la pandemia muchos acervos

coordenadas indican especificidades y se plasman en sus múltiples niveles de sentido, y asimismo en su medialidad, lo que inevitablemente les confiere una trazabilidad no siempre factible de restablecer, que si se recupera, aunque sea parcialmente, muestra intencionalidades —a veces múltiples y entrelazadas— sobre sus alcances, su capacidad de circulación, sus públicos, sus intereses y sus fines; revela prácticas, dependencias en el conocimiento técnico o su asimilación, así como caminos alternos, estrategias de trabajo, y a veces una suerte de engranaje entre quienes participaron de una u otra forma para que pudiera crearse. En la ruta que sigue una imagen impresa desde su concepción hasta su publicación, cada persona o entidad que de alguna manera interviene en su concreción a menudo deja en ella una impronta material y/o simbólica, que a veces se ha perdido en el tiempo, o ha dejado de ser decodificable y queda oculta, quizá para siempre. En este artículo se han tratado de comprender esas huellas y de restablecer la ruta seguida por una parte de la obra de Posada, lo que ha permitido sacar a la luz información igualmente significativa para la cultura visual del periodo. ❀

---

estaban cerrados al redactar este texto. Al señor Pablo Méndez, por la entrevista concedida. Otros agradecimientos se dan a lo largo del artículo.