



**“Milagro patente que asombrará á todo el orbe”: análisis
de las hojas volantes sobre milagros en la Imprenta
Vanegas Arroyo (1880-1917)**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

**Presenta
Josefina Guadalupe Cruz Galindo**

**“Milagro patente que asombrará á todo el orbe”: análisis
de la producción milagrosa en la Imprenta Vanegas
Arroyo (1880-1917)**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Josefina Guadalupe Cruz Galindo

Directoras de tesis

Claudia Verónica Carranza Vera

Grecia Monroy Sánchez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. LA IMPRENTA VANEGAS ARROYO (1880-1917)	6
1.1 IMPRENTA DE A CENTAVO	9
1.2 FUNCIONAMIENTO DEL TALLER POPULAR	14
1.3 DE LOS TIPOS A LAS PLANCHAS	17
1.4 FORMATOS, GÉNEROS Y TEMAS	31
CAPÍTULO 2. PRESENTACIÓN DEL CORPUS BIBLIOGRÁFICO	35
2.1 LOCALIZACIÓN	35
2.2 SELECCIÓN Y DELIMITACIÓN	42
CAPÍTULO 3. APROXIMACIÓN A UNA TIPOBIBLIOGRAFÍA DE LAS HOJAS VOLANTES (1880-1917).....	48
3.1 PROPUESTA TEÓRICA	51
3.1.1 PRIMEROS PASOS TIPOBIBLIOGRÁFICOS	53
3.2 ELABORACIÓN DEL REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO.....	57
3.2.1 EDICIONES <i>SINE NOTIS</i>	67
3.2.2 ORGANIZACIÓN DEL REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO	70
3.3 LA RELACIÓN TEXTO-IMAGEN: LA ESTAMPA POPULAR Y EL REFLEJO DE UNA VIDA	77
3.3.1 EL GRABADO RELIGIOSO EN LAS HOJAS MILAGROSAS.....	79
3.4 BIBLIOICONOGRAFÍA.....	84
3.4.1 EL GRABADO Y SU FUNCIÓN	94
3.5 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	99
3.5.1 USO ESPECÍFICO	102
3.5.2 USO REFERENCIAL.....	110
CAPÍTULO 4. “HE AQUÍ EL MILAGRO”: DEFINICIÓN DEL HECHO SOBRENATURAL	128
4.1 EL MILAGRO DESDE LA LITERATURA	141
4.2 VANEGAS ARROYO Y EL MILAGRO	144
CAPÍTULO 5. FORMATO Y CARACTERÍSTICAS DISCURSIVAS	151

5. 1 TÍTULO.....	152
5. 2 POLIFONÍA GENÉRICA.....	158
5. 3 NARRADOR	167
5. 4 ELEMENTOS RETÓRICOS	171
5. 4. 1 EL DISCURSO NATURAL Y SOBRENATURAL	174
5. 5 FÓRMULAS	186
5. 6 TÓPICOS	191
5. 6. 1 OBJETOS	191
5. 6. 2 CONTEXTUALES	194
5. 6. 3 ESPACIALES	195
CAPÍTULO 6. MODELO NARRATIVO DE LOS ASOMBROSOS Y ESTUPENDOS MILAGROS	200
6. 1 PRESENTACIÓN	204
6. 2 RUPTURA	207
6. 3 INVOCACIÓN	209
6. 3. 1 SOLICITUD A LAS ENTIDADES SAGRADAS	213
6. 3. 2 INVOCACIÓN AL DIABLO	215
6. 4 APARICIÓN SOBRENATURAL.....	218
6. 4. 1 PRESENCIA PATENTE Y ENCUENTRO CON LO DIVINO/DEMONIACO	219
6. 5 MILAGRO	229
6. 5. 1 PELIGRO DE MUERTE	229
6. 5. 2 REVIVIFICACIÓN.....	233
6. 5. 3 CARIDAD PARA EL PEREGRINO HAMBRIENTO	236
6. 5. 4 SUPLANTACIÓN FÍSICA	240
6. 5. 5 SANACIÓN	242
6. 6 RESOLUCIÓN	246
6. 6. 1 CAMBIO DE COMPORTAMIENTO.....	247
6. 7 TESTIFICACIÓN Y TRANSMISIÓN DEL MILAGRO	249
6. 8 AFIRMACIÓN PROPAGANDÍSTICA.....	251
6. 8. 1 APELACIÓN REFLEXIVA.....	252
CONCLUSIONES	254
CRITERIOS DE EDICIÓN	271

<i>Noticia interesante o sea un milagro muy patente que hizo Nuestra Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz de México como un devoto suyo por el camino del Saltillo..</i>	274
<i>Verdadero y prodigioso milagro que el Santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la capital de la República</i>	280
<i>Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño, que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar</i>	284
<i>Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal las Casas, el día 28 del mes pasado, por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez.....</i>	288
<i>Insigne milagro obrado en la persona de Juan Ayala por el Señor del Sacromonte</i>	292
<i>Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por intercesión de san Antonio de Padua</i>	295
<i>Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de Señor san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 20 del mes próximo pasado</i>	300
<i>Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García</i>	306
<i>Admirabilísimo milagro efectuado en la capital de México en la persona del niño de 4 años, Feliciano Anduaga, por intercesión de la santísima Virgen de la Soledad, que se venera en Oaxaca</i>	311
REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO DE HOJAS VOLANTES SOBRE MILAGROS 1880-1917	317
BIBLIOGRAFÍA	370

AGRADECIMIENTOS

(QUE PUEDE SALTAR EL LECTOR)

Agradezco profundamente al SECIHTI y a El Colegio de San Luis por brindarme el privilegio de tener un espacio para desarrollar mi investigación. Al cuerpo docente del PELI por la constante retroalimentación sobre este enigmático proyecto durante los Seminarios de Avances, especialmente a las doctoras de la línea dos: la Dra. Mercedes Zavala Gómez del Campo por sus palabras de aliento y motivación a lo largo de casi dos años, y su invitación a participar en eventos académicos; la Dra. Danira López por su disponibilidad para leerme en la última etapa y ayudarme a consultar el material resguardado y conseguir otras “versiones” de los mismos.

Asimismo, agradezco profundamente a mis codirectoras. A la Dra. Claudia Carranza primero por aceptarme, por brindarme un lugar seguro desde los primeros días de clase y por mostrarme el repositorio del LACIPI y los aspectos de lo sobrenatural. También, por creer en este encuentro de dos mundos analíticos desde el primer momento, en mí y en mi idea y, sobre todo, apoyarme en todas las situaciones que se presentaron para que saliera a la luz esta investigación. A la Dra. Grecia Monroy por ser una parte medular en los apartados más experimentales, gracias por ser mi guía en la historia de la familia Vanegas Arroyo, por haber confiado en mi propuesta tan arriesgada y brindarme el acceso a grandes fuentes de información a las cuales por mí misma no hubiera llegado, y por ser la mejor anfitriona en Morelia.

Gracias a todos los miembros de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga que soportaron verme diariamente buscando y pidiendo libros, a Aracelí por socorrerme cuando parecía que sería imposible conseguir un libro y a José Luis que pacientemente esperaba que

guardara correctamente la versión de mis borradores, aun cuando sobrepasaba la hora de cierre.

Esta investigación es, sin duda alguna, un trabajo colaborativo de muchas personas que sin ellas no hubiera sido posible llegar a los increíbles resultados, todos han fungido como grandes guías, muy al estilo de Virgilio, en este trayecto infernal de las hipótesis y experimentos. Gracias a la Dra. Guadalupe Rodríguez Domínguez por haberme mostrado hace unos cuantos años este mundo de los estudios tipobibliográficos, por el acompañamiento y el ameno diálogo sobre cómo delimitar el propósito bibliográfico tan aventurero que comenzaba a crear, esto me ayudó a resolver y plantear nuevas preguntas sobre el período de la imprenta mecánica, y por ser parte nuevamente de mis primeros pasos en una nueva investigación, siempre es un placer trabajar a su lado. A David Fernández, director de la Thomas Fisher Rare Book Library, por compartir su conocimiento sobre Antonio Vanegas Arroyo con gran cariño durante mi estancia en la Universidad de Toronto, así como el hecho de facilitarme el acceso a la maravillosa colección resguardada por la institución. A las diferentes personas que me soportaron aún después de su horario laboral en aquella sala de consulta durante días en la Thomas Fisher. A todas las especialistas que conforman el LACIPI que me recibieron en mi estancia, gracias por hacerme sentir que estaba en Barbieland.

A mis amigas que toleraron la infinidad de rechazos a diferentes planes, por reprogramar reuniones incluso después de mucho tiempo, gracias por entender mi pasión por la investigación y mi ñoñez. Erika y Karina, agradezco que la vida nos mantenga juntas a pesar de los años, la distancia y mi constante ausencia. A las nuevas amistades que El Colegio trajo consigo. A mis compañeras de generación por las risas y enseñanzas, los momentos compartidos los atesoraré para siempre. Sofía, mi ahora gran dupla orgánica, por leer durante los casi dos años y, claro, ser un pilar de apoyo con tus comentarios risibles durante el agobio

de cada cierre de semestre; gracias por leer el capítulo más denso en tiempos de crisis, sin duda un gran símbolo de nuestra amistad. A Emma por las interminables preguntas que me ayudaron a entender qué es lo que deseaba con esta tesis. A todas las compañeras que se convirtieron en amigas a lo largo de los meses en las comidas compartidas y los viajes juntas. Dago, mi ser sobrenatural favorito, ¡qué hubiera sido de mí sin ti!, gracias por ser mi confidente y estar en los momentos de debilidad, seguir el hilo de las invocaciones e inaugurar una nueva jerarquía de lo sobrenatural en la cotidianidad de la vida académica, eres una parte de esta etapa que deseo conservar por varias reencarnaciones; Daniel que, aunque coincidimos poco entre pasillos, fueron muchas risas y palabras de aliento compartidas; al equipo del LALTO, un espacio de diablillos que se convirtió en una familia.

Por último, a mi familia. A mi mamá, un ejemplo de resiliencia que me ha apoyado a perseguir mi sueño de vivir de y para los libros. A mis hermanos que son mi fuente de poder e inspiración en esta vida. A Víctor por rescatarme cuando emocional y mentalmente me ahogaba en Toronto, la vida en esos días en la ciudad del maple y el hockey no hubiera sido tan divertida, y cansada, sin tu visita. Salir de la rutina para disfrutar la ciudad fue maravilloso. A Elisa y mi mami por acompañarme a investigar más sobre Posadas hasta Aguascalientes en plena ola de calor, la garbancera es testigo ese día.

En este punto los agradecimientos son infinitos, los nombres de todas las personas que han llegado hace poco y aquellas que ya no están son importantes también.

A mí yo del verano de 2023 que pensaba que no habría resultados y que todo habría sido en vano.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es producto de una ardua y singular pesquisa que nació de la curiosidad de conocer más sobre la imprenta popular en un tema apegado a las cuestiones sobrenaturales en la literatura popular, en especial en los relatos sobre milagros y su concepción dentro de un género editorial tan efímero como las hojas volantes. Esto me llevó por caminos nuevos que me permitieron obtener resultados favorables.

Desde el principio sabía la responsabilidad detrás de analizar el material de la Imprenta Vanegas Arroyo, una de las casas editoriales más importantes y, seguramente, la más significativa en lo que se ha rescatado de la historia de la imprenta de finales del siglo XIX e inicios del XX. Mi acercamiento con esta imprenta desde el inicio se planteó con un enfoque en su composición material; sin embargo, era de suma importancia relacionarlo con la visión de los estudios literarios, pues entendí que uno no puede elidir al otro ni subyugarlo, sino que ambos se complementan para obtener resultados más allá de los pude haber obtenido con uno sólo.

A partir de las premisas anteriores elaboré un plan de trabajo que abarcara tanto la composición literaria como la material e iconográfica, al final ambas se complementan de cierta forma por los diferentes niveles de lectura involucrados en el proceso. Como parte de los resultados inmediatos, esto me ha dado la oportunidad de integrar una visión interdisciplinaria mediante dos corrientes no tan alejadas una de la otra, lo cual, sin duda, me ha ayudado a conocer todo un sistema analítico para redescubrir aspectos anteriormente pensados como distantes.

Al igual que otros muchos especialistas del área, comprendo que un estudio de esta magnitud debería tener una limitante que ofrezca una particularidad y, sobre todo, resultados benéficos a la historia y sociología del libro en México que favorecen a la comprensión de los fenómenos literarios trasnacionales.

Las hojas volantes pertenecen a una larga tradición editorial que se desarrolló en diversas partes del mundo. Por su cercanía y adscripción directa a nuestra cultura, se relaciona con los pliegos sueltos del orbe hispánico. Al contener narraciones sobre milagros, los textos seleccionados tienen cierta conexión con la religiosidad popular y el milagro como género literario con grandes exponentes como Gonzalo de Berceo y Alfonso X, dos puntos de partida esenciales en el tratamiento de mi estudio, así como otras colecciones.

En el capítulo I hago un pequeño recorrido histórico, en el que sólo resalto elementos relacionados con ofrecer una primera descripción material de los impresos de esta casa. Para ello, parto de las cuestiones biográficas del propio editor popular y que marcan el nacimiento de la imprenta como su independización de su padre y cómo comienza a formarse la casa editorial con la adquisición de un mostrador de tocinería junto a la ayuda de Carmen Rubí, su esposa. A lo largo de los primeros apartados, expongo algunos detalles de la famosa imprenta de a centavo que repercutieron en los dos períodos de funcionamiento (1880-1917): desde los primeros años de Antonio Vanegas Arroyo como impresor hasta el momento de esplendor cuando se posiciona ya en su papel de empresario y editor, y con la mancuerna entablada con José Guadalupe Posada, una de sus colaboraciones más importantes.

Incluyo un breve recorrido por lo que pudo haber sido el interior de este taller, esto con base en los comentarios de Mercurio López Casillas y Arturo Espinosa, quien fue un colaborador cercano de la imprenta, y de las evidencias materiales con las que tuve la fortuna de encontrarme en el camino. Por último, esbozó un resumen evolutivo sobre el catálogo editorial, es decir, los géneros y los formatos ofrecidos a los consumidores, el paso de vender únicamente aquellos de corte religioso a expandir la oferta con diversos formatos y temas amados por los lectores.

En el capítulo II presento formalmente cómo fue la búsqueda y localización del corpus conformado por relatos sobre milagros en un mismo formato, la hoja volante. Aquí refiero el

nombre de las colecciones digitales y físicas que consulté a lo largo de la primera fase de mi investigación, y el tipo de contenido que se puede encontrar en cada una de ellas para que el futuro lector tenga un panorama completo de lo que yo buscaba y lo que encontré. En el siguiente apartado, justifico el porqué de una segunda fase de criterios de selección adoptados para delimitar el primero gran grupo que había registrado en las primeras semanas.

La esencia del capítulo radica en las razones por las cuales mi corpus final se reduce a un número menor de hojas volantes, y la forma en que implique criterios de selección cada vez más específicos al limitar los rasgos de la aparición sobrenatural, lo cual desarticularé minuciosamente en otro capítulo al ofrecer una tipología según se manifiesta en los relatos. A manera de cierre, muestro las nueve hojas volantes que nutren mi corpus y detallo la información de cada una de ellas para que el lector pueda consultar por su cuenta los ejemplares.

En el capítulo III me centro en discutir los postulados teóricos de la Bibliografía Material para sistematizar el modelo de notación que seguiré. Sin duda, un capítulo denso por el objetivo claro de responder parcialmente a la preocupación mencionada por Inés Chávez-Cedeño sobre el control del registro bibliográfico que se lleva a cabo para resguardar el material. El contenido acumulado lo he dividido en diversos apartados para desglosar la información de manera fluida hasta aterrizar en uno de los puntos medulares por el tipo de lectura involucrada: el vínculo entre el texto y la imagen, y la importancia del uso y función extrínseca de la hoja volante reflejada en el tipo de grabado que protagoniza.

Uno de mis objetivos principales, y que afortunadamente se probó, fue considerar a las hojas volantes, con la posibilidad de ampliarlo al gran catálogo editorial, como un hecho bibliográfico que se pudiera describir para ayudar a definir las particularidades de cada una de las “versiones” que consulté mediante la aplicación de una base teórica de los trabajos de los bibliógrafos españoles, Jaime Moll y Mercedes Fernández Valladares, quienes se basan en los

clásicos de Ronald B. McKerrow, Fredson Bowers y Phillip Gaskell, y de la innovadora propuesta de Guadalupe Rodríguez Domínguez para justificar el por qué me intereso en conocer el procedimiento detrás de la impresión. Por los transitorios cambios tecnológicos del siglo XIX y XX, recurrí a otros especialistas, David Fernández y Fermín de los Reyes Gómez, con el fin de explicar este arte mecánico en el orbe hispánico y mostrar su funcionamiento y trasladar un porcentaje de estas ideas a mi caso de estudio. A lo largo de mis visitas a colecciones físicas y virtuales descarté entre los postulados más y menos cercanos al proceso de impresión y, por supuesto, a las características físicas de las propias hojas. Así, finalmente, realicé los cambios necesarios a presentar una estructura de la noticia bibliográfica de cada ejemplar.

En el capítulo IV realizo una exposición del milagro como un concepto voluble a través de las épocas históricas más importantes que marcaron un cambio significativo en la forma de definir el tan portentoso hecho. Para construir el último apartado, que es uno de los más importantes, tomo en cuenta la sensibilidad religiosa que predominó en el México entre siglos para resaltar los posibles elementos circunstanciales. Por ejemplo, la influencia posterior a las Leyes de Reforma y la Ley de Libertad de Culto que son un factor clave para comprender la situación en que estos relatos sobre milagros circularon y fueron leídos, y cómo influyeron en la concepción interna del milagro reflejada en el relato impreso.

En este capítulo dedico el primer apartado para juntar las diferentes definiciones del suceso extraordinario, al mismo tiempo trato de responder a mis preguntas sustanciales: ¿cómo Antonio Vanegas constituye lo que es un *milagro* a partir de recursos provenientes de la tradición y lo popular?, ¿los textos tuvieron un propósito educativo para el pueblo que aún vivía los estragos de la sensibilidad religiosa?

En el capítulo V presento finalmente lo medular de mi investigación, el estudio literario. Destaco las cuestiones textuales como la composición del título y la importancia de sus elementos

sintácticos. Asimismo, las literarias y discursivas que ayudan a comprender la polifonía genérica, es decir, el paso de la anécdota originalmente escrita en prosa a una en verso.

Aunado a lo anterior, resalto otros elementos como el tipo de narrador presente en las narraciones en prosa y en las composiciones en verso. Respecto al plano discursivo, indago en la presencia de los recursos tradicionales, la fórmula y el tópico. Además, aquí analizo el discurso como un componente que contribuye a la configuración perfecta de los diversos tipos de personajes y con los propósitos individuales de cada relato.

En el capítulo VI, a lo largo de sus páginas, y a partir de su filiación con las Relaciones de Sucesos, desarticulo la narrativa de los milagros en etapas y explico cómo se desarrolla cada una de ellas. Además, como parte del proceso analítico entablo un paralelismo con otros relatos para ejemplificar las similitudes y diferencias en el tratamiento de los motivos literarios secundarios en los textos.

En los anexos, sin más, integro las descripciones tipobibliográficas y la edición de cada relato.

CAPÍTULO 1. LA IMPRENTA VANEGAS ARROYO (1880-1917)

La idea de comenzar con un recuento desde la perspectiva de la Bibliografía Material para trazar la historia de la imprenta popular de Vanegas Arroyo, nació a raíz de la necesidad de comprender la evolución, adaptación, y al mismo tiempo, la continuación de la tradición de los pliegos de cordel más allá de lo textual. Sobre esta misma línea, Mercurio López Casillas ha sido pionero en decisiones de este tipo, en 2016 mencionó, en una entrevista dada a los miembros del Proyecto Impresos Populares Mexicanos 1880-1917, que el aporte de esta imprenta dirigida por el mencionado editor:

no sólo trasciende en la cultura popular sino que va más allá, porque sus impresos tienen un carácter nacional mexicano. Él es el primero que pone al pueblo como protagonista en las estampas. Eso le da un carácter completamente moderno y nuevo, el cual los muralistas del siglo pasado retomarían. Por eso es una figura tan importante y mucho más trascendente que todos los impresores del XIX, aunque no haya sido el más famoso.¹

Es relevante la forma en que el especialista señala la participación conjunta de lo textual y lo gráfico en un producto editorial y, además, resalta el papel de Antonio Vanegas Arroyo como editor-impresor en la construcción del imaginario cultural mexicano de la época. Por supuesto, refiere también a la demanda temática de sus pliegos sueltos y la importancia que hay detrás de ellos como objeto material, pues fungen como prueba de su participación como agentes culturales del crecimiento de un fenómeno editorial que abonó al ascenso social y económico de un editor heredero de una antiquísima tradición literaria con una gran estrategia comercial. Los miles de pliegos sueltos conservados hasta el día de hoy confirman su consumo dentro y fuera de México, así como la amplia oferta de temas y formatos dirigidos a un público predilecto.

¹ Entrevista a Mercurio López Casillas, en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, coord. Mariana Masera, UNAM-ENES Morelia, 2017, p. 368.

Para este capítulo, he considerado trazar una cronología y adentrarme en las cuestiones del proceso de impresión a partir del sustento documental que se tiene hasta el momento y, asimismo, de la especulación con base en lo mismo. Esto funcionará como un contexto de las prensas de las cuales salieron las narraciones sobre milagros, todo previo a la aplicación de la Bibliografía Material que propongo en el tercer capítulo. En esta ocasión he tomado como base los estudios de especialistas ya publicados sobre la casa impresora, las publicaciones de los bibliógrafos españoles y la Tipobibliografía mexicana, el trabajo de Fermín de los Reyes Gómez e información compartida por David Fernández, director de la Thomas Fisher Rare Book Library, sobre su investigación en curso para explicar los procedimientos tecnológicos de la imprenta mecánica.

En múltiples análisis se ha catalogado esta imprenta como principio del fenómeno moderno dentro de la cultura gráfica nacional, la historia de la lectura y, por qué no, también en la historia del libro en México,² lo que poco a poco ha replanteado la forma de estudiar los impresos populares en la actualidad. Para la mayoría, la Imprenta Vanegas Arroyo “representa la culminación de la tradición de los impresos populares en México, tanto por la diversidad de sus contenidos como por la originalidad y calidad de sus imágenes”.³ Ambas premisas son razones más que suficiente para continuar con su estudio y reinterpretación con el fin de obtener nuevos datos y juntar otros para abonar a la historia de una de las imprentas más importantes del México de entre siglos.

Mucho se ha formulado en torno al perfil de Antonio Vanegas Arroyo, ya como editor o impresor; aunque, es válido considerarlo también un empresario con una visión consciente de su labor y aporte a la sociedad con sus pliegos de a centavo. No hay que olvidar lo que López Casillas recalca sobre la “preocupación” del editor por llegar a sectores ignorados:

² Mercurio López Casillas explica que ha logrado reconstruir la vida y obra de este impresor popular desde el material impreso, aunque ha recurrido también a la historia de la imprenta en México. *Op. cit.*, p. 366.

³ Mariana Masera, *Las representaciones de la voz en la literatura de cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, México, UNAM, 2018 (serie *Coordenadas 2050*, núm. 20), p. 12.

a él [Antonio Vanegas Arroyo] le interesaba venderle sus impresos a la gente de pocos recursos, semianalfabeta o analfabeta; quería llegar a públicos como son las mujeres y los niños. Sabía que éste era un público que los otros editores no atendían; un público descuidado, por lo que decidió venderles sus impresos.⁴

Después de la llegada de la primera imprenta de tipos móviles en 1539 al Nuevo Mundo, se tiene registro documental en el Archivo General de Indias, durante el famoso período de la Carrera de Indias, del envío de materiales impresos, como libros, música, estampas y pliegos de corte popular (romances, coplas, loas, corridos, relaciones y gacetas).⁵ Principalmente la importación proveniente de los talleres sevillanos.

Esto fue un fenómeno que orilló a la reimpresión de pliegos que circulaban, en su mayoría, con la licencia necesaria; sin embargo, recalca Montserrat Galí Boadella, al igual que en España también debieron circular aquellos sin licencia. Al respecto, en la Tipobibliografía mexicana (XVI-XVII) Guadalupe Rodríguez Domínguez ha registrado que los primeros pliegos sueltos no poseen licencias.⁶ En investigaciones derivadas de este proyecto, se ha destacado la circulación de pliegos sueltos españoles reimpresos en Nueva España en el siglo XVII.⁷

Juan José Rodríguez García, en su tesis de maestría, menciona que la reimpresión de pliegos españoles en territorio novohispano⁸ continuó con las imprentas de

Pedro de la Rosa (1817), en Puebla; la de Juan Matute (1836), en Toluca; la de Juan Quijano (1844), la Casa de Alejandro Valdés (1818-1819) y la imprenta de Antonio H. Guevara, en la ciudad [sic] de México. Otras imprentas son las de Anastasio Rangel, o la de Sixto Casillas presente durante la intervención francesa. Años más tarde, en 1874, destaca la de Idelfonso Orellana, difusora de hojas

⁴ *Op. cit.*, p. 366.

⁵ *La estampa popular novohispana*, 1ª ed., Mutec, Palafoxiana, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 2008, p. 29.

⁶ Recomiendo consultar los libros en torno a la *Imprenta en México* ya publicados por la investigadora.

⁷ Véase la tesis de licenciatura *Edición filológica anotada de cuatro relaciones de sucesos del siglo XVII, impresas en Nueva España*, de Aniela Badillo Sánchez y *Relaciones de sucesos de la Nueva España durante el siglo XVII: origen, creación y algunas características definitorias*, de Arturo Villasana Baltazar.

⁸ Para conocer con mayor detalle, recomiendo consultar el artículo “Análisis de cuatro relaciones de sucesos impresas en la Nueva España durante el siglo XVII”, en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las Relaciones de Sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2021, de Aniela Sánchez Badillo.

volantes, juegos infantiles y cuadernillos con literatura popular, con ilustraciones de Manuel Manilla.⁹

En el siglo XIX se expandió la oferta editorial con imprentas como la de Eduardo Guerrero, la A. Reyes y otras menores como las de Luis Abadino, F. Casillas, M. Murgía, Hipólito Lazarga, L. Heredia, Cisneros y López, Antonio Guevara o Vélez, de las que no hay datos ni impresos o que se tiene registro únicamente de la ubicación.¹⁰

Con este breve panorama, entendemos que Antonio Vanegas Arroyo es heredero de una tradición estética y textual de la que se nutre y, al mismo tiempo, realiza una modernización e innovación como parte de su propuesta editorial aunada a las condiciones tecnológicas de producción que ayudaron a consolidar su imprenta.

1.1 IMPRENTA DE A CENTAVO

Respecto a lo que sabemos sobre la Imprenta Vanegas Arroyo, se han identificado tres etapas de desarrollo. La primera desde su fundación hasta 1889; la segunda, de la misma fecha hasta 1917, año en que muere el editor; y la tercera que corresponde al período de dirección por los herederos bajo la leyenda de Testamentaria. En esta ocasión delimitaré el rescate tanto de los datos empresariales como de la producción editorial de hojas volantes con relatos sobre milagros a las dos primeras etapas, pues el principal postulado de la perspectiva bibliográfica requiere que el estudio se limite cronológicamente por impresores-editores para comprender las decisiones editoriales reflejadas en la puesta en página del corpus. Este corte temporal me ayudará a establecer

⁹ *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, Tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, p. 38. Para conocer más, recomiendo consultar el artículo de Danira López Torres, “La riqueza documental histórica y literaria del Fondo «Vanegas Arroyo y Posada» (Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis)”, *Bibliographica*, Vol. 4, núm. 2 (2021), pp. 217-240.

¹⁰ Elisa Speckman Guerra, *Crimen y castigo*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 201.

criterios de búsqueda y selección aplicados para delimitar el corpus de análisis que presento en los siguientes capítulos.

La información proviene,¹¹ por un lado, de los documentos conservados por la familia y, por otro, de la biografía escrita por Arturo Espinosa,¹² colaborador que ofrece una visión del taller, la forma en que las colaboraciones llegaban a manos del editor, del sistema de venta y distribución, entre otros aspectos. En el manuscrito de 1952, Espinosa aclara que

en 1880 abrió al público la popular y célebre Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo en el N°1 de la entonces Calle de Sta. Teresa, hoy Ave. Guatemala, comenzando a trabajar, véase el supremo esfuerzo, con una prensita de madera de las llamadas de “frasqueta” y unos cuantos tipos; se dio a publicar hojitas sueltas, aprovechando todo suceso notable de la época y así nuestro pueblo saboreaba las noticias más sonadas, como los descarrilamientos, temblores, inundaciones, crímenes y hasta “milagros” que eran leídos con avidez por la gente humilde que desdeñaba los periódicos de aquellos tiempos como “El Imparcial”, “El Mundo”, “El País”, “El Siglo XIX” y otros cuantos, pues no había la abundancia de hoy en día de revistas y demás publicaciones.¹³

Posteriormente en el manuscrito de 1955 añade que José María Vanegas, padre del editor, había sido tipógrafo y encargado de la imprenta del Hospital del Estado¹⁴ y que desde temprana edad

¹¹ A manera de complemento, para contrarrestar las diferencias textuales entre ambas versiones de los manuscritos, así como las semblanzas y las visiones biográficas entre diversos autores, poetas e investigadores, recomiendo leer a Monroy Sánchez, Grecia, “El editor Antonio Vanegas Arroyo en la mirada de Arturo Espinosa, uno de sus colaboradores”, en *En la mirada de otros. Estudios sobre el retrato literario de los siglos XVI a XX*, Antonio Saborit y Fernando A. Morales Orozco (coords.), 1ª ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 202pp. 125-149.

¹² “Arturo Espinosa nació aproximadamente en 1890 y vivió por lo menos 65 años. Oriundo de la Ciudad de México o al menos ahí llevó a cabo su educación básica, siendo un joven de apenas 15 años, conoció al editor Antonio Vanegas Arroyo y comenzó a colaborar en su imprenta como escritor, principalmente con textos en verso. Solía firmar sus producciones con su nombre o iniciales, pero también bajo los seudónimos de «Chónforo Vico» y «Mica Beza». Con 18 o 19 años, tras egresar de una escuela de comercio, empezó a trabajar en la imprenta como “tendedor de libros” (contador), labor que desempeñaría probablemente en 1917, Espinosa siguió colaborando con los descendientes del editor en su testamentaria. También colaboró, en las décadas de los veinte y treinta, con otras casas editoriales, como la de Antonio Reyes”. *Ibid.*, p. 133.

¹³ [Biografía de Antonio Vanegas Arroyo] [manuscrito inédito], transcripción y edición diplomática Grecia Monroy Sánchez, (Col. Chávez-Cedeño), México, 1952, pp. 1-2.

¹⁴ “Me dirigí al Archivo General del Estado y, para mi sorpresa, la persona que me atendió amablemente me proporcionó un tomo con hojas volantes originales publicadas en 1863 y que en el pie de imprenta señalaba a José María como encargado de la Imprenta del Gobierno del Estado; revisando este material me di cuenta de que José María había sido partidario del grupo de conservadores poblanos y del imperio de Maximiliano y Carlota”, “Escribir la historia de mi familia”, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, (La aventura de la vida cotidiana, serie historia-investigación), 1ª ed., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017. p. 19.

Antonio Vanegas se había familiarizado con el oficio, algo habitual desde la llegada del arte de Gutenberg. El biógrafo, además, añade otros datos que dan fe de los años anteriores a 1880.

Por su parte, López Casillas menciona que Antonio puso a lo largo de los años tres imprentas en el centro de la Ciudad de México, que más bien eran talleres pequeños: una en la calle que hoy se conoce con el nombre Luis González Obregón, un expendio en la calle del Reloj, hoy República de Guatemala, y la imprenta principal —y más longeva, pues aún se mantiene como casa familiar— en la colonia Morelos, donde él vivía.¹⁵ Se sabe que Antonio Vanegas se independizó de su padre a partir del nacimiento de su primogénito¹⁶ y con diez pesos, aclara Espinosa, se trasladó a la calle de la Encarnación, en donde estableció un taller de encuadernación, y con tres pesos más compró un mostrador de tocinería y construyó una mesa.¹⁷ Durante los primeros años, Antonio comenzó a trabajar como encuadernador para algunas imprentas como la de Aguilar, Monsalve y Abadino e hijos (antes Imperial de Alejandro Valdés).¹⁸

Más adelante, sabemos por Espinosa, que el joven Antonio adquirió fama y reconocimiento por los acabados de las encuadernaciones y “a fuerza de economías, juntó para comprar **una prensa de madera de las que llamaban de frasqueta**. Adquirió también algunos tipos y otros utensilios y vio hechos realidad los sueños de su juventud: tener una imprenta, que empezó a funcionar en 1880”.¹⁹

¹⁵ *Op. cit.*, p. 366.

¹⁶ Díaz Frede, Jaddie y Ángel Cedeño Vanegas, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ Información revelada por familiares en marzo de 1917, Rangel, “El alma popular y Vanegas Arroyo” *apud* Jaddel Díaz Frene, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸ Danira López Torres, “La riqueza documental histórica y literaria del Fondo «Vanegas Arroyo y Posada» (Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis)”, *Bibliographica*, Vol. 4, núm. 2 (2021), pp. 218-219.

¹⁹ Arturo Espinosa, *Biografía de Antonio Vanegas Arroyo*, [manuscrito inédito], (Col. Chávez-Cedeño), México, 1955, p. 2. Las negritas son mías. En su búsqueda para la reconstrucción de la historia familiar, Ángel Cedeño Vanegas menciona que en el testamento el mismo editor marca, entre otras cosas, 1898 como el año en que fundó la Editorial A. Vanegas Arroyo. Más adelante, añade a partir de un libro de cuentas la fecha de 1877, que contiene información de la encuadernación de Antonio y Carmen, *op. cit.*, p. 25.

Sobre el trabajo que conlleva un taller, López Casillas cree que al principio Antonio Vanegas Arroyo, acompañado de Carmen Rubí Camacho, su esposa, hacía todo, desde escribir, recopilar, armar y demás, y conforme fue creciendo su imprenta el trabajo se dividió: comenzó a contratar tipógrafos, grabadores e impresores.²⁰ En la misma línea, agrega Jaddiel Díaz Frene, que se estableció una organización básica por áreas y departamentos, “primero el taller de encuadernación, después el taller de imprenta, luego el taller de grabado y el grupo de escritores”.²¹ Dicho hecho lo comprueba primero Ángel Cedeño Vanegas, quien, a partir de un libro de cuentas correspondiente a 1885-1887, confirma que se mencionan los nombres de los trabajadores (tipógrafos, impresores, prensistas, cosedoras y encuadernadoras);²² y segundo, Rubén M. Campos al describir “aquel laboratorio” en el que había:

media docena de obreros desarrapados, por lo que jamás habían pasado el peine y el jabón, eran los haraposos colaboradores del poeta melanudo que garaspateaba de noche, a la luz de una vela de sebo y sobre una mesa coja, alumbrado más de alcohol que de inspiración en un rincón de la tabernucha, la literatura de las novelas por entregas y los corridos laudatorios de bandidos de camino real o de caudillos de revolución.²³

Durante la primera etapa, los principales impresos fueron de corte religioso. Después, menciona López Casillas, el editor notó que se podía vender otro tipo de contenido, razón que lo orilló a buscar grabadores para ilustrar los pliegos. Primero trabajó con Manuel Alfonso Manilla en 1882,

quien conocía la capacidad de seducción que poseían las imágenes para conquistar al público popular [...] respondió a ese proyecto a lo largo de la década de 1880 ilustrando cancioneros, cuadernillos de cartas amorosas, manuales para juegos de baraja o magia, cuentos, obras de teatro, pastorelas, adivinanzas, juegos de prestidigitación y momentos y suertes de las corridas de toros, obras de innegable demanda popular.²⁴

²⁰ *Op. cit.*, p. 374. Sobre el tema, Jaddiel Díaz Frene añade información en relación a la inversión, costos de producción y ganancias de los primeros años de Antonio Vanegas Arroyo como encuadernador independiente, en la que calcula las ganancias, y resalta que, para la época, no se tenía una gran inversión económica, sino de fuerza, pues sólo era el editor y su esposa en el taller. Véase más detalles en p. 27 y pp. 88-90 de la obra citada.

²¹ *Ibid.*, p. 93.

²² Para mayores detalles, recomiendo consultar las páginas que dedica Jaddiel Díaz Frene al tema, *ibid.*, pp. 43-45. Según la terminología de Gaskell, y la cantidad de trabajadores mencionada por Díaz Frene (25 aprox.), se consideraría como taller pequeño por contar con menos de un centenar de operarios; no obstante, se podría desmentir esto a partir de un estudio comparativo de la documentación administrativa.

²³ *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres gráficos de la nación, D.F., 1929. pp. 372-373.

²⁴ Jaddiel Díaz Frene, *op. cit.*, p. 94.

Con el pasó de los años, el editor se asoció con José Guadalupe Posada. La figura del grabador hidrocálido es reconocida por saber interpretar las necesidades del editor: contar la historia visualmente²⁵ y, asimismo, representar el imaginario colectivo popular. Cuando Vanegas Arroyo contrató a los grabadores se dio cuenta de que la imagen era un recurso útil más allá de sólo aumentar la venta.

El famoso editor de a centavo, después de comprar una casa en San Antonio Tomatlán, alquiló una propiedad en la casa número 1 de la calle de Santa Teresa, en la que, según el biógrafo Espinosa, se leía el rotulo de “Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Casa fundada en 1880”. Ocho años más tarde, mejoraría la maquinaria y trasladaría el taller a la calle 2ª de la Penitenciaría y, con el transcurso del tiempo, la imprenta se establecería en diferentes direcciones de la capital mexicana²⁶ para mantenerse hasta 1917, cuando murió el editor popular.²⁷ En esta nueva etapa, los herederos continuaron las labores bajo el sello de testamentaria y el despacho en la casa número 65 de la misma calle sería atendido por Blas Vanegas Arroyo.

²⁵ “Como era un público que no sabía leer, la imagen tenía que ser muy atractiva. Posada empieza a trabajar para él y le hace miles de grabados a Vanegas Arroyo. Sin embargo, el editor no quedó muy satisfecho; él hubiera querido más. Vanegas Arroyo fue un hombre muy talentoso: no sólo vio en estos grabadores la posibilidad de comunicarse, sino que es factible que haya sido realmente idea de Vanegas Arroyo que estas imágenes tuvieran un carácter nacional. Pudieron haber sido los grabadores, pero yo creo que fue idea del editor. Al final de cuentas, Vanegas Arroyo, como editor, era quien les encargaba trabajos y dirigía a los grabadores, por lo que los grabados eran su responsabilidad”. Entrevista a Mercurio López Casillas, en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, coord. Mariana Masera, UNAM-ENES Morelia, 2017, p. 367.

²⁶ Grecia Monroy Sánchez, Mercurio López Casillas, Briseida Castro Pérez, y Aurelio González mencionan al menos estas direcciones en sus trabajos: la calle de la Encarnación, la calle de Santa Teresa no. 1 (1898-1908), núm. 2 de la calle de la perpetua (1889), 5ª de Lecumberri 2597 (1903), 2ª de Santa Teresa no. 40 (1919-1922), Avenida de la Penitenciaría 310, Avenida de Guatemala, Tip. y Encuadernación de Antonio Vanegas Arroyo. Encarnación núms. 9 y 10.

²⁷ Díaz Frene recalca que “la vida de la imprenta no sólo había marcado la niñez y la adolescencia de Antonio, sino que se convirtió en el espacio donde conoció y cortejó a su prometida, formó un matrimonio y construyó un proyecto de vida. El hecho de compartir un oficio le permitiría a la pareja ayudarse de forma mutua a lo largo de una de las carreras editoriales más fascinantes de la cultura impresa popular.”, *op. cit.*, p. 85.

1. 2 FUNCIONAMIENTO DEL TALLER POPULAR

Respecto al proceso de impresión, López Casillas aclara que era un trabajo colaborativo, pues involucraba la participación de diferentes talleres en cada título vendido. Sobre ello, Rubén M. Campos retrata algo similar en su descripción de los talleres de Vanegas Arroyo y de Posada. El primero:

tenía su casa editorial a la vuelta del taller de Posada, en la calle de Hospicio de San Nicolás, y cuyo exterior coincidía con el del taller del grabador, pues era una especie de robótica que en vez de envoltorios de yerbas tenía legajos de papeles que eran novelones por entregas, novenarios y triduos de los que había gran repuesto para surtir a todos los sacristanes y beatas de ciudades y pueblos. Una o dos puertas desvencijadas y tapadas con pedazos de papel impreso en las rendijas, dejaban ver dentro una vieja prensa de mano o de pedal, cajas de imprenta negras de puro uso, rimeros de papel cortado, de Atemajac o de otra fibra del país productora del peor papel para anuncios. Las paredes estaban tapizadas de anuncios de peleas de gallos, de corridas de toros de pueblo; de funciones de teatros populares de barraca, de jacalones y circos de plazuela ²⁸

Asimismo, Espinosa describe el pequeño taller con no más de media docena de obreros andrajosos, que eran también los mismos colaboradores del editor popular,²⁹ y añade que éstos llegaban al taller con los manuscritos y era el editor quien decidía cuáles imprimir para posteriormente ser entregados al grabador en turno para que realizara la ilustración en relación con el texto. También se ha argumentado la posibilidad de que el propio Antonio Vanegas pudiera haber participado como escritor de varios textos, aunque lo que se percibe más bien es una imprenta en la que se agrupaban diversas labores:

Vanegas tenía un grupo de personas que trabajaba para él: impresores, grabadores, escritores y encuadernadores. El editor le encargaba los textos a alguno de sus escritores; el más famoso y muy cercano a él fue Constancio S. Suárez, un escritor oaxaqueño del que no se sabe casi nada, pero que trabajó mucho para Vanegas Arroyo y que tenía ideas muy parecidas a las de Posada [...] Por ejemplo, él le encargaba al escritor una obra de teatro; éste se la entregaba; Vanegas Arroyo la leía y se entregaba a su grabador —Posada— para que le hiciera una portada; entonces ya tenía texto y grabado. Después entregaban sus tipógrafos, que armaban las galeras para imprimir el texto; se armaban las galeras de las 16 páginas de la obra de teatro y entonces el impresor imprimía el grabado y las galeras. Después, había un equipo que se encargaba de la portada. [...]”³⁰

²⁸ *Op. cit.*, p. 372.

²⁹ Cabe recalcar que el taller se dividía en los obreros que manejaban las máquinas de impresión y los escritores que no siempre se encontraban ahí mismo, de ahí que el número sea reducido.

³⁰ Entrevista a Mercurio López Casillas, *op. cit.*, p. 375.

En el caso de Manilla, López Casillas aclara que era quien utilizaba las planchas de plomo para entregar los diseños para las portadas, una de cada color. En cuanto a Posada, éste talló en planchas de zinc, al ser la técnica del momento.³¹ Respecto al trabajo colaborativo del editor con los grabadores, el especialista hace hincapié en considerar una cosa en torno a la figura de Antonio como editor: al ser él la cabeza del trabajo, la obra de los grabadores se puede entender desde una coautoría por ser una parte de la idea propiedad de Antonio Vanegas y la representación gráfica de los grabadores, en especial la obra de José Guadalupe Posada,³² ya que era un artesano que trabajó por encargo.³³ Entre ambos perfeccionaban el grabado antes de plasmarlo en el papel final; pero habría que considerar antes de sopesar dicha afirmación, el funcionamiento individual de cada “co-autor”. Es sabido que ambos recurren a temas y motivos tanto literarios como pictóricos antiquísimos, por lo que se hipotetizaría que el trabajo partía desde un punto central cuando Vanegas Arroyo brindaba el primer esbozo de la idea tanto textual como gráfica. Posada contribuía en mayor escala a la mexicanización de dichos elementos con el fin de crear una estética propia y, al mismo tiempo, que caracterizara a la imprenta, en especial mediante su bagaje e ingenio como grabador y artesano. Ante esto, sería válido plantear un crédito compartido en diferente porcentaje para cada participante de la elaboración, pues son etapas que deberían reconocerse por separado en la puesta en página.

³¹ Ángel Cedeño Vanegas, sin embargo, menciona lo siguiente: “En 1996 el Museo Nacional de Arte (Munal) presentó una exposición en homenaje a Posada; un investigador inglés planteaba que Posada había utilizado el fotograbado para realizar sus famosos grabados, con lo que no estoy de acuerdo pues Posada fue un artista del grabado de la manera más tradicional: utilizando gubias, buriles y demás instrumentos para grabar; claro que al dominar este arte mejoró un procedimiento para que su trabajo fuera más rápido”, *op. cit.*, pp. 21-22. Para conocer más sobre la discusión de las técnicas implementadas por José Guadalupe Posada recomiendo revisar los trabajos de Thomas Gretton y Gonzalo Becerra que aparecen citados en la bibliografía.

³² Mercurio López Casillas en su entrevista menciona que “toda la obra de Posada debe entenderse mínimo en “un 50 y un 50”: el 50 por ciento es de quién se lo encargaba y el otro 50 por ciento es su interpretación del encargo. Eran una gran pareja Posada y Vanegas. Vanegas tenía la idea y Posada la captaba y la interpretaba mejor que nadie. Todos los grabados, por lo menos los que hizo para Vanegas, deben tener el crédito Posada y Vanegas Arroyo”, *op. cit.*, p. 369.

³³ “Posada era un artesano que trabajaba por encargo. A veces, la gente llegaba con una imagen, con una idea y Posada lo interpretaba. Si le dabas la idea, él lo hacía y, si no, él la inventaba completamente”, *Ibid.*, p. 370.

En cuanto al texto, este era compuesto por los tipógrafos en las galeras para que finalmente se llevaran a la prensa o, más adelante, a los moldes para obtener una plancha. También, se sabe que las mujeres, o al menos Carmen Rubí Camacho, esposa de Antonio, fue parte de las encuadernadoras que cosían los cuadernillos. Entre los trabajadores, estaban aquellos que pegaban las portadas y otros que coloreaban las imágenes de los cuentos infantiles.³⁴

Como empresario-editor, Antonio tomó decisiones sobre diversas actividades, entre ellas:³⁵

exploró, decidió y propuso géneros a publicar; conjuntó a un equipo de trabajo de escritores, ilustradores, pero también impresores, cajistas, y hasta distribuidores, al que además se sumó él mismo como escritor. Decidió cuáles colaboraciones se publicarían, cómo y en qué formatos. Y en la parte más conocida, y de seguro la más significativa de su producción, recogió la tradición del impreso popular mexicano en sus distintas vertientes, recreándola y renovándola, y llevándola a un auge relativamente breve que no había tenido antes, y que en vida de Vanegas empezó a declinar.³⁶

Además de los anteriores testimonios, por el momento no hay más evidencia certera de los procedimientos empleados durante 1880-1917. Podríamos especular más a partir de otra evidencia: la maquinaria, mencionada en documentos firmados por el editor, y las técnicas propias de cada modelo o, bien, las que se pueden rescatar a partir de los grabados en los que aparece representado el propio taller o, en otro caso, las máquinas conservadas actualmente por los herederos de Vanegas Arroyo y las hipótesis a raíz de la exposición permanente del Museo José Guadalupe Posada, en Aguascalientes, entre otros materiales e investigaciones.

³⁴ *Ibid.*, p. 375.

³⁵ Mercurio López Casillas aclara este punto: “Siempre hay una confusión [...] mucha gente piensa que las hojas volantes las hacía Posada o incluso el mismo editor, pero realmente el editor era un empresario que repartía el trabajo entre varios empleados: tenía su grupo de escritores, su grupo de tipógrafos y, además, sus grabadores. Cada quien trabajaba cierto aspecto. Sin embargo, la cabeza era Vanegas Arroyo, quien fue muy hábil y talentoso” *Ibid.*, p. 367.

³⁶ Helia Emma Bonilla Reyna, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en el libro *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, p. 65.

1. 3 DE LOS TIPOS A LAS PLANCHAS

Para el caso de México sería casi imposible, a menos de que se tenga alguna evidencia documental, datar exactamente el período mecánico o determinar si las máquinas comenzaron implementarse en los talleres.³⁷ Hay que tomar en cuenta el desarrollo tecnológico de impresión del siglo XIX en México, ya que al menos en las primeras dos décadas, las dinastías de impresores novohispanos seguían utilizando las prensas manuales en sus talleres y las imprentas móviles encabezadas por las facciones ideológicas.³⁸ Para las décadas posteriores, uno de los fenómenos editoriales más importantes registrado es el caso de *El Imparcial* (1896), periódico bajo la dirección de Rafael Reyes Spíndola, que usaba tecnología de punta, pues poseía una prensa rotativa Gross Straight

³⁷ Gaskell afirma que en el caso de Gran Bretaña “la prensa común no desapareció de la noche a la mañana tras la aparición de la prensa Stanhope; pero a mediados de la década de 1820, en las grandes imprentas, muchas -quizá la mayoría- de las viejas máquinas ya habían sido reemplazadas por prensas manuales de hierro”, además, añade que “en América [seguramente en Estados Unidos de América], durante el primer cuarto del siglo XIX, se utilizaron pocas prensas de hierro manuales —los impresores podían comprar allí una excelente versión nueva de la prensa común fabricada por Ramage de Filadelfia—, pero desde la década de 1830 gozó de gran éxito la prensa Washington”, por lo que daría espacio para pensar que su implementación en México tardó un poco más, pues, según registros de principios del siglo XIX, los bandos políticos en contra del Antiguo Régimen novohispano utilizaban imprentas manuales, transhumanas y, si era posible, ingresar ilegalmente material de la misma índole. Aquí, cabe retomar lo que ya mencionó Fermín de los Reyes Gómez para el caso de España: “No hay unas fechas exactas para estas transformaciones, pues, aunque algunas se inician a mediados del siglo XVIII, la mayoría se desarrolla en sus últimas décadas y se consolidan a lo largo de las primeras décadas del XIX. Si en catalogaciones se establecen unos años concretos (1800, 1820, 1830, según la norma) se debe a la necesidad de fijar con precisión los criterios para el análisis de los impresos, en virtud de las diferentes características de unos y otros. Eso sí, los cortes intentan aproximarse al momento en que se producen los mayores cambios, por lo que tienen en cuenta los presupuestos de la Bibliografía material, que estudia en profundidad la evolución en los procesos de producción de los impresos [...] los límites son imprecisos porque las transformaciones no son simultáneas, se trata de un proceso que va evolucionando desde finales del XVIII e incluso algunas, como la composición mediante la linotipia, empiezan a aplicarse a finales del XIX y en los comienzos del XX. Tampoco hay una simultaneidad cronológica, pues desde la invención a la aplicación y generalización pueden transcurrir décadas”, *De la imprenta manual a la mecánica: primeros intentos de cambios en España*, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, núm. 24, 2018, pp. 14-15. Asimismo, en un reciente estudio, Maggio-Ramírez muestra la distancia temporal entre la aplicación de tecnologías de la composición mecánica y la impresión simultánea que enfrente el escritor peruano José Arnaldo Márquez en sus estancias en New York, ciudad que ya contaba con un sistema de impresión moderno a diferencia de otras ciudades de España que utilizaban los tipos móviles aún. Para conocer a profundidad los ensayos de Márquez, véase “La estereotipia de José Arnaldo Márquez. El mercado editorial del siglo XIX”, *Bibliographica*, Vol. 6, núm. 2 (2023), pp. 188-212.

³⁸ Para conocer un fragmento de la historia de la imprenta en los últimos años de Nueva Galicia y primeras décadas del siglo XIX de los estados actuales que conformaron dicha entidad administrativa, véase el capítulo I de Lourdes Caliope Martínez González, *Los Chávez y la imprenta en Aguascalientes. El ascenso de una familia de artesanos (1835-1870)*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 1a edición, 2021.

Light que tenía un tiraje de 59 000 ejemplares y una máquina dobladora que producía la cantidad 4 500 hojas por hora.³⁹

En su monumental trabajo, Fredson Bowers establece el término de *impresión mecánica* para el material que se distingue por la impresión mediante planchas (estereotipia, galvanotipia o fotolitografía), el uso de prensas máquinas planas o rotativas y la composición de tipos en linotipia o monotipia.⁴⁰ Phillip Gaskell señala algo sumamente importante acerca de las planchas de estereotipia: estas se imprimían exactamente igual que con los tipos, lo cual hace difícil determinar con qué proceso se ha realizado. Para esta investigación me baso en la premisa central de Fermín de los Reyes y el argumento de Bowers sobre los impresos mecánicos, a pesar de la mención de la imprenta de frascueta en la biografía de Arturo Espinosa, para considerar la producción editorial de Antonio Vanegas Arroyo (1880-1917) como parte del período de la *impresión mecánica*, pues coincide con los tres procesos que distinguen esta etapa.

En el ámbito de la cultura impresa se sabe que la segunda mitad y finales del siglo XIX en el ámbito de la producción impresa se caracterizó, menciona Maggio-Ramírez, por la carrera tecnológica de la prensa mecanizada con el fin de aumentar la velocidad de impresión y, en efecto, disminuir los costos del proceso al integrar máquinas que redujeran el tiempo en realizar reimpresiones cuando no se conservaba la composición exacta de cada una de las páginas.⁴¹

Para comenzar la especulación sobre la cronología de la posible maquinaria empleada durante la administración de Antonio Vanegas Arroyo, es necesario exponer las fuentes que ofrecen

³⁹ Jaddiel Díaz Frene, *Op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ *Principios de descripción bibliográfica*, trad. Isabel Blanside, España, ARCOS/LIBROS, (Colección *Instrumenta Bibliología*), 2001, p. 381. En cambio, Gaskell establece el corte diacrónico de 1800-1950 para la inserción de las máquinas (*machines*), es decir, las prensas mecánicas de cualquier tipo en Gran Bretaña. No obstante, Fermín de los Reyes Gómez recalca la importancia de saber que la cronología establecida puede variar según los criterios adoptados por los investigadores.

⁴¹ “La estereotipia de José Arnaldo Márquez. El mercado editorial del siglo XIX”, *Bibliographica*, Vol. 6, núm. 2 (2023), p. 194.

información. A grandes rasgos, éste pudo haber sido el curso de los acontecimientos. Por el comentario de Antonio Espinosa, podemos intuir que la prensa inicial pudo haber sido un modelo viejo, pues, según el biógrafo y colaborador, Antonio había adquirido “una prensa de madera de las que llamaban de **frasqueta**”,⁴² la cual tiene una pieza unida al tímpano (parte de la imprenta manual en la que se coloca el pliego de papel y sobre el que se deja caer la frasqueta)⁴³ que consistía en un bastidor con unas ventanas que tenía como propósito impedir que los blancos marginales se cubrieran de tinta durante el prensado.⁴⁴ Con base en las aproximaciones propuestas por Gaskell, se pudieron haber obtenido los 150 pliegos por hora.

Posteriormente, la renovación y mejora de la maquinaria es un hecho comprobable, no sólo por lo que escribe Espinosa, sino por ser la respuesta del mercado con el aumento de la demanda, así como por la calidad reflejada en los impresos. En la evidencia documental rescatada de un inventario de 1901, se destaca la adquisición de una prensa Liberty No. 4 de pliego común por el importe de \$550.00 dividido en mensualidades, según un acuerdo firmado el 11 de agosto de 1883 con los impresores Aguilar e Hijos.⁴⁵ Esta prensa de hierro manual seguía el mismo método de tomar los tipos. (Imagen 1).

⁴² Las cursivas son mías.

⁴³ *Quid est liber*, UCM, 11 de enero de 2024

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ Díaz Frene, *Op. cit.*, pp. 97-98.



Imagen 1. Ejemplo de la prensa rotativa Liberty N°4. Imagen extraída de <http://letterpresscommons.com/press/liberty-no-4/>

Esta prensa podría corresponder con la que aparece en la descripción hecha por Rubén M. Campos.⁴⁶ Díaz Frene señala que esta prensa estuvo, seguramente, en uso durante la celebración del aniversario de la Independencia de 1883.⁴⁷ Dicha máquina⁴⁸ se caracteriza por tener las medidas de 13x19 pulgadas (33.02x48.26 cm) y por ser de gran popularidad en Estados Unidos de América

⁴⁶ Véase la nota al pie número 25.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁸ The Liberty platen job press was invented by Frederick Otto Degener of New York City, and patented by him in 1859 and 1860. Degener had worked for George P. Gordon as a draftsman, and left Gordon's employment to develop, manufacture, and market the Liberty press. Initially the Liberty was offered in three sizes, a No. 1, 4×7; No. 2, 6×10; and No. 3, 10×15. Later the Model 1 was discontinued, the size of the No. 2 increased to 7×11, and a No. 2A, 9×13 and a No. 4, 13×19 were added to the line. Still later a No. 3A, 11×17, and a No. 5, 14-1/2×22 were added as well. Sometime between 1863 and 1865 Francis M. Weiler became a partner and the firm became Degener & Weiler. Degener died in 1873, and his son took his place in the partnership, but in about 1877 Weiler purchased Degener's share of the business and the company name became F. M. Weiler and then Liberty Machine Works. After opening a manufacturing plant in Germany, Weiler closed the US manufacturing plant in about 1892 and after that year all Liberty presses were built in Germany. [Lettercommons.com consultado el 24 de enero de 2024] Ralph W. Polks, en el primer capítulo de *Elementary Platen Presswork*, agrega una descripción de la Liberty: An interesting job press, called the Liberty, was invented by F. O. Degener, of New York, in 1860. The bottom edges of the platen and bed were hinged together, and they raised and opened out into a horizontal position to receive the sheet, the bed passing under the ink rollers on the way up. The platen and bed then closed for the impression with a hinge-like motion, again inking the form on its downward sweep, and causing the ink disc to pass under the rollers. This was a popular press for a short time because of its power and speed but best results were not possible because of its clam-shell action. It was also called the Noiseless Jobber. Fuente: <https://letterpresscommons.com/press/liberty-no-4/> [consultado el 24 de enero de 2024]. Recomendando consultar también apartado dedicado a la identificación de las prensas Liberty en el siguiente portal electrónico: <https://handsetpress.org/liberty/identify.html>.

y Europa en la segunda década del siglo XIX.⁴⁹ Asimismo, Díaz Frene extrae otros datos importantes: la adquisición de una Golding de ½ pliego,⁵⁰ una prensa de entretela con volantes⁵¹ y otra de litografía⁵² de mano, todo con un valor estimado en \$175.00.⁵³

En los promocionales de la empresa de inicios de 1900, elaborados por Posada, podemos observar lo que posiblemente podrían ser diferentes modelos de rotativas y de mayor tamaño, lo cual se explicaría por el constante crecimiento de la producción editorial, en comparación con los tirajes promedio de los periódicos capitalinos de la época.⁵⁴ López Casillas, en un estudio recopilado en *Un editor extraordinario[...]*, hace un breve análisis pre-iconográfico del siguiente grabado (imagen 2),⁵⁵ que apareció en la contraportada de diferentes cuadernillos a lo largo de los años (imagen 2 y 3).

⁴⁹ <https://letterpresscommons.com/press/liberty-no-4/>. [consultado el 24 de enero de 2024]. El funcionamiento de esa prensa era el siguiente: “a platen press’s throw-off lever, when shifted, causes the press to miss an impression while the press is running [...] there will be a gap between the platen and the form, and the type will not print. When the lever is in the “normal” position, the platen strikes the form on each revolution [...] The lever is centered on a shaft immediately behind the platen. When in the upper position, the press makes an impression, but pulling the lever down into the lower position keeps the press from printing”. <https://handsetpress.org/liberty/identify.html> [consultado el 24 de enero de 2024].

⁵⁰ En su investigación menciona *Goldrin*; sin embargo, en las páginas especializadas corresponde a la máquina inventada por William Golding. Para conocer más, recomiendo Para conocer más sobre el tema recomiendo consultar el artículo de Stephen O. Saxe titulado “A brief history of Golding & co.”, publicado en The American Printing History Association.

⁵¹ Aún falta por identificar.

⁵² Para conocer más sobre el proceso de estampación y las distintas máquinas, véase Gaskell, *op. cit.*, pp. 333-336.

⁵³ Díaz Frene, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁴ En su tesis de maestría, Juan José Rodríguez hace una comparación entre los tirajes de esta imprenta popular y los periódicos de la capital, con base en los trabajos de Mariana Masera *et al* y Elisa Speckman, en el que la primera contaba con un registro de hasta 250, 000 impresos al año mientras que los periódicos oscilaban entre los 30,000 y 75,000 ejemplares. Véase las páginas, *op. cit.*, pp. 52 y 204.

⁵⁵ En su investigación, Mercurio López Casillas no especifica que ejemplar utiliza, para efectos de practicidad recurro al grabado de una edición de la *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María, con la bonita y divertida pastorela en un acto titulada El Niño Dios en Belén.*, perteneciente a la Colección Chávez-Cedeño y digitalizado por el LACIPI. Liga de consulta: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:NPBelem.djvu/19>

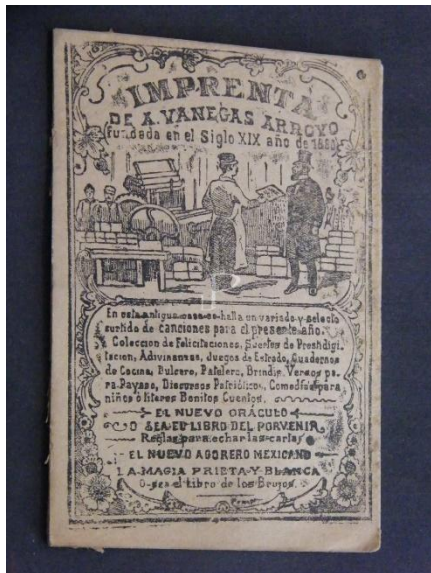


Imagen 2 y 3. Contraportada de un cuadernillo de corte devocional, un novenario en honor a los peregrinos, José y María. Impreso en 1909. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Y menciona lo siguiente de la contraportada del cuadernillo datado ca. 1901 (imagen 3):

el interior de un marco con motivos vegetales, aparece en la parte superior la leyenda “Imprenta de A. Vanegas Arroyo (fundada en el Siglo XIX año de 1880)”, y en el interior, la promoción de diversos cuadernos. Al centro, el grabado de Posada representa un momento del trabajo en la imprenta; en primer plano está el impresor ofreciendo una muestra al editor, quien se encuentra elegantemente vestido; en el suelo y sobre una mesa se ven paquetes con impresos listos para enviarse a provincia. **En segundo plano, del lado derecho, vemos a tres operarios, seguidos por una imprenta** y luego una pareja, que bien podrían ser el mismo Posada y su esposa, a manera de pequeño autorretrato.⁵⁶

En un segundo análisis iconográfico sobre otra portada datada en ca. 1903, resalta que:⁵⁷

[...] el diseño fue casi el mismo que el anterior, aunque cambió el motivo: en primer plano vemos un gran mostrador atendido por una mujer (quizá la esposa de Vanegas Arroyo) y cinco clientes: uno de aspecto urbano, elegante; otro con sombrero de paja y aspecto modesto, más tres niños, dos

⁵⁶ En el libro *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 123-124. Las negritas son mías.

⁵⁷ Mismo caso que en la nota 55. Grabado perteneciente a la edición de 1909 de *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María con la letanía de María Santísima, oraciones para las nueve noches, versos para pedir y dar posada, letanía al Niño Dios, el rorro para la última noche y una bonita pastorela titulada: Bato y Bras, arman tal bola, que al diablo dejan sin cola.*, perteneciente a la Colección Chávez-Cedeño y digitalizado por el LACIPI. Liga de consulta: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:NPCola_A.djvu#tab=Folio_representativo

de ellos descalzos, que sin duda eran papeleritos de esquina; **al fondo se distinguen dos imprentas, pliegos de papel y cuatro operarios...**⁵⁸



Imagen 4 y 5. Contraportada de un cuadernillo, un novenario dedicado a los días de los santos peregrinos, José y María, impreso en 1909. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

En ambas descripciones el especialista hace evidente la aparición de dos imprentas, las cuales, según la evidencia iconográfica, son de gran tamaño similares a la Prensa plana Adams. Éstas pudieron contribuir a la estrategia de aumentar la cantidad de pliegos impresos en menor tiempo.

En la actualidad se puede conocer más sobre la maquinaria gracias al trabajo de rescate y conservación hecho por instituciones e investigadores. Entre los múltiples objetos en las salas de exhibición, el Museo José Guadalupe Posada muestra una linotipia de base cuadrada (máquina de metal caliente autónoma), manufacturada por la empresa neoyorkina Mergenthaler Linotype Company,⁵⁹ modelo K correspondiente al proceso del *line casting*. Lo peculiar de ésta es la

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 124. Las negritas son mías.

⁵⁹ “El lento y complejo desarrollo de la linotipia ocupó la mayor parte de la década de 1880, siendo el ingeniero Ottmar Mergenthaler, de Baltimore, su principal ideador, aunque no el único. En 1886 las primeras versiones comerciales ya estaban en el mercado, y en 1888 el trabajo de diseño de la versión final de la máquina había concluido. Sin embargo, hasta 1889, año en que Mergenthaler y sus socios obtuvieron grabadores de punzones en Benton, no estuvieron en condiciones de producir la linotipia en grandes cantidades; finalmente, la producción en serie a gran escala comenzó en 1890. Después de la muerte de Mergenthaler, en 1899, había seis mil máquinas, la mayor parte en Norteamérica y en parte de Europa se estaban fabricando bajo la licencia”, Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez, Ediciones Trea, España, 1999, pp. 344-346.

composición de líneas con la acción de teclear que reemplaza la composición manual, algo semejante al funcionamiento de una máquina de escribir.⁶⁰ El teclado de la linotipia cuenta con un total de 90 teclas distribuidas en tres secciones: la primera, controlaban la caja baja; la segunda, la puntuación, los números y las versalitas; y la tercera, la caja alta. La facilidad de esta disposición se reflejó en el ritmo de composición de 6000 “enes” por hora.⁶¹

El hecho de que esta máquina esté en el Museo contribuye a pensar que en la época del taller Antonio Vanegas Arroyo pudo haber comprado una linotipia. Físicamente este ejemplar concuerda con la idea que, posiblemente desde antes de 1917, era primordial acelerar la velocidad en la composición para satisfacer la alta demanda, como lo fue para los periódicos británicos de la segunda mitad del siglo XIX.⁶² Muy posiblemente, fue utilizada también en el período de la testamentaria para continuar con la estereotipia, con el fin de usar las matrices conservadas para la impresión futura del mismo material como continuación del manejo del taller (imagen 6).⁶³

⁶⁰ “[...] con las matrices almacenadas en la parte superior de la máquina. Las matrices se seleccionaban por medio de un teclado y eran montadas en líneas a través de unos canales y una cinta transportadora con una tecla de espaciado que insertaba una cuña espaciadora entre palabra y palabra. Cuando la línea se estaba acercando a la medida establecida, el operador finalizaba o, si era necesario, partía la palabra que estaba componiendo y presionaba una palanca. Esta palanca hacía que las cuñas espaciadoras se extendiesen entre las palabras dando un espaciado igual a toda la línea, y la línea se fundía en un solo lingote de tipos. El lingote era cortado automáticamente y trasladado a una galera, a la vez que las matrices eran devueltas, y el operador, siguiendo unas muescas moldeadas en ellas, a las cajas de las que habían salido, y el operador seguía con la composición de la siguiente línea sobresaliente”. *Ibid.*, pp. 344-345.

⁶¹ Gaskell añade que incluso se consiguió una media entre 8000 y 10 000 enes por hora y en un concurso celebrado en EUA se registró una velocidad entre 12 000 y 17 200, en 1900. *Ibid.*, p. 345.

⁶² Gaskell menciona los casos de *Family Herald* (1842), *Manchester Guardian* (1890), *South Wales Daily News* (1915).

⁶³ Las fotografías son mías, tomadas el 19 de julio de 2023 en el Museo José Guadalupe Posada en Aguascalientes, México.

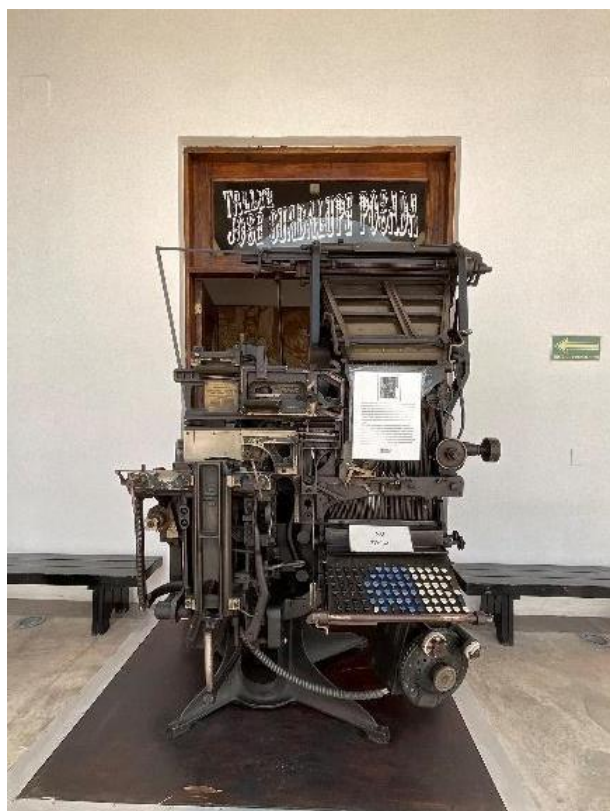


Imagen 6. Máquina de linotipia resguardada en el Museo José Guadalupe Posada, en Aguascalientes. Corresponde a un modelo manufacturado por Margenthaler Linotype Co.

El Museo exhibe una rotativa conocida con el sobrenombre de “Grasshopper”, de la marca Marinoni (imagen 7)⁶⁴ y una Imperial Press, atribuida como uno de los modelos de los que pudo haber utilizado José Guadalupe Posada (imagen 8).

⁶⁴ En la información ofrecida por el Museo José Guadalupe Posada en la exhibición aparece lo siguiente: “Esta prensa recibió el sobrenombre de “Grasshopper” porque el cilindro, que viaja a lo largo de la cama, se activa mediante dos barras ranuradas que se balancean hacia adelante y hacia atrás, semejando las patas de un saltamontes. La prensa es extremadamente liviana, teniendo en cuenta la hoja de tamaño que puede manejar. Las prensas de siete, ocho y nueve columnas inventadas por Enochh Prouty fueron fabricadas en los años ochenta por la forma de Wisconsin D. G & Company, que continuó con esta prensa de estilo, con modificaciones, hasta principios del siglo XX. Enochh Prouty era ministro bautista que deseaba imprimir un documento de temperancias y, como no podía pagar las prensas disponibles, diseñó el suyo. Prouty fabricó su prensa y, debido a su precio modesto, su peso liviano y su fuente de energía (mano), fue adoptada por las imprentas del país. El cilindro recoge la chapa del panel de alimentación, recorre la longitud de la cama, suelta la chapa y vuelve al panel de alimentación de forma similar a la acción de una prensa de prueba moderna. El lanzamiento es en la cama que desciende antes del retorno del cilindro. La impresión se efectúa mediante ruedas bloqueada debajo de los portadores. (9 pies de largo)”. 19 de julio de 2023.



Imagen 7. Imprenta rotativa resguardada en el Museo José Guadalupe Posada, en Aguascalientes.



Imagen 8. Imprenta plana resguardada en el Museo José Guadalupe Posada, en Aguascalientes.

Otro punto crucial es la conservación de una de las planchas de estereotipia⁶⁵ (*stereotype matrix*) con medidas de 29.3x20.5 cm,⁶⁶ correspondiente a una variante⁶⁷ del título *Al católico importante carta pastoral llegada ultimamente del Vaticano de Roma*, con el siguiente pie de imprenta: Registrado conforme a la ley por la Tip. de Arsacio Vanegas Arroyo.— México, D. F.. Esta plancha pertenece a la Posada Collection, y es resguardada por la Thomas Fisher Rare Book Library, de la Universidad de Toronto (imagen 9 y 10).⁶⁸

⁶⁵ Por el momento es la única que he encontrado, aunque sé, por Mercurio López Casillas, que hay más en otras colecciones.

⁶⁶ Las medidas son mías, este material corresponde a la parte de la Posada Collection que sigue en proceso de catalogación en la Thomas Fisher Rare Book Library, de la Universidad de Toronto.

⁶⁷ He identificado al menos dos variantes, en las cuales el grabado en el recto cambia. Para establecer a cuál corresponde, es necesario un estudio más detenido para comparar el texto, la puntuación y el léxico utilizado, entre otros aspectos.

⁶⁸ Agradezco a David Fernández por la inclusión de esta evidencia material en el 23 *Summer Seminar Bibliographical Studies*, celebrado en la UofT, y la facilidad para tomar las fotografías de manera gratuita. Las fotografías fueron tomadas por mí, el día 16 de junio de 2023.



Imagen 9 y 10. Plancha de estereotipia correspondiente al período de la Testamentaría, resguardada en la Posada Collection, en la Thomas Fisher Rare Book Library, en la Universidad de Toronto.

En su investigación David Fernández ha teorizado, como parte de su hipótesis, que la linotipia y la estereotipia pudieron haber sido fundamentales en el proceso de impresión antes de 1917,⁶⁹ y habrían sido utilizadas con el fin de conservar la matriz para una impresión posterior junto al plan de acumular papeles impresos. Esta evidencia abona a la idea de una constante actualización de las técnicas de impresión⁷⁰ para aumentar los productos anunciados y, al mismo tiempo, ofrecer una mejor calidad. También aúna a la reflexión sobre el papel de la modernización de técnicas y la publicación de materiales gráficos que el propio editor difundió en sus publicaciones para

⁶⁹ Durante la celebración del *Seminario de impresos populares Vanegas Arroyo* (octubre 2024) tuve el privilegio de conversar con Inés Cedeño-Vanegas y Mercurio López Casillas sobre la aparición de esta enigmática plancha. Al respecto, Inés compartió su recuerdo de haber visto más planchas durante el período en que Blas tomó la administración. Mercurio, por su parte, señaló algunos puntos importantes sobre este material, entre ellos que proviene de un título impreso anteriormente -algo que la propia Inés confirmó- y que es una copia estereotipada hecha con el fin de conservar un molde que sería utilizado a posterioridad.

⁷⁰ A pesar de que no es un objetivo de mi investigación, el proceso y las técnicas utilizadas varían entre *intaglio* (engraving, etchings) y *planographic* (litografía).

evidenciar su calidad. Por tanto, no resultaría extraño el hecho de que el taller, a pesar de ser pequeño, no pudiera competir en tiraje y calidad con los grandes de la época sin perder su esencia.

Por último, cabe mencionar brevemente en la información asociada a los herederos. En una entrevista, en la que evoca su tiempo en la imprenta junto a Arsacio y rememora el momento en que comienza a armar la colección en 2005, Inés Cedeño Chávez-Vanegas, bisnieta de Antonio Vanegas, le brindó una fotografía de Blas Vanegas Acosta, nieto del famoso editor, en la imprenta en ese entonces ubicada en la calle Penitenciaría 27. En esta, podemos observar parte del taller y lo que podría ser una prensa rotativa (imagen 11).⁷¹



Imagen 11. Blas Vanegas en la imprenta de la calle Penitenciaría. Fotografía perteneciente a Inés Cedeño Vargas, y extraída del libro *Colección Chávez-Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*.

Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas ofrecen una fotografía, gracias a Raúl Cedeño Vargas, en la que se observa parte de las máquinas empleadas por la casa editorial. Nuevamente una que lo que parecería ser una prensa plana (imagen 12).⁷²

⁷¹ Véase *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario.*, coord. Mariana Masera, UNAM, México, 2017, p. 20

⁷² *Op. cit.*, p. 73.



Imagen 12. Supuesta prensa plana junto a cajas de documentos, ambos resguardados por la Familia Vanegas Arroyo. Fotografía de Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas.

Derivado de las pesquisas del LACIPI, sabemos que las máquinas conservadas por la familia Vanegas Arroyo continúan con los principios de operación básicos de la linotipia.⁷³ Estas podrían corresponder ya a un cuarto período de la imprenta a cargo de los herederos (imagen 13 y 14) por ser de la marca Intertype, es decir, a modelos posteriores a 1912, fecha en que vence la patente de Linotype;⁷⁴ sin embargo, no descarto la posibilidad de que fueran adquiridas en los últimos años de vida del editor popular y que quedasen como parte de la herencia. Esto es algo que de momento expongo únicamente como una hipótesis.

⁷³ Véase también las imágenes pertenecientes al trabajo de Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁴ Fotografía de la maquinaria conservada por los descendientes de Antonio Vanegas Arroyo, en la casa de Ciudad de México que sirvió como última sede de la imprenta. Fuente: Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), 2011.



Imagen 13 y 14. Fotografías de la maquinaria conservada por los descendientes de Antonio Vanegas Arroyo, en la casa de Ciudad de México que sirvió como última sede de la imprenta. Fotografías pertenecientes al Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), 2011.

Sin duda, después de este recorrido, se percibe que durante su administración Antonio Vanegas Arroyo se preocupó por renovar su taller mediante la adquisición de máquinas que ayudaran a cumplir su objetivo de acelerar la producción editorial en menor tiempo. Tal vez motivado por la innovadora forma de trabajo de Posada, implementó el uso de técnicas modernas para estampar los impresos si pensamos en la posibilidad de la estereotipia presente en el taller antes de 1917. Todo esto, al menos de momento, sería una prueba de la visión empresarial que tuvo Vanegas Arroyo para posicionar su imprenta más allá de un mero taller pequeño, pero siempre con la intención de conservar su característico sentido popular al seguir ofreciendo un producto de calidad a un precio accesible para todo tipo de lector.

1. 4 FORMATOS, GÉNEROS Y TEMAS

En los casi cuarenta años de funcionamiento de la imprenta bajo su dirección, Antonio Vanegas Arroyo fue consciente de los cambios y las nacientes necesidades del mundo editorial popular. Él se enfrascó en una búsqueda constante de renovar los géneros literarios y temas narrativos atractivos para el público,⁷⁵ razón que lo motivaría también a consolidarse en un formato editorial de una gran tradición, de mayor alcance y menor inversión.

La venta de su producción en expendios, mercados y ferias y, al mismo tiempo, la propaganda de los rapsodas callejeros⁷⁶ fueron fenómenos que abonaron al éxito de la casa editorial tanto a nivel nacional (60 ciudades mexicanas que corresponden a 23 estados de norte a sur)⁷⁷ como internacional, en el sur de los Estados Unidos de Norteamérica (16 ciudades) entre 1901-1915.⁷⁸ Todo a pesar de ser calificada de deficiente y demás connotaciones negativas por el aparente escaso valor o calidad estética de sus impresos.⁷⁹

⁷⁵ Mariana Masera, “«Yo soy la maquinista del amor». Aproximaciones a la colección”, en *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)* (Colección investigaciones), Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, p. 21.

⁷⁶ Ángel de Campo, “Rapsodas callejeros”, en *El Universal*, 1, 28 de marzo de 1898 *apud* Juan José Rodríguez García, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁷ Para conocer a detalles las ciudades, véase “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)*, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917): los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), Grecia Sánchez Monroy (col.), UNAM, México, 2022, pp. 27-56.

⁷⁸ Sánchez Monroy ha rescatado la manera en que se leían y distribuían gracias al acceso a la documentación de corte administrativo y lógico correspondiente a los pedidos hechos al taller desde diferentes partes del país y fuera de él, lo cual, en palabras propias de la investigadora, “da una idea del alcance de la distribución de los impresos de esta casa editorial y de muchos otros aspectos relacionados con su funcionamiento y administración”, *ibid.*, p.28. En esta exposición la especialista delimita “quiénes los pedían, desde dónde, qué perfiles de distribuidor estaban interesados, cómo se referían a ellos, cuáles eran sus precios, etcétera”, *ibid.*, p. 32. Para conocer más al respecto, recomiendo consultar el capítulo referido al final de la bibliografía.

⁷⁹ En la ciudad de México los escritos de la casa Vanegas Arroyo podían ser adquiridos en los expendios del impresor o comprarse a sus vendedores ambulantes, que en plazas, calles, ferias o mercados relataban el contenido en el texto y en ocasiones cantaban los corridos [...] Además, la imprenta recibía solicitudes de mayoristas o agentes que residían en las principales ciudades del país y quienes, tras recibir el envío, se encargaban de su venta individual”. Speckman, “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, p. 394.

Si bien al principio, Antonio Vanegas Arroyo se dedicó a la impresión de hojas y cuadernillos de corte religioso, ante diversos factores, y aunado a la visión empresarial, se incrementó su catálogo con la implementación de formatos, géneros y temas que resultaron atractivos para los consumidores que sabían leer y aquellos que los escuchaban. Este corte temático logró fusionarse con otros para dar paso a relatos sobre milagros que se acercan a lo noticioso.

La cantidad de hojas de los formatos es primordial para entender los géneros editoriales, pues encontramos desde las famosas hojas volantes, impresas por ambos lados o sólo uno, que narran diferentes tipos de sucesos, hasta los librillos de 17 páginas o más y los cuadernillos de entre 8 y 32 páginas que contenían cuentos, zarzuelas, oráculos y más.⁸⁰ Además, el catálogo contó con otro tipo de publicaciones, con ciertas pretensiones de periodicidad, como la *Gaceta Callejera*, *El Centavo Perdido* y *El Teatro y El Boletín*.⁸¹

Un elemento fundamental, y complejo, es la dimensión de los formatos, la cual suele tener una media específica para cada uno, por ejemplo, los dos tamaños identificados y propuestos por el LACIPI para las hojas volantes son: grande (30x40 cm) y mediano (20x30 cm), que es el más recurrente.⁸² Cabe señalar que estos varían por centímetros o milímetros entre los ejemplares conservados en las colecciones nacionales e internacionales por distintas causas imprecisas.⁸³

Dentro del espacio genérico y temático, encontramos aquellos que emergen de la frontera entre la literatura culta y la literatura tradicional proveniente de la oralidad. Esta hibridación, como bien apunta Mariana Maserá, surge de una tradición literaria que se remonta a siglos pasados y a

⁸⁰ Para conocer más sobre los cuadernillos, en especial de teatro, recomiendo revisar “Cuadernillos de “teatro para niños y títeres” de Vanegas Arroyo”, Aurelio González, en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos.*, Danira López Torres (ed.), El Colegio de San Luis, México, 2020. pp. 144-155.

⁸¹ Juan José Rodríguez García, *op. cit.*, p. 49.

⁸² Este fenómeno se podrá observar en las descripciones bibliográficas que ofrezco en el tercer capítulo.

⁸³ Podría deber a los mecanismos de preservación de cada institución, como el cortar milímetros del papel contaminado con el fin de evitar la propagación de hongos, o simplemente derivado del estado de conservación anterior a la adquisición, entre muchos otros factores.

un ámbito geográfico lejano, como la península hispánica.⁸⁴ En esta amplitud identificaremos composiciones como lírica infantil, juegos de azar, piezas religiosas (novenarios, oraciones, salutationes, escapularios, triduos, etc.), oráculos mágicos, cartas amorosas y consejos para los amantes, recopilación de canciones, libretos de ópera, cuentos políticos e infantiles, zarzuelas y literatura circunstancial, como las famosas calaveras. Asimismo, hay contenidos de tipo noticioso y tremendista, sobre criminales y bandoleros, desastres naturales, celebración o conmemoración de eventos políticos, sucesos sobrenaturales (milagros, ejemplos, castigos, etc.), muestrarios y patrones de bordado y tejido, recetarios, entre muchos más.⁸⁵

Con esta oferta, Antonio Vanegas Arroyo contribuyó al imaginario popular mediante la publicación de temas variados, pero familiares para su principal foco de consumo. Esto le permitió permanecer vigente con la adhesión de elementos locales o la reapropiación de temas y la preservación de los distintos tipos de lectura.

Así, después de este panorama, tanto de las cuestiones del proceso de impresión y la maquinaria empleada como de la producción editorial, los formatos, los géneros y la retransmisión de los temas, me propongo en los siguientes capítulos analizar algunas de estas cuestiones con el fin de ofrecer una interpretación de las hojas volantes sobre milagros, su estructura literaria,

⁸⁴ “Entre *un criminal delirio* y «gusto exquisito»”, en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos.*, Danira López Torres (ed.), El Colegio de San Luis, México, 2020, p. 16.

⁸⁵ De manera más específica, Briseida Castro, en su tesis de Licenciatura, señala la diversidad de géneros y temas, tanto en prosa como verso, entre los formatos ofrecidos por la casa editorial. *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura, UNAM, Ciudad de México, 2015, pp. 25-36. Asimismo, Sánchez Monroy, de la información ofrecida por la clasificación propuesta del LACIPI, expone que el formato de los cuadernillos, librillos o libro suele presentar contenido de corte religioso y de tipo no noticioso; pero en el “pliego de cordel” su contenido casi siempre fue de carácter literario y lúdico, aunque no se descarta lo noticioso; las hojas volantes suelen ser de corte histórico-político, milagros y sucesos sobrenaturales, “ejemplos” que se dan con sucesos extraordinarios o criminales, contenido literario circunstancial —como las calaveras— y de carácter seriado —como la colección de canciones—. *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis doctoral, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022., pp. 48-51.

motivos y otros recursos tradicionales, y, al mismo tiempo, rescatar su composición material al considerarlas ya como hechos bibliográficos. Antes es necesario mostrar mi corpus de estudio.

CAPÍTULO 2. PRESENTACIÓN DEL CORPUS BIBLIOGRÁFICO

Para la conformación del corpus inicié la búsqueda de hojas volantes en repositorios y catálogos pertenecientes a bibliotecas de instituciones que no tuvieran acceso restringido a las colecciones y que brindaran una digitalización de manera gratuita. Lo último fue primordial para leer el material de forma remota y hacer el análisis literario y la edición de las narraciones.

Cabe mencionar que la delimitación cronológica se hizo hasta 1917, es decir, el año en que falleció el editor Antonio Vanegas Arroyo y, por tanto, el último en que estuvo a cargo de las decisiones editoriales. La propuesta metodológica de la Bibliografía Material demanda un corte sincrónico para aplicar los postulados teóricos. Además, este lapso temporal involucra el desarrollo tecnológico, iconográfico y tipográfico de la Imprenta Vanegas Arroyo en el período más relevante, junto al trabajo de José Guadalupe Posada, que es fundamental para el análisis iconográfico que presento, así como las aproximaciones de datación que se hicieron a partir de la identificación de las características materiales durante el trabajo interno.

2. 1 LOCALIZACIÓN

El Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) fue el primer espacio para la búsqueda, puesto que sus opciones de consulta permiten limitar los parámetros a partir del texto presente en el íncipit o en la tabla de contenidos, por editor, autoría, colección o serie, dirección de imprenta o despacho, pie de imprenta, estado de conservación y precio de venta. La ejecución de estas herramientas arrojó resultados derivados del registro bibliográfico propio del repositorio, razón por la cual fue posible reducir todavía más las opciones. Realicé la búsqueda por íncipit al escribir la palabra *milagro* (en función de nominal) y sus variantes gráficas (mayúsculas y minúsculas) y aumentó con la inclusión de las derivaciones adjetivales y adverbiales; no obstante,

estas últimas categorías gramaticales reunieron productos ajenos a la imprenta en cuestión. Al obtener el resultado, tomé en cuenta los siguientes elementos al momento de visualizar la ficha bibliográfica para establecer criterios de selección generales para discriminar la información:

1. Categoría editorial (hoja volante)
2. Corte temático (milagros)
3. Pie de imprenta (período temporal 1880-1917)⁸⁶
4. Editor (Antonio Vanegas Arroyo)

En esta primera fase, la cantidad de resultados total fue de 25 títulos, algunos con una ligera modificación en los elementos tipográficos⁸⁷ que no afectan el contenido textual, de ahí su tipificación de estados.⁸⁸

La consulta digital de colecciones dedicadas al trabajo gráfico de José Guadalupe Posada, resguardadas por instituciones públicas, me permitió expandir el corpus ya registrado. En primer lugar, el Ibero-Amerikanisches Institut, en su Colección Digital de Estampados mexicanos,⁸⁹ alberga la Colección José Guadalupe Posada (1854-1913) que cuenta con un total de 785 títulos. Al establecer los anteriores criterios de búsqueda se redujo a la cantidad de 23; aunque algunos se repetían⁹⁰ con el material del repositorio del LACIPI.

⁸⁶ Si bien no todas las hojas volantes, o la producción editorial de la casa Vanegas Arroyo, incluyen datos tipográficos completos, las características materiales ayudan a diferenciar entre aquellas impresas durante las diferentes etapas administrativas, de ahí que, aunque algunos títulos del corpus no especifiquen una fecha concreta, se puede realizar una datación aproximada y, por ende, incluir dentro del período de estudio y descartar aquellas pertenecientes a la Testamentaría.

⁸⁷ *Vid. infra.*, capítulo III, p. 88.

⁸⁸ Retomo el concepto de edición, emisión y estado propuestos por Jaime Moll, *op. cit.*, pp. 27-49.

⁸⁹ <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>

⁹⁰ Los títulos y el contenido textual, con o sin cambios significativos, en las hojas volantes repetidas corresponden a una nueva impresión, anterior o posterior, del mismo suceso. La diferencia entre el grupo de estos impresos radica en cuestiones tipográficas e iconográficas, es decir, la distribución del texto en prosa o en verso cambia de un ejemplar a otro, así como algunos detalles en los grabados realizados por José Guadalupe Posada que presentan ligeras modificaciones para el rehúso de las mismas, entre otras funciones. Ante este fenómeno editorial, y la concurrencia, retomo de manera provisional de la imprenta manual el concepto de edición, emisión y estado propuestos por Jaime Moll para hacer clara la distinción. Consúltase el libro de Jaime Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, pp. 27-49.

En segundo, la New York Public Library, en la división The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, resguarda la Posada Collection⁹¹ (conformada por 16 volúmenes y cinco *print blocks*),⁹² con un total de 660 títulos, se integraron 12 títulos al corpus general.

En tercero, la Manoa Library, de la Universidad de Hawaii, dispone la Jean Charlot Collection: José Guadalupe Posada Prints⁹³ que contiene 642 títulos, de los cuales sólo 11 cumplieron con los criterios de selección.

En cuarto lugar, la Thomas Fisher Rare Book Library, de la Universidad de Toronto, dispone de la Posada Collection.⁹⁴ El catálogo electrónico de la biblioteca presenta un total de 65 títulos registrados, de los cuales ninguno cumplió con el corte temático, al igual que la revisión de los *binders* consultados en mi trabajo de archivo.⁹⁵ Durante el tercer día del *Summer Seminar: Bibliographical Studies in Latin America*, en la exposición del material para el ejercicio de la identificación de los procesos y las técnicas de impresión utilizadas, específicamente en la categoría de *intaglio printing (engravings and etchings)*. En esta sesión identifiqué la única hoja volante que anadí: *Portentosos milagros de nuestra Señora del Refugio*.⁹⁶

⁹¹ <https://digitalcollections.nypl.org/collections/posada-collection#/?tab=navigation>

⁹² UHM Library Digital Image Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/collections/posada-collection#/?tab=navigation&roots=16:e5e41460-c0bd-0139-5082-0242ac110004>

⁹³ <https://digital.library.manoa.hawaii.edu/collections/show/41>

⁹⁴ La colección sigue en proceso de formación y catalogación, por lo cual no está disponible el catálogo completo en línea; pero, algunos títulos se pueden buscar en la siguiente liga: <https://fisher.library.utoronto.ca/>

⁹⁵ Agradezco profundamente a David Fernández, director de la Thomas Fisher Rare Book Library, por facilitarme la consulta de la colección, así como al encargado de ésta, y el personal en turno de la sala de lectura por la paciencia durante mis días de trabajo de archivo. Tal vez la información tenga algún error, debido a que no revisé toda la colección por cuestiones de tiempo.

⁹⁶ No agregó la signatura topográfica de esta hoja porque pertenece a la parte de la colección que continúa en proceso de catalogación; sin embargo, añado la liga de consulta del título que disponen de una digitalización gratuita y de libre acceso en otras instituciones. NYPL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/e7fcedc0-2a83-0138-2bd7-1d4ada4a3d3a#/?uuiid=8f481aa0-2f19-0138-5d0a-358dd470f858>. Ibero-Amerikanisches Institut: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/828687870/2/#topDocAnchor>. LACIPI: <https://www.literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:PMRefugio.djvu>.

En quinto, la Berkeley Library, de la Universidad de California, entre sus colecciones cuenta con una división de siete categorías, las primeras cuatro dedicadas directamente a la producción gráfica de José Guadalupe Posada.⁹⁷ En UC Berkeley's Bancroft Library, la Posada (José Guadalupe) Collection of Work Published by Antonio Vanegas Arroyo⁹⁸ contiene aproximadamente 390 objetos, entre ellos impresos y *print blocks (etchings, engravings, lithographs, woodcuts with letterpress)*. Lamentablemente, en este amplio acervo sólo se encontraron hojas volantes relacionadas a la celebración de días festivos para incentivar la fe a la Virgen de San Juan de los Lagos.⁹⁹

En sexto lugar, el catálogo en línea de la biblioteca perteneciente a la Universidad de Princeton, registra en la Special Collections-Graphic Art Collection 136 folletos (108 en formato pequeño y 18 en folio grande) correspondientes al trabajo del grabador hidrocálido con diferentes impresores, en su mayoría con Antonio Vanegas Arroyo.¹⁰⁰ En este registro electrónico se incluye el título y año de cada ejemplar, por lo que sólo identifiqué dos títulos que se ajustaron a los criterios de selección.¹⁰¹

⁹⁷ <https://catalog.princeton.edu/catalog/99119423393506421>

⁹⁸ Collection of Works published by Antonio Vanegas Arroyo, chiefly illustrated by José Guadalupe Posada, The Bancroft Library. Link de consulta: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8m90f5t/?query=posada+broadsides>. De igual forma se puede consultar una parte de la exposición realizada entre febrero y julio de 2019, *Illustrating México. One engraving at a Time*.

⁹⁹ Entre los títulos localizados en la caja 4 están *Alabanzas, Devota salutación tiernas alabanzas a la milagrosísima imagen de nuestra Señora de San Juan de los Lagos: Acción de gracias y expresivo despedimiento*, BANC PIC 2010.025:HC-105—ffALB; *Mañanitas y alabanzas, salutación, acción de gracias y triste despedimiento que hacen los fieles visitantes al milagroso Sr. del Amparo*, BANC PIC 2010.025:HC-117—ffALB; *acción de gracias y tierno despedimiento a nuestra augusta reina y patrona María Santísima de San Juan de los Lagos*, BANC PIC 2010.025:HC-129—ffALB.

¹⁰⁰ La signatura topográfica correspondiente al artículo es la siguiente: 8390286e. Liga de consulta al registro: <https://catalog.princeton.edu/catalog/99119423393506421>

¹⁰¹ *Espantoso ejemplar y sorprendentes milagros que efectuaron el Santo Niño de Atocha y san Judas Tadeo en un pueblo del estado de Coahuila, en el mes de junio pasado y Prodigioso, estupendo y verídico milagro que obró la portentosa Virgen de San Juan de los Lagos en la familia de Manuel Padilla, el día 20 de septiembre del presente año, salvándolo de una muerte segura, en la colonia de Palomas, de las manos de los indios bárbaros, cuya población pertenece al estado de Chihuahua.*

En séptimo, la Universidad de Nuevo México, en el UNM Center for Southwest Research & Special Collections, resguarda la Fernando Gamboa Collection of Prints by José Guadalupe Posada¹⁰² que cuenta con 12 cajas que contienen un total de 361 objetos (108 folletos, 5 retratos de toreros en serie, 9 cuadernillos, 19 *leaflets*, 12 portadas de cuadernillos y 208 *restrikes*). Por su registro me fue imposible conocer el contenido exacto de la caja correspondiente a los folletos.

En octavo lugar, en el repositorio del Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios, de la Universidad de Stanford,¹⁰³ hay una gran colección digitalizada de la producción editorial de Vanegas Arroyo, en la que, con base en los criterios de búsqueda, se localizaron 10 hojas volantes con contenido referente a milagros.

En noveno, la Universidad de Dayton alberga la Colección Marian Broad­sides from Mexico,¹⁰⁴ se conforma por un total de 21 ejemplares. De éstos sólo cinco títulos se añadieron.

En décimo, consulté el catálogo virtual de otras instituciones públicas, como la Library of Congress,¹⁰⁵ de Washington D. C., en la que se localizaron siete hojas que responden a los primeros criterios de selección.

Asimismo, en el Fondo Vanegas Arroyo y Posada, integrado al Seminario de Impresos Populares de Vanegas Arroyo, se custodia una colección de aproximadamente poco más de 193 impresos registrados en el catálogo en línea que resguarda la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis A., C.¹⁰⁶ Aquí se me facilitó el acceso a la caja de adquisiciones recientes para consultar físicamente las hojas volantes de corte religioso e identificar

¹⁰² <https://econtent.unm.edu/digital/collection/joseguad>

¹⁰³ https://searchworks.stanford.edu/?search_field=search&q=Antonio+Vanegas+Arroyo+milagro

¹⁰⁴ <https://www.jstor.org/site/udayton/marian-broadsides/>

¹⁰⁵ <https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchType=7&searchId=16016&maxResultsPerPage=100&recCount=100&recPointer=0&resultPointer=0&headingId=15942669>

¹⁰⁶ <https://opac.colsan.edu.mx/> Para conocer más del acervo véase Nora Danira López Torres, “La riqueza documental histórica y literaria del Fondo «Vanegas Arroyo y Posada» (Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis)”, *Bibliographica*, Vol. 4, núm. 2 (2021), pp. 216-240.

cuales se ceñían al género de los milagros. Al revisar dicho material, sin contar las repeticiones, dos títulos se integraron al corpus: *¡Milagro patente! La imagen de Jesús se aparece en una hostia consagrada.—Milagro hecho por mediación de la imagen aparecida*¹⁰⁷ y *¡Admirabilísimo y nunca visto milagro! ¡Un crucifijo impreso en la espalda de un hombre!*¹⁰⁸

Dos de los grandes museos de Nueva York también tienen un gran y variado acervo dedicado a este tipo de menudencia editorial. El Museum of Modern Art (MoMA)¹⁰⁹ tiene un total de 72 objetos relacionados al trabajo de Posada (una estampa religiosa, un portafolio con 17 *engravings* y ocho *etchings*, y ocho hojas volantes), ninguna relacionada con el tema. El Metropolitan Museum of Art (MET)¹¹⁰ tiene 560 materiales que conforman una colección considerable de hojas volantes y otros materiales, entre ellos cuatro títulos que agregué al corpus.

Otra institución es el Amon Carter Museum of American Art, el cual cuenta con aproximadamente más de 400 objetos pertenecientes a la producción de Posada,¹¹¹ como ilustraciones, hojas volantes y una selección de los *print blocks*; no obstante, en la página electrónica se puede consultar 283 objetos. Sólo una hoja volante se ajustó a los criterios de selección iniciales: *Portentoso milagro. Un distinguido caballero recobra la vista milagrosamente en la parroquia de la Soledad de Santa Cruz de México.*¹¹² También el Harry Ransom Center, de la Universidad de Texas,¹¹³ en Austin, dentro de sus colecciones digitales alberga un total de 120 impresos, ninguno de corte milagroso.

¹⁰⁷ Tip. de la Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.-2ª de Santa Teresa 40.-México.-1920. Para los títulos referidos a lo largo del apartado realizo la corrección ortotipográfica correspondiente. Acceso restringido.

¹⁰⁸ Propiedad de A. Vanegas Arroyo. Imprenta Calle de Santa Teresa núm. 1—México. Acceso restringido.

¹⁰⁹ <https://www.moma.org/artists/4707>

¹¹⁰ <https://www.cartermuseum.org/artists/jose-guadalupe-posada>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Jos%C3%A9+Guadalupe+Posada&sortBy=Relevance>

¹¹¹ Cuenta también con dos obras pertenecientes a Manilla.

¹¹² México.-Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1.-México. Accession number 1985.21, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.

¹¹³ <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll44>

En México, el Museo Guadalupe Posada conserva y mantiene en exposición una amplia muestra de los *print blocks* y algunos grabados descontextualizados hechos por el artista hidrocaldo durante su colaboración con la Imprenta Vanegas Arroyo. Respecto a las hojas volantes encontramos más de 100 ejemplares en diversos tamaños, tipos de papel y colores y temas. En la sección de estampas religiosas dos títulos se ajustan a los criterios: *Importantísimo milagro. Estupenda maravilla y admirable prodigio que hizo la sagrada imagen de María santísima de Guadalupe, patrona de México con su devoto Nicolás Gutiérrez, el día 20 del mes próximo pasado en la villa de San Juan de Peribán, estado de Michoacán*¹¹⁴ y *Nuestra Señora María santísima de Guadalupe que se venera en la Colegiata de este nombre, distante una legua de la capital de México. Verdadero, asombroso y patente milagro que hizo la santísima Virgen de Guadalupe de México.*¹¹⁵

En Memórica. México, haz memoria., repositorio del gobierno federal, se pone a disposición de cualquier usuario un acervo digital. Al teclear el nombre del grabador en la barra de búsqueda, se arrojan 285 resultados, entre ellos varios impresos, grabados descontextualizados y *print blocks* correspondientes al trabajo de toda su vida profesional, aquellos hechos para diversas impresas y aquellos destinados al uso exclusivo de la Imprenta Vanegas Arroyo. Por los detalles en la estampa pude identificar dos relatos sobre milagros, los cuales ya había registrado previamente; sin embargo, la vista de las digitalizaciones es parcial, por lo que sólo se puede consultar el recto de la hoja —es decir, el grabado— y la asignación del verso que contiene el texto se complica.

¹¹⁴ México.-Imprenta de A. Vanegas Arroyo, Calle Sta. Teresa núm1.- 1908. Para conocer la hoja recomiendo consultar la digitalización, perteneciente a la colección Chévez-Cedeño, que ofrece el LACIPI: https://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:ImportantísimoMilagro.djvu#tab=Folio_representativo

¹¹⁵ R.- Siglo XX, Año 1903: -México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo 5ª de Lecumberri, núm. 2597. En la exposición del Museo sólo se muestra el recto. Para conocer el contenido del verso del impreso recomiendo consultar la digitalización del mismo título en la colección de Estampas mexicanas del Ibero-Amerikanisches Institut, ID 828530653. Liga de consulta: <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000571500000000>

El Museo Blaisten, en una modalidad semejante a la anterior, presenta diversos grabados descontextualizados y algunas hojas volantes de diferentes cortes temáticos. En esta colección digital identifiqué dos grabados pertenecientes a dos relatos previamente registrados; no obstante, son atribuidos a otros títulos. Así como de otros referentes a hojas sobre apariciones de la Virgen en territorio nacional. Además, de dos grabados que, según la información dada por el propio pie de imagen, corresponden a dos milagros, uno de ellos no registrado: *Milagro de la Santísima Virgen a Casimira Rivera*.¹¹⁶

Así, después de esta pesquisa, registré un total de 45 títulos, algunos de ellos con reimpressiones o sin datos precisos, estados con variaciones y sin alteraciones textuales que están en la misma colección o en una institución diferente. A pesar de ser el mismo relato, presentan variaciones tipográficas e iconográficas significativas —algunas veces se sustituye o elimina la oración por otro tipo de composición religiosa en verso que resume la anécdota (polifonía genérica)—, aunque, recalco, no hay una alteración en el apartado textual principal dado que el contenido literario es igual.¹¹⁷ Los títulos repetidos fueron registrados como uno sólo, aunque señalé estas diferencias y los datos provenientes de cada institución para distinguir cada ejemplar para mi trabajo interno.

2. 2 SELECCIÓN Y DELIMITACIÓN

Durante los primeros años de la Imprenta Vanegas Arroyo la producción de hojas sueltas se concentró, en su mayoría, en aquellas de corte sensacionalista y religioso. Un género literario consumido en menor cantidad por el público fue el de los milagros, tanto en prosa como en verso,

¹¹⁶ De momento no he localizado otra colección que disponga de una digitalización, por lo que automáticamente lo descarté.

¹¹⁷ A excepción de algunos cambios a nivel sintáctico, como la puntuación; sin embargo, esto queda pendiente para otro estudio.

precedidos por grandes estampas o acompañados por grabados pequeños que eran de uso específico o alusivos a la situación presentada, ambos con el fin de fortalecer la devoción y, claro, facilitar una lectura iconográfica para mejorar la comprensión.

Para proceder al análisis literario y material fue necesario reducir el número de impresos localizados, pues resultaría imposible analizarlos al tener elementos narrativos distintos entre sí. Así, planteé una segunda fase con nuevos criterios de selección más precisos. Para establecer los límites fue necesario leer cada uno de los títulos localizados y, posteriormente, identificar características específicas compartidas y enlistarlas más allá de las cuestiones editoriales cronológicas de publicación, temáticas o que se centrara únicamente en un ser celestial. Al momento de la discriminación me pareció atractivo resaltar cómo ocurre el milagro y cómo es la participación de los personajes sobrenaturales. En esta fase tomé como base los siguientes puntos dentro de la selección de hojas ya localizado:

1. La palabra *milagro* debería aparecer en función de nominal como parte fundamental del título.
2. Las hojas volantes debían narrar un sólo milagro.
3. El contenido de la hoja volante tendría que referirse al milagro como acción, es decir, que el contenido fuera narrativo y no únicamente descriptivo, enumerativo, ensalzador, etc. Éste sería el motivo inicial y el detonante de la aparición.
4. Narrativamente se debería mencionar la existencia de una presencia patente y tangente de los seres celestiales, y que éstos personajes secundarios tuvieran una participación directa con los protagonistas.

En este sentido, la búsqueda se acotó al centrarse en la construcción sintáctica del encabezado, pues es esencial que el título de la hoja volante contuviera la palabra *milagro* en función nominal. Descarté aquellas hojas con la palabra en función adjetival o adverbial, ya que esta partícula gramatical ponía en primer plano a las cualidades milagrosas del personaje sobrenatural sobre la acción directa, lo que en realidad me interesa desarticular.

El segundo criterio, en relación con el anterior, dictó que hubiera una narración en la hoja volante fuera sobre milagros exclusivamente. Hubo casos en que los resultados corresponden a una

serie de oraciones de diferente índole, sin contener un relato sobre milagros, pues la búsqueda incluía las cualidades del personaje sobrenatural (adjetivo calificativo) o la forma en que se realizaba (adverbio). Por ejemplo: *Alabado, salutación y tierno despedimiento al milagroso Señor de Chalma*.¹¹⁸

Se estableció que el contenido no fuera enteramente ni expositivo ni noticioso, ya que este tipo de discurso subordina al relato milagroso, por lo que prescindí de aquellas que describen las cualidades sobrenaturales de la entidad religiosa para incentivar la fe mediante castigos y aquellas que usaban los milagros efectuados como pretexto para introducir una noticia. Todos los discursos narrativos de este tipo subyugan el milagro a un tema secundario o lo desplazan en su totalidad.

En tercero, se consideró también que únicamente se desarrollara un acontecimiento, no más. Se descartaron, por tanto, algunas hojas que describen brevemente una serie de milagros de la Virgen o un santo para demostrar la capacidad de resolución. Por ejemplo, *San Expedito. Dos prodigiosimos milagros verificados, uno en Puebla y otro en Guanajuato, por invocación al glorioso mártir San Expedito*,¹¹⁹ narra dos milagros acontecidos en lugares distintos por un mismo santo sin dar detalles puntuales de ninguno.

Por último, el aspecto para delimitar por completo fue que contaran con la presencia patente de un personaje divino, es decir, la manera en que se da la aparición de una entidad física en diferentes grados. Establecí que la aparición podía ser de dos tipos: material, es decir, que se presentara como si fuera una persona común; e inmaterial para considerar algún tipo de materialización tangente.¹²⁰ Descarté aquellos relatos en lo que se menciona una presencia etérea referente al uso de

¹¹⁸ Imp. de Antonio Vanegas Arroyo 2ª Sta. Teresa 48.-México. Ejemplar perteneciente a la Posada Collection, volumen 7, de la división The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection de la New York Public Library, con la siguiente signatura tipográfica MEYSZ. Digitalización disponible <https://digitalcollections.nypl.org/items/47799640-2f1b-0138-ab2b-6198bc228b7d>

¹¹⁹ México.-Tip. Calle Avenida de la Penitenciaría número 310. (Colonia Morelos). Ibero-Amerikanisches Institut, ID 828533873. Liga de consulta: <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000571900000000>

¹²⁰ Vid. *infra*, capítulo VI, apartado dedicado a la aparición sobrenatural.

sacramentales,¹²¹ aquellos con una percepción de lo divino en diferentes grados: sensorial y espiritual y aquellos que la descripción se asocia a un fenómeno natural.

En suma, consideré que no sólo fuera mencionado en el contenido de manera superficial, sino que la integración de este personaje a la estructura narrativa debía ser explícita y su participación directa con los beneficiarios. No bastaba que sólo fuera mencionado o fuera un personaje marco, aunque no mantuviera una interacción dialógica siempre. Con la aplicación de estos criterios, el corpus para el análisis literario, y por ende material, se conformó por 9 títulos.

A continuación, presento las hojas volantes ordenadas cronológicamente. Primero aquellas con el año incluido en el pie de imprenta. Segundo, las que por su composición tipográfica y la construcción sintáctica de datos se ha podido establecer un lapso temporal (*ca.*).¹²² Y tercero, las que no cuentan con ningún dato (*s.f.*).

1. *Noticia interesante o sea un milagro muy patente que hizo nuestra Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz de México, con un devoto suyo por el camino del Saltillo.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1.—México.— 1905. Ejemplar perteneciente a la Colección Familia Vanegas Arroyo, la digitalización está resguarda por el repositorio del LACIPI. Disponible en línea: <https://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:NISaltillo.djvu>
2. *Verdadero y prodigioso milagro que el Santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del día once del presente, en la capital misma de la República.* México— Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Santa Teresa núm. 1.— 1905. Ejemplar perteneciente a la Posada Collection, volumen 7, de la división The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection de la New York Public Library, registrada con la siguiente signatura topográfica: MEYSZ. Digitalización

¹²¹ Este término engloba a todos aquellos objetos o acciones que adquieren un efecto espiritual o de protección que actúan en *ox opere operatis*. Véase la definición que ofrece la Enciclopedia Católica en su portal electrónico. P. Lucas Prados, “Los sacramentales”, liga de consulta: <https://es.catholic.net/op/articulos/6714/cat/372/los-sacramentales.html#modal> (Consultado el 26 de diciembre de 2024).

¹²² Véase el apartado dedicado a la identificación de ediciones *sine notis*.

disponible en línea: <https://digitalcollections.nypl.org/items/f428d0e0-2a83-0138-09cb-796892542484#/?uuid=f428d0e0-2a83-0138-09cb-796892542484>

3. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que, habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió del sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa número 1.— México. 1906. Ejemplar perteneciente al Fondo Vanegas Arroyo y Posada, en la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis A. C. Acceso restringido. Digitalización disponible en línea: https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=57635&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20CHALMA
4. *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal las Casas, el día 28 del mes pasado, por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez.* Imprenta de Antonio Vanegas.- Calle de Sta. Teresa núm. 1- 1909- México. Ejemplar perteneciente a la Colección Chávez-Cedeño, la digitalización está resguarda por el repositorio del LACIPI. Disponible en línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AdmirabilisimoMilagro.djvu>
5. *Insigne milagro obrado en la persona de Juan Ayala por el Señor del Sacromonte.* Se expende en la Encuadernación, Encarnación núm. 9.—México, [ca. 1880-1897]. Ejemplar perteneciente a la Jean Charlot Collection: José Guadalupe Posada Prints, resguardada por la University of Hawaii Manoa con el ID JCC.JGP:R16. Digitalización disponible en línea: <https://digital.library.manoa.hawaii.edu/items/show/42525#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-21%2C0%2C1567%2C2000>
6. *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí por intercesión de san Antonio de Padua.* Imprenta Religiosa 2ª. Calle de la Penitenciaría número 29.— México (ca. 1882-1917). Ejemplar perteneciente a la Colección Chávez-Cedeño, la digitalización está resguarda por el repositorio del LACIPI. Disponible en línea: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AYPadua_I.djvu#tab=Folio_representativo

7. *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa sombra de san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera, cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.* México.—Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1.— México. (ca. 1900-1910) Ejemplar perteneciente a la Posada Collection, volumen 7, de la división The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection de la New York Public Library, con la siguiente signatura tipográfica MEYSZ. Digitalización disponible en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/eba514f0-2a83-0138-e6de-736da2c3bb50#/?uuid=eba514f0-2a83-0138-e6de-736da2c3bb50>
8. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyos, Calle de Santa Teresa núm. 1. (ca. 1900-1906). Ejemplar perteneciente al Fondo Vanegas Arroyo y Posada, en la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis A. C. Acceso restringido. Digitalización disponible en línea: <https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=66237>
9. *Admirabilísimo milagro efectuado en la Capital de México en la persona del niño de 4 años, Feliciano Anduaga, por intercesión de la Santísima Virgen de la Soledad que se venera en Oaxaca.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm.1--- México. [ca. 1909-1917]. Ejemplar perteneciente al Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios, de la Universidad de Stanford, registrado con la siguiente signatura topográfica: M1238. Digitalización disponible en línea: <https://searchworks.stanford.edu/view/mg933vz1713>

De esta manera, el identificar elementos narrativos compartidos y fijarlos me ayudará a obtener un corpus más pequeño sin necesariamente encasillar mi análisis a un sólo personaje, pues esto reduciría la visión del género literario. A continuación, expondré primero la teoría bibliográfica, la discusión y modificación de los postulados básicos; posteriormente, me centraré en desarticular composición literaria de los relatos.

CAPÍTULO 3. APROXIMACIÓN A UNA TIPOBIBLIOGRAFÍA DE LAS HOJAS VOLANTES (1880-1917)

La idea de este capítulo surge como una primera propuesta sistemática, aún perfectible,¹²³ para aplicar parte de las corrientes teóricas de los estudios bibliográficos realizados en el ámbito hispánico a la producción editorial de la Imprenta Vanegas Arroyo desde una interdisciplinariedad.¹²⁴ Tras la lectura de múltiples investigaciones relacionadas a la producción impresa hecha por este emblemático editor-impresor-empresario, y sus herederos, quisiera resaltar el hecho de que este no es el primer trabajo con esta perspectiva. Algunos otros estudiosos ya han hecho mención de datos y evidencia material que ha contribuido mayormente a la conformación de un estado de la cuestión interno de mi propia investigación y que me han permitido unir parte del rompecabezas y, en consecuencia, resolver los enigmas que han ido surgiendo en el camino. La información está en el aire, sólo se debiera comenzar a asociar con la terminología existente y, en otros, casos posiblemente implementar palabras para explicar el fenómeno de manera clara.

Uno de los objetivos es adaptar el método descriptivo del período protagonizado por la impresión manual a las necesidades y características de las hojas volantes de milagros publicadas en un espacio y tiempo diferente, el México entre siglos. Aunado a ello, podría ser una herramienta para mejorar la denominación que se le da al material ante las diversas ediciones de un mismo

¹²³ Si bien, al principio planteo esta parte de la investigación adscrita a estas disciplinas, por la poca profundidad científica de datos mínimos aún, pues no es el objetivo primario del análisis de las hojas volantes milagrosas, trato de evitar el error de presentar un intento de bibliografía enumerativa o compiladora más que crítica, todo dentro de las posibilidades temporales.

¹²⁴ Véase el estudio más reciente del material iconográfico referente a los grabados de José Guadalupe Posada, hecho por Roberto Rico Cortés “La importancia de la imagen en la lectura de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *Antonio Vanegas Arroyo y la función de la literatura popular impresa, siglo XIX-XX.*, (ed.) Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, pp. 59-80.

título, un problema que se puede asociar a la incierta frase de “ésa no la tenemos” al momento de la conformación de las colecciones, como ya señalaba Inés Chávez-Cedeño en una entrevista.¹²⁵

Para organizar el sistema de trabajo he tomado como referencia otras investigaciones. Por un lado, principalmente todas aquellas relacionadas a la Imprenta de Vanegas Arroyo, ya sean de análisis puramente textual o ya desde la interdisciplinariedad, en especial las referidas en el repositorio del LACIPI y las recopiladas en los libros publicados por el Seminario de Impresos Populares, de El Colegio de San Luis; así como el libro *Posada, 100 años de calavera*, editado por Juan Villoro y Mercurio López Casillas. Por otro, los pilares de la Bibliografía Material y el principal trabajo desde la perspectiva tipobibliográfica hecho en México, el cual se ha dedicado al estudio del libro antiguo novohispano del siglo XVI y primera mitad del XVII. Este último, tiene las bases teóricas y metodológicas de la Bibliografía Material y del proyecto de Tipobibliografía Española, impulsado por Mercedes Fernández Valladares, desarrollado en el Seminario permanente de Bibliografía Material y Análisis Tipográfico (SEBIMAT), en el Instituto Universitario Menéndez Pidal, de la Universidad Complutense de Madrid.¹²⁶

¹²⁵ “Tuvimos muchísimos problemas para organizar la colección. Fue muy difícil ver tantas hojas, separarlas por temas, por tipos de grabado, por letra, por fecha, clasificarlas... incluso ahora, todavía no terminamos. Vemos una hoja, decimos «ésa no la tenemos»; hay que estar cotejando a ver si de veras no se tiene, porque a veces es mínima la diferencia entre las hojas [...] Sí ha sido muy difícil” referencia: Entrevista con Inés Cedeño Vanegas, Recuerdos de Inés, por Edith Negrín, el libro *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, p. 20.

¹²⁶ *La imprenta en México en el siglo XVII (1691-1625)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, México, 2024, pp. 33-34.

Las corrientes teóricas de la Bibliografía Analítica¹²⁷ y la Bibliografía Material¹²⁸ me han guiado para pensar en cómo considerar mi objeto de estudio como un hecho bibliográfico descriptible. Ambas perspectivas unificadas presentan los aspectos teóricos que podrían resultar esenciales para proponer un primer modelo para la descripción material únicamente para las hojas volantes de milagros, pues, según Bowers y mi experiencia, para otros formatos sería necesario pensar en ajustar los criterios y proponer una teoría más sólida.¹²⁹

En el siguiente apartado señalaré de manera directa las adaptaciones a los puntos, según las necesidades de estos impresos menores y, al mismo tiempo, trataré de discriminar los postulados empleados para la descripción tipobibliográficas de las prensas de tipos móviles de la Tipobibliografía mexicana. Lo anterior lo relaciono con la forma aislada en que han sido comentados indirectamente en trabajos dispersos sobre la Imprenta de Vanegas Arroyo para establecer una vinculación entre los conceptos teóricos y las evidencias materiales resultantes de los estudios empíricos.

¹²⁷ En este tipo de análisis hay dos vertientes teóricas. Primero, tanto la Bibliografía Analítica con su exponente Phillip Gaskell, con su *Nueva introducción...*, como la Bibliografía Descriptiva de Fredson Bowers, declaran que la descripción debe apegarse al método cuasifacsimil tanto para el período artesanal como industrial, puesto que se rigen por criterios básicos y que, sin importar la técnica, es aplicable a ambos períodos, pues se mantienen los dos propósitos esenciales: reunir todos los detalles posibles sobre el autor, el título, el impresor, el editor, el lugar y la fecha de impresión y la distinción de la composición de las ediciones.

¹²⁸ Aunque algunos consideran estas disciplinas como una sola, no es así. La primera es la vertiente anglosajona, la cual considera el libro (o el material impreso) como un objeto físico y evidencia material de la historia impresa. La segunda es la vertiente española que incluye dos perspectivas nuevas: la biblioiconografía y la justificación de matrices.

¹²⁹ Consiente de la advertencia de F. Bowers, sé que esta propuesta puede contener errores en diferentes grados, pues “la elaboración de una verdadera bibliografía, o incluso de un catálogo descriptivo adecuado, no podrá ser llevada a cabo por un aficionado que haya leído unas pocas reglas sobre descripción bibliográfica y tenga un ligero baño del clásico *Introduction to Bibliography* de McKerrow”. El método, hasta el momento, ha funcionado para la notación de los libros impresos durante la imprenta manual, por ello, se tendría que continuar con la teorización de la aplicación al período industrializado. *Principios de descripción bibliográfica*, trad. Isabel Blanside, ARCOS/LIBROS (Colección Instrumenta Bibliología), España, 2001, p. 39. Además, al igual que Bowers, reconozco que este primer intento no pretende ser un estudio completo o general, sino específico de un formato y un tema, es decir, sobre la técnica de descripción de las hojas volantes sobre milagros impresos entre 1880-1917 por Antonio Vanegas Arroyo.

3. 1 PROPUESTA TEÓRICA

En la centuria pasada los bibliógrafos anglosajones se interesaron por conocer el proceso de impresión de la producción editorial isabelina con el objetivo de precisar datos en los trabajos de crítica textual sobre William Shakespeare.¹³⁰ Tras los exitosos resultados de la Bibliografía Analítica, los investigadores del ámbito hispánico se preocuparon por comprender el estudio del libro antiguo desde una perspectiva similar que explicara la composición material de estos mediante aspectos metodológicos relacionados con los postulados de los especialistas anglosajones mientras adaptaban e incrementaban el aparato crítico, de acuerdo con las necesidades del libro antiguo español.

Después del surgimiento de la Bibliografía Análítica, no es hasta la década de los 50 y 70 que la disciplina es explotada por los especialistas españoles, momento que dio paso a la Escuela de Tipobibliografía Española, dirigida por Simón Díaz y Jaime Moll, de la cual con los años se desprendieron otros magistrales proyectos.¹³¹ En los años 70, Moll nombró el procedimiento como “sociología bibliográfica” o “bibliografía estructurada”, recuerda Romero Tovar,¹³² hasta concluir en el ya conocido término de bibliografía material, por englobar y ajustarse a su objetivo. La adición de nuevos principios se ha dado con los trabajos de Martín Abad y Mercedes Fernández Valladares, quien integró el término de biblioiconografía para entender la importancia de los grabados en los pliegos sueltos burgaleses.¹³³

¹³⁰ Para los propósitos de este apartado, me ciño a la definición de *bibliografía* dada por L. C. Wroth. Véase, Bowers, *op. cit.*, pp. 388-389.

¹³¹ La imprenta burgalesa, por Mercedes Fernández Valladares; la imprenta en Valladolid, por María Casas de Alamo; la imprenta valenciana, por José Luis Canet, sólo por mencionar algunas. Aunque también se han hecho fuera de este, como el monumental trabajo de Clive Griffin sobre la imprenta sevillana.

¹³² “La bibliografía material y la edición de textos literarios modernos”, en Víctor Infantes y Julián Martín Abad (eds.), *De ReTypographica, nueve estudios en homenaje a Jaime Moll*, Madrid, Calambur, 2012, pp. 179-180, n.1 *apd La imprenta en México en el siglo XVII (1691-1625)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, México, 2024, p. 34, n. 61.

¹³³ *La imprenta en México en el siglo XVII (1601-1625)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, México, 2024, p. 34, n. 61.

Una aclaración fundamental para estos estudios es conocer la diferencia entre ambas corrientes teóricas. Guadalupe Rodríguez Domínguez ha distinguido que la Bibliografía Material si bien surge de la Bibliografía Analítica, con el paso al universo hispano esta ha “adquirido características propias y ha adicionado nuevos principios metodológicos y axiomas (diseñados por Simón Díaz, Jaime Moll, Fernández Valladares, Martín Abad), que no sólo la separan de la práctica anglosajona, sino que la conducen hacia su propia evolución”.¹³⁴ En otras palabras, sí hay un marcado cambio que las distancia, pero no deja de reconocer el punto de origen.

En el ámbito hispánico, la sociología del libro y la corriente teórica de la Bibliografía Material han sido las herramientas para desarrollar múltiples proyectos con una perspectiva que de manera continua se adapta a las necesidades de cada impreso, del período histórico y del lugar de origen y de las circunstancias que lo rodean. En México diversas especialistas han adoptado un método parcial o enteramente para redescubrir los enigmas bibliográficos de la producción impresa novohispana y, así, obtener datos que permitan a otras disciplinas esclarecer el funcionamiento del libro en el ámbito legal, comercial, social y, sobre todo, en la cultura del libro y la lectura que repercutieron en aspectos editoriales reflejados en este tipo de impresos.¹³⁵ En la última década, la investigación de mayor impacto ha sido encabezada por Guadalupe Rodríguez Domínguez, quien presenta una metodología clara, precisa y completa que resuelve las situaciones que se presentan durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII. Además, por su adscripción a la corriente española, se ha centrado en el aspecto material e iconográfico (biblioiconografía) del libro antiguo mexicano sin desvincular ninguno de los dos. Para siglos posteriores, Dalia Valdez Garza ha

¹³⁴ Ibid., p. 34.

¹³⁵ Véase el estado de la cuestión en el libro de *La imprenta en México en el siglo XVII (1691-1625)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, México, 2024, pp. 33-80.

realizado sólo el estudio bibliográfico de la *Gazeta de literatura de México* (1788-1795), publicado en dos tomos.

A partir de este trasfondo, y de mi acercamiento a la disciplina, me cuestioné si existía la posibilidad de redescubrir nuevos datos de las dos primeras etapas de la Imprenta Vanegas Arroyo desde la sociología de los textos, es decir, una disciplina que “estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de transmisión, incluyendo su producción y su recepción”, según señala D. McKenzie.¹³⁶ En este sentido, al conocer el proceso de impresión industrializado de finales del siglo XIX y principios del XX, es posible una resignificación de estos impresos al considerar cada uno ya como un hecho bibliográfico que puede ser descrito y clasificado a partir de su transmisión, recepción e interpretación más allá de lo meramente textual, como se ha hecho con el libro antiguo español y novohispano. Sería reconocer, según Roger Chartier, la doble naturaleza de un impreso: el alma y el cuerpo.¹³⁷

3. 1. 1 PRIMEROS PASOS TIPOBIBLIOGRÁFICOS

Al momento, las investigaciones en torno a la imprenta mecánica se han realizado desde dos puntos de vista. Primero, uno historiográfico que, si bien recupera en su mayor parte la información legal y familiar, deja de lado el contenido de la producción editorial, es decir, lo textual, elemento que puede ser complementario a las cuestiones sociales, culturales, políticas y gráficas de la época.¹³⁸ Y segundo, tipográfico y químico, el cual se centra en la descripción de los materiales gráficos utilizados, sin profundizar nuevamente, en lo literario.¹³⁹

¹³⁶ *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. Fernando Bouza, Akal, España, 1979, pp. 49-108, p. 8.

¹³⁷ “¿Qué es un libro”, en *¿Qué es un texto?*, Roger Chartier (ed.), Ediciones Ciencias Sociales, Madrid, 2014, p. 23.

¹³⁸ Véase, por ejemplo, el trabajo *Los Chávez y la imprenta en Aguascalientes. El ascenso de una familia de artesanos (1835-1870)*, de Lourdes Calíope Martínez González.

¹³⁹ Referente a la divulgación, el Sacramento History Museum, en California, se ha centrado en la difusión de información relacionada a la linotipografía y el funcionamiento de las máquinas. Monroy Sánchez, por su parte confirma que “la importancia de la imagen en la puesta en página de los impresos publicados por Antonio Vanegas

Respecto a la Imprenta de Vanegas Arroyo, los estudios han nacido desde el análisis textual y también se han nutrido de otras disciplinas con el fin de integrar gradualmente los aspectos iconográficos a la problematización y, así, compaginarlos con los elementos provenientes de la tradición oral y popular en los impresos. En este sentido, ha surgido un trabajo espectacular con el reconocimiento de cuestiones tipográficas y de composición que poco a poco han comenzado a construir una base sólida que reconoce el funcionamiento de la casa impresora y el papel de Antonio Vanegas Arroyo como empresario, editor, escritor e impresor; así como la participación de los grabadores, Manuel Alfonso Manilla y José Guadalupe Posada; la importancia de los grabados, las técnicas utilizadas y, en especial, la posibilidad de entender el funcionamiento interno de los talleres a partir del tratamiento de la evidencia material ofrecida de manera individual por cada impreso.

Entre los estudios de este corte, Francisco Díaz de Lón, especialista en Historia del Arte, propuso cuatro puntos esenciales que se deben tomar en cuenta al momento de describir algún impreso:

“La manera tradicional en el uso de los elementos que constituye el impreso mexicano es así: (a) orla que circunda el impreso; (b) título del trabajo compuesto en caracteres versales de fantasía; (c) grabado alusivo, hecho de ordinario en procedimientos originales en relieve; (d) primeras líneas del verso, compuestas con versales de cuerpo mayor, ordinariamente con cambio de familia en cada verso, lo cual produce un efecto de gran movilidad en el trabajo, y (e) los versos del texto distribuido en dos columnas que van separadas de ordinario por una línea de placas o adornos tipográficos”.¹⁴⁰

Por desgracia, no incluye una descripción. Algunas décadas después, Briseida Castro Pérez es pionera al haber marcado una diferencia respecto al enfoque crítico. En 2015, en su tesis de

Arroyo es uno de sus aspectos más señalados y estudiados, prácticamente desde el inicio del interés especializado por estos materiales en la tercera década del siglo XX, en el marco del nacionalismo cultural posrevolucionario”. *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, p. 226.

¹⁴⁰ *El grabado como ilustración de la música popular*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1963, pp. 12-13.

licenciatura, dedicó un espacio a las cuestiones de descripción material y para ello rescata el trabajo de Díaz de León. Por su parte, Castro Pérez, a partir de su corpus de “crímenes nunca antes vistos”, presenta una descripción de la configuración material de las hojas volantes, las cuales analiza a partir del método empleado por Díaz de León:

un folio impreso por ambas caras en papel revolución de veinte por treinta centímetros. La información se encuentra agrupada por márgenes y orlas con distintos motivos que forman un recuadro ornamental que delimita el cuerpo de la hoja. Dentro del marco aparece en primer plano el título con grandes letras, inmediatamente un grabado que sintetiza el suceso anunciado y a continuación la narración agrupada siempre en dos columnas. La mayoría de las veces la tipografía corresponde al de la misma familia: romana para el cuerpo del texto y antigua para los títulos. Posterior a la narración, al reverso de la hoja, se presenta una composición poética que retoma o complementa el suceso narrado [...] finalmente, en la parte inferior del reverso de la hoja se encuentra el pie de imprenta que, salvo un caso, en todas las hojas está presente, éste se compone siempre de la ciudad de México y el nombre de la imprenta acompañado de la dirección editorial de ésta y, en algunas ocasiones, seguido del año de impresión.¹⁴¹

Castro Pérez resalta generalidades como las medidas, la tipografía, las columnas, la organización de los apartados textuales y otros elementos que conforman la estructura común de la mayoría de las hojas volantes y, con ello, ofrece una primera descripción de la evidencia material para cumplir con el propósito de que el consultante pueda visualizar una imagen mental del impreso. Tiempo después, en 2017, integra el precio de los formatos editoriales.¹⁴²

Aunque el método que utiliza Castro Pérez funcionó, debe ser cuestionado por la escasa información registrada, la ausencia de una sistematicidad en la organización de esta, es decir, el orden jerárquico de los aspectos tipográficos y tampoco nos da las particularidades para tener una

¹⁴¹ *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura, UNAM, Ciudad de México, 2015, p. 43.

¹⁴² En la introducción del libro *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*, se integra una breve descripción general de uno de los formatos “**una sencilla hoja volante (un octavo de pliego, de 20x30 centímetros, impresa usualmente por ambos lados en un papel de baja calidad, ya fuera papel Revolución o China** También incluyen el librito “(un pliego doblado de más de diecisiete páginas) que podía costar hasta cincuenta centavos... Entremedio estaban los cuadernillos (pliego doblado de menos de diecisiete páginas), que conformaban, junto con las hojas volantes, uno de los formatos más populares y empleados en la imprenta”, p. 30. Las negritas son mías.

imagen específica del aspecto físico del impreso revisado. En realidad, podría ser cualquier hoja que cumpla con el modelo básico descrito. Lo anterior obstaculiza la puntual identificación del ejemplar consultado respecto a las “versiones”, otras hojas que presentan el mismo contenido, pero con unos ligeros cambios en la puesta en página.

Un problema evidente del ejercicio descriptivo, basado en el modelo Díaz de León, es no resaltar los múltiples elementos que permiten distinguir entre “versiones” de un mismo título por mínimos que parezcan, algo que ha sido mi preocupación desde el inicio. Esto nos llevaría a cometer un error significativo al momento de hacer un registro y retrasar la posibilidad de nombrar a las “versiones” de un mismo título con un término que se ajuste a su dimensión más allá de lo textual. Bowers determina que el propósito de la descripción física es, entonces, doble:

servir de base para el análisis del método de publicación, que incide directamente en las relaciones y transmisiones de textos, y proporcionar suficientes datos a los lectores para identificar los libros que poseen en lo relativo a si forman parte de un estado, emisión, impresión o edición precisa del ejemplar ideal registrado, o si son variantes todavía no registradas que requerirían una investigación bibliográfica adicional.¹⁴³

Juan José Rodríguez García, en su tesis de maestría, incluye una descripción de los impresos que conforman su corpus de estudio, ya que infiere que la materialidad junto al estudio literario es una forma de complementar su análisis. Léase el siguiente fragmento:

su formato mide 20 por 30 centímetros, es decir un octavo de pliego, y la hoja está impresa por ambos lados. Los textos están escritos en prosa y pueden ir acompañados por versos rectos que resumen lo narrado o tienen una intención moralizante o comercial. En algunos impresos hay versos independientes que no forman parte del texto principal. Además, estas hojas se caracterizan por la presencia de grabados que pueden llegar a ocupar la mitad o la plana entera de la cara frontal. Algunos grabados de menor tamaño pueden aparecer en el reverso.¹⁴⁴

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, p. 79.

La mención de estos elementos resalta aspectos físicos de las hojas compartidos entre sí, como la impresión de ambas caras, las medidas estándar atribuidas y la estructura mixta entre las piezas en prosa y verso. En los renglones dedicados, Rodríguez García recalca las dos posibles vertientes de la aparición del grabado como una singularidad predominante que marca una diferencia significativa en toda la producción editorial; sin embargo, aún resulta muy general y, por ende, da ha entender que no hay peculiaridades que hagan una diferencia entre las denominadas “versiones”, incluso en su propio corpus.

Ante estos fragmentos perfectibles, para mí es vital remontar mi investigación a postulados sólidos que permitan hacer el reconocimiento de las posibles diferencias y semejanzas, los elementos involucrados y cómo evidenciarlos en una descripción y en el futuro se establezcan las categorías tipológicas de los diversos conceptos presentados en las prácticas impresoras de Antonio Vanegas Arroyo.¹⁴⁵

3. 2 ELABORACIÓN DEL REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO

Para el ensayo de esta primera descripción tipobibliográfica de mi corpus, me base en los fundamentos metodológicos dictados por la Bibliografía Material, pues ofrece una perspectiva completa al considerar la biblioiconografía como un estudio vinculado al objetivo final de la descripción. De esta forma, la estructura para alcanzar este fin se dará, como mencioné, a partir de las necesidades del mismo objeto de estudio y, así, responder a lo establecido por Bowers¹⁴⁶ y Gaskell al coincidir con el hecho de que la descripción es semejante a la ya consolidada para la

¹⁴⁵ Edición, emisión, estado, reedición y reimpresión. Véase el libro de Jaime Moll, *op. cit.*, pp. 27-49.

¹⁴⁶ “[...] la forma y necesidades de esta descripción deben ser en cierto modo diferentes en los períodos, de acuerdo con la práctica de la impresión, y especialmente en el cambio entre el proceso manual y mecánico, lo que afecta a la naturaleza y valor de los datos observados”. Bowers, *op. cit.*, p. 50.

impresión manual, pero con ciertos puntos modificados para resolver otro tipo de problemas determinados por las nuevas técnicas y procesos.¹⁴⁷

Como señala Bowers, estos trabajos tienen una lógica propia que se rigen por el propósito de sus lectores, ya sean otros bibliógrafos o ya estudiantes de literatura. Ante esto, me apegó a la postura de Moll de pensar más allá, ya que, si bien el método anglosajón no reflejó la realidad española y, en mi caso, resulta más lejano en todos los aspectos, asimismo, la corriente española no respondería tampoco las necesidades de una producción editorial mexicana hecha con otra tecnología. Así, por la cercanía tanto geográfica y temporal, me parece conveniente recurrir a las pautas dictadas por la Tipobibliografía mexicana, de Rodríguez Domínguez, ya que ha mostrado resultados positivos con las adiciones pensadas en específico para la cultura libresco en México. Esta apertura a la adaptación del método con resultados fructíferos, me ha demostrado que es viable repensar el método tipobibliográfico y que las modificaciones se realizan de acuerdo a las características del propio material de estudio.

Para pensar en el planteamiento de la descripción hay que regirse por los dos puntos señalados por McKerrow. Primero, la descripción de un libro antiguo —o cualquier impreso— no se preocupa por el contenido literario,¹⁴⁸ ya que lo que buscamos resaltar es la configuración material e interpretar los datos. Segundo, y más importante, “debemos decir que no existe en absoluto una descripción bibliográfica estándar aplicable a todos los casos, pues la mejor forma de aplicarla depende de un conjunto de circunstancias”.¹⁴⁹ Por ello, consideré los siguientes puntos que él

¹⁴⁷ En esta línea, la formulación del método de descripción se apegó a la tradición de la investigación bibliográfica, puesto que, aunque el período y las técnicas son distintas, no se puede establecer uno nuevo sin considerar los principios clásicos “y por tanto, sentirse libre para construir nuevos símbolos o métodos de notación cuando están disponibles para el mismo propósito los convencionales y satisfactorios, o utilizar símbolos establecidos para expresar un significado diferente del que por costumbre representan”, *ibid.*, p. 51.

¹⁴⁸ En esta investigación mixta sí es esencial el análisis literario, el cual presentaré en los siguientes capítulos. *Vid. infra.*, capítulos IV, V y VI.

¹⁴⁹ *Introducción a la bibliografía material*, trad. Isabel Moyano Andrés, ARCO/LIBROS (Colección Instrumenta Bibliología), España, 1998, p. 171. Véase también Bowers, *op. cit.*, p. 50.

mismo propone y que ayudan a dar una primera respuesta: ¿para qué se hace la descripción?, ¿para conocer un modelo de la impresión o para conocer las características materiales de una obra literaria?¹⁵⁰ Ambas son preguntas sustanciales que desarrollaré en las siguientes cuartillas.

La razón principal de comenzar el esbozo de una Tipobibliografía de la Imprenta Vanegas Arroyo (1880-1917) con una delimitación espacial y temporal, y sin querer aplicar la teoría del libro antiguo directamente, responde al primer punto de la bibliografía de por qué son necesarios los cambios: la época del impreso y las cuestiones tecnológicas, ambos factores que influyen en la composición material, ya que “cualquier intento de tratar los libros de todas las épocas de la misma forma estará abocado al fracaso y conllevará solamente complicaciones e inconsecuencias”.¹⁵¹

Los teóricos anglosajones, que han sido pilar para la corriente española (Bowers, McKerrow, Gaskell), consideran la descripción del período de las máquinas y las tecnologías innovadores empleadas dentro de los manuales; sin embargo, para el apartado de las descripciones sugieren usar el modelo cuasifacsimil, el cual, a diferencia del de Díaz de León,¹⁵² contiene las secciones claras para destacar la composición material. Sólo esta premisa de la corriente anglosajona tomé en cuenta para comprender que el margen de error no era tan grande como lo visualicé en un primer intento.

Al visitar las colecciones físicas y las exposiciones permanentes y navegar en las colecciones digitales identifiqué una composición material que simple vista es evidente y que ayudaría a distinguir los impresos. Entre ellos, por ejemplo, el tipo de papel y el color, los tipos de letrería en el texto, tanto las utilizadas por el impresor como las pertenecientes a José Guadalupe Posada, sus medidas y su posición en los apartados textuales de la página, así como la distribución de las piezas

¹⁵⁰ Igualmente, las respuestas a estas preguntas coinciden con los requisitos de F. Bowers, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵¹ Ronald B. McKerrow, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵² Revisé otros estudios bibliográficos; no obstante, no cumplían con los objetivos de ordenar la información entre la descripción y los contenidos textuales, intercalar aspectos del producto tipográfico y el producto histórico. Véase la bibliografía final para conocer todas las consultas.

textuales en verso, por lo que establecí como un axioma el incluir lo anterior en la descripción tipobibliográfica. Todo con el objetivo de que el lector consultante pueda imaginar el ejemplar y que exista la distinción entre las denominadas “versiones” más allá de un mero dicho y sea reconocido con el término de edición. Así, por lo tanto, los cambios han sido mínimos, aunque significativos, y las adecuaciones se han establecido sin mayor dificultad.

Antes de dar paso al repertorio, es necesario establecer algunos conceptos que utilizaré a lo largo de los siguientes apartados para referirme correctamente a las “versiones”. Moll establece, en *Problemas bibliográficos [...]*, la tipología de la manufactura de los ejemplares,¹⁵³ pues algunos de ellos ofrecen variaciones que es relevante diferenciar. Para los productos de la imprenta manual existen tres conceptos fundamentales: edición, emisión y estado.¹⁵⁴ Dichos tecnicismos me han ayudado a entender el procedimiento detrás de las hojas volantes y nombrar correctamente a sus “versiones” aparecidas.¹⁵⁵

Durante mi búsqueda, registré un corpus de 45 títulos, de aquí, por sus elementos literarios y el corte temporal de producción, acoté mi análisis a sólo 9 hojas. Al elaborar las descripciones tipobibliográficas, me di cuenta que la mayoría de los títulos cuenta con al menos una “versión” distinta, la cual en ciertas ocasiones sufre alteraciones léxicas, y en consecuencia semánticas, y adiciones o elisiones en la puntuación en las piezas textuales en prosa y en verso. Los cambios no son sólo tipográficos, sino también en la parte textual, algo que no había registrado en mi documentación ni considerado en un primer momento.

¹⁵³ Me refiero al concepto de edición, emisión y estado propuestos por Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, ARCOS/LIBROS (Colección *Instrumenta Bibliología*), España, 2001, pp. 27-49.

¹⁵⁴ Los tres son adaptaciones de los términos anglosajones (edition, issue, state) Véase los manuales tanto de Bowers como el de Gaskell.

¹⁵⁵ Al momento de realizar las descripciones tipobibliográficas, siguiendo el modelo organizacional de la noticia de Rodríguez Domínguez, agregué en la quinta sección la información al respecto de todos los ejemplares localizados e incluí las indicaciones sobre sus características.

A raíz de esto comprendí la necesidad de retomar la tipología de Moll para establecer provisionalmente las unidades básicas de las distintas tiradas a las que se pueden asignar a algunas fechas que se expresan en el pie de imprenta.

Partiendo de lo ya definido por Moll, el término emisión refiere al conjunto de ejemplares, que son parte de una edición (tirada) que forma una nueva unidad planeada intencionalmente, pues sufren ligeras variaciones de mayor o menor trascendencia y entidad, antes de ser vendidas o con posterioridad a la misma.¹⁵⁶ Al revisar minuciosamente cada uno de mis registros de cada hoja volante concluí que eran ediciones por las siguientes razones.

Durante el cotejo, primero identifiqué que los adornos tipográficos, la tipografía y los grabados son el cambio existente que resalta más. En la H2, por ejemplo, presenta cuatro “versiones”, sólo tres fachadas: una en la Biblioteca de la Universidad de Stanford (1905), dos en la Biblioteca Pública de Nueva York (1905 y 1910) y la última en el Ibero-Amerikanisches Institut (s.f.).

A pesar del dato obvio ausente o presente en el recto o el vuelto, la portada y el verso se componen de adornos tipográficos distintos. Las orlas, los filetes y su grosor, y la tipografía cambian en tres ejemplares porque corresponden a tiradas diferentes, una de 1905, otra de 1910 y la última todavía sin asignar. Las tres hojas tienen un grabado de gran tamaño relativo a la representación del Santo Niño de Atocha en su altar; sin embargo, las orlas están formadas por dos tipos de adornos tipográficos: uno en la hoja de 1905 y tres en la de 1910. Además, la primera tiene el pie de imprenta en el vuelto y la segunda en el recto, el tamaño de la tipografía se adapta al espacio sobrante en el recto, por lo cual varían en la familia también. Véase las imágenes (imagen 15 y 16).

¹⁵⁶ Moll, *op. cit.*, p. 29.

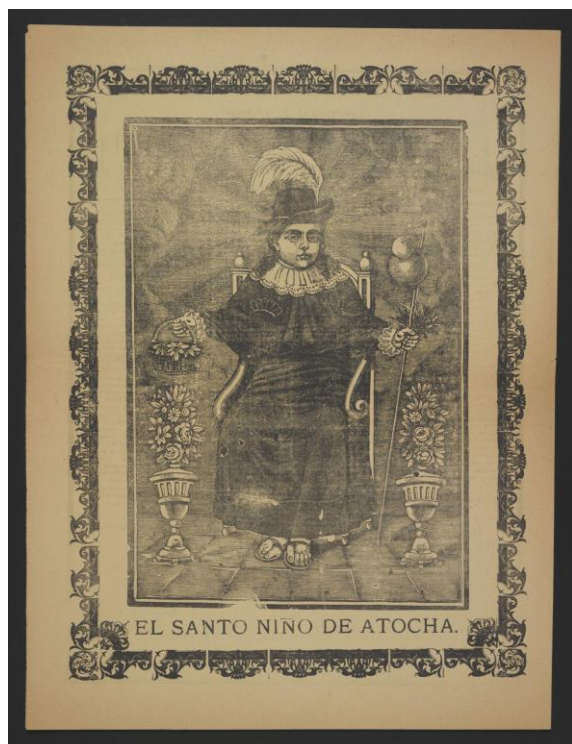


Imagen 15. Digitalización perteneciente a la Universidad de Stanford, impresa en 1905.

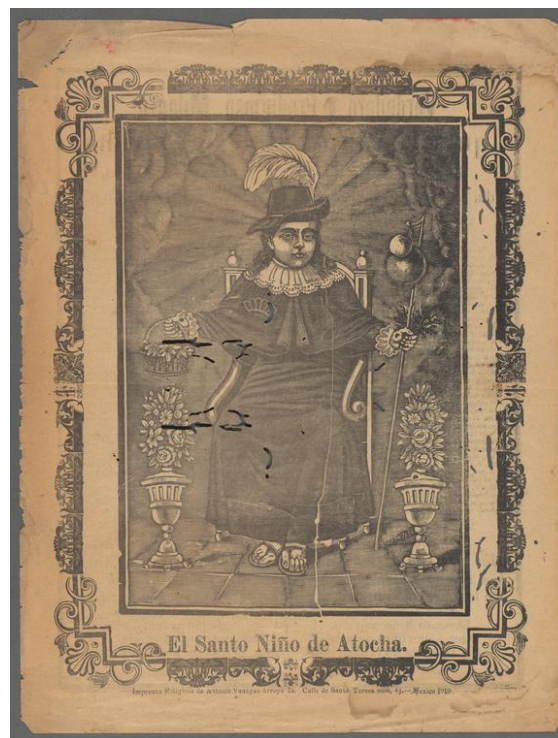


Imagen 16. Digitlización perteneciente a la New York Public Librray, impresa en 1910.

En cuanto al verso, observamos cambios nuevamente en los adornos y la tipografía, la distribución del título y el texto en las tres columnas, pues en el ejemplar de 1905 se intercala en la tercera columna un grabado pequeño de la misma advocación del Niño Jesús. (Imagen 17 y 18).



Imagen 17. Digitalización perteneciente a la Universidad de Stanford, impresa en 1905.



Imagen 18. Digitilización perteneciente a la New York Public Librray, impresa en 1910.

El ejemplar sin indicaciones tipográficas tiene una portada igual al de 1905 a excepción del vuelto, pues el filete simple ya no es grueso, sino delgado; la segunda línea del título, la conjunción que está no es flanqueada por dos adornos tipográficos, sino que está dentro de paréntesis; el filete doble con lo que parece una línea punteada, en el que reposa el grabado pequeño relativo al Santo Niño de Atocha, es sustituido por un filete simple grueso; y en la composición en verso ya no aparece la greca a manera de remate. Véase las imágenes 19 y 20.

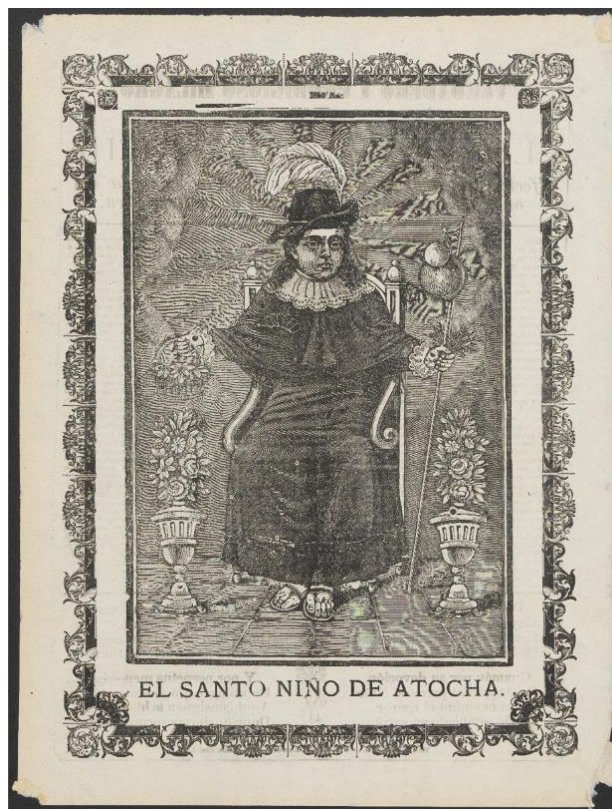


Imagen 19 y 20. Digitalización perteneciente al Ibero-Amerikanisches-Institut, s.f.

Aquí se presenta la edición, pues, además de la fecha, estas distinciones comprueban su procedencia a tiradas diferentes, pienso, tal vez, porque el editor no disponía de la técnica de la plancha de estereotipia al momento o simplemente no deseaba usarla para así modificar miniedades del texto —agregar o eliminar una palabra—. Cualquiera de las opciones le facilitaba presentar un nuevo producto a pesar de que el contenido textual (el relato sobre un milagro) sea el mismo en 1905 y 1910.

Otro ejemplo es la H8. La mayoría de estudiosos alguna vez se ha encontrado con este título de *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra Sra. de Guadalupe [...]*. De esta localicé 6 “versiones”, y seguro hay más, y la mayoría sufre cambios con la intención de ofrecerse como un producto nuevo por parte de la imprenta

Antonio Vanegas Arroyo y herederos. Colocar la portada y el vuelto de cada una gastaría mis cuartillas, así que incluiré las esenciales para mi problemática.

Mi primer registro data de 1906 hasta 1911 con los ejemplares con pie de imprenta completo; no obstante, la mayoría correspondientes al primer año. Al igual que la hoja anterior, son ediciones de un mismo título que se imprimen para circular en diferentes años, incluso después de 1917 con la Testamentaria, que mantienen intactas las piezas textuales. Estas, como está en las descripciones, tiene una variación significativa entre las ediciones localizadas. Primero, hay una imitación del grabado, hecho seguramente por Manuel Alfonso Manilla (imagen 21), por parte de Posada en la hoja ya fechada en 1906 (imagen 22).

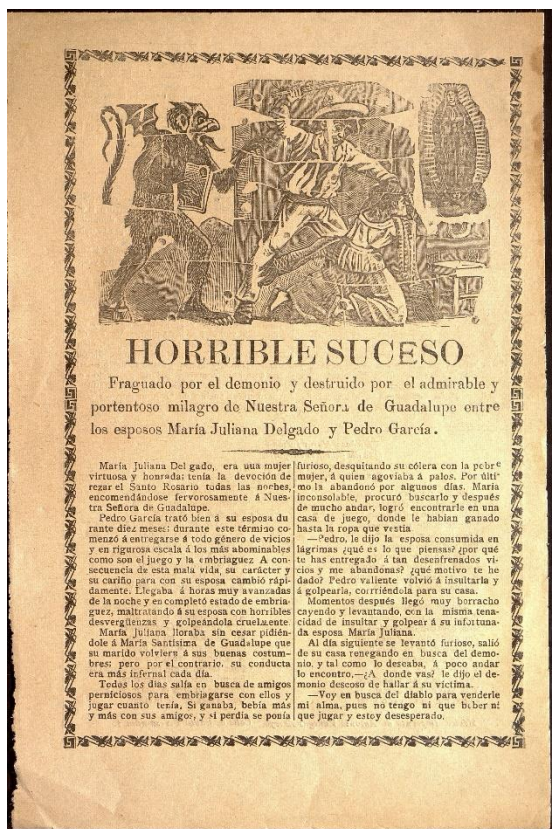


Imagen 21. Digitalización perteneciente al Fondo Vanegas Arroyo y Posada, de la Biblioteca Rafael Montejano y Agüñaga, de El Colegio de San Luis. Impreso *sine notis*, ca. 1900-1906.

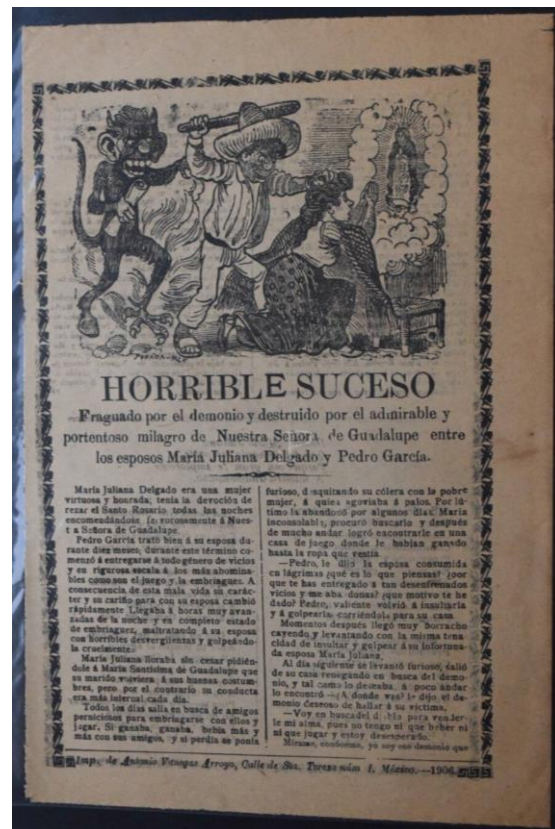


Imagen 22. Digitalización perteneciente al Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. Impreso en 1906.

Es probable que la hoja *sine notis* perteneciera al período previo a la participación del grabador hicrocálido, y que por la gravedad de los desgastes se sustituyera por la imitación en 1906. Segundo, se reduce el tamaño de la hoja tal vez, conjeturo, como una estrategia para responder a la alta demanda y disminuir el costo de producción mediante la presentación física más pequeña del mismo relato, pues pasa de la medida estándar (20x30 cm) a la mitad de esta.

A partir de la revisión de mi corpus, puedo adelantar, a manera de hipótesis, que no hay emisiones ni estados, sólo ediciones, pues las decisiones editoriales se dan una vez puestas en venta y sin afectar drásticamente las piezas textuales. Con esto, se logra el objetivo de rejuvenecer el texto y mantenerlo atemporal mediante las modificaciones en los elementos tipográficos, sobre todo el reemplazar adornos. De momento no hay evidencia suficiente para determinar que la estereotipia se utilizó formalmente entre 1880-1917 y tampoco se conservaban todas las planchas de estereotipia para determinar que fue un hábito para acelerar la impresión en cantidades mayores en menor tiempo, aunque sí es una posibilidad cercana al período de los herederos.¹⁵⁷

Los ligeros cambios en los textos, aunado a lo anterior, me hace pensar que el taller funcionaba con la reconstrucción de la matriz a partir de una misma base textual, con la que los tipógrafos podían jugar según sus preferencias lingüísticas (seguir o invertir el orden sintáctico de los adjetivos y los adverbios) y visuales (agregar o no un grabado o adorno, utilizar una u otra familia), por eso hay cambios tipográficos tan evidentes en las “versiones” que han sido impresos posteriormente. El texto se habría compuesto desde cero, tal vez, a partir de una hoja conservada, de ahí que en la parte textual no presenten cambios tagantes, el léxico y la puntuación se conserve en su mayoría, y explicaría el por qué los grabados y sus modalidades son el cambio verdadero.

¹⁵⁷ El único caso que he registrado es *Al católico importante carta pastoral llegada ultimamente del Vaticano de Roma*, de la cual localicé distintos ejemplares y una plancha de estereotipia; sin embargo, no desarrollo más la idea en esta investigación, pues su peculiaridad enigmática requiere un estudio por separado.

3. 2. 1 EDICIONES *SINE NOTIS*

Para fechar las hojas volantes que carecen de indicaciones tipográficas me remití a la metodología de las tipobibliografías vertebrales de mi ensayo. Este procedimiento comparativo, en una forma similar, imita tanto el método analítico propuesto por Fernández Valladares para el estudio de la ilustración de los pliegos poéticos burgaleses, el cual consiste en la “sistematización de las letrerías y elementos ilustrativos y ornamentales presentes” en las ediciones carentes de información tipográfica,¹⁵⁸ como el minucioso método de Guadalupe Rodríguez Domínguez que ha estado en constante evolución desde 2013.¹⁵⁹

Para hacer la asignación partí de lo aprendido durante mi participación en el proyecto de “Tipobibliografía Mexicana del siglo XVII (1601-1650)”, dirigido por Rodríguez Domínguez, y posteriormente con el reforzamiento formal que ofrecen las múltiples publicaciones de la misma investigadora. Durante mi estancia aprendí la relación de los elementos gráficos y la fecha de aparición en ediciones fechadas, así, al enfrentarme con la ausencia de datos en los ejemplares del corpus pensé en retomar el sistema para identificar los períodos en que se utilizó una orla, un grabado o algún otro adorno y con ello recolectar pistas que me ayudaran a colocar en un marco temporal aquellas que siguen el juego editorial de la imprecisión temporal.

Principalmente registré las cenefas, las orlas y la tipografía en un rango de tiempo a partir de sus apariciones tanto en otras hojas volantes como otros formatos editoriales, según las aproximaciones hechas por Mercurio López Casillas y las que yo misma observé en mis visitas a colecciones físicas como digitales. Una orla de tema vegetal comienza su aparición en 1903, una cenefa en 1906 y hay hojas volantes utilizan una misma tipografía que los cancioneros, ambos

¹⁵⁸ “Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)”, *eHumanística*, vol. 21 (2012), p. 88.

¹⁵⁹ “Avances para una nueva Tipobibliografía mexicana: sobre la Doctrina de Gante y el Vocabulario de Molina, impresos por Juan Pablos”, *Pecía Complutense*, núm. 19 (2013), pp. 82-96.

publicados en 1911, lo que indica la posibilidad de que en ese año o antes se integrara este material al repertorio de la casa impresora.

Un caso digno de explicar proveniente de mi corpus es la H6 (imagen 23). La edición comenzó a circular, según el impreso con los datos completos, en 1905 (imagen 24) hasta 1918, fecha en que se imprime bajo la Testamentaria; sin embargo, hay ediciones *sine notis* que su distintivo es la sintaxis del pie de imprenta y las cenefas y orlas. López Casillas en un pie de imagen, en el libro *100 años de calavera [...]*, aproxima que el grabado de san Antonio de Padua es de 1882.¹⁶⁰

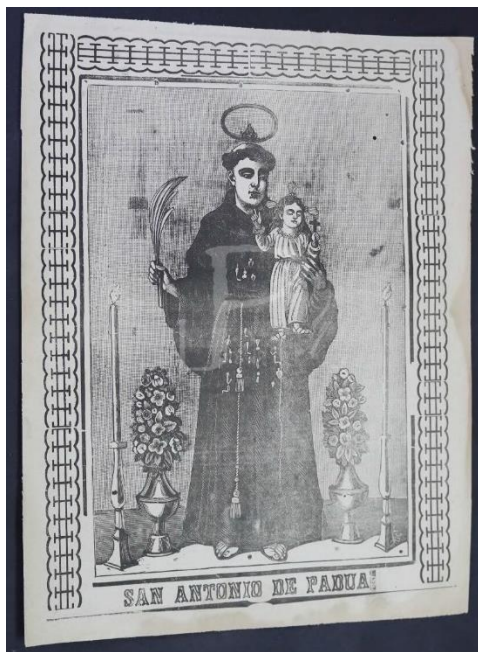


Imagen 23. Digitalización perteneciente al Laboratorio de Culturas e Impresos Populares (LACIPI). Impreso *sine notis*, [ca. 1882-1917]



Imagen 24. Digitalización perteneciente al Laboratorio de Culturas e Impresos Populares (LACIPI). Impreso de 1905.

La información de este tipo me ayudó a construir un intervalo temporal retrospectivo. Si un elemento aparecía en un año específico, esto indicaba la posibilidad de que apareciera en la producción anterior o que marcara la primera aparición del material. Asimismo, para reducir el

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 283.

margen de error, me apoyé en el pie de imprenta. Pocos ejemplares cuentan con los datos tipográficos completos, pues no agregarle el año es otra estrategia con la que juega para mantenerlos atemporales. Revisé los ejemplares localizados y registré aquellos que incluyeran el año y la ubicación geográfica (lugar de impresión o de venta), al mismo tiempo, la variación sintáctica del pie de imprenta. Con la orientación de Grecia Monroy Sánchez entendí que la ubicación de la Imprenta y expendios es otra forma de asignar un periodo temporal a las *sine notis*. Tomé como base también lo que la investigadora ha escrito sobre las ubicaciones de manera cronológica entre 1880-1917 del taller y el despacho,¹⁶¹ con lo que completé mi listado que presento a continuación:

1. 1880: Tip. y encuadernación de A. Vanegas Arroyo. Calle Encarnación núm. 9 y 10
2. ca. 1888: Calle de la Perpetua núm. 2
3. 1889-1913: Calle 2a de Santa Teresa núm. 1 (despacho)¹⁶²
4. 1880-1917: Calle 2a de Santa Teresa núm. 43
5. 1903-1904: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo 5a de Lecumberri 2597
6. 1910-1912: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2a de Sta. Teresa núm. 43/Imprenta religiosa de Antonio Vanegas Arroyo 2a calle de Santa Teresa núm. 43
7. 1904: 4a de la Imprenta [...] y 2a de la Penitenciaría n° 27 (hoy casa familiar)
8. 1913: Imprenta 2a de la Penitenciaría núm. 29
9. 1914-1915: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, segunda de Santa Teresa número 40
10. 1917: Calle 2a de Santa Teresa núm. 1 y 43

A pesar de estos primeros resultados, sé que es necesario seguir nutriendo el atlas de materiales a partir de su cronología de aparición y recopilar más allá de un sólo formato para que se incluyan todos los materiales ilustrativos y ornamentales (viñetas, orlas, filetes, bigotes, cenefas y otros adornos), bien como señalaba Fernández Valladares trazar una cartografía de cada elemento, cada grabado retocado, reciclado y reusado, así como el deterioro del mismo. Estas evidencias, sin duda, serían un aporte monumental entre los estudiosos de la imprenta popular de Vanegas Arroyo para

¹⁶¹ “Las diferentes ubicaciones de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/images/7/7e/2021_LDUVArroyo.pdf. Consultado: enero 2024.

¹⁶² La dirección de Santa Teresa núm. 1 y Santa Teresa núm. 43 es en realidad la misma ubicación, sólo es un cambio en la numeración de la calle en 1909 por los festejos del primero Centenario de la Independencia de México. Este dato es parte de la investigación en curso de Ignacio de Jesús Sánchez Montes.

situar en un rango limitado la publicación de cualquier impreso a partir de su evidencia material, conocer los hábitos de impresión y redimensionar las decisiones editoriales y comprender el funcionamiento progresivo de la imagen. Sin duda, el proceso de recolección y cotejo sería un arduo trabajo.

3. 2. 2 ORGANIZACIÓN DEL REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO

Este breve repertorio sigue la estructura utilizada por la especialista Guadalupe Rodríguez Domínguez en las noticias de su Tipobibliografía mexicana,¹⁶³ tanto por su cercanía geográfica y temporal como por su adscripción directa con la Bibliografía Material, factores que influyen enormemente en esta primera propuesta metodológica. Al final, en los anexos ofrezco todas las hojas volantes localizadas durante mi investigación, así como las ediciones de las mismas.

Las noticias bibliográficas sobre cada edición las enumero del número 1 al 9 y este lo destaco en negrita. Siguiendo las pautas tipobibliográficas, las noticias se disponen cronológicamente —como mencioné en la presentación del corpus (el capítulo II) — a partir de las que tienen datos específicos de publicación (año) seguidas de las asignaciones (sin fecha de impresión). Estas últimas han sido datadas por medio de la identificación de materiales, principalmente adornos tipográficos, a partir de su aparición en hojas fechadas, y la construcción sintáctica del pie de imprenta.

Cada noticia se organiza en cinco secciones:

1. *Noticia abreviada o sintética*

¹⁶³ *La imprenta en México en el siglo XVII (1691-1625)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, México, 2024, pp. 203-210

De acuerdo con otros repertorios tipobibliográficos, se anotará primero y en **negrita** los datos del autor; sin embargo, en un caso tan peculiar como el de la Imprenta Vanegas Arroyo, se sustituirá por el nombre del editor (Antonio Vanegas Arroyo). En las hojas que indique la autoría de algún colaborador o redactor,¹⁶⁴ se tomará como la figura autorial. Este criterio debe plantearse como una modificación, pues al ser textos populares —es decir, textos sin autoría identificable de forma precisa— regularmente carecen de datos verídicos.

Enseguida se transcribe el título de la obra y este, en casos que así lo requieran por su gran extensión, se puede economizar al aparecer abreviado. Aquí mantengo algunas grafías de época: á y ó acentuadas con valor prepositivo. El uso de mayúsculas y minúsculas, acentuación, signos de puntuación e interrogación y exclamativos los actualizo, según la norma académica vigente.

Se anotará, posteriormente, la información relativa a los datos editoriales. El pie de imprenta, así como la licencia —si es que aparece— se transcribe tal cual aparece al final, en el vuelto de la hoja, y se desarrollará aquellas que estén abreviadas sin indicación expresa.

2. *Características materiales de la edición, conformación material y tipográfica de la edición*

En esta sección se incluyen los elementos propios de las características materiales de cada edición. En la primera línea las medidas, las cuales se darán en centímetros —con milímetros— con el fin de facilitar al lector la estimación del tamaño del formato. La primera cifra corresponderá a la medida vertical y la segunda a la horizontal, ambas correspondientes a la hoja volante consultada

¹⁶⁴ Colaboradores y redactores pueden sustituir al autor en este caso. Constancio S. Suárez, Arturo Espinosa (Chóforo Vico), Francisco Osácar, Ramón N. Franco son algunos colaboradores de la imprenta, así como el propio Antonio y Blas, su hijo. Véase artículo de Danira López Torres, *op. cit.*, pp. 216-240. El reconocimiento de los colaboradores como escritores se debe al “proceso creativo” que seguían para las entregas, pues bien, como ya señala Juan José Rodríguez García en su tesis, “su trabajo, debe decirse, consistía en la creación y la recopilación, es decir que los textos podían ser de su autoría o tomados directamente de otros medios de información e incluso de la literatura tradicional”, *op. cit.*, p. 44.

físicamente. Aquellas consultadas de manera digital, las medidas estarán entre corchetes para señalar que son brindadas en los registros de la institución que resguarda el material impreso.

Entre los aspectos en constante discusión de toda la producción hecha por Vanegas Arroyo está el fenómeno de las dimensiones del pliego suelto. María Cruz García de Enterría ha acotado la clasificación de este efímero formato al siglo XVII,¹⁶⁵ por lo que resultaría una imprecisión continuar con estos parámetros, ya que hay una interferencia de diversos fenómenos y en la práctica de impresión para la época de Vanegas Arroyo no son iguales, como ya apuntaba Grecia Monroy Sánchez.¹⁶⁶ Además, añade la especialista, es necesario considerar que “no está de más reiterar estas medidas en centímetros son aproximaciones que pocas veces encontramos de manera exacta en físico, pues además del tamaño del papel, los cortes también hacían variar las medidas finales del impreso”.¹⁶⁷ Bowers, en sus principios bibliográficos, argumenta el problema de los formatos para el siglo XIX y XX y, en especial, el cambio del papel hecho a mano que difiere del comercial.

Dentro de los estudios de esta emblemática casa editorial hay una irregularidad en las medidas ofrecidas; sin embargo, no es un factor negativo, sino que enriquece la problematización de la estandarización y el hecho de no encasillar formatos a partir de generalidades de otra época o de una misma colección. Esta aclaración ofrecería una medida que permita conocer las diferencias entre el ejemplar consultado y las ediciones y los estados que podrían aparecer tiempo después.¹⁶⁸ Ante esta situación, el LACIPI ofrece una solución preliminar: establecer una medida

¹⁶⁵ *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973, pp. 61.

¹⁶⁶ *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, pp. 43-44.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁸ Un ejemplo es el que detalla Monroy Sánchez sobre el caso de los cuadernillos “que miden 12.2x9.2 cm y otros 12x 8.5 (ejemplares religiosos como *Oración al glorioso mártir San Cipriano* o cuentitos como *De la subida más alta, la caída más lastimosa o el gato marramaquiz*), los cuales se podrían aproximar tanto al estándar de 1/32 como al de 1/64. Algo similar ocurre con algunos que miden 8.5x6.5 cm (como un ejemplo de *La Magnífica*), de los que podríamos dudar si corresponden a 1/64 o a la fracción más pequeña de 1/28, o sea, 7.5x5 cm”. *Id.*

de uso interno. En el caso de las hojas volantes es de 8° y “representaría” esa parte del pliego total más grande que han registrado (60x40 cm),¹⁶⁹ es decir, que correspondería a una hoja de 20x30 cm.

A pesar de lo anterior, los investigadores han optado por incluir las medidas con base en los impresos que conforman su corpus. Aurelio González, a partir de la colección resguardada por El Colegio de México, otorgó las medidas de 13x17.5 cm “equivalente al tamaño conocido en México como «media carta»” a los pliegos de cordel y las hojas volantes de cuatro páginas y para dieciseisavo 14.5x9.5 cm.¹⁷⁰ Y Castro Pérez determina las medidas de 30x20 cm y 20x30 cm correspondientes al formato en octavo para las hojas volantes de su investigación. En esta misma línea, Rodríguez García, derivado de las características físicas de su corpus también, menciona que este formato “mide 20 por 30 centímetros, es decir, un octavo de pliego”.¹⁷¹ Algunas instituciones brindan el formato, generalmente 8°, y otras las medidas en pulgadas.¹⁷² Monroy Sánchez establece, de acuerdo a los tamaños de papel utilizados por las prensas de la época de Vanegas Arroyo, cinco medidas estándares: 40x30 cm para ¼ de pliego utilizado en las hojas volantes y 30x20 cm, o 1/8, para el tamaño convencional, 20x15 cm para el 1/16 en el caso de algunos librillos, 15x10 para los cuadernillos de 1/32 y 10x7.5 cm, o 1/64, para los cuadernillos religiosos y de cuentos.¹⁷³

¹⁶⁹ Monroy Sánchez aclara: “en cuanto a los tamaños de los impresos, hay que aclarar que las medidas fraccionarias que se ofrecen en el repositorio del LACIPI parten de la consideración del tamaño del papel completo que posteriormente era doblado (plegado), dando como resultado los diferentes tamaños de páginas.”, *ibid.*, p. 46.

¹⁷⁰ “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, p. 454-455.

¹⁷¹ Juan José Rodríguez García, *Op. cit.*, p. 89. Asimismo, retoma las características descritas por Castro Pérez en 2015: “generalmente en 4°, con medidas de un octavo de pliego, de 30 por 20 cm e impresa por una sola cara o por las dos”, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷² Para estos casos haré la conversión al sistema métrico usado en México.

¹⁷³ *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, pp. 46-47.

Respecto a esto, es claro que la solución inmediata sería continuar con la adición de las medidas correspondientes a las hojas volantes de cada corpus, pues el tamaño de este formato mantiene una irregularidad milimétrica importante para su identificación. Asimismo, esto contribuiría a instaurar categorías con un rango de medidas de uso general. Ante esta problemática, en mis descripciones sustituiré el formato por la medida exacta tanto en las notas como en el formato de registro.

Es necesario suplir esta denominación de las medidas por una que responda a los formatos utilizados por Vanegas Arroyo de manera minuciosa para evitar un margen de error mayor por la irregularidad del papel y de la identificación correcta del ejemplar que se consulta para realizar la descripción y, con ello, reducir las dudas en torno al material. Así, con estas precisiones evitaríamos confusión y, por ende, una incorrección de clasificar las medidas si estas mismas varían entre los investigadores y, por supuesto, en las colecciones. En mi caso, la variación oscila entre 40x30 cm, 38.9/39.1x 30.5 cm, 29.3x 19.1 cm, como se aprecia en las descripciones más adelante.

Aquí, además, se incluirán datos sobre la tipografía utilizada (redonda, cursiva, negrita, etcétera)¹⁷⁴ y los rasgos tipográficos primarios, si son mayúsculas o minúsculas, versalitas, etc.¹⁷⁵ En la segunda línea, los tipos de familias tipográficas que componen los apartados textuales; el número de columnas, grabados litográficos presentes en el interior del texto y no descritos en la transcripción facsimilar y otras notas técnicas que permitan identificar ediciones, emisiones y estados. La descripción del papel detalla el color y el tipo.

¹⁷⁴ En este caso, para identificar las características de la letrería tomaré como referencia el capítulo dedicado a la tipografía de la imprenta mecánica, de Gaskell, y la colección tipográfica Rob Roy Kelly American Wood Type, en The University of Texas, Austin. http://www.utexas.edu/cofa/a_ah/trk/history.php

¹⁷⁵ Para conocer sobre los estilos, modelos y rasgos tipográficos primarios, identificados por Marina Garone Gravier, “La tipografía en la obra de José Guadalupe Posada”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Vol. 7, núm. 14 (2011), pp. 76-83.

Durante mi revisión de diferentes colecciones, tanto físicas como digitales, y el acercamiento a las investigaciones previas, he detectado que en general las hojas volantes impresas por Vanegas Arroyo varían entre ellas en tres elementos: el tamaño, el color y la calidad del papel. Para la descripción creo oportuno incluir este tipo de datos también, pues es importante marcar estas diferencias en el mismo formato editorial para obtener una sistematicidad futura que permita identificar ejemplares. Contrario al postulado de Bowers,¹⁷⁶ no incluiré el grueso de las hojas ya que el papel usado siempre es de baja calidad y muy delgado. La descripción material respondería a las necesidades del corpus por el momento.

3. *Contenido de la edición y su estructura textual*

Después de la transcripción facsimilar,¹⁷⁷ se añadirá el inicio del texto principal y las demás composiciones en verso (oraciones, mañanitas, tiernas despedidas o despedimentos, alabanzas). Al no contar con una paginación por ser hojas volantes, eliminaré datos evidentes como la fórmula colacional. Antes de transcribir, en letra cursiva incluyo la tipología de las pequeñas obras en verso que secundan al relato sobre milagros. Si coincide la palabra de inicio con el comienzo de la pieza textual, se hará la transcripción del texto inmediatamente.

Los elementos ornamentales, grabados litográficos, adornos tipográficos se describen en cursiva y entre corchetes, siempre cuidando los detalles del grabado para evitar una segunda aparición de un mismo grabado en otros impresos. Se consignará la posición ocupada por los

¹⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 383-384.

¹⁷⁷ Para esta investigación, el encuentro entre dos mundos (uno tipobibliográfico y otro literario), es necesario matizar la diferencia entre la transcripción facsimilar —la cual utilizo— de la transcripción diplomática. La primera es empleada en los estudios con perspectiva tipobibliográfica, pues es la representación escrita exacta y que respeta toda la composición material del impreso consultado; en cambio, la segunda refiere al término empleado en los estudios ajenos a la bibliografía textual (históricos, literarios y filológicos) que presentan la transcripción idéntica, pero que no respeta ni lo describe la reproducción de elementos ornamentales, además que por su flexibilidad plantea la posibilidad de hacer correcciones e introducir cambios dependiendo de la postura adoptada por el editor.

elementos textuales en el recto, si el título está dentro o fuera de una orla o marco, si hay una licencia alrededor del grabado y si los mismos están enmarcados por filete simple, doble, triple, etc. Las erratas en el texto se transcriben como aparecen en el texto con la indicación (*sic*).

Por último, se añadirán, en caso de presentarse, los signos. Los adornos tipográficos que no sean posible de reproducir, se describen entre corchetes y en letra cursiva.

4. Referencias bibliográficas previas

Al no existir referencias en repertorios o en catálogos bibliográficos, pues antes de este trabajo no se había incursionado en el área, se eliminará esta parte. Al igual que los criterios de Rodríguez Domínguez, incluiré la referencia a bases de datos y catálogos de bibliotecas con su correspondiente signatura topográfica.

4.1 Observaciones

Aquí se ofrecerán las observaciones aclaratorias (**Obs.**)

5. Relación de ejemplares localizados con su respectiva signatura topográfica e indicación de sus características

Esta sección, por último, ofrece más allá del listado de ejemplares localizados de cada edición, ya que también se especifican las características de cada ejemplar consultado física y digitalmente. Esto se ordena alfabéticamente por el lugar donde se ubica la biblioteca, enseguida el nombre de la biblioteca y la signatura topográfica. Si se resguarda más de un ejemplar en una misma biblioteca sin importar que compartan la misma signatura o no, se señala el número de ellos (2 ejemp.). A continuación, se incluye entre corchetes las características extrínsecas del ejemplar: *ex libris* o

marcas de propiedad, estado de conservación, etc; con un asterisco (*) se marca si el ejemplar se consultó *in situ* y con una cruz (†) si se hizo desde una reproducción digital.

Abreviaturas de uso frecuente:

c. circa

col./cols. columna/columnas

curs. cursiva

grab. lit. grabado litográfico

obs. observación(es)

sign. signatura

v. verso/vuelto

3.3 LA RELACIÓN TEXTO-IMAGEN: LA ESTAMPA POPULAR Y EL REFLEJO DE UNA VIDA

Derivado de su hibridación entre la oralidad y la escritura, la literatura de cordel se ha caracterizado por nutrirse de temas y motivos provenientes del folklore, los cuales permiten entablar una interrelación del texto con la imagen e interpretar la magnitud de su repercusión dentro del sistema de consumo y en las prácticas lectoras de la época.

En los años correspondientes al primer período del funcionamiento de la Imprenta Vanegas Arroyo, la imagen —o el grabado— tuvo un gran impacto dentro de la sociedad mexicana al conformar una estructura junto al texto que podía ser leída. Desde los primeros años podemos observar la presencia de grabados en los impresos, ya fueran pequeños o medianos, relacionados directamente o no con el texto. De esto concluimos que para Antonio Vanegas Arroyo siempre fue importante desarrollar un lenguaje escriptovisual para los consumidores directos e indirectos.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Al respecto, Helia Bonilla menciona que el objetivo de esta configuración de la hoja se debe a tres factores: “constituir un atractivo para incrementar las ventas, proporcionar de golpe una idea general sobre su contenido, y quizá, atrapar la atención de algunos analfabetos o semianalfabetos”. “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, p. 435. Al respecto, Gonzalo Becerra recalca que José Guadalupe Posada, como referente iconográfico, “encontramos un magnífico repertorio de toda suerte de acontecimientos, desde imágenes decimonónicas de la sociedad —la vida pública, cotidiana y cultural— y la Revolución Mexicana de principios del siglo XX, hasta las tradiciones calaveras del Día de Muertos, por mencionar los temas más conocidos”, “Las técnicas de grabado y los procedimientos gráficos de **José Guadalupe Posada**, en el centenario de su muerte”, *Diseño y Sociedad*, núm. 35-36 (2013-2014), p. 77.

A partir de las evidencias materiales, los especialistas han registrado que las colaboraciones con los talleres de grabadores iniciaron en 1882 con Manuel Alfonso Manilla y en 1890-1891 con José Guadalupe Posada, quienes se alternaron y, muy posiblemente, trabajaron en conjunto para satisfacer la demanda hasta que Manuel Alfonso Manilla fue desplazado poco a poco por Posada. Este último ilustró casi toda la producción hasta su muerte.¹⁷⁹

La popularidad de Posada incrementó por la preferencia del público, pues los trazos relativamente detallados, las expresiones burlescas y la inserción de motivos iconográficos ya conocidos por el público, propiciaron un registro de los acontecimientos cotidianos y los cambios que sufría la sociedad durante el Porfiriato y los años posteriores. Gonzalo Becerra recalca que la obra de este famoso grabador muestra

una acuciosa observación y una imaginación portentosa al crear temas que van desde la devoción religiosa, sátira política, reseñas sensacionalistas o de nota roja, hasta temas de entretenimiento público o privado, juegos de mesa o carteles culturales en los que se anunciaba una corrida de toros, una pelea de gallos, una función de cine en la incipiente industria de las imágenes en movimiento o bien una función de teatro o circo, sucesos que involucraban el gusto popular [...] ¹⁸⁰

Posada se considera como un biógrafo del pueblo y cronista visual, con una trayectoria ya conocida en León y Aguascalientes ligada a la prensa política, que se inserta en un panorama “dirigido” a una clase social sin alejarse de la tradición gráfica a la que pertenece, razón por la que se posicionó como un artista popular.¹⁸¹ Igualmente, dedicó parte de este trabajo a estampas religiosas, en un estilo similar a las que elaboró para Vanegas Arroyo.

¹⁷⁹ *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, p. 425.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 77.

¹⁸¹ Contrariamente a lo que algunos libros reflejan, una gran parte de la producción de José Guadalupe Posada tuvo como tema lo religioso, y no lo político y social. Jean Charlot, en una entrevista que le hiciera a don Blas Vanegas en 1840, señalaba que el editor guiaba su producción a partir del calendario religioso.” Galí Boadella, Montserrat, *Estampa popular, cultura popular*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vázquez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007, p. 134.

La aparición del grabado en los impresos ha sido sumamente importante a lo largo de la historia del libro y la lectura. Mariana Masera señala el cambio de las prácticas lectoras y, en especial, para el caso de las hojas volantes, las cuales, dado sus propiedades, permiten tres tipos: la oralizada, que a su vez se divide en la composición en verso cantada y la de prosa recitada, la silenciosa tipográfica y la iconográfica.¹⁸² Después de entender las posibilidades de lectura, se comprende el papel que la imagen jugó al ser el punto de referencia para reforzar lo que las personas analfabetas escuchaban en el período que atañe aquí.¹⁸³

3. 3. 1 EL GRABADO RELIGIOSO EN LAS HOJAS MILAGROSAS

En Europa se han realizado estudios centrados en el rescate de los grabados utilizados en la literatura popular. En México, Montserrat Galí Boadella reveló información valiosa con la que comenzó a trazar una ecdótica iconográfica. En este recuento histórico, la investigadora explica el fenómeno de reciclaje y adaptación de los motivos iconográficos en el grabado novohispano a partir de su relación con el europeo.¹⁸⁴ Menciona cómo desde los primeros años en Europa y más adelante en la Nueva España, con la llegada de la imprenta liderada por los Cromberger, se han

¹⁸² Masera, Mariana Entre *un criminal delirio* y «gusto exquisito», en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos.*, Danira López Torres (ed.), El Colegio de San Luis, México, 2020, p. 25. Este mismo señalamiento lo ha hecho Jean-Françoise Botrel al establecer la lectura iconográfica como parte de la literatura ilustrada. Véase “Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores”, en *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Raquel Gutiérrez Sebastián *et al* (ed.), Santander-Santiago de Compostela, Editorial de la Universidad de Cantabria-Universidad de Santiago de Compostela, 2019, pp. 409-428. Asimismo, Jean-Françoise Botrel agrega que la combinación de “dos modalidades de lectura: la tipográfica y la icónica, que, para efectos de comprensión e interpretación, pueden redundar en una lectura sintética, aglutinadora ya que, menos que de lecturas paralelas o sucesivas, de lecturas alternadas (con un vaivén) y complementarias se trata, variables según el lugar que ocupa la imagen en el impreso y la relación más o menos explícita que el dibujante o el editor establece entre el texto y la imagen”, en “Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores”, en *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Raquel Gutiérrez Sebastián *et al* (ed.), Santander-Santiago de Compostela, Editorial de la Universidad de Cantabria-Universidad de Santiago de Compostela, 2019, p. 12.

¹⁸³ *Estampa popular, cultura popular*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vázquez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007, p. 86.

¹⁸⁴ Recomiendo consultar el libro *Derreteros del grabado en el libro impreso novohispano*, de Guadalupe Rodríguez Domínguez para conocer más sobre el proceso de la ecdótica del grabado.

repetido los repertorios más antiguos mediante la adaptación de motivos y temas recurrentes para recrear y difundir imágenes que han ilustrado un sinnúmero de material impreso a lo largo del tiempo. Asimismo, establece algunas generalidades relacionadas al comercio del libro y menudencias editoriales que repercutieron legalmente en el Nuevo Mundo, su distribución y el papel que jugaron en los procesos inquisitoriales, como el caso del famoso impresor Pedro Ocharte por el grabado utilizado de la Virgen de los Remedios.¹⁸⁵

En su recuento ecdótico, como lo nombra Galí Boadella, se define la estampa religiosa como aquella en la que no sólo aparecen figuras celestiales en el recto,

sino también la gran cantidad de hojas sueltas y publicaciones ocasionales o periódicas, en donde se manifiesta la moral o el sentimiento religioso [...] pasajes de la Biblia o del Evangelio, grabados que buscan divulgar una doctrina o devoción y estampas de protección (de los hombres o de sus pertenencias). Pueden catalogarse también como estampas religiosas las patentes y estampas editadas por las cofradías.¹⁸⁶

Y esta se clasifica siguiendo un criterio formal y temático en ocho subdivisiones: devoción; peregrinación, cofradía, gacetillas, fenómenos y desgracias, fascículos, de santos en libros novohispanos y distintivos de órdenes religiosas. Además, la investigadora añade que este tipo de hojas volantes ayuda a conocer aspectos fundamentales: la mentalidad individual, la devoción de cada grupo social y su forma en la que participan en las dinámicas sociales.¹⁸⁷

Del cúmulo de literatura religiosa publicada a lo largo de los diferentes períodos históricos en México (oraciones, triduos, novenas, trecenas, cuarentenas, alabanzas, saluciones y despedimentos, coronas, rosarios, entre otros géneros), los milagros provenientes de las prensas

¹⁸⁵ Según el portal electrónico de *Primeros libros de las Américas*, en 1571 imprimió los sumarios dedicados a la Virgen del Rosario y estos fueron considerados heréticos por la Inquisición, fue apresado y juzgado entre julio de 1571 y mayo de 1572. <https://primeroslibros.org/spotlight/primeros-libros-de-las-americas/feature/pedro-ocharte-ca-1532-1592?locale=es> consultado el 20 de agosto 2024. Véase la estampa en cuestión en el Repositorio *Biblioconografía mexicana de los siglos XVI y XVII*: <https://mediateca.uaslp.mx/node/550>

¹⁸⁶ *Estampa popular, cultura popular*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vázquez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007, p. 129.

¹⁸⁷ *Estampa popular novohispana*, MUTECS, Biblioteca Palafoxiana, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1ª ed., México, 2008. p. 75.

del popular editor del México de entre siglos continuaron, en su mayoría, con un modelo en el que el grabado de gran tamaño alude directamente al ente celestial protagonista del relato, pues seguía una estrategia editorial antiquísima para contrarrestar su fugacidad y que los consumidores las adquirieran con el fin de preservarlas más allá de saciar su curiosidad por conocer la narración que estaba detrás.

De este modo, Galí Boadella construye todo un panorama hasta el momento de culminación que representó el trabajo de José Guadalupe Posada con la mexicanización de los motivos. En consecuencia, la investigadora, desmitifica la figura erróneamente edificada por los muralistas, pues el grabador hidrocálido es, según argumenta, un resultado de apropiación y “el digno final de una forma mixta de expresión cultural en el que texto e imagen se funden en un todo que aún hoy abre nuestra sensibilidad a mundos palpitantes de emoción y de vida”.¹⁸⁸

En la Imprenta Vanegas Arroyo, la implementación de grabados sobre advocaciones marianas o cristíferas y santos fue un fenómeno editorial de doble uso: servía para ilustrar la narración (intrínseco) y como objeto devocional (extrínseco). Durante el México de entre siglos, la sociedad que consumía este tipo de menudencias acostumbraba sobre todo a darle un segundo uso a dichas hojas volantes: las pegaban en las paredes de su hogar como una forma austera de armar un altar improvisado en el cual se reflejaba sus costumbres de fe.

Para el siglo XIX hay diversas fuentes que dejan testimonio de este uso extrínseco dado a estas hojas.¹⁸⁹ En obras literarias costumbristas —publicadas en parte del período que atañe a esta investigación— se pueden apreciar cómo las estampas son parte de la decoración del espacio doméstico, un reflejo de las prácticas religiosas populares de los barrios. En *Ironías de la vida*, de

¹⁸⁸ *Estampa popular, cultura popular*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vázquez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007., p. 98.

¹⁸⁹ Galí Boadella, *ibid.*, pp. 135-136.

Pantaleón Tovar, se incluyen dos litografías (la Pascuala y la Pulquería) en las que en el fondo tiene estos impresos religiosos-devocionales.¹⁹⁰

Además, en las novelas de Manuel Payno encontramos pasajes en los que el narrador señala las estampas como parte de la ambientación características del sector social bajo.¹⁹¹ En *Los bandidos de Río Frío* se hace referencia al poder de las imágenes,¹⁹² se describen escenas en las que se hace constancia de la presencia de estos impresos como objetos de protección¹⁹³ y sobre todo —como ya mencioné— parte de la “decoración”.¹⁹⁴ En *El pistol del diablo*, Payno, por

¹⁹⁰ Tomo 1, Imprenta de J. M. Lara, calle de la Palma num. 4, México, 1851, pp. 209 y 257. Sobre la litografía de la Pulquería, Claudia Colosio en su análisis de la relación texto-imagen señala este elemento popular en uno de los planos. Recomendando consultar el trabajo de Claudia Alejandra Colosio García, *Heroínas, víctimas y villanas. La configuración de los personajes femeninos en Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales de Pantaleón Tovar (1851) desde la relación texto-imagen*, tesis doctoral, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023.

¹⁹¹ En *Los bandidos de Río Frío* únicamente los personajes de la periferia acostumbran a pegar las estampas en las paredes de su hogar, esto es claro cuando se hace la descripción de la casa de Cecilia: “En la sala que habitaba Cecilia, había en el centro una mesa sola antigua con la tabla de cedro de una pieza, muy gruesa y de más de una y media vara de ancho, lo que daba testimonio de los frondosos y colosales cedros que debieron encontrarse en los montes cercanos en tiempos remotos; dos canapés de caoba con pies de leones, uno con tabla y otro encoginado con indiana; unas cuantas sillas de caoba que estaban como de respeto, y más de una docena de sillas ordinarias de tule de distintos tamaños y colores. Un petate de Puebla con tejidos rojos servía de tapete al estrado. Ni un espejo, ni un cuadro, ni una estampa de santo; las paredes lisas y limpias con los restos extraños de los frescos, revocados con colores fuertes, y por consiguiente, echados á perder”. Tomo 1, Consejo de Ciento, 301 y 303, Barcelona/ Callejón de Santa Inés, núm. 5, México, 1891, pp. 605-606. Contrario a la siguiente cita: “La casa de la hacienda estaba en el interior toda pintada de blanco con cal; las camas de lona blanca, con sólo sus mosquiteros transparentes y blancos; los muebles de madera pintados al óleo, de blanco; las vidrieras sin cortinajes; nada de cuadros ni de estampas pegadas en las paredes; los suelos de ladrillo, muy unidos y parejos, sin dejar la menor hendidura [...]”. Tomo 2, Imprenta Manuel Leon Sanchez, México, 1928, p. 182.

¹⁹² Cuando don Espiridión y Pascuala deciden acudir con las brujas y se dirigen a la periferia, en dicha escena el narrador describe lo siguiente: “Si la clientela era generosa y abundante compraba velas de sebo para alumbrarse una ó dos horas en la noche, velas de cera para la Virgen de Guadalupe, hilanza y lana para tejer sus ceñidores, enaguas, algunas varas de manta ó de indiana y flores de papel para las estampas de santos de que iba cubriendo las paredes de su magnífica casa de Zacalco”, Tomo 1, Consejo de Ciento, 301 y 303, Barcelona/ Callejón de Santa Inés, núm. 5, México, 1891, p. 49.

¹⁹³ Otra descripción del ambiente doméstico: “El 12 de Enero se colocó en una de las columnas cercanas al tabernáculo un cuadro pintado por uno de los más célebres pintores de la Academia de San Carlo. En una esquina del cuadro moribunda y en ella doña Pascuala moribunda y con las manos enclavijadas encomendándose á una Virgen de Guadalupe pintada en el otro extremo. D. Espiridión junto á la cama con un pañuelo en los ojos y las dos herbolarias hincadas delante de la estampa de la Virgen en actitud de rogar. La fisionomía maliciosa del licenciado Lamparilla asomaba por una puerta entreabierta. Debajo del cuadro había este letrero «El día 12 de Marzo comenzó á estar gravemente enferma Da Pascuala, dueña del rancho de Santa María de la Ladrillera; y habiendo llamado al Dr. Codoniu para que la asistiera, tanto él como los doctores de la Universidad la erraron la cura, y ya no teniendo remedio invocó á la Santísima Virgen de Guadalupe, y de la noche á la mañana quedó sana y dio á la luz un varón muy robusto.» En el marco del cuadro colgaba un cuerpito de plata (milagrito) que representaba á Da Pascuala. Todo era obra de Lamparilla”. Tomo 1, Consejo de Ciento, 301 y 303, Barcelona/ Callejón de Santa Inés, núm. 5, México, 1891, p. 77.

¹⁹⁴ Por ejemplo, en *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, encontraremos una litografía titulada “Cecilia” en la que al fondo se ve la estampa religiosa en un altar improvisado. Tomo 2, Imprenta Manuel Leon Sanchez, México,

ejemplo, agrega una descripción de los humildes lugares en los que las estampas están presentes.

“En los pisos bajos, había destruidos aposentos, cuyas **puertas amarillas con el humo, estaban cubiertas en su mayor parte con estampas de santos detestablemente grabadas [...]**”.¹⁹⁵ El autor mexicano, cuando describe la habitación de Marta y la tía Águeda, resalta dicha costumbre:

el cuarto había mudado un poco de aspecto: las paredes estaban blanqueadas y limpias; el enviagado nuevo y perfectamente lavado, y en un rincón había un brasero muy bien construido. En los dos rincones del fondo del cuarto había dos camas, y aunque eran simplemente unos bancos de madera, pintados de verde, encima tenían unos mullidos colchones de vellón, cubiertos con unas sobrecamas hechas de menudos cuadritos de zarzas de todos colores. **En la pared como se acostumbraba entre la gente del pueblo, había multitud de estampas**, entre las cuales se veían el Señor de Chalma, el Señor del Sacro Monte, la Virgen de Ocotlán, el Niño Cautivo, Nuestra Señora de Bala &c.¹⁹⁶

Según Payno, esto funcionaba para mostrar la devoción y el culto en lugares no sacralizados oficialmente junto a otros objetos que enaltecían la fe hacia representaciones locales.¹⁹⁷ Otros autores que dejan constancia de este hábito son Federico Gamboa, en *Santa*, reafirma este aspecto socioreligioso. En el capítulo II de la obra, el narrador detalla el mismo aspecto de la habitación compartida por Santa y su madre.¹⁹⁸ Y Manuel Rivera y Cambas en su *México pintoresco, artístico [...]*, cuando refiere a los Barrios del Carmen y el de san Sebastián.¹⁹⁹

1928, capítulo 10, p. 1076. Respecto a lo último, por ejemplo, cuando se hace la descripción de la recámara de Cecilia: “Fuera de esto la recámara no presentaba nada de particular mas que unas cuantas estampas de santos clavadas en la pared con tachuelas doradas y una mesa de madera de pino que servía para comer, planchar y para cuanto se ofrecía”. *Ibid.*, pp. 200-201.

¹⁹⁵ *El fístol del diablo*, Tomo 1, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859, p. 54. Las negritas son mías.

¹⁹⁶ Tomo 4, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859, p. 33. Las negritas son mías.

¹⁹⁷ “Los demás muebles del cuarto consistían en algunos bancos de madera blanca, igualmente desquebrajados y sucios, y en unas esteras, ó *petates*, de Xochimilco: **la pared descascarada estaba cubierta de estampas de santos**, rodeadas de escuadrones y de compañías de infantería de papel recortado; y delante de toda esta infinita aglomeración de figuras, había algunos *arborantes* de hoja de lata, **con unas velas que ardían en la noche, no solo con el fin de alumbrar la estancia, sino también con el de tributar culto á los santos**”. Tomo 3, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859, p. 224. Las negritas son mías.

¹⁹⁸ “Luego, el **dormitorio de la madre y de la hija, que duermen en la misma cama, sin resortes ni cabeceras, pero aseadísima y espaciosa, defendida, en alto, por una litografía de la Virgen de la Soledad fijada en el muro con cuatro tachuelas, y por un cromo de la Virgen de Guadalupe**, con marco que fue dorado; también figura una palma amarillenta que se renueva a cada domingo de Ramos y que por cristiana virtud sirve para impedir la caída de los rayos sobre la humilde heredad. Durante el día, la cama es propiedad de un gato que se pasa las horas en ella, hecho un ovillo”. 8ª ed., Eusebio Gomez de la Fuente editor, México, 1927, p. 35.

¹⁹⁹ “[...] en estos barrios se conservan en su primitiva originalidad las costumbres, siendo tipos principales el barbero con su vasija de metal y el flebotomiano con sus formidables tenazas y su cortante bisturí; aun están por allí las

3. 4 BIBLIOICONOGRAFÍA

Más allá de lo textual, muchos de los primeros estudios sobre la producción impresa de Vanegas Arroyo se han centrado en los grabados de Manuel Alfonso Manilla y José Guadalupe Posada, pero principalmente de este último. No es de extrañar que el análisis de los grabados se haya realizado a partir de la Historia del Arte y el Diseño, pues se pensaba que eran elementos independientes y la relación semiótica era impensable. El trabajo iconográfico ha sido separado de su contexto textual, como apunta Helia Emma Bonilla, esta desvinculación comenzó a disolverse hasta la década de los 70s cuando se consideró la posibilidad de que funcionaran de manera paralela.

La apropiación de este fenómeno vinculado al contenido textual es una cuestión que ha comenzado a incrementar la curiosidad de más y más estudiosos en las últimas décadas, como los recopilados en *Posada, 100 años de calavera* o el magno trabajo de Yliana Rodríguez González sobre la prensa ilustrada en México proveniente de una larga tradición. No fue hasta 2015 que Castro Pérez propuso una investigación desde el punto de vista de la literatura para retomar esta peculiar relación texto-imagen partiendo de la generalidad de su aparición en la producción editorial de Vanegas Arroyo conocida hasta el momento, pero recalcando puntos clave para atar elementos superiores que eventualmente han sido parte del desarrollo de otras posturas. Más adelante, en 2018, Fernando Ibarra Chávez, en su estudio sobre la *Colección de cartas amorosas*, analizó brevemente la portada hecha por José Guadalupe Posada y elabora una lectura

puertecillas cerradas con celosías y **el interior adornado con estampas y figuras de papel recortado y la imagen de algún santo** [...]”. “Los barrios del Carmen y San Sebastián”, en *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, Tomo 2, Imprenta de la Reforma, México, 1882, p. 94. Las negritas son mías.

interpretativa.²⁰⁰ Ibarra Chávez hace una explicación de todos los elementos iconográficos que aparecen en una portada, desde la parte superior hasta la parte inferior y del exterior al interior.

Por otra, Juan José Rodríguez, si bien no elabora una lectura del corpus iconográfico derivado de su corpus bibliográfico, pues no es el objetivo principal de su investigación, esboza una reflexión en torno a la presencia de grabados en las hojas volantes en la tradición literaria y editorial de la literatura de cordel, basado en lo ya dicho por Julio Caro Baroja y Sebastián de Covarrubias, y resalta la caracterización que Vanegas Arroyo da a su producción y concluye que “el grabado puede ser un elemento complementario o ilustrativo del texto, y también puede ser emisor de un relato particular. Aquí es importante considerar siempre que la literatura de cordel era leída de distintas formas, reunía a los lectores de la palabra escrita y hablada, así como a los lectores de la palabra iconográfica”.²⁰¹ En este sentido, identifica al menos la posible función de la

²⁰⁰ “El encabezado dice «Cartas amorosas. / Colección No. 1»; al pie se lee, dentro de una filacteria, «México A. Vanegas Arroyo / Editor» y en el extremo inferior derecho aparece la firma «Posada». En el centro se aprecia una figura antropomorfa con aspecto pueril y alas de mariposa que con ambas manos sostiene un rectángulo que, sin duda, es una representación de aquellos sobres de papel hechos a partir de un rombo plegado que han perdurado hasta nuestros días, y en el centro de dicho sobre, a modo de sello, un corazón atravesado por una flecha y con una llama en la parte superior. Como puede notarse, se trata de representaciones alusivas al amor que formaban parte del imaginario colectivo popular: tal vez un cupido con alas más atractivas que las de un simple ángel, el cual lanzó una flecha en el corazón del amante que ardía por amor y que ahora sufre, además, el punzante tormento amoroso. En el plano inferior de la imagen, de derecha a izquierda se aprecia un fracaso redondo con cuello alto, un alhajero con una especie de relicario en su interior (en el que se podía colocar un pequeño retrato), un guante, un pequeño frasco rectangular y una botella de base cuadrada; debajo de ellos, algo que parece un anillo con un diamante y un abanico semicerrado, a un lado, un ramo de diversas flores, un cofre redondo, un objeto romboidal que seguramente representa un papel con mensaje amoroso, por el corazón que contiene y el efecto de escritura sobre él. A la derecha, un objeto que no logro identificar. Todos los elementos del plano inferior, son referencias al tocador de una dama, en el que no podían faltar frascos con perfumes, contenedores con pinturas y talcos para el afeitte; además, el abanico, el guante y las flores no son simples objetos decorativos, sino instrumentos de comunicación simbólica, cuyos códigos se dan a conocer en varias de Vanegas Arroyo [...]”, “Arte de amar y epistolografía en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos*, ed. Danira López Torres, El Colegio de San Luis, México, 2018, pp. 53-54.

²⁰¹ *Op. cit.*, nota número 256, p. 80.

relación texto-imagen: ornamental, es decir, de empleo técnico.²⁰² Asimismo, señala el fenómeno del reciclaje de grabados y lo asocia a las prácticas comunes del período de la imprenta manual.²⁰³

En 2022, Monroy Sánchez, en su tesis doctoral, incluyó un breve análisis de su corpus de corte histórico-político y destaca los planos y las características para identificar los referentes a los que apelan los grabados en su narrativa visual y en los tipo retratos.²⁰⁴ En el mismo año, Juvel Roberto Rico Cortés orientó su investigación a los grabados aparecidos en los cuentos infantiles para destacar la interrelación del texto con el contexto y las referencias culturales que están en estos, además, de referir a las técnicas utilizadas. En el análisis de los cuadernillos, Rico Cortés propone que la imagen tiene una relación fundamental con la acción del argumento narrativo en distintos textos; aunado a ello, agrega una tabla con metadatos que expone la cantidad de grabados, sus variantes y observaciones sobre estas, y la correspondencia con las etapas narrativas (situación inicial, inicio del conflicto, conflicto, resolución del conflicto y situación final).²⁰⁵ Un año después, retoma y afina su método en dos casos diferentes: *El niño de dulce* y *Por querer ser muñeco*, con el objetivo de “demostrar, principalmente, la importancia de la función didáctica y lúdica de los grabados como parte esencial de los textos, además de analizar cómo estos son fundamentales para su lectura con una función ampliamente nemotécnica para el lector”.²⁰⁶

Al mismo tiempo, Mariana Masera, en un capítulo dedicado a la colección denominada *El Cancionero Popular*, el cual se distingue por la presencia del grabado que le da identidad a la

²⁰² *Ibid.*, pp. 80-81.

²⁰³ Ya este fenómeno ha sido esclarecido por la investigadora Guadalupe Rodríguez Domínguez en su repositorio digital de Biblioiconografía mexicana, asimismo en su reciente libro *Derroteros del grabado en el libro impreso novohispano*, Editorial Nun, 2024.

²⁰⁴ Véase Grecia Sánchez Monroy, *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, pp. 226-261.

²⁰⁵ “La importancia de la imagen en la lectura de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *Antonio Vanegas Arroyo y la función de la literatura popular impresa, siglo XIX-XX.*, ed. Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, pp. 49-51.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

misma colección,²⁰⁷ hace la siguiente descripción general del ejemplar del que extrae su argumentación:

éste se halla en la parte superior de la hoja, en el lado recto, donde tiene el título de la colección en una tipografía amplia debajo de la que se hallan dibujados diversos instrumentos musicales, como la vihuela, el violín, un pandero y algunas partituras, entre otros detalles. Debajo de este grabado, en cada número se cambia el título, de acuerdo con las canciones impresas, y consta de distintas presentaciones: puede ser un título centrado que abarque dos columnas o a veces sólo hay una columna.²⁰⁸

Al leer estos trabajos he coincidido con algunos señalamientos, los cuales determinan que los nuevos enfoques interdisciplinarios han contribuido a la interpretación de todos los elementos que rodean al texto. Entre ellos, y sobre todo, la narrativización de las imágenes empleadas para ilustrar los textos, como señala muy bien Yliana Rodríguez González,²⁰⁹ mismo fenómeno que analiza Rico Cortés a partir de la relación que tienen los grabados con las etapas narrativas en los cuentos. Más adelante ahondaré en estas cuestiones.

A pesar de lo anterior, la Bibliografía Material ayudaría a complementar la visión panorámica del movimiento de los grabados a través de los diferentes formatos en la imprenta en cuestión. De momento, me ha permitido identificar otros fenómenos anteriores a la migratoriedad y que, creo firmemente, pueden esclarecer las decisiones editoriales en torno al *reciclaje*.

Una perspectiva analítica como la Biblioiconografía podría ser la respuesta al planteamiento hecho por Monroy Sánchez y Rico Cortés, quienes resaltan la importancia del estudio de las imágenes para comprender los elementos que contribuyen a la comprensión del funcionamiento editorial entre el producto y el consumo.²¹⁰ De la misma forma, aporta a lo que ya

²⁰⁷ Mariana Masera, “«Yo soy la maquinista del amor». Aproximaciones a la colección”, en *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, Colección investigaciones, coords. Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, 1ª ed., El Colegio de San Luis, 2022, p. 27.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 215.

²¹⁰ Juvel Roberto Rico Cortés, *Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo*, tesis de licenciatura, ENES Morelia-UNAM, Morelia, 2022, p. 19.

señalaba Gonzalo Becerra: “al debate sobre las características gráficas de su obra, mediante el estudio de los procesos de representación y las técnicas de reproducción de la época, así como el análisis acucioso de las características de las matrices y los sistemas de impresión que transitan del trabajo artesanal al industrial”.²¹¹ Además, de que, a partir del rastreo de las evidencias materiales conservadas (planchas de estereotipias, placas de los grabados, máquinas, etc.), se pueden organizar las referencias de localización y datación para la consulta posterior de terceros, en un procedimiento de mayor alcance y profundidades al que realicé para las ediciones *sine notis*. Sin duda, sería necesario repensar el método de Fernández Valladares y el de Rodríguez Domínguez para obtener resultados favorables a los objetivos generales o particulares de cada investigación.

Al revisar las colecciones físicamente en las bibliotecas y navegar en las colecciones digitales, identifique algunas particularidades de los grabados, fenómeno que me permitió también asignar las ediciones *sine notis*, en los que se presentan movimientos no sólo en sus tamaños y modalidades, sino cambios en su composición.

En los estudios sobre la Imprenta Vanegas Arroyo, Galí Boadella ha identificado la *migratoriedad* como un proceso que marca la producción gráfica de Posada; sin embargo, se entiende como una influencia, y en cierto sentido la continuidad de una tradición, de la que abreva y que posteriormente ejerce en la cultura gráfica mexicana después de su muerte al ser retomado o imitado. También, múltiples investigadores han referido al *reciclaje*, el cual se entiende como la presencia de grabados iguales o modificados en distintos impresos.

Ante esto, con la asesoría de la investigadora Guadalupe Rodríguez Domínguez, entendí que se debían afinar algunas singularidades para diferenciar los fenómenos y, así, no meter todas las prácticas en una sola caja. Además, una de las sugerencias para este apartado fue es matizar los

²¹¹ Gonzalo Becerra, “Las técnicas de grabado y los procedimientos gráficos de José Guadalupe Posada, en el centenario de su muerte”, *Diseño y Sociedad*, (2013-2014), núm. 35-36, p. 79.

usos de los grabados de la manera más precisa, ya que esto puede dar paso a comprender el manejo dado a la parte visual del impreso y acuñar la terminología de acuerdo a los tipos de modificaciones presentes.

Primero, el *reciclaje* involucra que el material original es sometido a una modificación, lo cual lo convierte en un material nuevo con características que le permiten volver a ser usado independiente del texto que acompañe. Esto es evidente en los impresos, pero en distintos grados, habría que puntualizar. A partir de esto, se puede trazar un atlas de apariciones y usos.

El hecho de que se conserven varios clichés de un mismo grabado comprueba que las copias se solicitaban con un fin más allá de resguardar el grabado ante cualquier desgaste, sino que se pensaba también en las posibles modificaciones que permitieran disponer simultáneamente de dos grabados ahora ya diferentes en el mismo taller para estampar diferentes textos, siempre con el propósito de cambiar las funciones en la puesta en página. En los estudios tipobiblioiconográficos existe toda una tradición de términos para designar los diversos fenómenos. Para los casos en los que los materiales originales aparecen con detalles nuevos o se eliminados, se han propuesto distinguir entre *reúso*, *imitaciones* y *reelaboraciones*. Fernández Valladares ha nombrado *remedos* o *reelaboraciones* a las copias con alguna modificación, concepto que acuña desde el campo de la imprenta manual de tipos móviles española. El término infiere también una imitación de un grabado original en los que se añade algo, es decir, hay una intervención artística. En una misma línea, Rodríguez Domínguez emplea el término *reelaboración* en los casos que se identifica si el grabado fue “reelaborado por la misma imprenta”.

En una revisión de la Imprenta de Vanegas Arroyo se encuentran detalles que advierten de grabados remedos en una cantidad mínima, en casos muy específicos que de momento catalogo de éxitos editoriales que debían mantenerse juvenes y frescos. Tal es el *Horrible suceso fraguado por el demonio*, la H8 de mi corpus. La primera edición localizada data de ca. 1900-1906 (imagen 21),

pues la aparición del grabado remedo se da en el año de 1906 (imagen 22)²¹² y se aprecia el cambio estético en los trazos entre el original hecho por Alfonso Manilla y el reelaborado por Posada unos años después.

Es claro que es una reelaboración hecha por Posada para el mismo taller. A pesar de que se mantiene la estructura del exvoto narrativo, es decir, que se narra visualmente el milagro, los rasgos físicos de los personajes no lo son, los elementos de la vestimenta y los espaciales tampoco. Aunque los cambios son significativos, no afectan la configuración dada por el texto ni su relación texto-imagen, pues se sigue representando las etapas narrativas del relato sobre la salvación de un matrimonio. La reelaboración, así, se podría entender, a la vez, como la sustitución del original dentro de los materiales de la imprenta por el evidente desgaste en la mayoría del mismo, las rupturas en el cliché que impiden el entintado correcto.

No sólo encontramos la producción de remedos o reelaboraciones, también de copias intervenidas intencionalmente con el propósito de dar otro uso ilustrativo; sin embargo, no se apega a la imitación, dado que no hay ni una intención de imitar o emular. En realidad, desde mis registros, percibo que se cercena un fragmento del grabado. Este procedimiento contribuye a reutilizar la nueva versión en otros impresos para entablar una relación mínima con el texto. Aquí, se aplica el *reciclaje*. Véase las siguientes imágenes (24 y 25).

²¹² Véase la página 65.



Imagen 24. Extracto del grabado que aparece en el verso de la hoja *Importantísimo milagro. Estupenda maravilla y admirable prodigio que hizo la sagrada imagen de María Santísima de Guadalupe patrona de México con su devoto Nicolás Gutiérrez [...]*, s.f. Digitalización perteneciente al Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).



Imagen 25. Extracto del grabado que aparece en la hoja volante *La boda vals*, 1914. Fotografía perteneciente a la Posada Collection, de la Thomas Fisher Rare Book Library, de la Universidad de Toronto.

Se observa que es el mismo grabado, pero también es evidente que se ha intervenido parcialmente. En la parte superior izquierda, en la imagen 24 el grabado es una representación gráfica del relato milagroso que acompaña. En un estilo similar a la organización plástica del exvoto, se aprecia la revivificación de Romualdo Quiñones, el hombre que hayace en el suelo, gracias a la intervención de la Virgen de los Remedios, quien protagoniza la esquina izquierda. En efecto, la presencia de este grabado tiene una relación directa con el texto narrativo.

En cambio, la imagen 25, correspondiente a un impreso dedicado a José Lizorio, famoso protagonista del caso del minero maldecido por su madre, se aprecia desde una mirada superficial que se han retirado algunos fragmentos. En esta primera aparición mutilada (1914), se distingue el recorte del costado derecho que contiene los árboles y el camino y los jinetes revolucionarios; y, asimismo, en el lado izquierdo, la llegada de la Virgen que emana de las nubes y se sustituye con una parte del corrido:

Sus amigos se negaron,
que n[o] baj[ara] a trabajar,
pobre de José Lisorio,
su muerte quiso aplazar.
Encendieron, pues, las velas,
para empezar a bajar,
«Jesús dijo: me acompañe,
y la Cruz donde El murió.»
Al bajar el segundo escalón
de allí fue donde resbaló,
y desde una altura tan grande
en el fondo se estrelló

En este caso, la adición de la estrofa justo en la parte protagonizada por la Virgen ayuda a establecer una relación entre el grabado y el texto, cumple la función intrínseca asignada por el editor. Presenta a un hombre tirado en el suelo, algo apegado a la idea central de los versos que narran la caída del minero. Dado la ausencia intencional de los elementos provenientes del grabado arquetipo (imagen 24), se marca la reaparición de un grabado mutilado ya que mantiene parte de la esencia gráfica del protagonismo de la figura masculina.

Otro caso de mutilación en un rango de tiempo corto, es el de la hoja *Los sangrientos sucesos en la ciudad de Puebla. La muerte del jefe de policía Miguel Cabrera* y el de *Corrido de Miguel Cabrera*. Ambos, según su pie de imprenta, circularon en 1910. El primero relata el enfrentamiento armado en los inicios de la Revolución en Puebla y se da la noticia de la muerte del jefe Cabrera junto a otros antirreeleccionistas. El segundo es derivado del mismo acontecimiento, pues es una composición poéticonarrativa, un corrido en el que se cuenta dicho asesinato. Véase las imágenes 26 y 27.



Imagen 26. Fotografía del impreso en exhibición en el Museo José Guadalupe Posada.



Imagen 27. Fotografía del impreso en exhibición en el Museo José Guadalupe Posada.

Aquí, al igual que en el caso ya referido, se interviene en el cliché para eliminar partes del arquetipo. La mujer y los soldados disparando, el hombre muerto y las estelas de la pólvora, los efectos visuales de las armas *in fraganti*. La mutilación (imagen 26) permite darle mayor protagonismo a la figura masculina, al jefe Miguel Cabrera, y, asimismo, aprovechar el espacio para dar cabida a una segunda columna (imagen 27).

Este procedimiento seguro le permitió al editor disponer de un surtido amplio de los grabados para realizar otros a partir de una base, de la cual eliminaba pedazos para adaptar la imagen al texto. Es, sin duda, un hábito de continuar con la lectura visual a un menor costo y menor tiempo.

Cabría aclarar también lo que sucede con los grabados no intervenidos con tal magnitud y que sólo reduce o aumenta el tamaño. Para esto, me parece más adecuado el reuso. Este último por involucrar la aparición del mismo grabado en diferentes modalidades de un impreso. En el caso de los impresos de corte religioso es común observar un grabado similar en un menor tamaño en diferentes géneros tanto literarios como editoriales. El grabado de un santo aparece, tal vez, en un cuadernillo de una novena y también en una hoja volante que contiene un milagro.

De momento, y derivado de mi trabajo de archivo, son los matices que establezco; no obstante, sé que aún se debe profundizar más e incluso establecer otra terminología para otros fenómenos provenientes del *reciclaje*. A continuación, presento la función del grabado y la interpretación iconográfica.

3. 4. 1 EL GRABADO Y SU FUNCIÓN

Desde las primeras investigaciones dedicadas a la producción editorial de Vanegas Arroyo en las primeras décadas del siglo XIX, se ha tratado de integrar la interpretación de los grabados que acompañan a los textos, sin dejar de revalorizar uno más que otro, pues la flexibilidad de la perspectiva de los estudios literarios permite la interdisciplinaridad. Sobre esto, Bonilla señala que el principal problema de los estudios hechos en torno a la figura del grabador popular es que “a lo largo de muchos años [la historiografía] trató de interpretar el material sin acudir a los

textos”, lo cual ya entendemos como un gran error.²¹³ Entonces, la interpretación se ha hecho desde la descontextualización, por lo que, como ya apunta Bonilla, se tiende a malinterpretar tanto a Antonio Vanegas Arroyo como a José Guadalupe Posada. Y desde el área gráfica Gonzalo Becerra señala el mismo “problema” de la descontextualización de los grabados de su propósito original. En suma, Speckman Guerra agrega que hasta el momento hay un desequilibrio, pues se ha dado más carga al estudio de las imágenes que al contenido textual. Al momento, la investigadora también se ha posicionado a favor de la interpretación iconográfica con el fin de entender el imaginario colectivo de la época; sin embargo, creo que se puede conocer más.

Para establecer los lineamientos del método de análisis prioricé que el texto y la imagen tuvieran la misma importancia para no pecar de lo que ya Speckman y Bonilla han mencionado en trabajos anteriores. Este problema, en el ámbito hispánico y en otro período de la imprenta, ha orillado a los investigadores, apunta Fernández Valladares, a ahondar en la vinculación texto-imagen y “en las implicaciones que los aspectos visuales tienen, tanto en la difusión editorial como en la apropiación de la obra por parte de los lectores”.²¹⁴

Mi propósito en este apartado es comprender los fenómenos iconográficos presentes, describir los grabados y demostrar las funciones de estos en relación conforme a su posición en la puesta en página y, al mismo tiempo, analizarlos con base en el texto en que los acompaña (intrínseco) y determinar el tipo de uso como producto final (extrínseco), es decir, las posibles funciones de estas menudencias dentro del consumo directo e indirecto asociadas a las dinámicas sociales basado, por supuesto, en los testimonios literarios de los autores mexicanos que ha un poco

²¹³ “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, p. 416.

²¹⁴ “Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)”, *eHumanistica*, vol. 21 (2012), p. 87.

sobre ello en sus novelas.. Con esto, espero abonar al conocimiento sobre las decisiones de la faceta de Antonio Vanegas Arroyo como editor y los posibles usos de los materiales gráficos hechos por Manilla y Posada, como lo ha hecho Bonilla.

A pesar de compartir una meta, el método analítico utilizado por Rico Cortes no se adapta por completo a las características de mi corpus iconográfico, es decir, a un formato y género literario, dado que la variedad de mis impresos incluye estampas que no representan una etapa narrativa, por tener una función ilustrativa-devocional,²¹⁵ por ende, modifíco algunos aspectos. No obstante, continuo con la propuesta de retomar el texto y la imagen sin desprenderlo de su contexto textual y social.

Para su tesis de licenciatura, durante la primera faceta de su investigación se centra en un corpus derivado del cuento de *Barba Azul* con la elaboración de tablas de datos para recopilar información²¹⁶ que posteriormente estudia con el fin de identificar la función de cada grabado dentro del plano narrativo de cada cuento. Ya en 2023, en un capítulo para un libro colaborativo, afina su método al considerar las técnicas de grabado, según lo dictado por Paul Westheim, el método de planos e inclinación de las imágenes con un punto de fuga, de Erwin Panofsky, y el fenómeno de *migratoriedad* propuesto por Monsterrat Galí Boadella.²¹⁷

El método de Rico Cortés es sencillo y efectivo. Analiza la portada y los grabados internos de dos cuentos: *El niño de dulce* y *Por querer ser muñeco*, y de cada uno desarticula los grabados al dividirlo en diferentes planos por el nivel de profundidad. En la portada del primer cuento, *El*

²¹⁵ Término originalmente acuñado por Guadalupe Rodríguez Domínguez en *Biblioiconografía mexicana de los siglos XVI y XVII*, Repositorio Digital de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2020. <https://mediateca.uaslp.mx/node/888>

²¹⁶ Entre los datos encontramos la cantidad de grabados de cada ejemplar, la escena en que aparecen, si los grabados tienen variantes de color o impresión.

²¹⁷ “La importancia de la imagen en la lectura de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en Antonio Vanegas Arroyo y la función de la literatura popular impresa, siglo XIX-XX., ed. Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, p. 60.

niño de dulce, señala la existencia de tres planos partiendo de lo visualmente inmediato: “el primero es el del ángel con el niño al frente; el segundo es el del demonio que está sosteniendo lo que parece ser un halo de algún tipo junto con la cama del niño y el tercer es el del fondo de la habitación”.²¹⁸

Rico Cortés continúa con cada grabado de ambos cuento para reconocer los motivos, es decir, los objetos y las acciones representadas por las líneas, colores y volúmenes identificados desde la experiencia práctica²¹⁹ y, como él mismo explica, en los planos y líneas compositivas y los puntos de fuga.

Para el particular caso de la Imprenta Vanegas, lo delimito únicamente en sustentar la “interpretación iconográfica y semántica deducible de la interrelación más o menos directa de cada estampa —o serie de estampas— con los textos que ilustran”, que menciona la investigadora.²²⁰ El primer paso fue la recopilación del material iconográfico derivado del corpus —mismo que utilizo para el análisis literario— y la organización de 16 grabados en el modelo de análisis. Posteriormente, sistematicé la información del llenado de los campos²²¹ dependió tanto de la composición iconográfica como del contexto textual para identificar la función del grabado en relación con el texto.

En *Estudios sobre iconología*, Panofsky define conceptualmente la disciplina como “una rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto en su forma”.²²² El método del historiador, según su estudio introductorio, propone tres objetos de interpretación: primero, el contenido temático primario o natural, el cual

²¹⁸ “La importancia de la imagen en la lectura de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *Antonio Vanegas Arroyo y la función de la literatura popular impresa, siglo XIX-XX.*, ed. Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, p. 63.

²¹⁹ *Op. cit.*, pp. 18-19.

²²⁰ *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*, en el libro *La palabra impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano: in memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, eds. Juan-Carlos Conde y Clive Griffin, Nueva York-Oxford, 2020, p. 72.

²²¹ *Ibid.*, pp. 86-91.

²²² *Ibid.*, p. 13.

se subdivide en fático y expresivo, que se construye a partir de los motivos artísticos; el segundo, el contenido temático secundario o convencional que son las imágenes, historias y alegorías presentes; y el tercero, el significado intrínseco o contenido, es decir, la identificación de los valores simbólicos. Estos, a su vez, corresponden a los tres actos de interpretación: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconográfica.

En el nivel preiconográfico, según señala Panofsky, es importante identificar las formas puras, las configuraciones de líneas y colores como representaciones de objetos naturales animados e inanimados (animales, seres humanos, plantas, etc.) y percibir las cualidades expresivas (gestos y actitudes), pues “el mundo de las *formas* puras, reconocidas, así como portadoras de *significados primarios o naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos”.²²³ En este sentido, la descripción pre-ionográfica de una obra se constituiría sólo con identificar los motivos y la descripción literal del grabado.²²⁴

Aunado a la base analítica de Rico Cortés, recurrí al modelo de registro de Fernández Valladares porque considera la categoría de *tema* y *motivo*, de las cuales se puede partir para nutrir el primer nivel de análisis. Asimismo, los dos tipos de función que propone: *específico*, para aquellos materiales que fueron elaborados para un impreso, y *referencial* cuando son desvinculados de su texto de origen o bien para aquel que fueron hechos²²⁵ y que son dotados de versatilidad, algo similar al fenómeno de *reciclaje*.

²²³ *Ibid.*, p. 35.

²²⁴ A diferencia de otros trabajos biblioiconográficos, mi investigación se limitará al nivel pre-iconográfico porque ahondar en los siguientes requeriría más tiempo y mayor reflexión en torno a las influencias iconográficas, culturales y textuales en el trabajo de José Guadalupe Posada.

²²⁵ Uso referencial, que concuerda con lo ya señalado por Bonilla “a menudo la relación entre texto e imagen era laxa o incluso inexistente, pues los impresores utilizaron imágenes de segundo uso, o recurrieron a reproducciones de grabados extranjeros hechas mediante la estereotipia o galvanoplastia”. Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, UNAM, México, 2015, p. 417.

A continuación, presento el análisis iconográfico para vincular la interrelación texto-imagen y concentro las siguientes cuartillas únicamente en el tipo de uso (específico y referencial) que identifico a partir de sus apariciones en otras modalidades. Esto da una ligera pista de las decisiones editoriales al momento de ilustrar una hoja volante y decodifica el propósito de su venta para entender el papel que jugó durante la circulación.

3. 5 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En total registré la aparición de 16 grabados de diferentes tamaños: dos narrativos, seis estampas y los restantes, por su tamaño y función en la puesta en página, más de carácter ornamental. En mi corpus he identificado tres tipos de grabados: devocionales, narrativos y urbanos.

La primera categoría corresponde a aquellas estampas de santos y advocaciones marianas y cristíferas; sin embargo, el motivo pictórico es un elemento variable en cada caso. De forma que el tema es casi siempre religioso-devocional, si pensamos en las funciones extrínsecas del impreso como objeto utilizado para venerar a una entidad desde un espacio privado. Esto deriva de las prácticas de la religiosidad popular²²⁶ por parte de los consumidores primarios.

La segunda, grabados que muestran un recuento de las etapas narrativas o una versión resumida del texto. La narrativización de este elemento gráfico retoma una estructura semejante a los exvotos, un objeto que da testimonio de la mediación de santos y la Virgen en favor a sus devotos. Por este elemento, muy similar a lo que sucede con los grabados integrados a los cuentos,

²²⁶ El *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia* designa a “las diversas manifestaciones culturales, de carácter privado o comunitario, que en el ámbito de la fe cristiana se expresan principalmente, no con los modos de la sagrada Liturgia, sino con las formas peculiares derivadas del genio de un pueblo o de una etnia y de su cultura”, introducción, rescatado de al versión digital disponible en www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio-sp.html#Capítulo%20I.

pierden ya el sentido devocional y de protección, pues se apega a lo noticioso sin desaparecer el propósito de demostrar el poder de las figuras divinas de la religión católica en la misma instancia.

Y, por último, la tercera que corresponde a aquellos que representan un espacio urbano, como plazas, edificios o un fragmento de ciudades referentes a los santuarios de los lugares mencionados en el mismo texto.

De los 16 grabados recolectados, algunos se apegan a una clasificación temática en relación con su función tanto intrínseca y extrínseca. Dentro de las categorías mencionadas en el párrafo anterior, en la devocional se encuentran dos grabados que son una representación de la advocación del Niño Jesús (santo Niño de Atocha), cinco sobre diversas advocaciones de Cristo regionales de México (Señor del Calvario, Señor de Chalma y Señor del Sacromonte), cuatro de la Virgen María en una advocación regional (de Guadalupe) y otra de origen europeo (de Soledad) y dos de santos (san Pedro apóstol y san Antonio de Padua). Todos estos no sólo presentan inmediatamente a la entidad divina que protagoniza los milagros, sino que su importancia radica en la función extrínseca. Al ser grabados de gran tamaño, las hojas que ilustran tienen una medida de 40x30 cm, un aspecto que se mantiene a lo largo de los años, ya que esto les otorga un grado solemne y, asimismo, su función devocional.

En los grabados narrativos se encuentran dos que aluden al texto que acompañan, ambos con una estructura plástica a los exvotos narrativos que explica visualmente las razones de la petición, es decir, el milagro.

Un aspecto importante de los grabados es su función extrínseca, pues esto les permite tener una apertura a ser usados en otros impresos también a partir de las modificaciones. Fuera de su contexto textual, las estampas devocionales -como ya referí en un apartado anterior- se destinaban a ser objetos de protección ya que eran adquiridos con el fin de ser colocados en las paredes en forma de altares improvisados y sencillos a los cuales la gente podía acudir para solicitar ayuda

ante las calamidades. Esta es una práctica religiosa popular común en la época del México entre siglos y, muy posible, en tiempos pasados a este.

Contrario a esta función, los grabados narrativos se apegan más al sentido del arte popular, los exvotos.²²⁷ El elemento votivo en los grabados de la Imprenta Vanegas Arroyo se entendería como un punto de conecte —o bien una hibridación— con la tradición pictórica presente en la manifestación también popular que poco a poco ocupó un espacio en los santuarios.²²⁸ Además, se apega a la necesidad de dejar un testimonio de los eventos milagrosos en la cotidianidad, algo que regularmente encontramos en la estructura narrativa que da constancia de los hechos. En ambos grabados (H4 y H8) se aprecian a momentos claves del relato escrito que, ante esto, cumplen con los tres espacios pictóricos del exvoto: “un espacio dedicado a representar la iconografía de la divinidad, la escena que narra el prodigioso suceso, y el texto que informa de las circunstancias”.²²⁹

Por último, los tres grabados de carácter ornamental son grabado urbano, el cual presenta un santuario, y dos figurillas angelicales (principados) que flanquean el texto en verso. Estos se limitan a su función intrínseca, pues permanecen como ornamentos que complementan la composición usual de las hojas volantes. No repercuten en las prácticas religiosas de la comunidad, no refuerzan tampoco la función del texto, su propósito, como lo indica el término, es sólo adornar y decorar.

²²⁷ Carlos Muntión Hernández distingue dos tipos de exvotos: simbólicos y narrativos. “Los exvoto simbólicos son un variopinto conjunto de objetos entre los que destacan por su abundancia las piezas de cera reproduciendo la parte del cuerpo que ha sido dañada por una enfermedad o por un accidente y que se quiere sanar. También eran frecuentes las trenzas, coletas, escayolas, vestidos, fotografías, armas, grilletes, bastones o muletas. Los exvotos narrativos son cuadros y documentos en los que el donante explica las razones del exvoto. Les llamamos así porque se ha optado por la escritura o la pintura como herramientas para agradecer a la divinidad el favor concedido”. “Los exvotos pictóricos. Documentos para la historia de la Rioja”, *Berceo*, núm. 185 (2023), pp. 167-168.

²²⁸ Para conocer la cronología del exvoto en México, recomiendo consultar el espléndido trabajo de Elin Luque Agraz, *Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos como documentos visuales para describir “la otra historia” de México*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

²²⁹ p. 169

3. 5. 1 USO ESPECÍFICO

Esta categoría plantea que ciertos grabados fueron elaborados específicamente para el uso de una hoja volante en concreto, pero sin detallar si esta es la primera o última aparición. Si consideramos que los relatos sobre milagros corresponden discursivamente a la parte noticiosa, entenderíamos que el grabado es sumamente importante, pues por su estrecha relación con el texto que lo complementa resultaría casi imposible que se reutilizara sin que este sufriera al menos una mínima modificación en el cliché, es decir, que en la intervención se mutilara algún fragmento.

Del corpus sólo cuatro hojas volantes tienen un grabado de uso específico. Esto sería un fenómeno que, en primera instancia, resulta extraño si se tiene en cuenta que los relatos milagrosos ocurridos en México formaban parte de los temas noticiosos y, sobre todo, la tendencia de reciclaje —en el amplio sentido de la palabra— predominante en las prácticas editoriales.

En la H4, titulada *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal Las Casas el día 28 del mes pasado, por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez*, encontramos invertido el modelo clásico del pliego suelto:²³⁰ el grabado arriba, justo dentro del marco de filete simple, y debajo el título dividido en cinco líneas con tres diferentes tipografías. El grabado es de corte narrativo ya que integra dos etapas: la situación de crisis, es decir, la caída de Macario Gómez ante los ojos de sus espectadores y la aparición sobrenatural, la cual conlleva la intervención divina y, por ende, el milagro. Véase la imagen.

²³⁰ *Sociedad*, 64.



Imagen 28. Extracto correspondiente a la hoja *Admirabilísimo milagro jamás visto [...]*, impreso en 1909. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

En el grabado se observa que están presentes los elementos narrativos esenciales que le brindarían al lector analfabeta o semianalfabeta una idea clara de lo que trata el texto. Aquí destacan tres planos muy similares a la estructura plástica del exvoto. El primero, el público que atestigua el accidente, un grupo de 11 personas (seis hombres y cinco mujeres), entre los que identificamos, a partir de la vestimenta, distintos estratos de la sociedad. A la derecha está una mujer de frente con la cabeza cubierta por una mantilla que mira al cielo mientras cae el aeronauta, y que tiene una marcada expresión entre sorpresa y preocupación, y sus manos en una posición de petición —o incluso como un movimiento automático de las emociones—; a la izquierda, una mujer de espaldas que parece emitir un grito. A ambos lados, se distinguen cinco hombres, con sombreros de copa alta y ala ancha, que alzan los brazos al cielo a manera de sorpresa. En el texto podemos extraer la fugaz escena que hace referencia a dichas expresiones: “El desgraciado aeronauta cayó de cabeza

por los aires y los fragmentos del globo volaron también. **Un griterio formidable escuchóse de la gente co[r]riendo al [s]itio donde cayó Macario”.**²³¹

El segundo plano se constituye por la parte superior izquierda, el punto de fuga, en el que se observa un par de grandes nubes y entre ellas el globo que, por los efectos visuales de las líneas, parece que está en constante movimiento por el aire que expulsa a presión cuando revienta y la forma en que ondea el trapecio. Además, un poco más abajo se ve caer de cabeza a Macario Gómez, quien sólo porta unos pantalones cortos y zapatos.

El tercer plano es la parte superior derecha, en el que se ve el nicho ornamentado por columnas y arcos de estilo barroco, dentro está la figura del Señor del Calvario, que es sostenido por una enorme nube para efectuar el milagro. Además, se identifican lo que parecen ser figuras angelicales que resguardan a la advocación cristífera a los laterales, así como otros elementos litúrgicos y de ornamentación propios de un altar.

En este caso, se entiende que el grabado hace referencia a las dos etapas narrativas más importantes: la situación de crisis y la aparición sobrenatural. Además, se comprueba que con un grabado se resume perfectamente la trama del relato, por lo que, en teoría, no podría ser utilizado en otro impreso de un corte distinto, a menos de que se modificara una copia del cliché para dar paso a una reelaboración del original.

A diferencia de este, en el verso encontramos un grabado pequeño representativo de la misma advocación cristífera en un altar con una ostentosa decoración, y a la Virgen y otro santo flanqueando los costados, como una imitación del nicho presente en el grabado de mayor tamaño, y que no se convierte en algo narrativo, sino decorativo, por lo que se pudo haber usado en otros impresos.

²³¹ A partir de este momento citaré fragmentos de los relatos pertenecientes a la edición de los textos que realicé. *Vid. infra.*, Criterios de edición.

En la hoja 7, *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa sombra san Pedro hizo en favor de Cipriano López [...]*, el recto es protagonizado por la esencia narrativa del relato milagroso: la aparición de san Pedro. A diferencia de las otras estampas, ésta tiene una peculiaridad en su construcción visual, lo que repercute en su interpretación. Véase la imagen.

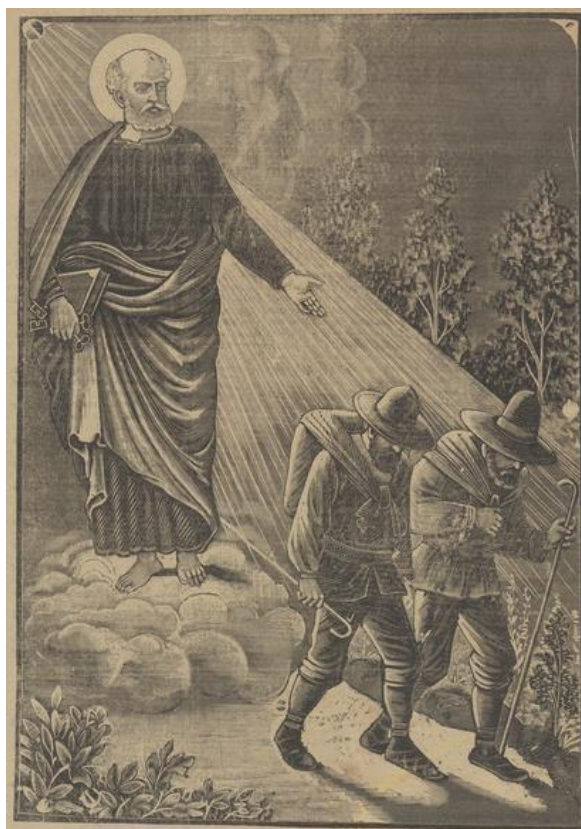


Imagen 29. Extracto de la hoja *Relacion fiel y verídica [...]*, (ca. 1900-1910). Digitalización perteneciente a la Posada Collection, de la New York Public Library.

Usualmente se identificaría al santo en el primer plano; sin embargo, en esta ocasión, lo son Cipriano y Rosendo por la inmediatez visual, aunque en un reciclaje podría representar a unos caminantes. Aquí, se observa que los protagonistas, dos figuras en movimiento, son iluminados por los rayos que simulan protegerlos durante el camino. Sin duda, un aspecto que adquiere un significado con la idea de que un ser así te ilumine el camino. De la vestimenta que porta cada uno se percibe que son caminantes y que el andar por lugares desconocidos es parte de su oficio.

El lenguaje corporal muestra que los hombres están cansados y abrumados. La indumentaria refleja su origen humilde y modesto.

En un segundo plano tenemos a la figura central del relato: san Pedro. Respecto a la configuración del apóstol, encontramos que Posada construye una versión fundamentada en los atributos y símbolos cristianos básicos: la vestimenta (la toga y el manto), las dos llaves,²³² el libro, la aureola y las características físicas (la barba y el pelo blanco). El hecho de que esté sobre unas nubes es indicio de su estatus de divinidad, algo distinto en comparación a la pintura alusiva a la Sombra de san Pedro que se apega a la realidad bíblica, hecha por Mosaccio.²³³ En cierto sentido, llama la atención que este grabado en comparación a otros grabados del propio Posada parece hecho por otro, pues los trazos de las tres figuras masculinas son más delicados, muy similar al estilo español.

En el tercero, el fondo se conforma por los árboles, el follaje y las nubes. Aquí, además, se observa que hay una fuga luminosa en la parte superior izquierda. Estos rayos se interpretan como parte del santo, un desprendimiento del poder absoluto y en especial como la representación de la sombra, la cual significa la protección que brinda a los caminantes durante su trayecto cuando los envuelve e ilumina a la par.

Esta estampa del apóstol puede estar asociada a la supremacía que representa dentro de la jerarquía cristiana, así como la connotación del episodio bíblico en el cual Pedro niega a Cristo.²³⁴ Misma situación apreciable en el texto, ya que Rosendo, uno de los protagonistas, se asocia con la negación a Dios y los santos por su postura protestante.

²³² El significado de estas puede variar entre las fuentes consultadas sobre iconografía cristiana, tanto la llave de oro puede ser asociada a lo celestial como al poder de absolución, la llave plata a lo terrenal o al poder de excomunión.

²³³ Recomendando consultar el fresco *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra* (1427), de Mosaccio. Véase el siguiente enlace: <https://historia-arte.com/obras/san-pedro-curando-a-los-enfermos-con-su-sombra>

²³⁴ Consúltese *Mateo* 26:69-75.

A pesar de que tiene un ligero carácter narrativo y una relación con el texto, el cual sin problema se podría sustituir por un grabado narrativo, la clasifico, no obstante, como de uso específico porque hasta el momento no he localizado otro impreso que incluya el mismo grabado con mutilaciones y adiciones ajenas al arquetipo. Al respecto, el único cambio medianamente significativo es la adición de tres colores primarios en la edición *sine notis* que describo.²³⁵

En la H8, *Horrible suceso fraguado por el demonio* [...], también encontramos el modelo clásico del pliego suelto²³⁶ invertido que ya parece una práctica usual, en la que después del grabado está el título con dos tipografías distintas y dividido en cuatro líneas. Aquí, nuevamente, hay una yuxtaposición de diferentes etapas narrativas (de izquierda a derecha): la aparición del Diablo (encuentro sobrenatural/pacto); el ataque violento de Pedro García hacia su esposa, María Juliana Delgado, (presentación); y la aparición de la Virgen de Guadalupe (intervención divina). Véase la imagen.

²³⁵ En mi búsqueda sólo registre ediciones que presentan la adición de colores clásicos de la casa (verde, amarillo y azul). Únicamente esto <https://digitalcollections.nypl.org/items/3bd64dd0-01e3-013a-28fe-0242ac110004>. Véase la cuarta descripción tipobibliográfica incluida en los Anexos.

²³⁶ Véase *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973. p. 64



Imagen 30. Grabado perteneciente a *Horrible suceso fraguado [...]*, (ca. 1900-1906). Digitalización propiedad de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, El Colegio de San Luis.

La división tripartita de los planos la encontramos de izquierda a derecha, pero con un protagonismo en el centro con los beneficiarios del milagro y a su vez una subdivisión de los planos principales al considerar el fondo de cada apartado como un elemento relevante.

En el primero se observa el Diablo caracterizado por los atributos claves del imaginario popular: una emblemática pata de un cuadrúpedo con el corvejón y el casco propio de la pezuña, y otra que simula una garra o zarpa, la cola y el cuerpo zoomorfizado que por los detalles de las líneas es similar al pelaje caprino, las extremidades superiores semejantes a las de un reptil y la cara humanizada con rasgos grotescos y toscos, —la enorme nariz aguileña, la lengua viperina, los ojos, cejas y orejas de gran tamaño— y los cuernos típicos de los bóvidos. También, cabe señalar,

que trae consigo un fajo de hojas que muy posiblemente se entienda como algún tipo de contrato impreso. Aquí, además, el fondo es importante. La montaña que aparece detrás del ente es parte del espacio que el propio relato configura y que es propenso para los encuentros sobrenaturales: el exterior, un lugar remoto y alejado de la civilización

En el segundo, es fácil identificar a Pedro García, el esposo ludópata violento y cruel, y María Juliana Delgado, la esposa y víctima. Este fragmento es completamente narrativo, ya que engloba la etapa de la presentación tanto de los protagonistas y de la situación de crisis que desencadena la ruptura: cómo aumenta la degradación de Pedro al ejercer violencia física sobre su esposa por su poca suerte en los juegos, tal cual lo describe el narrador: “[...] llegaba á horas muy avanzadas de la noche y en completo estado de embriaguez, maltratando á su esposa con horribles desvergüenzas y golpeándola cruelmente”. Esto lo identificamos también en una parte del grabado, véase a continuación cuál.

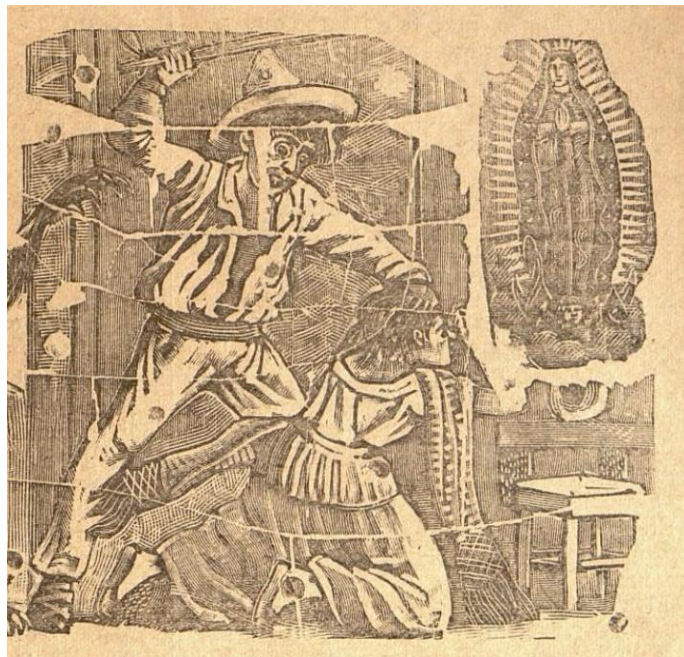


Imagen 31. Acercamiento al extracto del grabado perteneciente a *Horrible suceso fraguado [...]*, (ca. 1900-1906). Digitalización propiedad de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, El Colegio de San Luis. Acceso restringido.

Por la vestimenta de ambos personajes se intuye que la austeridad reina sobre ellos. Asimismo, esto retrata la moda de la época pre-revolucionaria en que circuló y determinante de su esfera social: el sombrero de copa alta y ala ancha, la ropa de manta, el rebozo, los huaraches, entre otros accesorios. Al igual que el anterior, el fondo da la información necesaria para situar la narración iconográfica. En este caso, corresponde a la casa del matrimonio, pues se percibe una pared y ahí mismo un banco.

El tercer plano corresponde a la parte superior derecha. Aquí, se destaca por la presencia de la Virgen de Guadalupe, quien aparece con la caracterización de sus atributos oficiales (la aureola, el manto estrellado, la media luna, el ángel que la sostiene, la cinta en la cintura).

3. 5. 2 USO REFERENCIAL

A diferencia del uso específico, el referencial se presenta en más grabados como parte del fenómeno de reciclaje, una práctica recurrente dentro de las decisiones editoriales, como apunta Bonilla en “Posada: recursos y estrategias de un grabador-ilustrador”. En el caso de las hojas volantes del corpus, gran parte de los grabados recolectados están predeterminados, ya que son estampas que tienen la función principal de un objeto devocional y de protección en lugares no oficialmente sacros, como la privacidad del hogar.

Respecto a lo anterior, las prácticas devocionales a las figuras celestiales han sido habitual desde el hincarse ante las estatuas sagradas hasta hacerlo ante una imagen. Esta última es un ejercicio más simple y menos ostentoso que tendría su punto de partida en las hojas volantes que únicamente contenían un grabado representando a alguna advocación o santo y que eran adquiridas con el fin de colocarlas dentro del espacio doméstico.

En la H1, *Noticia interesante, o sea un milagro patente que hizo nuestra Madre santísima de la Soledad de Santa Cruz de México, con un devoto suyo por el camino de Saltillo.*, se aprecia una estampa de una advocación mariana: la Virgen de la Soledad, un tema bastante recurrente en el ámbito hispánico ante la llegada de la dinastía francesa a la corona española.

Esta representación es una variante que corresponde al momento después del santo entierro de Cristo, el cual “se centra únicamente en la Virgen y su dolor. Las lágrimas, el rostro apesadumbrado, abatido y la cabeza inclinada hacia abajo o el simple manto negro son algunos atributos”.²³⁷ En esta representación observamos un nicho o altar dedicado a la Virgen y esta misma de cuerpo completo sobre una base de estilo dórico, un patrón característico de las estampas religiosas de Posada. Véase la imagen.

²³⁷ Lorenzo de la Plaza Escudero *et al.*, *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, Ediciones Cátedra, 1ª edc., 3ª reimp., España, 2020, p. 241.



Imagen 32. Recto de la hoja *Noticia interesante [...]*, 1905.
Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e
Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

En esta estampa tenemos un control de los planos que por pequeños trazos pueden confundir su relevancia. El primero pertenece a un altar dedicado a esta figura mariana, aquí están dos candelabros de gran tamaño de estilo griego que flanquean ambos lados de la Virgen, y las velas están encendidas. Parece que alteran la armonía visual; sin embargo, el efecto es contrario, pues engrandecen la figura religiosa que reposa detrás. El segundo, corresponde ya a la Virgen de la Soledad, la cual conserva los atributos ortodoxos: el velo con adornos profusos que enmarca su cabeza, la actitud de tristeza, las expresiones faciales, la posición de las manos; no obstante, los elementos orfebres son modificaciones que realiza Posada y le brindan un detalle especial a la

corona y al manto garigoleado. Por último, el tercer plano es el arco de flores que rodea los tres lados de la Virgen.

En el verso encontramos un pequeño grabado de la misma advocación mariana, ésta, a diferencia del anterior, está acompañada de tres tipos de textos: el milagro narrativo, una breve oración laudatoria y otra oración narrativa. Véase la imagen:



Imagen 33. Grabado pequeño que aparece en el verso de *Noticia interesante [...]*, 1905. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos.

Esta representación es adornada por un marco conformado por diferentes elementos ornamentales, entre ellos la cenefa que se conecta con las caras de los serafines a manera de vértices. A la derecha, una escalera delante de una rama que entrelaza con otras hasta formar una especie de guirnalda, a la cual se añaden objetos como un manto con la cara de la advocación cristífera de la Corona de espinas, un vestido, jarrones y un gallo, hasta culminar del lado izquierdo en una columna de estilo dórico que sostiene tres dados, todos ellos asociados a la Crucifixión. Al centro, la Virgen de la

Soledad delante de la Cruz haciendo alusión al momento de los dolores ante la muerte eminente de Jesús. De esta forma, el grabado, a pesar de su uso referencial, mantiene una relación con los textos que lo acompaña.

En la H2, el *Verdadero y prodigioso milagro que el Santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán [...]*, tenemos una gran stampa de la advocación del Niño Jesús que mantiene una relación con el texto, aunque es claro que pudo haberse usado para acompañar otros títulos e incluso para venderse de forma individual. Véase la siguiente imagen.



Imagen 34. Digitalización perteneciente a la Posada Collectioj, de la New York Public Library.

El primer plano se distingue por las líneas perpendiculares de los cuadrados que representan el piso, por su cercanía instantánea están dos jarrones que flanquean ambos laterales, cada uno contiene un pequeño ramo de flores. En este mismo plano también están los pies del infante.

En el segundo encontramos al santo Niño sentado en una silla con detalles perfectos en ambos pomos. La composición iconográfica²³⁸ de este santo tiene unos ligeros cambios, con respecto a otras representaciones conocidas, pues encontramos que no están los atributos católicos (el pez, el ancla, la cruz), sino únicamente un porcentaje de aquellos que son parte del constructo del peregrinaje: el báculo en la mano derecha y la canasta en la izquierda,²³⁹ y la concha del peregrino en su pecho.²⁴⁰ De modo que Posada resalta otros elementos, y no sólo los institucionales, es claro que hay una intención de apegarse a la religiosidad popular de la época, pero al mismo tiempo respetar las pautas al mantener rasgos básicos de la advocación, como la posición, la vestimenta y, por supuesto, los trazos delicados y detalles puntuales en la elaboración del grabado muy diferente a las caricaturizaciones.

El tercer plano se conforma por el fondo achurado con nubes en las esquinas superiores, en el cual identifiqué un resplandor —en forma de rayos— que salen detrás de la figura infantil como si fuera una aureola.

Por otro lado, en el verso, encontramos un grabado con una construcción un tanto similar. No tiene todos los atributos y algunos otros tienen ligeras modificaciones, por lo que mantiene el motivo pictórico, pero evidentemente no es una reproducción exacta.

²³⁸ Para conocer más sobre la composición de los atributos iconográficos de las dos principales representaciones de la advocación del Niño Jesús, recomiendo consultar el libro de Carolina López Lozano, *Fe, ruego y gratitu: el niño Jesús, del ícono al exvoto*, Zacatecas, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales, 2010.

²³⁹ A diferencia de las representaciones iconográficas más conocidas, en la versión de Posada la canasta no está ni vacía ni llena de panes, sino que tiene tres flores.

²⁴⁰ Híjar Serrano, “Iconografía del Santo Niño de Atocha”, en CONACULTA et al., *Fe, arte y cultura. El Santo Niño de Atocha. Exvotos*, México, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2000, p. 23.



Imagen 35. Grabado contenido en el verso de la hoja. Digitalización propiedad de la Posada Collection, de la New York Public Library.

En el grabado, por la técnica, hay detalles perdidos como la concha del peregrino y encontramos una imitación del motivo con algunas añadiduras, por ejemplo, el Espíritu Santo representado por la paloma en la parte superior central, justo arriba de la cabeza del Niño. Asimismo, otros elementos: la dirección del guaje de agua en el báculo y las plantas de tallo alto y las grandes flores que sostiene con la misma mano y, por supuesto, el altar en cual se encuentra. No obstante, al ser una continuación e imitación de un motivo iconográfico sin elementos narrativos específicos y por su tamaño, su uso puede ser referencial y aparecer en otros impresos de corte religioso.

En la H3, *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño [...]*, encontramos el motivo pictórico de la crucifixión de Jesucristo adaptado a la advocación regional de Chalma. A continuación, el grabado:



Imagen 36. Digitalización propiedad de la Biblioteca Rafael Montejano y Agüiñaga, El Colegio de San Luis.

La estampa se presenta como una imagen apegada a la idea de un nicho. El primer plano corresponde a los elementos que enmarcan la figura: las columnas de estilo toscano con terminaciones volutas en los capiteles, el arco rebajado con los detalles heráldicos y los querubines yuxtapuestos en el punto central del arco, y los ángeles emergentes de cada esquina superior como si brotaran de una irregular base cuadrangular.

Como parte del fondo, al centro del segundo plano está la figura del Señor de Chalma y dos jarrones en cada costado. La configuración iconográfica de esta advocación se da a partir de los rasgos y atributos propios de Jesucristo: la corona de espinas, el *titulus* con la inscripción *INRI*

(Iesus Nazarenus Rex Iudeorum), las heridas y la expresión facial de sufrimiento. Todo en torno al motivo de la crucifixión y los momentos previos a su muerte.

Esta variante, diseñada por Posada, se apega a los elementos anteriores y, en especial, a la estética particular de la escultura venerada en Chalma. Agrega su toque artístico al modificar pequeños aspectos que dan como resultado una imagen propia para uso de la imprenta. Los cambios en las columnas carecen de detalles en relieve, el diseño de los jarrones es distinto y el intercambio de rosas se da por flores diversas, la base de la Cruz ya con rasgos jónicos y la presencia de tres cabezas pequeñas angelicales viendo al frente en la base de la Cruz, y el manto que deja de ser liso por los ornamentos garigoleados dominantes.

En el tercero, se distingue el fondo achurado y, al mismo tiempo, la ausencia del mismo en la parte superior detrás de la Cruz, lo cual da un efecto de luz difusa para resaltar la figura.

En esta misma línea, en el grabado ubicado en el verso encontramos el mismo motivo con algunos cambios en la decoración del altar, la estructura de los jarrones, las flores, la posición de los pies, los cuales están cruzados, así como los detalles de la Cruz y la ausencia de los ángeles.

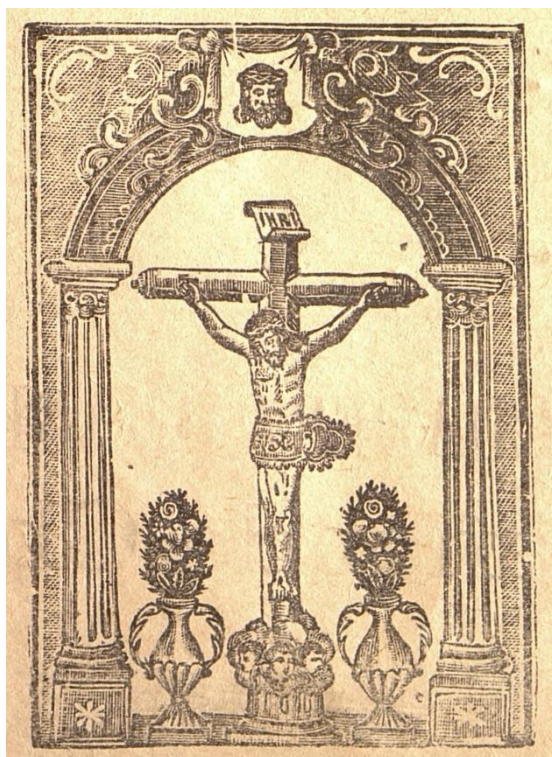


Imagen 37. Digitalización propiedad de la Biblioteca Rafael Montejano y Agüiñaga, El Colegio de San Luis.

Se observa que también es una versión iconográficamente diferente a la anterior por los detalles añadidos en el primer y último plano. La composición de la pared achurada con terminados distintivos y el fondo blanco. En pocas palabras, ambos se rigen por su función referencial. En especial, este grabado se puede identificar en los cuadernillos de corte religioso también.

Por último, en la H5, *Insigne milagro obrado en la persona de Juan Ayala por el Señor del Sacromonte*, tenemos un grabado que encabeza el impreso, en un estilo muy apegado al modelo clásico de los pliegos sueltos. Éste, a diferencia de la mayoría, no presenta planos definidos, es sencillo y sin complejidades.



Imagen 38. Digitalización perteneciente a la Jean Charlot Collection, de la Universidad de Hawaii Moana.

El modelo regional se presenta sin modificaciones, pero cargada de un simbolismo ya que se apega a la versión física de la imagen religiosa al motivo iconográfico con el que se caracteriza el santuario en Amecameca. Además, con el fin de representar el momento del Santo Entierro, esta representación conserva las peculiaridades de la advocación cristífera: el cabello largo, la corona, las almohadas en las que reposa la cabeza y la expresión facial.²⁴¹

Este grabado carece de planos interpretativos. El primero, y único, se conforma por el altar que enmarca el nicho que contiene a la advocación de Cristo. Dicho marco tiene columnas de estilo dórico que conectan con una cornisa hasta llegar a una cubierta curveada y presentar un frontón sin muchos detalles, sólo un terminado con ondas. El arco, a manera de sima, se distingue por tener dentro a dos cisnes que simulan nadar, uno a cada lado, unidos por lo que parece ser un grial.

²⁴¹ Una imitación de este se puede encontrar en la tercera edición *Santuario del Sacromonte. Lo que se ha escrito de él desde el siglo XVI hasta el presente.*, libro de Toribio de Benavente o Motolinia y publicado y anotado por Fortino Hipólito Vera, impreso por la Tipografía del “Colegio Católico” en 1888.

Ambos animales son meros adornos, sin una función clara En este mismo plano tenemos la imagen del Señor del Sacromonte, enmarcada por filetes simples, en una posición característica: recostado y cubierto por el manto que esconden sus heridas. Es referencial, pues se puede identificar en otros impresos como en cuadernillos, sobre todo, con algunas modificaciones respecto al tamaño, su posición en la puesta en página, su función y uso.

En la H6, *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por intercesión de san Antonio de Padua [...]*, al igual que otras, una estampa protagoniza el recto. Véase en la siguiente imagen.



Imagen 39. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Los planos de este grabado se pueden identificar desde la parte inferior y de la posición de los objetos en relación con los pies del santo. En el primer plano están los candelabros que flanquean los laterales. En el segundo, los floreros y san Antonio de Padua, el cual está representado con los atributos tradicionales, a excepción del libro: vistiendo el hábito franciscano; el lirio en la mano izquierda y el Niño Jesús en la otra, quien sostiene la Cruz en una de sus pequeñas manos y porta las potencias; y la flama, que a diferencia de otras variantes de la iconografía cristiana no está en la mano o cerca del pecho, sino encima de su cabeza.

La estampa tiene una función referencial al no especificar algún milagro característico mediante un atributo —más que el Niño Jesús, el cual alude al episodio de su aparición ante el franciscano— ni tampoco corresponde a una secuencia narrativa del milagro que está en el texto en prosa o verso.

En el verso, no hay grabados en relación con el texto. Las figurillas angelicales, que más bien se podrían interpretar como parte de los adornos tipográficos, no tienen una función clara, más que ornamental y referencial al ser un elemento que sí se repite en otros impresos.



Imagen 40 y 41. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

En la H9, el milagro efectuado a favor *del niño de 4 años, Feliciano Anduaga*, tenemos una estampa de gran tamaño que prácticamente ocupa todo el recto. Al igual que el grabado de la H1, se presenta a la advocación mariana de la Soledad. Véase esta segunda versión.



Imagen 42. Digitalización perteneciente al Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios, de la Universidad de Stanford.

Se aprecian aquí los mismos atributos de vestimenta y la expresión de tristeza. Una diferencia notable es el manto, el cual ya no es liso, sino que tiene distintos monogramas y una terminación en la cabeza distinta, y la corona que es más ostentosa por sus diademas y florones estrelladas cerradas por lo alto y unidas por, posiblemente, una perla con una cruz encima. Además, la ropa de la Virgen parece ser encaje, también es diferente su rosario y la posición de sus manos.

En el verso de la hoja, el grabado que acompaña al texto muestra una zona urbanizada, pero sin llegar a ser específico de un sitio al incluir elementos locativos sugerentes de un sólo espacio concreto. Véase la imagen a continuación:

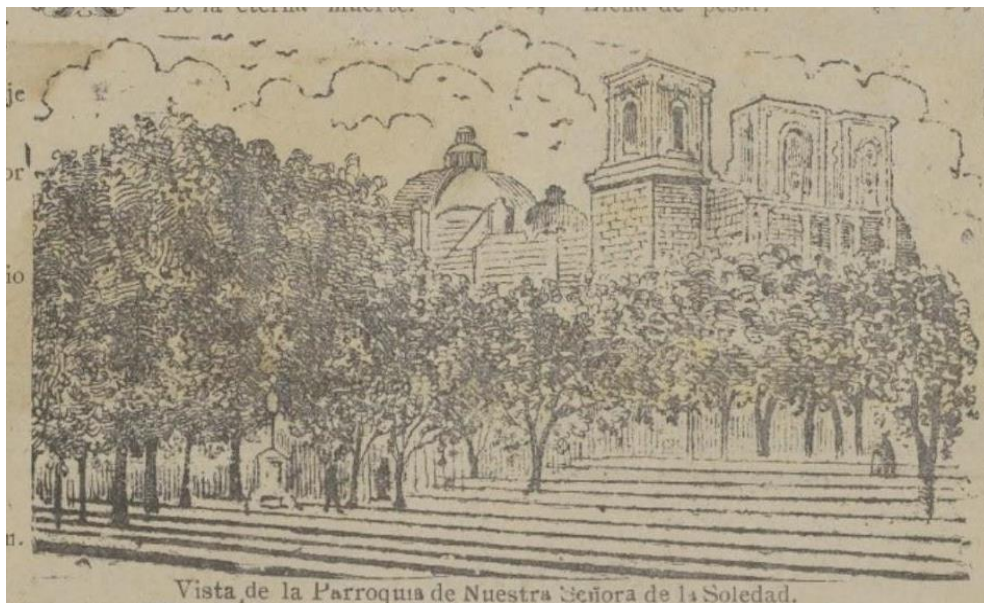


Imagen 43. Grabado extraído. Digitalización perteneciente al Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios, de la Universidad de Stanford.

La leyenda dicta que el grabado corresponde a la Parroquia de Nuestra Señora de la Soledad. Aquí se observan distintos planos. Inmediatamente están las escalinatas, después la valla de árboles que tapa un porcentaje del templo. Al final, se aprecia la parte superior de la forma edificatoria de la Basílica: la torre campanaria y las defensivas y las cúpulas. Éste al ser un retrato urbano pudo haberse reutilizado, con o sin modificaciones, para diferentes sitios religiosos o no.

Con esta distinción entre las funciones del grabado en la puesta en página podemos observar un patrón: sólo un porcentaje menor está elaborado con el fin de un uso específico para un texto, del cual retoma elementos para crear un código iconográfico que los lectores puedan interpretar de

manera inmediata; y otro, que tiene una rentabilidad y características generales que permiten utilizarlos en diferentes impresos del mismo eje temático sin alterar el proceso de decodificación visual. Al menos en mi corpus, los grabados de uso específico hasta el momento no han presentado casos de reciclaje significativo,²⁴² tampoco las estampas, ya que son materiales que tienen un corte temático tajante y tan específico que se presta con dificultad para ser adaptado a textos de otros temas.²⁴³

Entre lo que se puede determinar, a partir de estos resultados, es que las imágenes narrativas corresponden a uso específico, pues el código iconográfico es completo y brinda información más inmediata que el código textual, lo que lo convierte en protagonista y al texto en actor, pero no garantiza que sean modificados para reutilizarlos. No sólo hay un propósito de ilustrar, sino de narrar una historia y equipar la imagen con el texto en la misma posición, o incluso dar una mayor facilidad a la comprensión visual por el porcentaje de lectores iconográficos que existieron en una época en que el analfabetismo predominaba en el México de entre siglos.

En los grabados de mayor tamaño, en su mayoría de uso referencial, su función va más allá de lo textual y de acompañar al texto. Las estampas pudieron haber sido utilizadas como un medio de devoción y protección y no sólo como un medio de lectura iconográfico de algo que incluso al sector no católico le parecía cercano. Sobre la estampa religiosa novohispana, Galí Boadella señala que hay una función más allá de lo religioso y devocional, pues hay una social. En este sentido, se puede considerar que, al menos, las estampas religiosas de Posada pudieron tener una función

²⁴² Durante mi visita a la Posada Collection, de la Thomas Fisher Rare Book, encontré una hoja volante titulada *Jose Lisorio el minero. Por haber sido mal hijo tubo un fin muy doloroso pues su madre lo maldijo*, en la cual identifiqué un grabado reciclado y ya modificado de uno posiblemente impreso primero en una hoja sobre milagros. En la parte izquierda superior se observa como a la copia del cliché —o incluso al original, no lo sé aún— se substituyó un bloque con texto para eliminar a la Virgen de los Remedios. Este es el único caso que he registrado de mi corpus inicial.

²⁴³ Sobre esto último, Bonilla apuntó acertadamente este fenómeno: Posada y Antonio Vanegas Arroyo reutilizaron imágenes que ya formaban parte de su catálogo y las modificaban para ilustrar nuevos impresos y darles nuevos usos. “Posada: recursos y estrategias de un grabador-ilustrador”, en el libro *José Guadalupe Posada: la línea que definió el arte mexicano*, coord. Santiago Pérez Garci, Museo Nacional de la Estampa, México, 2018, p. 42.

netamente socioreligiosa al ser testimonio de la filosofía doméstica que válida el sacralizar un espacio de este tipo para prácticas devocionales.²⁴⁴

El hecho de que en la puesta en página la estampa sea considerablemente mayor a otras y que el texto que la acompaña sean “explicativo” podría ser un indicio de las decisiones editoriales centradas en las necesidades de los consumidores. Se podría pensar que este tipo de hojas fueron utilizadas más con un sentido devocional al tener una función más allá de las prácticas lectoras convencionales y de su difusión edificante, ya que al ser de gran tamaño pudieron haber sido pegadas en un altar provisional dentro de los hogares tal cual se retratan en las novelas de la época. A partir de afirmaciones como la anterior, considero alta probabilidad de que este tipo de impresos se adquiría con el fin de que sirvieran como un medio en los ritos religiosos populares católicos de los mexicanos que los celebraban en la privacidad de su hogar. Así, no descarto que fuera una de las estrategias editoriales para ofrecer un producto híbrido alejado del propósito efímero de compra-desecho.

Hasta el momento, creo que se puede especular que, sin contar el tipo de uso dado a los grabados, hay una intención de facilitar la comprensión de relatos moralizantes impregnados de las cuestiones religiosas circundantes junto al discurso moralista-noticioso para mantener o avivar la curiosidad mediante el sensacionalismo gráfico y con las estampas acrecentar la devoción nutriéndose de las bases del imaginario popular. Las decisiones editoriales siempre estuvieron relacionadas con el ámbito económico de una casa impresora con una demanda significativa.

²⁴⁴ Vid. *supra.*, El grabado religioso en la Imprenta Vanegas Arroyo, p. 79-83.

CAPÍTULO 4. “HE AQUÍ EL MILAGRO”: DEFINICIÓN DEL HECHO SOBRENATURAL

En los estudios literarios la noción de *milagro* se retoma desde diferentes perspectivas para tener una definición adecuada al objeto de análisis o, en otros casos, reconstruir un significado amplio formado por la noción dada en ciertas épocas. Este proceso da las claves que facilitan la interpretación de un texto.

Para comprender el relato sobre milagros en las hojas volantes impresas por Antonio Vanegas Arroyo, es fundamental no sólo retroceder al origen etimológico del término y desarticular su evolución en momentos marcados por diversos pensadores; si no, entender su adaptación a través del tiempo y, así, considerar el trasfondo de la época en la cual circularon para relacionarla con los elementos textuales. En este período (1880-1917) es importante tomar en cuenta el condicionamiento del binomio de la iglesia y la sociedad durante el período de su consumo y, en cierta medida, al final descifrar si hay un posicionamiento o tendencia velada del editor e impresor —ideológica o simplemente comercial—y si está vinculado con la situación política y religiosa del país. Lo anterior daría alguna pista ligada a la larga tradición del género literario.

Desde la etimología, la palabra *milagro* proviene del vocablo latino *miraculum*, que significa prodigio o cosa extraordinaria, y del verbo *mirari* el cual denota la acción de quedar admirado. Deriva, a su vez, de la palabra griega *qaumasion* que alude a lo admirable o maravilloso.²⁴⁵ Al buscar en el *Diccionario de la Lengua Española*, en su edición actual, lo que se lee es su origen del latinismo *miraglo* y que tiene cuatro acepciones, las primeras dos más relacionadas a la cuestión principal:

²⁴⁵ Tania Jiménez Macedo, “El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana”, *La Experiencia Literaria*, núm. 14-15 (2009), p. 33.

1. Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino.
2. Suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa.

En el *Diccionario de Autoridades* (1734) se recuperan tres entradas, sólo dos en relación con la acción divina. La primera, lo define como “Obra Divina, superior a las fuerzas y facultad de toda criatura, contra el orden natural”. La segunda, “Por extensión se llama todo aquello que es extraordinario, grande, y que causa admiración: y se suele usar como interjección, para denotar la extrañeza que causa alguna cosa”.²⁴⁶

En un rescate histórico, Eliseo Serrano Martín apunta el cambio semántico desde la reinterpretación del Nuevo Testamento. Si bien Dios y Jesús eran los únicos que tenían el poder de obrar milagros, posteriormente esta cualidad se le confiere a sus discípulos y santos —e incluso a los reyes—, es decir, a quienes gozan de la gracia divina.²⁴⁷ Éste y otros aspectos son considerados en la teorización medieval hecha por san Agustín y santo Tomás de Aquino.²⁴⁸

²⁴⁶ <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado 13 de noviembre de 2023)

²⁴⁷ “Hagiografía y milagro. Fabricar santos en la Edad Moderna”, en *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la edad Moderna*, eds. José Luis Beltrán, Bernat Hernández y Doris Moreno, 2ª ed., Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. 203.

²⁴⁸ En resumen, las primeras nociones teóricas más importantes radican en dos vertientes: san Agustín y santo Tomás de Aquino. Teológicamente, san Agustín, en *De la utilidad de creer*, capítulo XVI, describe lo que para él es el milagro y fija el significado como un hecho “arduo e insólito, [que] parece rebasar las esperanzas posibles y la capacidad del que lo contempla”. *Obras de san Agustín. Tomo IV. Obras apologéticas*, Col. Biblioteca de autores cristianos, ed. bilingüe, reimp., Madrid, 1956, p. 893. Y distingue entre aquellas obras que producen admiración y aquellas que motivan la gratitud y benevolencia al autor de dicha acción. En cambio, la postura de santo Tomás, en su C.105 a. 7, apunta que, desde la etimología, la palabra proviene de admiración que refiere a cosas ostensibles, aunque a veces sucedan cosas fuera del orden natural imperceptibles a los sentidos y surge de la presencia de efectos de causa desconocida, agrega el teólogo, por lo que la admiración de un fenómeno puede ser conocida para unos y para otros no y, por ende, la admiración sea para unos y para otros no. Al objetar a la definición de su antecesor, santo Tomás asevera lo siguiente: el milagro se dice que es una obra difícil, no precisamente por la condición del sujeto o materia en que se realiza, sino porque excede el poder de la naturaleza. Asimismo, se dice insólito, no precisamente porque acontezca raras veces, sino porque acontece fuera del orden naturalmente acostumbrado. Y respecto a exceder el poder de la naturaleza, se ha de entender esto no sólo en cuanto a la sustancia de lo hecho, sino también en cuanto al orden con que se hace. Se dice que sobrepasa la expectación de la naturaleza, pero no que sobrepase la esperanza de la gracia, que se fundamenta en la fe, por la que creemos en la resurrección futura. *Suma de teología. Parte I*, ed. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Biblioteca de autores cristianos, 4ª ed., reimp., Madrid, 2001, p. 904. A lo largo de diversas obras (“Cuestiones Disputadas acerca de la Verdad”, “Comentario a Mateo” y “Suma contra los Gentiles”, entre otras) continúa precisando el término como aquello que se hace fuera del orden comúnmente establecido, que trasciende todo el orden de la naturaleza o las causas conocidas por nosotros y, en especial, enfatiza que sólo Dios puede obrarlo. Juan Ignacio Fernández Ruiz, “Naturaleza y posibilidad de los milagros según Santo

La Iglesia hispánica de los siglos XVI-XVIII, en su predilección por la teología tomista, instauró el control de los fundamentos religiosos para regular la intercesión e invocación de los cultos. La literatura de milagros y las hagiografías fueron parte de la estrategia pedagógica implementada en los medios de difusión para esparcir el mensaje y, en efecto, tratar de cubrir todos los grupos sociales durante la Contrarreforma.²⁴⁹ Esta eclosión, reconoce Serrano Martín, permitió el fortalecimiento del milagro con el fin de acrecentar la devoción, por un lado, y las donaciones, visitas de fieles y atraer la atención a los templos y a las advocaciones o cultos, por otro.²⁵⁰

En la última sesión del Concilio de Trento, como respuesta contraria al erasmismo, la Iglesia Romana fijó su posición dogmática. La definición de milagro fue puesta en duda por los católicos y los reformistas y protestantes.²⁵¹ El nuevo estatuto católico estableció que:

[...] tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, á no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algun punto perteneciente á ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir á la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso ó de difícil resolución, ó absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva ó no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice.²⁵²

Mientras este suceso fue cuestionado, los responsables de recopilar los relatos sobre milagros optaron por una argumentación propia, sin detener la producción textual y su proliferación en los territorios de la Monarquía católica.²⁵³ En Toledo, en 1597, por ejemplo, Gabriel de Talavera, prior

Tomás de Aquino”, ensayo final de investigación, s.f., p. 7. Para conocer a profundidad y con detenimiento la evolución del concepto, recomiendo consultar el trabajo disponible en: <https://unsta.academia.edu/JuanIgnacioFern%C3%A1ndezRuiz>.

²⁴⁹ Para conocer las estrategias empleadas por los eclesiásticos para dar veracidad a los milagros, recomiendo consultar el trabajo de María Eugenia Díaz Tena, *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XVI y primordios del XVI): edición y breve estudio del manuscrito C-1 del archivo del Monasterio de Guadalupe*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015.

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 203.

²⁵¹ Françoise Crémoux, “Enfermedad, medicina y práctica devocional: el caso del corpus de relatos de milagros de la Virgen de Guadalupe entre los siglos XV y XVII”, *eHumanista*, 39 (2018), pp. 25-35, p. 26.

²⁵² Mariano Latre, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Ignacio López de Ayala (trad.), Barcelona, 1847, p.

²⁵³ Françoise Crémoux, “Continuidad y novedad en las relaciones de milagros del siglo XVIII”, en *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, dir. Danièle Bussy Genevois et Françoise Crémoux, Casa Velázquez, España, 2020, pp. 332-333.

de un monasterio, escribió una antología de milagros y reflexionó en torno a la concepción de éste planteando lo que es un milagro, los tipos que existen y las diferencias que hay entre ellos, según versa el título del apartado. De Talavera se ciñó al razonamiento de san Agustín respecto al milagro y el prodigio, los cuales son todo lo que excede el orden natural, y explica en palabras propias lo siguiente:

[...] **no todo lo que es maravilloso, al parecer, es milagroso**; pues puede hacer dificultad a unas muchas cosas, que no por no entenderlas las tienen por prodigios, y los sabios y doctos que las alcanzan, las juzgan por ordinarias y naturales, como el eclipse del Sol y de la Luna, de que se maravilla el rústico y no el astrologo que sabe sus causas. De donde vinieron a decir los teólogos que, entonces, **es una cosa milagrosa cuando el sabio no puede entender ni rescatar la causa de haber sucedido, siendo quien obra la fuerza y virtud de Dios, libre y exenta de todas las razones y leyes naturales.**²⁵⁴

El Pior recalca la importancia de separar conceptualmente el prodigio y el milagro, pues crea una confusión en los estratos sociales más bajos. En su argumento retoma como ejemplo el caso del eclipse lunar y rectifica que los astrólogos son quienes lo explican, ya que los sabios y doctos (teólogos) son quienes tratarían de dar una respuesta de la fuerza divina, de Dios y sus leyes en los milagros aun cuando es fuera de la razón humana y natural.²⁵⁵

²⁵⁴ *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles milagrosa patrona de este santuario*, en casa de Thomas de Guzmán, Toledo, 1597, 456r-v. Para efectos de la investigación, modernizo la ortografía y la puntuación de la cita, según la norma académica actual. Las negritas son mías.

²⁵⁵ De forma similar en el siglo XII, Voltaire, en su *Diccionario filosófico*, esclarece que el milagro “is something admirable; and agreeably to this, all is miracle”. *A philosophical Dictionary*, vol. 5, printed for John and Henry L. Hunt, London, 1824, p. 45. Él lo entiende como la violación de las leyes matemáticas, divinas, inmutables y eternas, y agrega que en sí éste es una contradicción, ya que una ley no puede ser inmutable y violada al mismo tiempo, aunque es consciente de que Dios puede hacer lo que sea sin razón alguna. Y, al igual que De Talavera, recurre a la distinción entre milagro y prodigio. Para finalizar la intervención, concluye que no puede ser, según la terminología que explica, un evento naturalmente imposible sino “the results from causal interference with a natural propensity that is so strong that only a supernatural agent could impede it [...] On such theories, then miracles ought to be defined as naturally impossible events, that is to say, events that cannot be produced by the natural causes operative at a certain time and place. Whether an event is a miracle is thus relative to a time and place. Given the natural causes operative at certain time and place, for example, rain may be naturally inevitable or necessary, but on another occasion, rain may be naturally impossible. Of course, some events, say, the resurrection of Jesus, may be absolutely miraculous in that they are at every time and place beyond the productive capacity of natural causes”. *Ibid.*, pp. 933-934. Mayormente el contenido se maneja con un discurso que tiene a ser una reflexión propia del pensador sobre el papel de Dios, las circunstancias en las que se obra el milagro y los factores que influyen para que sea ejecutado.

Durante las últimas décadas del siglo XVII, Gregorio Mayans y Siscar, en contra de la superstición histórica junto al supuesto servicio a la patria y la Iglesia, enjuicia “las mil ficciones que muchos embusteros forjaron” en la historia eclesiástica de España y, en el mismo escrito (*Censura de España primitiva*), apunta el uso de fuentes apócrifas como algo negativo.

En su detección del predominio de la superstición, contribuye al recelo del polígrafo valenciano respecto a los milagros y hace una constante crítica que, como verdades sobrenaturales, no debían ser catalogados como verídicos por la sociedad. Los *milagros ciertos* eran aquellos de los que sólo Dios era autor y que “hace para conciliar crédito a sus revelaciones y quitar a sus creyentes toda sospecha y recelo de falsedad, en las cosas que, por ser superiores a la razón natural, no pueden ser conocidas por ella sola sin luz superior”,²⁵⁶ pero no descartaba la existencia de los *milagros falsos*, es decir, aquellos que “sólo tienen origen de la piadosa imaginación de alguno i credulidad del vulgo”.²⁵⁷

Al respecto, Françoise Crémoux explica que la desconfianza de Mayans, proveniente de su diálogo titulado *De la religión*, está vinculada con dos fundamentos de su razonamiento y su método basado en “la historia crítica como exigencia de verdad, y la voluntad de luchar contra la credulidad”.²⁵⁸ De la siguiente forma, el sabio de origen español lo expresa con sus palabras:

la verdadera religión no solamente contiene verdades, que naturalmente se pueden conocer con la luz de la razón, sino también **verdades sobrenaturales, pertenecientes a Dios, que solamente Dios puede revelar y enseñar. Y en cuanto a las verdades sobrenaturales, no debe ser creído, si no las confirma con testimonios sobrenaturales, esto es, con milagros ciertos**, porque solamente Dios puede ser autor de ellos, y los hace para conciliar crédito a sus revelaciones y quitar a sus creyentes toda sospecha y recelo de falsedad, en las cosas que, por ser superiores a la razón natural, no pueden ser conocidas por ella sola sin luz superior.²⁵⁹

²⁵⁶ *Sobre la fe y las virtudes cristianas*, p. 60 apud Françoise Crémoux, “Continuidad y novedad en las relaciones de milagros del siglo XVIII”, en *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, dir. Danièle Bussy Genevois et Françoise Crémoux, Casa Velázquez, España, 2020.

²⁵⁷ *El orador cristiano*, p. 143 apud Crémoux, Françoise, *id.*

²⁵⁸ *Id.*

²⁵⁹ Apud “Continuidad y novedad en las relaciones de milagros del siglo XVIII”, en *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, dir. Danièle Bussy Genevois et Françoise Crémoux, Casa Velázquez, España, 2020. Las negritas son mías.

En esta misma línea, ya en el siglo XVIII, el pensamiento de Benito Jerónimo Feijoo se sumó a la exigencia de pruebas verosímiles para clasificar de verdadero este tipo de eventos. El religioso destaca la superstición y la credulidad de los milagros falsos. En diferentes discursos señala “la voluntad de examinar los hechos milagrosos desde una postura al mismo tiempo ortodoxa, crítica y prudente, que permitía precisamente sacar la devoción milagrera de la vía supersticiosa y evitar que el relato del milagro caiga en el mero testimonio de una credulidad cuya primera consecuencia es ridiculizar la doctrina católica”.²⁶⁰

En su escrito “Milagros supuestos”, perteneciente al tercer tomo de su *Teatro crítico universal*, denuncia el error de creer que las historias portentosas son cimientos para la devoción.²⁶¹ El pensador hace hincapié en la confusión entre los fenómenos físicos (efectos de la naturaleza) y los milagros, muy similar a lo ya dicho por De Talavera:

los milagros verdaderos son la más fuerte comprobación de la verdad de nuestra Santa Fe; pero los milagros fingidos sirven de pretexto a los infieles para no creer los verdaderos. Los que entre ellos son más sagaces tienen justificada la suposición de algunos prodigios que corren entre nosotros, con esto hacen creer al pueblo rudo que cuanto se dice de milagros de la Iglesia católica es embuste y falsedad. Así, la obstinación se aumenta, el error triunfa y la verdad padece [...] no creer milagro alguno, fuera de los que constan de la Sagrada Escritura, es reprehensible dureza; creer todos los que acredita el rumor del vulgo, es liviandad demasiada [...].²⁶²

Y declara, más adelante, que el origen de estas narraciones fabulosas es el valor que le otorgan los escritores a los rumores vulgares y cómo estos adoptan cierta autoridad y veracidad, pues “cree el docto lo que finge el vulgo y, después, el vulgo cree lo que el docto escribe”.²⁶³ Asimismo, culpa al vulgo, porque “no hay monstruo que en el caos confuso de sus ideas no halle semillas para nacer y alimento para durar. El sueño de un individuo fácilmente se hace delirio de toda una región. Sobre

²⁶⁰ *Id.*

²⁶¹ *Id.*

²⁶² “Milagros supuestos”, en *Teatro Critico Universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, tercer tomo, por Pantaleon Aznar, Carrera de San Geronymo, Madrid, 1777, pp. 101-102. Las negritas son mías.

²⁶³ *Ibid.*, p. 105.

el eco de una voz mal entendida se fabrica en breve tiempo una historia portentosa. Halágale, no lo verdadero, sino lo admirable”.²⁶⁴ Y acusa a los eclesiásticos de aprobar la falsedad sin cuestionarla y los llama “Autores del engaño”, en “Sobre la multitud de milagros”.²⁶⁵ En su alusión al engaño por parte de la Iglesia católica postridentina, señala que el milagro debe ser “reconocido, examinado y difundido con mucha precaución”.²⁶⁶

En el contexto intelectual del siglo XVII, España se inclinó por la tendencia tomista y con los *novatores* el milagro fue reconocido.²⁶⁷ En la siguiente centuria, el papa Benedicto XIV expuso la diferencia entre los milagros y los prodigios, y autentificó el primero a partir de cinco cualidades que deben poseer: “eficacia, duración (el prodigio es un instante), utilidad, medio (oración, invocación, la Virgen) y objeto principal que es la gloria de Dios y la felicidad de los creyentes”.²⁶⁸

Como se observa, el hecho de delimitar un concepto tan maleable fue una constante a lo largo de los años por la Iglesia Católica europea para evitar crear un grado superlativo de idolatría. Por mucho tiempo se trató de distanciar a los milagros ciertos de las narraciones fabulosas para que el vulgo se maravillase por los fenómenos que sí tienen una explicación lógica, como los climatológicos. A pesar de las regulaciones, los milagros continuaron protagonizando la literatura religiosa y se incluyeron en los textos hagiográficos, crónicas de órdenes, menologios, sermones, libros de ejercicios espirituales y otras modalidades.²⁶⁹ En especial, aquellos que ayudaran a la difusión de la doctrina en la conquista religiosa del Nuevo Mundo.

²⁶⁴ *Id.*

²⁶⁵ (*Cartas*, T. III, ed. 1745, XLIII, pp. 399-401) *apud* Crémoux, Françoise, “Continuidad y novedad en las relaciones de milagros del siglo XVIII”, en *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, dir. Danièle Bussy Genevois et Françoise Crémoux, Casa Velázquez, España, 2020.

²⁶⁶ *apud* Crémoux, Françoise, *id.*

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ *Análisis de la obra de nuestro santísimo Padre Benedicto XIV sobre las beatificaciones y canonizaciones a escribió en francés Monsieur Nicolás Baudeau... y la tradujo al castellano don Gaspar de la Cruz...* Madrid: Pedro Marín, 1779 *apud* Serrano Martín, Eliseo, “Milagros, devoción y política a propósito de la Virgen del Pilar en la Edad Moderna”, *e-Spania*, 2015.

²⁶⁹ Tania Jiménez, *op. cit.*, p. 41.

Aún en el siglo XVII, derivado de la situación, la literatura popular española divinizada estuvo permeada por un claro sentimiento de religiosidad popular-vulgar, recalca María Cruz García de Enterría, y con el toque de lo sobrenatural presente en los temas de castigos divinos, apariciones demoniacas, casos de renegados, etc. Este tipo de poesía era la que verdaderamente reflejaba la concepción religiosa del pueblo, la cual era precisamente lo que trataba de monopolizar la élite mientras intentaba establecer un sistema de valores morales y regular los comportamientos.²⁷⁰

Caro Baroja expone que la “prosa de cordel” sobre la vida de santos fue copiosa tanto de autores de los pliegos como de los libros conocidos y los *Flos Sanctorum*.²⁷¹ En este sentido, las composiciones que relataban apariciones de entidades celestiales y experiencias milagrosas fueron temas aparentemente no tan perseguidos por la Inquisición a pesar de la evidente vulgarización del dogma católico. La constante publicación de milagros y su promoción como objeto de consumo provocó que los autores cultos señalaran los desaciertos de dichas acciones. Lope de Vega, en su famoso *Memorial*, expuso su opinión sobre el problema literario que representaron aquellas hojas volantes con contenidos fraudulentos e ignorantes con los que inundaron las calles. El autor recalca la inutilidad de estos al carecer de autenticidad y veracidad:

es cosa digna de castigo y de remedio ver los sucesos que buscan, las tragedias que fabrican, las fabulas que inventan de hombres que en las ciudades de España fuerzan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la fe, dicen blasfemias y afirman que los castigaron en tal parte, donde nunca se vio ni oyó tal cosa y otras veces se fingen milagros y que la Virgen, nuestra señora, baja del cielo, con versos tan destinados, palabras tan indecentes y mentiras tan descubiertas que, si se reparase en esto, no es posible que la piedad cristiana no saliese a la defensa con las veras que a los grandes libros, pues si se prohíben y recogen por pocos errores en muchas hojas mejor estos porque en pocas hojas tiene muchos errores.²⁷²

²⁷⁰ *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973, pp. 182-183.

²⁷¹ *Ensayo sobre la literatura de Cordel*, Ediciones ITSMO, Colección Fundamentos 109, Madrid, 1990, p. 395.

²⁷² Retomo la transcripción hecha por María Cruz García de Enterría, sólo actualizo la ortografía y puntuación para facilitar la lectura. “Un memorial «casi» desconocido de Lope de Vega”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 51, cuaderno 192 (1971), p. 144.

En el orbe novohispano al principio el milagro se consideró como una herramienta de la empresa evangelizadora. Sobre la actuación misionera franciscana, Rafael Bernal determina que se utilizó para promover el cambio humano como parte de la conversión masiva en la idea de crear una sociedad nueva.²⁷³ Durante los primeros años se consideraba la conversión de los naturales como un milagro.²⁷⁴

Entre 1570-1820 se implementó una estrategia para vigilar las narraciones en torno a este tipo de sucesos para evitar la idolatría, sin tener que recurrir a la desautorización por lo sistemático de esta campaña.²⁷⁵ La cultura religiosa también germinó los relatos sobre milagros para construir con seguridad la *historia sagrada novohispana*.²⁷⁶ Contrario a las prácticas áureas, los autores criollos se enfocaron en “la tarea de recoger y luego publicar las admirables leyendas que, a sus ojos, eran prueba fehaciente de la presencia divina en su propio hogar. Con ellas, aseguraban la visita de los peregrinos a los santuarios, además de reforzar el culto a las imágenes patronales y el arraigo al terruño”.²⁷⁷

En el período este tipo de relatos se había posicionado como parte de las lecturas favoritas del público.²⁷⁸ Las principales obras estaban inspiradas en la historia de las advocaciones marianas aparecidas en estas tierras, algunas escritas en español y náhuatl. Por mencionar brevemente, el *Origen de los dos celebres santuarios de la Nueva Galicia [...] de los milagrosos favores que hace la santísima Virgen y el Zodiaco mariano*, ambos de Francisco de Florencia. El predicador

²⁷³ Brian Connaghton, “Milagros: ansiados, celebrados, vigilados y cuestionados. De Nueva España a México, siglo XVI al XIX”, *Signos Históricos*, vol. XX, número 40 (julio-diciembre 2018), p. 44.

²⁷⁴ Tania Jiménez apunta que los relatos milagrosos de ultramar seguirían contándose y compartiéndose en los hogares novohispanos, pero también las lecturas de textos religiosos europeos y americanos, rubro que nunca faltó en las librerías de la Nueva. Algo que aumento con la llegada de la imprenta. “El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana”, *La Experiencia Literaria*, núm. 14-15 (2009), p. 42.

²⁷⁵ Brian Connaghton, *op. cit.*

²⁷⁶ Antonio Rubial, *La santidad convertida... apud* Tania Jiménez, *op. cit.*, p. 45

²⁷⁷ *apud* Tania Jiménez *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁸ Vale la pena pensar en el éxito del milagro de la multiplicación de los panecitos de santa Teresa. Para conocer más, recomiendo consultar el trabajo de Martha Lilia Tenorio, *De panes y sermones: el milagro de los «panecitos» de Santa Teresa*, 1ª ed. vol. 136, El Colegio de México, 2001.

prosiguió con el modelo de narraciones breves y anecdóticas provenientes del género de los *exempla* para presentar un mensaje más sencillo, pero sin eludir el propósito doctrinal y moralista para edificar el comportamiento de los fieles.²⁷⁹ Al respecto, Tania Jiménez deduce que los relatos de este corte

[...] se hicieron necesarios en la literatura religiosa novohispana. Fundamentados en el inmanente gusto del público por lo anecdótico, fungieron como herramientas de apoyo para facilitar la asimilación del dogma, incluso en las mentes más distraídas o menos perceptivas. Asombrosos pasajes de la vida de santos y santas novohispanos colmaron libros editados en la Colonia. Asimismo, los más extraordinarios prodigios realizados por las imágenes marianas saltaron de las páginas de crónicas y sermones para grabarse en la imaginación de los lectores. Hechos insólitos, situaciones extrañas, elementos sobrenaturales y personajes celestes hicieron atractivas estas narraciones.²⁸⁰

A partir de documentos de la época, Tania Jiménez ha destacado que la noción medieval del término continuó hasta el siglo XVII. Por ejemplo, en el sermón de Isidro Sariñana acerca de los panecitos de santa Teresa, acota que es “un símbolo, un geroglífico, en que nos enseña Dios el modo con que desecha en nosotros su imagen por la culpa, hemos de restaurar [sic] en nosotros por la penitencia de su imagen”.²⁸¹ Sobre el mismo evento, el virrey Payo Enríquez de Ribera refiere que el milagro es un hecho en apariencia prodigioso si “por efecto no [era] capaz de un verdadero prodigio”.²⁸²

Es notable una oscilación de cambio sin que la esencia del concepto sufriera alteraciones evidentes; como bien identificó la especialista, se buscó detallar en su máxima expresión cada

²⁷⁹ Por motivos de extensión, no retrocedo más en la tradición novohispana sobre milagros; sin embargo, es un tema existente y explotado en las colecciones marianas.

²⁸⁰

²⁸¹ Isidro Sariñana, *Sermon, qve a la declaracion del Milagro de los Panecitos de Santa Theresa de Jesvs, predicò en la Iglesia de Carmelitas Descalços de Mexico*, en 2 de Enero, de 1678. El Doctor D. Isidro Sariñana, y Cuenca, Canonigo Lectoral de la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, Cathedratico propietario de Prima de Sagrada Escritura, en la Real Vniversidad, y Examinador Sinodal del Arçobispado. México, viuda de Bernardo Calderón, [1678] *apud* Tania Jiménez Macedo, *op. cit.*, p. 47.

²⁸² P. Enríquez de Ribera, *Avto, en que declara por milagro la reintegracion de los Panecitos [...]*, 1677, p. 5 *apud* Tania Jiménez Macedo, *op. cit.*, p. 36.

punto. Todo esto con el fin de evitar esparcir falsedades y alimentar una idea que fácilmente podía adoptar el pueblo sin cuestionamientos.

Los autores posteriores, según resume William B. Taylor, adoptaron una postura de cautela respecto a la concepción y aplicación en lo escrito, pues “[...] los autores de textos devotos publicados durante los siglos XVII y XVIII, al mencionar presuntos milagros, tuvieron buen cuidado de hablar mejor de *maravillas* y dejaron a las autoridades la cuestión de si en verdad se había tratado de auténticos milagros”.²⁸³ Brian Connaughton argumenta que todo lo anterior fue un regreso a la impronta medieval. Además, la discusión en torno al milagro cobró relevancia con diferentes figuras del período, como Juan de Palafox y Mendoza, José Mariano Díaz Gamboa, José Joaquín Fernández de Lizardi, entre otros.

El debate sobre esto fue intenso y contribuyó para evidenciar la idolatría y las supersticiones que predominaban aún en la sociedad. En el siglo XVIII, el clero también manifestó su postura crítica ante la difusión de estas noticias milagrosas ante la publicación hecha por la *Gazeta de México*, lo se traduce en la importancia de las imágenes religiosas fueron consumidas no sólo por un sector social que caía en las “supersticiones”.²⁸⁴

Para el siglo XIX los especialistas han dado una definición del término tomando en cuenta diferentes aspectos. Marisol López Menéndez, entre otros, ha determinado que las primeras décadas de esta centuria se caracterizan por la incredulidad, ya por el asentamiento de nuevas

²⁸³ “En aprietos por los milagros: un episodio cultural y de política de lo prodigioso en el México colonial”, *Historias*, núm. 63 (2006), p. 62.

²⁸⁴ Monserrat Galí Boadella, “La imagen como fuente para la Historia y las Ciencias Sociales: el caso del grabador popular”, en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coord.), Instituto Mora, México, 2005, p. 82 *apud* Helia Emma Bonilla Reyna, “Fortunas e infortunios del impreso popular ilustrado por Posada”, en *Museo José Guadalupe Posada. Posada, genio de la estampa*, [Catálogo de la exposición permanente], Instituto Cultural de Aguascalientes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aguascalientes, 2010, p. 144.

prácticas religiosas o por la connotación impuesta por las élites. Dicho grupo comentó el pensamiento maravilloso-cristiano de los milagros:

los eventos a los que se adjudicaba alguna forma de intervención divina tenían poco o ningún reconocimiento en la opinión pública mexicana [...] las elites, tanto liberales como católicas, pensaban en asuntos completamente ajenos a la imaginación religiosa que, en palabras weberianas, retenía el “encantamiento” del mundo. Basta una mirada a los periódicos de la época, tanto católicos como protestantes y seculares, para ver que los milagros no ocupaban espacio alguno entre las prioridades de quienes los escribían.²⁸⁵

La sensibilidad religiosa de esta transitoria etapa provocó una oposición entre diversos sectores del clero y el público, en especial por la sospecha de milagros falsos y la práctica de ellos, entre otros aspectos. La prensa periódica se convirtió en la arena de combate entre los bandos involucrados. El período decimonónico trató de concentrarse en las prácticas populares de devoción y, especialmente, en la concepción del término.²⁸⁶

La pérdida de legitimidad se da a partir de su cuestionamiento en la Iglesia protestante, la cual repercutió en las élites, pues se pensaba en esto desde la filosofía con autores como Voltaire, que “exigían” pruebas verídicas. Así, de acuerdo con López Menéndez, este tipo de suceso sobrenatural se asoció con la ruptura de las leyes naturales y se alejó de la *maravilla* que había dominado en el siglo XVIII.²⁸⁷

En el México decimonónico el milagro no cobró relevancia alguna a comparación de otros asuntos dentro de la jerarquía en el mandato de Álvaro Obregón y su espacio público. En un nivel más privado, se asoció a las apariciones regionales, como el caso de la Virgen de Lourdes. Bonilla Reyna ha rescatado la participación de *La Voz de México* como agente de la prensa conservadora

²⁸⁵ “La monja enferma y la virgen rota: la dimensión sociopolítica de dos milagros en la Ciudad de México, 1916-1923”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, número 42 (enero-julio 2014), p. 99.

²⁸⁶ Para conocer con mayor detalle todo el proceso histórico, recomendando leer el trabajo de Brian Connaughton, “Milagros: ansiados, celebrados, vigilados y cuestionados. De Nueva España a México, siglos XVI al XIX”, referido en la bibliografía final.

²⁸⁷ “La monja enferma y la virgen rota: la dimensión sociopolítica de dos milagros en la Ciudad de México, 1916-1923”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, número 42 (enero-julio 2014), p. 100.

y católica que mantuvo una postura crítica respecto a los milagros y apariciones, y señaló que quienes estaban detrás de este tipo de publicaciones eran sectas por su corte especulativo y embustero,²⁸⁸ pues:

[...] los explotadores vendieron mucho y esto era el objeto [lucrar económicamente] que se proponían: **han ganado algunos miles de centavos excitando la delicada cuanto ligera fibra de la credulidad piadosa, popular, de México.** Si se dicen católicos esos periódicos bien pueden borrar ese honorífico [...] es un fraude mundo y lirondo el que han cometido vendiendo una noticia de la que no tenían conciencia fuese exacta y sí de lo contrario, pues á las primeras gestiones que se hicieron para averiguar el hecho resultó una falsedad de éste, y esos periódicos debieron informarse escrupulosamente antes de publicarlo [...] La prensa católica, seria, no hizo caso de la noticia y se conformó con desmentirla con desprecio. **Los sacatlacos con falsas noticias políticas son muy pillos ¡pero los sacatlacos con noticias falsas religiosas son bribones y además entran á la categoría de impíos!**²⁸⁹

A pesar de los conflictos en torno a la religión, en la literatura no hay una discusión tajante sobre lo qué es el milagro, pues el sentimiento de devoción permea la escritura y el propósito de compartir los portentosos eventos. La noción del hecho sobrenatural tiene una connotación de veracidad, una función edificante y moral, y claro una retórica derivada del *delectare*.²⁹⁰

El milagro fue, según López Menéndez, un argumento teológico-político tenaz entre los protestantes y la Iglesia católica, y que fungió como un arma de persuasión entre iletrados y semiletrados.²⁹¹ Al respecto de esto último, por lo que se ha desarrollado a lo largo de las páginas precedentes, concuerdo en que el milagro como suceso y género literario ha sufrido el desprecio y la desvalorización en cualquier época histórica; sin embargo, ha sobrevivido no como un arma ideológica o teológica, sino como un testimonio fijo del pensamiento continuo de un grupo social

²⁸⁸ El impreso referido en el comentario es la *Segunda aparición de la milagrosa Virgen de Guadalupe en la Hacienda de la Lechería*. Helia Emma Bonilla Reyna, “Fortunas e infortunios del impreso popular ilustrado por Posada”, en *Museo José Guadalupe Posada. Posada, genio de la stampa*, [Catálogo de la exposición permanente], Instituto Cultural de Aguascalientes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aguascalientes, 2010, pp. 141-143.

²⁸⁹ “Poliantea semanal”, en *La Voz de México*, México, 21 de enero de 1894, tomo XXV, núm. 16, p.1 *apud* Helia Emma Bonilla Reyna, “Fortunas e infortunios del impreso popular ilustrado por Posada”, en *Museo José Guadalupe Posada. Posada, genio de la stampa*, [Catálogo de la exposición permanente], Instituto Cultural de Aguascalientes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Aguascalientes, 2010, p. 143.

²⁹⁰ Para el caso de la literatura religiosa, Tania Jiménez menciona que las dos otras partes también son fundamentales (*docere y movere*) para mostrar el espejo de las virtudes y alentar a los fieles. *Op. cit.*, pp. 46-47.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

que es testigo de hechos sobrenaturales y extraordinarios que acepta de acuerdo a sus creencias u otras experiencias.

Actualmente, ya dentro de la noción académica, Manuel García Rivas, en su *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*, determina que “se da este nombre a todo hecho inexplicable por causas naturales y que se atribuye a una intervención sobrenatural”.²⁹² En esta línea, el *Diccionario de la religión católica*, por una parte, ofrece una definición con mayor puntualidad:

[...] sugiere la idea general de la cosa digna de admiración; el cristianismo lo admitió para significar las cosas excepciones de Dios [...] **es un hecho sensible producido por Dios fuera del orden natural, es decir, del curso de las cosas o sucesos que resulta del juego normal de las causas secundarias, que intervienen en el mundo** [...] no implica un «desorden», sino «orden superior», en virtud de la cual la naturaleza es transitoriamente instrumento y señal de una finalidad más elevada [...] tan sólo una excepción de su curso ordinario.²⁹³

Por otra parte, el *Diccionario de teología* subraya que más allá de sobrepasar los límites por ser algo extraordinario, el milagro es en realidad un signo de Dios, ya que “aparece mucho menos como una violación de las leyes naturales que como una aparición en el seno de la economía del mundo [...] no es en modo alguno la introducción de un desorden en el universo creado, sino la introducción de un orden superior”.²⁹⁴

4. 1 EL MILAGRO DESDE LA LITERATURA

En el orbe hispano la incesante impresión de textos hagiográficos, y en especial de milagros en verso y en prosa, contribuyó a la difusión de la devoción de santuarios, cultos y advocaciones, entre otros. El siglo XI es testigo del inminente nacimiento de colecciones de leyendas de milagros marianos, fenómeno que se extendió y tuvo su esplendor entre el siglo XII y XIV cuando los relatos

²⁹² Volumen 2 [D-M], Centro de Estudios Borjanos, Instituto Fernando el Católico, Casa Aguilar, Zaragoza, 2020, p. 306.

²⁹³ *Enciclopedia de la religión católica*. Tomo V, Dalmau y Jover, Barcelona, 1953, p. 394. *apud* Tania Jiménez *op. cit.*, p. 34. Las negritas son mías.

²⁹⁴ L. Bouyer, *Diccionario de teología*. 6a. ed. Barcelona, Herder, 1990, p. 445 *apud* Tania Jiménez, *op. cit.*, p. 34.

orales y los escritos en latín se transmitieron ya en lenguas romances y se extendieron por Europa.²⁹⁵

Con el paso del tiempo, éstos se repitieron con mayor frecuencia en todo el territorio, con ello se dio origen a las adaptaciones narrativas no marianas e incluso no cristianas.²⁹⁶ Deyermond menciona que un ejemplo claro es el caso del *Monje borracho*, el cual proviene del comentario a una fuente bíblica, el salmo 22.²⁹⁷ En el siglo XIII se dan a conocer las *Cántigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio; la obra latina de Gil de Zamora; los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; los *Miracles de Notre-Dame* y *Les miracles de la Sainte Vierge*, ambos de Gautier de Coincy.²⁹⁸

Al respecto del propósito de este capítulo, el rey castellano ofrece una definición de *milagro* a lo largo de sus obras. En las *Cántigas*, según Frank Callcott, el término es merecedor de una definición extensa acorde a las leyes de la época. Con base en la evidencia textual es, entonces, “a divine intervention in the regular course of nature the purpose of which is, among other things, **to reward the faithful and to bear witness to the veracity of the Christian faith**”.²⁹⁹

Asimismo, en *Las siete partidas* explica lo que era este suceso. En dicha obra de corte jurídico, se define lo siguiente:

Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada de cada día; et por ende acaesce pocos veces. Et para ser tenido por verdadero ha menester que haya en él quatro cosas: la primera que venga por poder de Dios et non por arte: la segunda que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarien los homes dél: la tercera que venga por merescimiento de santidat et de bondat que haya en sí aquel por quien Dios lo face: la quarta que aquel miraglo acaezca sobre cosa que sea á confirmamiento de la fe.³⁰⁰

²⁹⁵ A. D. Deyermond, “*Historia de la literatura Española 1*, p. 120

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ *Id.*

²⁹⁸ Otros autores son Hermann de Valenciennes, Vicent de Beauvais, Jacobo de la Vorágine. Tania Jiménez, *op. cit.*, p. 38.

²⁹⁹ *The Supernatural in Early Spanish Literature*, p. 28. Liga de consulta <https://www.gutenberg.org/cache/epub/66716/pg66716-images.html>.

³⁰⁰ Partida primera, título IV, ley CXXIV, p. 190. *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1807. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios->

Para Alfonso X, el milagro es un acontecimiento que excede el curso natural de lo cotidiano y que únicamente es obrado por Dios. Y enlista cuatro cosas con las que debe cumplir, en un estilo similar a como lo haría unas centurias después Benedicto XIV, para que sea considerado como tal. Por influjo de la época, hay un marcado sentido moral al establecer que éste debe ser merecido a modo de recompensa por sus virtudes de santidad y bondad. Un elemento interesante de ambas concepciones es el valor dado y su significación como la confirmación de la fe y, por ende, del poder de Dios y sus agentes intermediarios.

Derivado de su análisis de la obra de Francisco de Florencia, los *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia [...]*, Tania Jiménez interpreta que el milagro es “**un acto de intervención divina en el curso ordinario del mundo natural con diversos y, en ocasiones, misteriosos propósitos de su autor**, entre éstos, recompensar las obras de su grey [sic] y otorgar testimonio de la fe cristiana”.³⁰¹

Fernando Baños recalca que el origen del milagro está ligado a las vidas de santos, mismas que evocan al modelo de los Evangelios protagonizados por Jesús y sus discípulos.³⁰² En la Edad Media, el género se distanció de la hagiografía y se plantearon grandes diferencias por su modalidad de narración y su estructura, función y propósitos, lo mismo que sucede con el género del *exemplum*. Marta Ana Diz define el hecho como “la certidumbre del poder de Dios, que, de la misma manera que creó las leyes de la naturaleza, puede ocasionalmente suspenderlas o alterarlas y este orden sobrenatural, aunque extraordinario, es tan indudable e inequívoco como el natural”.³⁰³

codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primer--0/html/01f29d9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 37. Las negritas son mías.

³⁰² “Prólogo”, en *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Crítica, Biblioteca clásica, dir. Francisco Rico, 1997, p. XLIII.

³⁰³ *Historias de certidumbre: los “Milagros” de Berceo*, 1995, p. 10 *apud* “Prólogo”, en *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Crítica, Biblioteca clásica, dir. Francisco Rico, 1997, pp. XLIX-L.

Al respecto del milagro como género literario y no como acción, Crémoux aclara que es “un texto narrativo que refleja el interés por un santuario, una iglesia, una institución religiosa, un lugar de culto por controlar una devoción popular”.³⁰⁴ En otro de sus trabajos, menciona que este tipo de experiencias sobrenaturales hacen manifiesta “la posibilidad de vivir fuera de las reglas de la naturaleza, de vivir concretamente la presencia divina, o de vivir otros mundos y otras tierras”,³⁰⁵ por ello, señala que el hecho de contar lo vivido en eventos fuera de lo común, representa testimonios de unos sueños de evasión contruidos por un circuito.

A pesar de las múltiples definiciones se observa que el punto de conexión se da en características clave que funcionarían para los relatos milagrosos de cualquier época. Exceder el poder y el orden natural humano, la importancia de la esperanza del devoto fundamentada en la fe, el posicionamiento de Dios como el único que puede obrarlos y los santos y la Virgen como intermediarios, la utilidad y su función son algunos elementos comunes en la exposición del término.

4.2 VANEGAS ARROYO Y EL MILAGRO

Al igual que otras investigaciones del mismo corte, el corpus de estudio ofrece la posibilidad de reinterpretar el concepto de *milagro* mediante la presencia e influencia del contexto sociopolítico que lo rodea. Para la época en que los relatos fueron impresos y consumidos (1880-1917), el concepto de *milagro* no sufre grandes modificaciones, respecto a la cita anterior; las adiciones son mínimas en este lapso temporal. En el *Tesoro Lexicográfico* se registra que en 1884 se definía

³⁰⁴ *Las edades de lo sagrado. Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe y sus reescrituras (siglos XV-XVII)*, Zaragoza: IFC, 2015 *apud* Serrano Martín, Eliseo, “Milagros, devoción y política a propósito de la Virgen del Pilar en la Edad Moderna”, *e-Spania*, 2015.

³⁰⁵ “Sueños de evasión y viajes por tierras extranjeras en las relaciones de milagros (siglos XVI y XVII)”, *e-Spania*, 2015.

como “Acción del poder divino, superior al orden natural y á las fuerzas humanas”, “cualquier suceso ó cosa rara, extraordinaria y maravillosa”.³⁰⁶ Tiempo después, en 1901 es entendido como “acto del poder divino superior al orden natural”,³⁰⁷ misma definición conservada hasta 1917. De lo anterior, se puede determinar que el significado no cambia demasiado en esos años, pues se rige por todo lo que está fuera de los límites naturales y humanos y es atribuido a algo divino.

Los relatos sobre milagros impresos por Antonio Vanegas Arroyo, no obstante, se prestan para interpretar una nueva noción del término, pues sus elementos literarios y discursivos dan pie a esto, así como la configuración actancial de los personajes beneficiados.

La variedad de la estructura narrativa propia de las hojas volantes y la forma en que se plantea la resolución por parte de las entidades celestiales son un factor fundamental para establecer los parámetros en los que se delimita el concepto, por lo que un punto importante es identificar cómo se entendería el milagro dentro del propio texto y cómo funciona. El marco de publicación, sin embargo, es una herramienta que encierra un aspecto clave para esta resemantización del suceso sobrenatural.

En su tesis de maestría, Juan José Rodríguez García interpreta el concepto a partir de su corpus y ofrece una definición adecuada de milagro, el cual

ha de entenderse como **la injerencia de un santo, la Virgen María o Jesucristo, tras la súplica o la invocación de un personaje normal**. La intercesión divina, además, **se describe a partir de las creencias populares y los textos reflejan la devoción católica del pueblo mexicano** de finales del siglo XIX y principios del XX, pero no son testimonios documentados por la Iglesia.³⁰⁸

El especialista en pocas líneas engloba la participación sobrenatural y el cómo las dinámicas de la devoción popular afectan la forma en que se percibe la acción divina en el plano natural. Si bien,

³⁰⁶ S.v. RAE, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Duodécima edición, Imprenta de D. Gregorio Hernando, Madrid, 1884.

³⁰⁷ S.v. Miguel de Toro y Gómez, *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*, París-Madrid, Librería Armand Colin-Hernando y Cía...

³⁰⁸ *Op. cit.*, p. 102.

valora los elementos esenciales, su propuesta se podría ampliar si se consideran otros componentes internos y externos para ofrecer una interpretación más extensa: la configuración de los personajes beneficiarios del milagro, si son dignos o no de merecer la salvación y por qué, según el sistema moral del catolicismo; y la interferencia de aspectos del contexto sociopolítico y religioso que rodean las etapas de producción de la imprenta (1880-1917) y de su circulación.

Para reinterpretar el hecho sobrenatural he decidido tomar en cuenta, en especial el contexto de publicación, ya que noté que hay un singular patrón en la configuración de los personajes naturales y cómo el narrador termina el relato con un discurso propagandístico a manera de transmisor entre “el protagonista real” y el lector. La adición del momento histórico religioso se convierte en un elemento crucial, ya que un milagro resultaría inherentemente ambiguo si no se toma en cuenta la situación en que es publicado. Además, J. P. Moreland and William Lane Crag añaden que “if a purported miracle occurs in a significant religio-historical context, then the chances of its being a genuine miracle are increased”.³⁰⁹

En México, después de la aplicación de las Leyes de Reforma en 1859-1860 y la apertura a la tolerancia con la Ley de Libertad de Culto, se benefició el asentamiento gradual de diferentes corrientes del protestantismo (anglicanos, congregacionales, metodistas, presbíteros, entre otras) por la aparente recepción positiva de la idea de contribuir a una Iglesia que enseña a leer y no a “comprar cirios”, pensamiento guiado por la fascinación ajena a los valores hispanos que provocaba la norteamericanización.³¹⁰

³⁰⁹ J. P. Moreland and William Lane Crag, *Philosophical Foundations for a Christian Worldview*, 2ª edición, University Press of Illinois, 2017, p. 935.

³¹⁰ Justo Sierra, rescata Bastián, en su *Historia de México*, manifestó su posición frente a la llegada de estos cultos, pues la población no necesitaba una religión en la cual gastar el dinero con la compra de cirios, sino una que los obligara a leer. Asimismo, las gestiones de Melchor Ocampo contribuyeron a la vinculación entre las Iglesias históricas para sobrevivir. Las diferentes iglesias protestantes se expandieron gracias a las redes que tejían con la implementación de instituciones en la sociedad que atraían a los pobladores de sectores bajos durante el Porfiriato y su contribución a la emersión de la clase media, con lo que el gobierno brindara su apoyo total a este desarrollo; sin embargo, con la invasión de sectas, la Iglesia católica trata de señalar los fines políticos detrás de estos grupos religiosos, quienes niegan

A raíz de este suceso, podríamos pensar que en la actividad editorial de relatos sobre milagros en Vanegas Arroyo no es meramente coincidencia, sino que valdría la pena sugerir que hay propósitos más allá de lo evidente, algo posiblemente circunstancial e incluso tendencioso y, tal vez, un instrumento ideológico intencional. En las historias de estas menudencias se percibe un “posicionamiento a favor del catolicismo” basado en el sistema de valores con el que pudo haber empatizado,³¹¹ derivado, más bien, de un aspecto de la situación reinante en el territorio reflejada en los propios relatos orales y, por supuesto en mayor grado, en la adscripción a la tradición literaria proveniente de las Relaciones de Sucesos y los milagros esparcidos desde el medievo.

De acuerdo con las nueve hojas volantes que conforman mi corpus de estudio y sus características compartidas, entenderé el milagro de una forma distinta, pues resalto algunos rasgos. Así, en esta investigación lo interpreto como un suceso sobrenatural con una intervención divina directa, la cual es aceptada y no cuestionada por el personaje receptor, y que repercute en el restablecimiento del curso normal de la narración. Dentro de ésta, el protagonista, creyente o no, invoca mediante cualquier posibilidad discursiva y por los sentimientos que permean ésta, es beneficiado por la gracia celestial. Y hago hincapié en el protagonista, dado que éste puede ser merecedor o no de la resolución, pero al encomendarse fervorosamente o suplicar a la entidad divina durante un momento de crisis, angustia e incertidumbre, o una situación de peligro o en la que la muerte es inminente, es beneficiario del poder de Dios mediante sus agentes intermediarios. Estas tendencias no caracterizan a todos los milagros impresos por la casa —o los 45 localizados—, únicamente los que presento aquí, cabe aclarar.³¹²

dicha acusación. Véase Bastian, Jean-Pierre, “Protestantismo y política en México”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 43, núm. Extraordinario, 1981 y “Las sociedades protestantes y la oposición a Porfirio Díaz, 1877-1911”, *Historia Mexicana*, vol. 37, núm. 3, 1988, del mismo autor.

³¹¹ Cabe resaltar que esto no se consideró como un criterio de selección, sino que es una mera coincidencia de la cual escribiré más adelante.

³¹² *Vid. supra.*, capítulo II “Presentación del corpus” para mayores detalles.

Conjuntar la construcción de los protagonistas con la definición del término resulta importante porque la interpretación se hace con base en la evidencia textual, pero considerando el contexto que rodea su producción y consumo, lo que influye en cómo se construyen los personajes y la participación discursiva del narrador. Para efectos del análisis, resulta crucial resaltar el hecho de que el paciente-beneficiario no siempre es practicante o creyente del catolicismo, ya que, como parte del contexto histórico-religioso, este rasgo traza abruptamente lo correcto e incorrecto en la práctica religiosa y moral con una u otra variante de la religión practicada por los personajes, en especial, el protestantismo, lo cual justifica porque hay subgrupos de personajes naturales.³¹³ Además, de retratar el catolicismo como la mejor opción para ser salvados mediante las representación de las prácticas devocionales populares en la época.

Un común denominador en las hojas volantes es la representación del bien y del mal, el acierto y el error mediante la presentación de casos “reales” que impactan directamente en la vida de los lectores al involucrar la presencia de católicos y protestantes, éstos últimos representando las problemáticas sociales de la época. Esto, sin duda, pudo haber repercutido en la forma de practicar la religiosidad popular,³¹⁴ pues mostró un ejercicio de devoción común y efectivo para ser beneficiado por las leyes de Dios.

Para entender el trasfondo de esta idea, repito, es valioso situarnos en el contexto de publicación antes, durante y después de la Reforma que influye en la escritura del relato milagroso

³¹³ *Vid. infra.*, capítulo V.

³¹⁴ Entidad a partir de “El contexto de la religiosidad popular”, en *La religiosidad popular I, Religiosidad popular*, vol. 1, comp. C. Álvarez Santalo *et al*, 2ª ed., Anthropos, España, 2003, p. 19:

unas veces la religión popular es vista como un conjunto de restos de creencias y prácticas pertenecientes a otros sistemas religiosos y que perduran, integradas, en la religión dominante; otras, se trataría de un producto híbrido, resultado del encuentro del encuentro de la verdad oficial con la ignorancia del pueblo —formas inadecuadas de entender y practicar la religión oficial—; y siempre la religión popular supondría una asimilación del fenómeno religioso que, en relación con la religión oficial, se situaría a una mayor o menor distancia de la ortodoxia pura, aunque sólo sea por la desviación inherente a la forma como el pueblo entiende y practica la religión oficial.

y que impacta en el desarrollo de los motivos tradicionales y marcan una variación.³¹⁵ Si bien, históricamente no hay “una reconquista” de creyentes por parte de la Iglesia católica, la tendencia de Antonio Vanegas Arroyo como editor, impresor y empresario es clara: el aprovechamiento económico que representa la venta de menudencias editoriales de literatura religiosa en un período complicado en el que se disputa el terreno ideológico y no tanto como parte de una propaganda consciente y directa, entre otras estrategias masificadoras de los “no-libros” de la España decimonónica que sí tenía una intención clara de adoctrinar a la clase popular.³¹⁶

Ante estos acontecimientos, se deduce que los textos milagrosos tienen funciones que van más allá del entretenimiento y de enaltecer a una figura religiosa, sino que también fungen como continuadores educativos del dogma católico al replicar el sistema de valores para controlar el orden moral. Al respecto, Castro Pérez menciona que las hojas volantes de cualquier tema resaltan los valores sociales de la época

que al ser publicaciones para la venta masiva e inmediata contenían referentes que a la población le interesaban, ya que el interés es uno de los elementos, tal vez el más importante, para que un producto sea demandado. Aunado a esto, los lectores-escuchas podían decodificar lo que el texto decía y, además de leer la nota, al tener referentes del imaginario colectivo, entendían la connotación que estos representaban, como en el caso de las referencias al culto mariano, los poderes que el demonio tenía y cómo afectaba a los humanos, los valores reprobables y sus justos castigos.³¹⁷

Mediante los casos a manera de ejemplos que publicaban, Antonio Vanegas Arroyo se posicionó como un educador del pueblo en cuanto a la religión católica. Esto se evidencia en las siguientes páginas, pues es clara su tendencia por retratar historias, de acuerdo con los sucesos de su momento que eran posibles, con información que pasaría por real, si no fuera por la estructura y el tratamiento de los motivos un elemento tradicional proveniente de fuentes bíblicas en su mayoría que intenta

³¹⁵ En el capítulo dedicado al análisis argumentativo profundizaré en el tema del protestantismo en México.

³¹⁶

³¹⁷ *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura, UNAM, Ciudad de México, 2015. p. 111.

pasar por un suceso novedoso y único acotado en México. El lector pudo haber identificado la relación con otro texto por sus semejanzas; sin embargo, otro tipo de lector pudo no haberla notado.

CAPÍTULO 5. FORMATO Y CARACTERÍSTICAS DISCURSIVAS

Para este capítulo comenzaré mi análisis de la infraestructura para explicar los rasgos del formato textual de las hojas volantes y la composición de los títulos, y cómo esto se conecta con el narrador y, por supuesto, la polifonía genérica tan característica. Además, atenderé el plano discursivo para mostrar si hay rasgos de una poética propia del milagro y, al mismo tiempo, dejar al descubierto su manera de continuar con toda la tradición literaria heredada. Algunos de los recursos que señalaré son el discurso hiperbólico, construcciones sintácticas protagonizadas por la derivación adjetival, campos semánticos específicos y, por supuesto, el humor, entre otros recursos propios de la retórica menor dentro pliegos no poéticos.

La estructura exterior de las hojas volantes varía según el uso del recurso gráfico. La minoría de ellas responde a la forma clásica del pliego suelto. El título, debajo del grabado, cobra relevancia con las diferentes tipografías en tamaños diversos. En cambio, la mayoría atiende el estilo dominado por una portada (estampa religiosa) y el texto formalmente comienza hasta el vuelto. A pesar de esta distribución, el impreso conserva un elemento en común con sus antecesores genéricos, el título.

Al enfrentarnos cara a cara con las hojas volantes impresas por Vanegas Arroyo, la identificación de elementos repetitivos se da a simple vista en su puesta en página y, ya con detenimiento —acompañado de un análisis a profundidad, claro— se destaca la conservación de estructuras modélicas en los títulos.

5. 1 TÍTULO

Sabemos que una parte fundamental de los pliegos sueltos es el título, pues su peculiar construcción denota la unión de componentes claves de lo que se leerá. La mayoría de ellos cobra relevancia porque se adhieren a la tradición editorial: en los títulos predecesores se incluye un sutil resumen del contenido sin ser anecdótico, muy parecido a los complejos títulos empleados en las Relaciones de Sucesos hispánicas del siglo XVI y XVII. Este “adelanto del contenido” es una técnica, menciona Carranza Vera en su libro, que mantiene un vínculo con el “modo folklórico”, referido por Enterría García, en el que el título es una forma de consolación para sopesar la angustia que se despierta en los lectores.³¹⁸

En una revisión puntual de los títulos aparecidos en mi corpus, se confirma que continúan con el uso de esta base sintáctica y de una morfología precisa, compleja y recargada. Materialmente en cuanto a la presentación externa de los ejemplares originales, el título está dividido en dos, tres, cuatro o más líneas, según el tamaño de la tipografía y su acomodo en la página.

A pesar de ser una técnica común del género editorial para apelar al lector, en mi caso, los títulos no emplean los signos de admiración.³¹⁹ Es evidente que el peso de lo anterior recae en la organización del título que toma su base en dos partes. El contenido, el cual se puede descomponer en bloques, y el léxico empleado, en especial los adjetivos calificativos que en definitiva funcionan para atraer la atención del lector y despertar su curiosidad.³²⁰

³¹⁸ “Retórica menor”, *Studi Ispanic* III, (1987/1988), p. 275 *apud De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)* (Colección investigaciones), 1ª ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014, p. 27.

³¹⁹ Claudia Carranza, en “Discursos sensacionalista [...]”, explica que “una técnica de los títulos para atraer la atención del lector, principalmente tipográfico supondría, es la forma en que tipográficamente se presentan con un tamaño mayor “signos de admiración y determinados términos”, p. 284. Asimismo, en *De la realidad a la maravilla [...]*, menciona que otra forma de captar la atención y apelar a la curiosidad del lector es la integración de fórmulas o sugerir que aún quedan detalles por conocer y que la única manera de saberlos sería leyendo dicho pliego o también exaltar la calidad del escrito al agregar la frase “es digna de ser leída”. Véase p. 27.

³²⁰ Otro método utilizado, señala Carranza en su libro, es el grabado; sin embargo, en nuestro caso no siempre en la parte del texto, sino que este se le da un protagonismo único en el recto de la hoja volante, por lo que es fácil suponer que captaba la atención del consumidor desde lo visual al ser una estampa de gran tamaño. Igualmente, en ciertos casos

En su estudio dedicado a las menudencias editoriales de la imprenta valenciana, Juan Gomis Coloma resalta el protagonismo de los títulos en el siglo XVIII, y basado en el trabajo previo de Joaquín Marco, ejemplifica la morfología de estos que se componen de cinco elementos:

- a) la determinación de la composición (romance, relación, sátira...)
- b) el asunto general (cautivos, bandoleros, milagros...)
- c) nombre del protagonista
- d) ciudad de origen
- e) final de la historia³²¹

Este esquema—como explicaré a continuación— funciona aún en la Imprenta de Vanegas Arroyo. La continuación de esta práctica demuestra la supervivencia de un ejercicio editorial que, cabe mencionar, traza una familiaridad que retoma lo exhaustivo para detallar lo que se narrará en el cuerpo del texto o, bien, lo que se escuchará en una lectura en voz alta; sin embargo, destacan también algunos cambios ligeros.

Los títulos tienen una construcción que permite identificar el asunto (milagros), el o los protagonistas y la ciudad donde se desarrollaron los hechos y una fecha —incompleta, engañosa y diferente a la del pie de imprenta—. En específico, sólo hay dos casos particulares en los cuales se menciona el tipo de composición que es. En el primero, el título de la hoja 1 versa sobre una *noticia* interesante para referirse al milagro obrado por la Virgen de la Soledad y el adjetivo *muy* intensifica el grado del adjetivo *patente* que acompaña. En el segundo, el título de la H5 inicia con el término *Relación*, y los adjetivos *fiel* y *verídica* para aludir a las cualidades del milagro que se contarán. En este mismo sentido, son títulos peculiares que se rigen por lo ya mencionado por Gomis Coloma en su estudio.

se retoma la caracterización de la forma “clásica” de la distribución del título y el grabado, que menciona García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973, p. 64. También llamará la atención porque quien compra el texto se interesa en el grabado como símbolo religioso.

³²¹ *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, estudios universitarios, Valencia, 1ª ed., 2015, p. 46.

La pormenorización de los datos presentes en los títulos se puede analizar por secciones, sin importar su orden, ya que esto no afecta el producto final. Todos los datos necesarios para saber de qué va el contenido del relato responden a cuatro preguntas simples, aunque hay excepciones en las que pueden no responder a todas. Las preguntas que exponen los puntos son: ¿quién obra el milagro?, ¿quién o quiénes son los beneficiarios?, ¿dónde ocurrió? y ¿cuándo ha sucedido? En cierta medida, corresponden también a las bases de las noticias y ayudan a sostener la verosimilitud de la historia que estaría respaldada por “datos verídicos”, de ahí que se clasifique el discurso utilizado como noticioso y su cercanía con las Relaciones de Sucesos hispánicas.³²²

En la H3, encontramos el siguiente título: *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño [...] cerca de Ciudad Juárez, estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar*. Se observa que éste integra las claves que responden quién obra el milagro (el Señor de Chalma), quién es el beneficiario (un tierno niño que fue arrojado al horno), dónde ocurrió (cerca de Ciudad Juárez, Chihuahua) y cuándo ha sucedido (el día 2 del mes que acaba de pasar). El último dato, desde el punto de vista analítico no es coetáneo al período de circulación, sino que pasaría a ser una estrategia editorial que disfraza la ausencia de una fijación temporal tanto del hecho sobrenatural como de su publicación para dotarlo de verosimilitud y que puede ser impreso posteriormente.

En la H4, *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal las Casas [...] en la persona de Macario Gómez*, que incluye la ciudad en que ha acontecido, la fecha (28 del mes pasado), el nombre del ser divino que ha acudido al rescate (el Señor del Calvario) y quién ha sido el beneficiario (Macario Gómez).

³²² “Las relaciones de sucesos [...] eran textos más o menos breves, en prosa o en verso, que pretendían dar cuenta de las últimas novedades, que iban desde las noticias *verdaderas* -como la última visita real, la descripción de una fiesta religiosa, las batallas ocurridas en tal o cual sitio, el relato de la última catástrofe climatológica, etc.- hasta historias de carácter novelesco, tremendista, o claramente fantástico”, Claudia Carranza, *De la realidad a la maravilla*, p. 14.

Siete casos presentan una construcción compleja como la anterior (H1, H3, H4),³²³ pero no todos responden a las cuatro preguntas. La H6, *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí por intercesión de san Antonio de Padua*, por ejemplo, carece del dato del beneficiario y de la fecha, por lo que ofrece una ambigüedad de los hechos.

Como señalo, estas hojas volantes continúan con la práctica editorial de vincular el título y el contenido, que dominó en las menudencias desde el siglo XVI, pero no impide que se modifique el formato en que presenta el título. A diferencia del modelo de Gomis Coloma, la mayoría elide el tipo de composición; sin embargo, permanece la técnica retórica de concentrar toda la carga semántica en los adjetivos. Ante este fenómeno, Pedro Cátedra señala que esta adecuación es parte de la práctica editorial propia de los pliegos sueltos por sus niveles de difusión y consumo (oral e impresa), asimismo su doble lectura (silenciosa y en voz alta).³²⁴

Un porcentaje de su efectividad toma como base la hipérbole en el uso de esta categoría gramatical. Un “aparente abuso” estilístico es la constante de añadir adjetivos calificativos con la base del binomio adjetivo+nominal y nominal+adjetivo. Al respecto, Rodríguez García explica que

los relatos noticiosos sobre hechos milagrosos tienen matices en su nivel de significación, pues en los títulos, además de incluirse adjetivos como “sorprendentísimo y singular”, “prodigioso y asombrosísimo”, “admirabilísimo” e “inexplicable” para remarcar la importancia del suceso, se añaden términos que enfatizan en la veracidad de la noticia” como “muy patente” y “verdadero milagro”, y esto parecería indicar que los sucesos relacionados con un aspecto de la devoción católica, como es el milagro, podrían ser considerados como ciertos por un público devoto.³²⁵

Al respecto de lo mencionado por el investigador, es cierto que gran parte del efecto reside en los matices semánticos en los adjetivos. Esta categoría es un modificador que oscila su posición en el

³²³ Por efectos prácticos, a partir de este momento me referiré a las hojas volantes con esa nomenclatura abreviada. Véase el listado con el título explícito al final del capítulo II.

³²⁴ *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, España, 2002, p. 227.

³²⁵ *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, p. 96.

sintagma; sin embargo, estilísticamente es enfático que no da paso a la ambigüedad, pues la implementación de diferentes tipos de adjetivos permite de cierta manera intensificar gradualmente lo positivo del extraordinario suceso. El valor de verdad también se construye a partir del adjetivo que modifica al nominal principal. Esta hiperbolización, en el caso de mi corpus, es utilizada para describir el milagro y acentuar características propias del hecho, de los personajes sobrenaturales y naturales y, además, dotar de cierto sentido de veracidad incluso antes de presentar el relato propiamente con datos “reales”.

En el primer caso se muestra que va desde los adjetivos elativos léxicos que fortalecen una autenticidad y legitimidad (*verdadero, verídico*) y su exactitud y validación de fuentes a las que recurre para escribir y apegarse con una exactitud (*fiel*), hasta los que consolida lo sobresaliente que es el hecho narrado (*interesante, prodigioso, grandioso, asombroso, estupendo*) y la reputación del mismo (*insigne*) para originar un efecto mayor en el lector. Asimismo, el adjetivo superlativo (exactamente con sufijos elativos morfológicos) *admirabilísimo* denota la intensificación de una propiedad.

En esta misma línea de referir a lo no frecuente, tenemos el adjetivo *raro* que determina al milagro como un suceso inhabitual e insólito, en un sentido del rasgo despectivo. Utiliza, por ejemplo, sólo una vez un adjetivo en grado negativo (*horrible*) para clasificar en un todo aquellos sucesos que son interrumpidos por Dios: el caso del Diablo que planea poseer las almas de un matrimonio en la novena hoja.

En cambio, la presencia del adjetivo que califica al sujeto es muy poco común, sólo está en dos hojas (H1 y H4) en las que el título dota de una cualidad honorífica desmesurada sólo a la figura marial con la adición de *santísima*. En el texto en prosa se sigue el mismo patrón de adjetivar —o calificar— a los personajes, pues construye el perfil y se explota en mayor escala este recurso.

Algo a recalcar es que los calificativos sintácticamente modifican al nominal, por lo que la percepción del milagro —entendido como acción también— se intensifica y, repito, es lo que en verdad funciona para captar la atención del lector al despertar su curiosidad. En su mayoría esta categoría gramatical pertenece a un campo semántico que construye y respalda la verosimilitud narrativa que se edifica de manera progresiva con la ayuda de otros elementos que dotan al texto con esta cualidad. Pedro Cátedra, al respecto de los pliegos sueltos poéticos, determina que su uso no “sólo contribuye a realzar el interés o novedad de la pieza que se pretende vender, sino también matizar su enclave retórico”.³²⁶ Este punto de interacción se percibe en las pocas metáforas incluidas, pero sobre todo en la construcción de historias pecado-mérito, muy al estilo de Berceo, en las que retrata el conflicto religioso con los conversos y los apóstatas que estuvo en boga durante la circulación de estas hojas y el grado positivo y negativo que permea.

Otra categoría gramatical presente en menor cantidad y diversidad en los títulos es el adverbio. Dicha partícula se integra tanto en calidad de intensificador en la comparación que indica la alta propiedad (*muy*) como de tiempo (*jamás*) para recalcar que nunca se ha atestiguado semejante episodio supernatural en cierta ciudad, y mucho menos que se haya escrito sobre ello. Este recurso resalta la originalidad y novedad del contenido ofrecido a los consumidores, aunque no sea completamente cierto.

De manera general, se podría señalar la evidente marca de continuidad al configurar su modelo de hoja volante con base en la infraestructura de las Relaciones de Sucesos sobrenaturales, en la cual es común el empleo de este tipo de palabras tanto negativas como positivas para referir a la ejemplaridad y resaltar la magnitud de los eventos narrados³²⁷ a diferencia de las colecciones

³²⁶ *Op. cit.*, p. 223.

³²⁷ *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, Colección investigaciones, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 1ª ed., 2014., p. 26.

de milagros. Este recurso sintáctico y semántico es, sin duda, predilecto en los milagros impresos por Antonio Vanegas Arroyo para despertar y captar la atención de cualquier lector.

5. 2 POLIFONÍA GENÉRICA

La configuración textual de la hoja volante de corte popular revela un formato mixto: un texto en prosa seguido de una composición en verso al final, la cual puede variar en cada impreso. En mi corpus se aprecia el seguimiento de esta práctica editorial, pues materialmente, después de la distribución del título y el grabado, hay dos apartados textuales dentro de un espacio compartido. Algunas veces este último suele ser una oración o estrofas de carácter laudatorio, entre las que encontramos: mañanitas, tiernas despedidas y alabanzas. Éstas se diferencian de otras composiciones por su discurso elogioso y ensalzador mezclado con elementos hagiográficos para construir una apología a la misma entidad divina que ha obrado el milagro. Cabe señalar que esto tiene relación directa con la función y el uso social de este tipo de menudencias más allá de ser consumidos: fungir como un recurso de religiosidad utilizable en cualquier espacio no sacralizado de forma oficial. También identifiqué un segundo tipo de composición en verso. En la mayoría de las hojas volantes seleccionadas destaca el fenómeno de la polifonía genérica.

Cinco hojas volantes tienen esta adecuación del relato originalmente escrito en prosa y cada una en diferente grado, pues la digresión es un factor que reduce el paso de todos los elementos. Este fenómeno literario no es exclusivo de la prosa, sino que los textos en verso, principalmente, son propensos a desarrollar dicha dualidad. Al respecto de esto último, en su estudio dedicado al *Caso admirable y espantoso [...]*, Cátedra señala que dicho fenómeno no es imposible de encontrar en los impresos efímeros por su objetivo primario: alcanzar a todos los lectores y oyentes durante la recitación de los pliegos sueltos. Esto se debe a dos razones: su origen en la oralidad y su cercanía

con las Relaciones de Sucesos,³²⁸ dado que “sus orígenes noticieros en prosa, como carta o epístola, que dejan ciertas improntas retóricas y «performativas» en el género”.³²⁹ En esta frontera lábil genérica, pensada desde los pliegos poéticos y aplicable a nuestro corpus en prosa, cohabitan el ámbito literario y el de las lecturas en voz alta para contribuir a las distintas recepciones del público consumidor y, por supuesto, a la memorización de casos admirables y portentosos hechos. Así, al ser Vanegas Arroyo heredero de una tradición literaria y editorial, se aprecia esta práctica como algo habitual en casi todas las hojas volantes, sin importar el tema tratado.

Al profundizar en aspectos estructurales y comparar ambos textos se reconoce una estructura textual tanto en prosa como en verso. En este caso, identifiqué una síntesis del suceso sobrenatural en primera persona del singular, casi siempre, y en especial un patrón en el sujeto lírico que narra el mismo milagro con algunas modificaciones ligeras, las cuales no afectan en lo absoluto la esencia del argumento.

En el desarrollo de este aspecto genérico, las hojas volantes de mi corpus sólo conservan la intención fáctica y los recursos retóricos con los que se construye, pues usualmente cada composición poética es distinta. Además, cabe agregar que hay casos en los que lo polifónico da paso a la inserción excesiva de elementos hagiográficos provocando que se diluya el tema y motivo de la narración original, como ya había adelantado.

En la H1, la composición en verso comparte el mismo protagonista que relata lo ocurrido cuando se encomendó a la Virgen de la Soledad para sobrellevar la adversidad de no tener el alimento suficiente para continuar su romería. Sólo en la primera y tercera estrofa se rememora el mismo acontecimiento que está en la estructura narrativa del texto en prosa. Al inicio, mediante un sujeto lírico y gramatical en primera persona, que se intuye es el propio José Mariano Rosales, se

³²⁸ *Op. cit.*, pp. 227-228.

³²⁹ *Ibid.*, p. 227.

rescata el estado anímico del beneficiado, la aparición marial y el momento en que es alimentado cuando la Virgen le entrega la canasta y otros objetos que se transforman en reliquias, según su mención al final:

Estando necesitado,
piadosa Virgen bend[i]t[a],
me diste una canastit[a]
con el pan sacramentado,
mil gracias he tributado
a tu reliquia sin par.

Y, en la tercera estrofa, continúa con la puntualización del espacio en el que se da el encuentro sobrenatural y se especifica qué objetos entregó la Virgen en su acción misericordiosa. Al mismo tiempo, el protagonista testimonia y valida su experiencia:

En la Sierra pareciendo,
mi familia se afligía,
pero en este mismo día
tres tortas fui recibiendo.

Te fuiste tú apareciendo
enlutada, muy paciente
resplandeciendo tu frente,
fue cosa de admiración,
pues el milagro patente
lo tengo en el corazón.

Entre ambas estrofas se inserta una digresión sobre el supuesto falso misterio de Nuestra Señora de Constantinopla, más conocida como la Virgen que vino del mar, una estatua mariana que fue encontrada en la orilla del mar en Salerno; no obstante, no aporta nada, sino que introduce ya un discurso enteramente laudatorio de una advocación diferente a la que se atribuye el milagro. Aquí se mezclan tantos elementos ajenos al hecho principal que provoca la pérdida del núcleo narrativo. En este intento de rememorar la situación de crisis del peregrino hambriento, al final sólo se enaltece la piedad del devoto y la actitud resolutive de la Virgen como intermediaria con Dios al abogar por el hombre y su salvación.

Con razón, el preso aclama
a ti, Divina Señora,
y el enfermo siempre implora
y á cada instante te llama.

El pajarito en la rama
canta alegre su retiro;
será por ti, según miro,
pue[s] le llenas de piedad,
yo también por ti suspiro,
Virgen de la Soledad.

Es a partir de aquí que se pierde el hilo narrativo con las estrofas procedentes en su totalidad. Ya no mantienen una relación con el protagonista, sino que hacen múltiples referencias hagiográficas a distintas advocaciones marianas y a episodios protagonizados por ella, y sólo —recalco de nuevo— ensalza a la figura marial como intermediaria, su poder como abogada de los mortales, sus virtudes, su papel como madre de Jesucristo, pero ninguna referencia en especial a quien protagoniza el relato. Ya en los versos finales el propio José Mariano Rosales justifica porqué se ha encomendado a la Virgen de la Soledad:

Tus milagros son patentes
en el Universo entero,
por eso, Madre, yo espero
tus bendiciones clementes.

Ya ves que todas las gentes,
con muy devota humanidad,
imploran tu piedad
el remedio á nuestros males
por tus goces celestiales,
Virgen de la Soledad.

En cambio, de regreso a la polifonía, sí hay composiciones en verso que retratan la misma narración de manera condensada ya sin ninguna digresión, y que por supuesto, según la premisa de Cátedra, responden a los diferentes tipos de público consumidor. En la H2, por ejemplo, las cuatro estrofas sintetizan el milagro patente vivido por Hilario Guzmán. En la estrofa introductoria el sujeto lírico —en tercera persona— rememora y da testimonio a manera de explicación del hecho principal.

De este milagro patente
hoy darán fe y testimonio
los mismos que han escapado
de las garras del demonio.

Como si fuera una presentación ante un público, en la estrofa se retoma el motivo literario (la salvación) y el milagro del que ambos protagonistas gozan. En los versos dedicados a la testificación se da un giro en el personaje antagonista, quien, de acuerdo con el cuarto verso, fue prisionero del demonio, algo no incluido en el texto de origen. Esta adición alude, en realidad, a la situación compleja que hay detrás de las acciones de Hilario y Jacinto, el primero por su embriaguez y el segundo por su iracundia.

Y en la segunda y tercera estrofa es fácil identificar una narrativa que reduce lo que en extenso ofrece el relato en prosa: se hace la presentación del beneficiario y su gran cualidad de devoto y, por supuesto, del auxilio que provee la entidad divina, y cómo esto repercute en las actitudes de ambos para ser salvados uno de morir y el otro de cometer homicidio.

Guzmán por su devoción,
de Atocha al precioso Niño,
de su enemigo el rencor,
lo vio cambiado en cariño.

A los dos con igual suerte
el Santo Niño amparó,
que á uno libró de la muerte
y á otro de un crimen libró.

El final, a manera de cierre, escrito en la tercera persona se aleja del sujeto lírico inicial. La sustitución tiene el propósito de fungir como una prueba de veracidad al provenir de un testigo externo y, así, se tome por verdadero el escrito.

En la H4, la tierna alabanza dedicada al Señor del Calvario es un perfecto balance entre los elementos laudatorios y la síntesis del relato. En la primera estrofa el sujeto lírico apela a la atención del lector al iniciar con la fórmula exclamativa semejante a una estructura interjetiva, pero ya con

una función más bien introductoria: “¡Oh milagro tan palpable/ que no se había visto jamás!”. Y en los siguientes dos versos inserta el motivo de la revivificación: “¡Resucitar á Macario/ hecho astillas por demás!”. En los versos siguientes se agregan elementos para elogiar a la advocación de Cristo con la mención de su poder resolutivo y retoma magistralmente el hilo narrativo principal al insertar una pequeña referencia a la escena de la caída de Macario, justo cuando recuerda los milagros del Señor del Calvario, y se encomienda a él. Y cierra con dos estrofas que manifiestan el aprecio y admiración a dicho ente celestial, todo como si formara parte de una oración mayor.

Alabado y bendecido
seas, Señor del Calvario,
permite siempre llevemos
tu eficaz escapulario.

Líbranos á toda hora
de algún accidente ó mal
como libraste á Macario
de muerte tan infernal.

La última estrofa, en un sentido de cierre, recuerda a la última parte de las oraciones, en las que se hace la solicitud y se compara la salvación recibida por alguien más.

En la H5, al final del relato en prosa, el narrador menciona que, en reconocimiento del suceso milagroso, el bandido apodado el Tigre del Monte, al ser beneficiado por la misericordia del Señor del Sacromonte, escribe una octava al pie de un retrato en el que testifica dicho suceso en el mismo sentido en que se escribiría un exvoto. En tan sólo ocho versos el bandolero resume su cambio de actitud a partir de su encuentro con este ser divino. En los primeros cuatro, se refiere a la escena catártica en la que el Señor del Sacromonte muestra sus estigmas y cómo la sangre proveniente de ellas provocó una impresión tan grande que llega a enternecer el carácter del bandolero y evitar que cometiera el homicidio.

Esa sangre preciosa de tus manos,
Que yo infame pecador he derramado,
Es el bálsamo precioso que ha curado
A mi alma de todos sus pecados.

En los versos restantes muestra que él mismo es consciente de sus faltas y las reconoce para pedir su absolución mediante el verdadero arrepentimiento. Este sentimiento permea hasta el final, y como en otros milagros, induce al cambio de actitudes y comportamientos, y a la reforma moral del beneficiario.

Mi maldad reconozco, padre amado,
Perdón te pido, por tu pasión divina.
Por el buen camino á todos encamina,
Pues el Señor del Sacromonte eres nombrado.

Por último, en la H8 tenemos el caso de polifonía genérica compuesto en total por una estrofa de cuatro versos y cuatro estrofas de 10 versos cada una, es, en otras palabras, una glosa que amplía la historia de la cuarteta. Esta se puede dividir en tres partes. La primera, representada claramente por la primera y segunda estrofa, en la que se integra el elemento de veracidad (fecha) y el resumen del texto en prosa. Aquí, encontramos pequeñas referencias a ciertas partes de la narración: la ludopatía de Pedro García y sus actos violentos, el sufrimiento físico de María Juliana, el pacto con el Diablo, la entrega del dinero por el alma, la aparición de la Virgen y la salvación de la esposa.

“Dichosa María Juliana
que del demonio escapaste
porque con gran fe imploraste
a nuestra Guadalupana”.

En septiembre, día postrero,
tu marido vil é ingrato,
con el demonio hizo un trato,
cambiándote por dinero.
Prostituido y altanero,
esa noche te golpeó,
al demonio te entregó
con muy plausible contento;
más este sufrió el tormento
porque María te salvó.

Resulta llamativo la forma en que estas estrofas y las siguientes se construyen, pues hay un ligero cambio en el tono de la voz. Aquí, el sujeto lírico, mediante los adjetivos, expresa cierto desagrado

por las acciones de Pedro García, pero en un intento de no sólo dirigirse a los lectores, sino a la mujer como si ella estuviera fuera de lo narrado. A lo largo del texto narrativo nos enfrentamos a una importante descripción que progresivamente tiene como principal recurso gramatical el adjetivo y en menor medida el adverbio. Para representar las escenas, las acciones y principalmente a los personajes, el narrador acude a estructuras básicas, en las que sólo se utiliza un modificador sintáctico para complementar la información. Por ejemplo:

La segunda parte corresponde a la décima espínela, la cual es una descripción hiperbólica³³⁰ de Pedro García en la que se exaltan los defectos y los vicios de su personalidad mediante lo que parece ser la voz de la propia María Juliana. Nótese que se hace el cambio gramatical de derivación y se menciona, con un tono esperanzador, que se desea que él sea salvado por Dios como lo ha hecho con ella al final del relato en prosa. Misma escena que está en dicho texto.

Esposo ingrato y malvado,
prostituido inconsecuente,
con corazón de serpiente.
¡Por el diablo envenenado!
Dios pe[r]done tu pecado,
tenga compasión de ti
y te retire de aquí,
de ese caos tan tenebroso
y te salve el Poderoso
como me ha salvado á mí.

Lo interesante de estos versos es que el sujeto lírico ya no se dirige a María Juliana, sino que es ella quien expone su posición ante los tormentos sufridos por culpa de su esposo.

Las dos últimas estrofas son tan similares a una oración, en ellas se alaba a la Virgen de Guadalupe y se exaltan sus virtudes divinas. Aquí el sujeto lírico, que continúa una voz femenina, hace un ofrecimiento a la figura mariana como agradecimiento por su salvación.

³³⁰ Vinculado a la constante integración de adjetivos calificativos en los títulos, el relato en prosa también encontramos este “abuso” para la descripción de los personajes y las situaciones. El narrador se apoya en esta hiperbolización discursiva para armar la historia y configurar a los protagonistas y, así finalmente, estructurar un relato milagroso con tintes pedagógicos y dogmáticos.

La Reina Guadalupana,
madre de los mexicanos
con sus divinos arcanos
me salvó de gente insana.
Por eso yo voy ufana
y también agradecida,
vengo á tus plantas rendida,
con fervorosa oración
a ofrecerte el corazón
y al mismo tiempo mi vida.

Y la misma voz, con un tono propagandístico, pide que el pueblo se mantenga fiel a la Virgen de Guadalupe, en quien ella confía al haber sido testigo del amparo marial y la misericordia.

Que un pueblo fiel, religioso,
ante tu templo se agrupe
¡Oh Virgen de Guadalupe,
mi consuelo y mi reposo!
Contrita y con puro gozo
a tu templo vengo á orar,
pues siempre me has de amparar
en mi amarga desventura
porque tú eres la hermosura
que jamás he de olvidar.

El final testifica lo que ella ha presenciado y con lo que ha sido beneficiada por ser gran devota, sin importar las adversidades. Igualmente, es una prueba de lo que representa la figura guadalupana en el imaginario religioso nacional, un refugio para todos los mexicanos.

Como se lee, las composiciones derivadas de la polifonía genérica retoman los elementos cruciales del texto en prosa para resumir los acontecimientos narrados e incluir aspectos hagiográficos y de las fórmulas que aparecen en oraciones religiosas. Esta práctica podría orientarse a la comprensión mediante la síntesis, así como a la memorización de un portentoso milagro para ser retransmitido de manera oral.

5.3 NARRADOR

En todos los relatos el narrador es un común denominador. Por su participación en la historia, es, según el modelo vocal de Genette, un narrador heterodiegético, pues su involucramiento se da mediante el uso de la tercera persona del singular y, en ocasiones, el plural tanto en masculino como femenino. Así, definido por su ausencia, éste se limita a la misma acción de narrar; sin embargo, Luz Aurora Pimentel explica que, contrario al pensamiento de Genette de presencia/ausencia, este narrador “puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración, es decir, que, si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo”.³³¹

Por el hecho de estar escrito en tercera persona, desde el punto de vista sintáctico, no representa una ausencia total. Al utilizar una tercera persona no-yo, es decir, que se incluya como parte de la diégesis, este se deslinda de toda la responsabilidad de los hechos, pues se limita a contar algo de lo que no ha sido testigo directo, aunque algunas veces se identifique con la colectividad con un nosotros.

El narrador se utiliza como una estrategia retórica para insertar referencias al contexto socioreligioso precedente al momento de circulación, muy similar a si emitiera un juicio de valor respecto a las actitudes y comportamientos de los personajes que apostatan. En la H3, por ejemplo, es visible que se expone una valoración moral sobre el protestantismo reinante en la sociedad. Al presentar el breve trasfondo biográfico de Regino Esteves y Casimira Fuentes, se elogia la vida sana y tranquila que brindan las máximas católicas y esto funge de base para exponer cómo el apostatar se ha convertido en una calamidad, argumento que se traduce en un señalamiento para los miembros de la sociedad que abandonaron públicamente la religión católica. Léase dicho

³³¹ Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Editorial Siglo XXI, México, 1998. p. 142.

fragmento: “Mas quiso la desgracia que el demonio de la incredulidad hiciera presa en ellos, perdiendo en poco tiempo todas sus costumbres de cristianos y dando en la horrible impiedad que por nuestra desventurada suerte va invadiendo el mundo”

En los textos en prosa, el narrador tiene una segunda función: apelar la atención del lector. Mediante el uso gramatical de la segunda persona del plural y la conjugación correspondiente al elemento anterior, se identifica que este es heterodiegético y que el relato se basa en un discurso retrospectivo. En la H4, por ejemplo, la construcción sintáctica “¡Calculen ustedes la impresión horrorosa que recibiría el púb[l]ico!” funciona para atraer la atención del lector por su énfasis con el tono imperativo. Y, además, se da a entender que es el preámbulo para la declaración explícita de qué ha sucedido después de la caída y antes de la tan portentosa revivificación de Macario Gómez, el circense: “se trajo una camilla y un sacerdote se acercó al cadáver hecho trizas con ánimo de prestale algún auxilio religioso, pero fue en vano porque Macario estaba convertido de en un picadillo de carne y huesos”.

En este sentido, en los relatos en prosa, el narrador es sencillo y sin muchos elementos complejos, pues su participación se nutre de los elementos tradicionales, en este caso los enunciados formulaícos que buscan captar la atención de los lectores. En casi todas las hojas apreciamos que el narrador crea una dinámica concreta, pues se dirige a ellos para marcar el punto de tensión con una sintaxis peculiar, la cual indica que dará paso para explicar cómo se ha resuelto el momento de crisis de los protagonistas. Esto le permite reconstruir los hechos entre la etapa de crisis y la resolución, pues el discurso se vuelve analéptico y, al mismo tiempo, explicativo.³³²

En cambio, en las composiciones en verso, que acompañan a los textos principales, la voz lírica se incluye en la sentencia con un nosotros. Esto adquiere la potencia de quien lo emite, es

³³² *Vid. supra.*, V.V Fórmulas, pp. 161-1667

decir, quien llene ese pronombre con una colectividad y es claro desde la primera etapa narrativa, cuando se hace la presentación del beneficiario y su situación. A pesar de estar inmerso en el mundo narrado y verdaderamente conocer todo lo que acontece, no se involucra jamás ni participa en el plano diegético, de ahí que ofrezca una visión panorámica tanto del suceso central como de los personajes y “rompa” con el momento de lectura para apelar al lector.

La limitación del conocimiento de parte del narrador es otra estrategia narrativa vinculada a lo anterior, asimismo la ausencia de una focalización en la prosa también. Éste tiene, por tanto, una voz de autoridad que todo lo sabe y, como tal, puede opinar sobre ello. Es por eso que muestra una postura clara al momento de nombrar a los personajes por sus características específicas.

Algunos elementos presentes son los tipos de discursos en ciertos fragmentos, el discurso gnómico y el discurso propagandístico, y la inserción de las fórmulas con el propósito de atraer la atención del lector y mostrarle una moraleja que encubre la propaganda de una figura sagrada o de un santuario. La emisión de un juicio y, en especial, la exposición de un posicionamiento ideológico es crucial para que el mismo narrador tienda a incluir un discurso a favor de la religión católica o a un santuario o figura santa, una propiedad del género del que se desprende, las Relaciones de Sucesos.

Otra característica es el tiempo gramatical utilizado. Por un lado, al ser una narración que se cuenta una vez sucedido el milagro, se emplea el pretérito perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto del modo indicativo para marcar la distancia temporal entre el punto en que se lee y del hecho sobrenatural. Después de la fórmula, se vuelve retrospectivo mediante la analepsis, la cual es el principal recurso para explicar cómo se ha efectuado el portentoso. Otro recurso son los diálogos de los protagonistas en presente indicativo, pero no hay un desfase o confusión en la temporalidad de los hechos, por lo que no adquiere una relevancia problemática.

Un punto importante para destacar es que en todos los relatos en prosa hay un narrador omnisciente. En cambio, en los textos poéticos es el devoto quien habla para dar testimonio del milagro, en un estilo semejante al exvoto.

Un ejemplo perfecto en el que se hace presente la voz lírica es la octava que, posiblemente, escribe el Tigre del Monte en la H5. Aquí, el mismo protagonista enuncia su nueva conducta y su toma de consciencia sobre sus pecados. También en las *Mañanitas y despedimiento al Señor de Chalma*, contenido en la hoja. Mediante la conjugación de los verbos, observamos que desde la tercera estrofa Cristo protagoniza los versos:

Todo formaste veloz,
este mundo y las estrellas,
donde pones tus lúcidas huellas,
muy buenos días, Padre Dios.

Tú amparas al desvalido,
castigas al hombre atroz,
das consuelo al afligido,
muy buenos días, Padre Dios.

Moriste por mis pecados
cuando las tres dio el reloj,
de ti seamos auxiliados,
muy buenos días, Padre Dios.

Pues tú redimiste el mundo
predicando con tu voz,
eres un ser sin segundo,
muy buenos días, Padre Dios.

Desde el inicio, el narrador se dirige a la advocación de Cristo. En cada estrofa se dirige a un tú, que es Cristo. Refiere a él con la mención de aspectos bíblicos, y se enlistan una serie de acciones y cualidades teologales que lo enaltecen.

Un último ejemplo es un fragmento de las *ALABANZAS A MARÍA SANTÍSIMA DE LA SOLEDAD*, contenidas en la hoja número 8, en la que la tercera persona del plural es utilizada para insertar una voz femenina. Visualmente no hay un corte del narrador masculino desde la tipografía.

El cambio de la voz masculina que sólo describe el entorno a la segunda voz que pregunta, se da con la conjugación del verbo “decir”. Léase el siguiente fragmento.

Entra en la ciudad,
se desata en llanto,
no hay quien la consuele
en tanto quebranto.

**¿Dónde está mi amado?,
decía adolorida,
¿Dónde está mi bien?
¿Dónde está mi vida?**

Hombre, fuiste causa
de esta soledad,
llora tu pecado,
llora tu maldad.

Herido tu pecho
con siete puñales,
tus ojos, Señora,
en llanto deshaces.³³³

El tipo de preguntas hechas demuestra que la voz femenina corresponde al personaje de la Virgen de la Soledad, protagonista del milagro. Asimismo, el que ella misma externe una desesperación por conocer el paradero de su hijo y demuestre su dolor es una referencia directa al momento por el cual se le da el nombre a la advocación. El cambio de voz se aprecia también en la composición poética de la H9, en la que María Juliana pide el perdón de la Virgen para Pedro García.

5. 4 ELEMENTOS RETÓRICOS

Derivado de su hibridación entre la oralidad y la escritura, la literatura popular se asocia con la retórica menor, es decir, con aquella “no codificada, no escrita, pero sí existente en la literatura que llamamos popular o [...] literatura marginada por los cultos e intelectuales”³³⁴ y que construye su

³³³ Las negritas son mías.

³³⁴ María Cruz María Cruz de Enterría, “Retórica menor”, *Studi Ispanici III* (1977-1988), p. 275 *apud* Juan José Rodríguez García, *op. cit.*, p. 99.

discurso a partir de recursos tradicionales³³⁵ provenientes de las poéticas oralizadas³³⁶ y, además, apropiaciones cultas. Al respecto del tratamiento de estos textos, es necesario, apunta Cátedra en su estudio sobre los pliegos poéticos, atender no sólo a la *retórica mayor*³³⁷ y las posibles imitaciones e intertextualidades, sino también redescubrir la retórica menor para desarticular los elementos internos del discurso empleado.

En este apartado pretendo resaltar otras cuestiones del discurso narrativo de los relatos impresos por Vanegas Arroyo para identificar rasgos de una posible poética popular provenientes de los pliegos, señalada por María Cruz García de Enterría, en verso que ha pervivido por la presencia de recursos tradicionales, principalmente de fórmulas y tópicos.

A pesar de ser calificada de literatura vulgar o mediocre, en general, la producción de la casa impresora popular demuestra un singular conocimiento de los recursos narrativos y un manejo de las figuras retóricas empleadas por las grandes figuras de la literatura oral y de autor. Lo que para un lector prejuicioso parecería uso excesivo o abuso repetitivo en gran medida, resulta ser una lengua literaria característica de un tipo de literatura que posee una adecuación y una “retórica” especial y, por qué no, engañosa también. Situarnos fuera de una lectura ingenua, confirma García de Enterría, “permite encontrar en ellos [los relatos] unos valores de lengua y expresión semejantes a aquellos que ya vimos cómo Caro Baroja supo encontrar y señalarnos en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*: pasional, vitalista, selectivo del gusto popular y popularizado, fuerza narrativa [...]”.³³⁸

Con base en lo anterior y alejado mi lectura ingenua inicial, en un acercamiento más detallado he identificado, por un lado, que elementos como la monotonía y la vulgarización de este

³³⁵ Juan José Rodríguez García, *id.*

³³⁶ *Op. cit.*, p. 261.

³³⁷ *Op. cit.*, p. 224.

³³⁸ *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973, p. 162.

lenguaje están presentes y son una parte de las estrategias literarias propias del género editorial y, por otro, que el magistral manejo de ellas demuestra la calidad de escritura y edición de Vanegas Arroyo en su intento de continuar con una tradición heredada y que se apropia. Sobre la polémica clasificación que recibe la literatura popular cabe recordar las sabias palabras escritas por García de Enterría:

[...] conviene recordar que el lenguaje de una literatura mediocre, vulgar o, incluso, mala estética y literalmente, puede y debe ser exponente de un tiempo y de una sociedad o de un grupo de ésta, el grupo que la consume. No reflejará valores de una individualidad histórica personal, pero sí encontraremos en ella un repertorio de elementos formales de expresión comunes a un ambiente.³³⁹

Ante esto, se puede afirmar que los relatos sobre milagros, al igual que otros géneros, poseen características literarias y partículas propias de una tradición editorial —como el caso de los títulos y la estructura narrativa— y en especial a una construcción que obedece a la lectura del lector de la época.

Contrario a lo que señala Rodríguez García sobre el vocabulario efectista,³⁴⁰ en el discurso empleado en los relatos sobre milagros no hay cultismos que oscurezcan la lectura, al menos en los relatos en los que coincidimos. El léxico utilizado es muy similar al que se emplearía en la cotidianidad por su sencillez y asequibilidad semántica, pero sin dejar de ser artificioso en su totalidad, pues entreteje los recursos tradicionales y el tratamiento de los mismos, algo ajeno a la naturalidad del lenguaje ordinario.

Asimismo, discursivamente los personajes y sus diálogos se mantienen en esta línea para dotar de verosimilitud el relato. Este elemento establece una correlación con los personajes naturales y sobrenaturales, femeninos o masculinos, adultos o infantes, que dan congruencia al texto en mayor grado.

³³⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 99.

5. 4. 1 EL DISCURSO NATURAL Y SOBRENATURAL

Como parte de los rasgos formales, me parece importante destacar el discurso de los personajes, el cual está influenciado por el proceso de la configuración de los humanos y entidades celestiales. Conjuntar estos elementos ayuda a presentar una imagen clara, más allá de la descripción ofrecida por los adjetivos calificativos en el plano textual y las acciones hechas o descritas.

Dentro del corpus no todos los personajes tienen diálogos, en algunos relatos sólo se alude a dicha acción o se menciona una conversación. En este apartado, me centraré en rescatar el discurso expreso y el aludido y la manera en que permiten identificar los matices tan particulares de cada uno y cómo se marca una distinción incluso entre aquellos que pertenecen al mismo grupo (naturales y sobrenaturales) por la forma en que se representa (diálogos, alusiones discursivas o referencias).

En los relatos las parejas narrativas ayudan al desarrollo del tema principal y funcionan como casos de ejemplos sin utilizar o hacer mención siquiera del posible castigo. Además, discursivamente se trazan los límites de sus cualidades morales que se basan en la dualidad del bien y el mal, o más acorde al tema, de la figura del pecador y no pecador.

El primer gran grupo, el de los personajes naturales (humanos), se divide en otros, en función de las palabras emitidas: los fieles y los protestantes-apóstatas, los victimarios y las víctimas.

En la primera categoría encontramos, por un lado, a los protagonistas practicantes de la religión católica, presentados ante el lector como una figura modélica y ejemplar de las más claras virtudes morales que puede poseer un mortal. Sin importar su situación, siempre recurren a la invocación divina como primer instinto y se muestran confiados en que acudirán a su auxilio, pues saben que son merecedores de ello.

Dentro del relato es fácil detectar puntos clave que trazan la personalidad de un devoto, como el caso de José Mariano Rosales (H1), de quien intuimos que ha nacido y crecido dentro del seno religioso, lo que explica su enorme fe. Por ejemplo, la forma de responder el cordial saludo de la Virgen y, por supuesto, su tenacidad que, a pesar de la adversidad sufrida durante su peregrinaje, jamás lo orilla a renegar de Dios. En su discurso expresa seguridad al intuir que de alguna manera sus plegarias serán atendidas por la Madre de Dios y esperanza de que ésta le proveerá lo necesario para continuar su camino aun cuando su esposa parece ya no creer en la salvación: “— [...] No tengas cu[i]dado que yo e[s]toy [c]onfiado en Dios y, después de Dios, en la Madre santísima de la Soledad, á quien estoy encomendado. Ya no llores, que la fe que tengo en la Reina de los Cielos es bastante para que me dé un cierto alimento para mis hijos—.”

En el diálogo anterior observamos a un personaje que confía ciegamente en el poder divino y que convence a los demás de ello siendo coherente con su discurso y sus acciones al dirigirse a la figura marial, en calidad de intercesora, para ser socorrido, pues sabe que su fe será premiada.

Otro ejemplo puntual es el caso de Fidencio (H3), hijo de protestantes en transición, que, a pesar de ser un infante, tiene claro los valores que sus padres le inculcaron cuando aún profesaban el catolicismo. Su resiliencia es su mayor cualidad durante el enfrentamiento con su padre, que lo desprecia al llamarlo fanático por idolatrar a aquellas imágenes de santos. Ante esta circunstancia, el pequeño defiende su costumbre de arrodillarse frente a las imágenes. En la escena se retrata perfectamente la lealtad del infante:

Y pasó que, una vez habiendo llegado su padre de una reunión de sus nuevos amigos protestantes, encontró á su pequeño hijo arrodillado delante de una imagen del Señor de Chalma, lo que le hizo montar en cólera y arrojar al niño de un puntapié. **Y habiéndole contestado el niño que primero le quitaría la vida que la creencia del Divino Señor**, entonces, le dijo su padre que no quería fanáticos á su lado y, tomándolo por el cuello, lo arrojó al horno encendido

Dicha enunciación remite a una fuerte conexión con el episodio bíblico de *Daniel 3*, en el que también los protagonistas reafirman su fervor a Dios y sus semejantes sin miedo de padecer en las llamas.³⁴¹ En el diálogo aludido se aprecia la firmeza del infante al mostrarse leal a sus costumbres y prácticas religiosas, y su seguridad de renunciar a su vida antes que traicionar al Señor de Chalma.

Por otro lado, encontramos un subtipo distinto de devoto que sí comete faltas y se aleja de las normas del bien de manera consciente, pero que, por su fervor religioso y el reconocimiento de tales vicios y pecados, así como por sus votos y promesas hechas a los intermediarios de Dios, es considerado beneficiario de las portentosas acciones divinas que lo salvan de los peligros que asechan su vida. Ignacio Cienfuegos (H6), por ejemplo, es un pecador cuyo gran defecto es criticar a los demás, de ahí que la crisis narrativa sea el fuego de san Marcial (ergotismo), consecuencia de emanar los más vituperantes comentarios y enredos. Él mismo reconoce y acepta su imperfección moral. Ante la esperanza perdida en la ciencia y los médicos al no encontrar una solución a su enfermedad, acude a san Antonio de Padua y le promete jamás entrometerse en las cuestiones ajenas con denostaciones ni juicios si es socorrido con su benevolente gracia. Al salir de rezar su novena, el hombre es interceptado por un curandero y mantiene una conversación con él. Léase el siguiente fragmento:

El último día de la novena se salió muy pensativo de la Iglesia y al llegar a su casa ya le estaba esperando un curandero que tenía mucha fama y le dijo:

—Señor Cienfuegos, he sabido que usted sol[i]cita una persona que lo cure—.

—Efectivamente —contestó Cienfuegos— **si no fuera porque soy muy cristiano ya me hubiera desesperado. No hay doctor en medicina que haya podido aliviarme—.**

En su respuesta Ignacio expresa su desesperación y frustración ante la enfermedad que parece no tener cura y el descontento y pérdida de creencia en la ciencia. Al mencionar, sin embargo, su fe demuestra que ésta ha sido su consuelo y, en consecuencia, la última opción para encontrar un

³⁴¹ Vid. *infra.*, capítulo VI, motivo de salvación, p.

alivio. Aquí, es evidente una lucha interna entre creer en la medicina y la fe, en la cual la primera ha perdido. Así, el hombre es curado por la encarnación del santo, pues su promesa y, en especial, sus ruegos y rezos dedicados en la novena, su visita al templo mayor y el hecho de que nunca perdió la fe y el ser “un buen cristiano”, son suficientes para que sea beneficiario del milagro.

Contrario a lo anterior, se presentan aquellos personajes protestantes que se suscriben o articulan un discurso basado en la intolerancia e inflexibilidad ante otras posturas religiosas y que reafirman estos sentimientos con acciones. El caso de Regino Esteves y Casimira Fuentes (H9) es particular porque al principio de la narración son introducidos como un matrimonio unido que vive sana y tranquilamente junto a su hijo, Fidencio, y ambos le inculcan al niño los valores y virtudes propios de la religión católica. Por las circunstancias sociales de la época y el asentamiento de nuevas vertientes del protestantismo, el mismo narrador describe cómo apostan. El matrimonio abandona su religión publicamente al entablar una amistad con protestantes e intentan trasladarlo al interior de su hogar: “mas quiso la desgracia que el demonio de la incredulidad hiciera presa en ellos, perdiendo en poco tiempo todas sus costumbres de cristianos y dando en la horrible impiedad que por nuestra desventurada suerte va invadiendo el mundo”.

Conforme avanza la narración, Regino Esteves toma el protagonismo y es quién mantiene un desarrollo constante. Al estar en la etapa de transición ideológica, la carga discursiva implícita se basa en la falta de tolerancia hacia el catolicismo y, en especial, según expone el propio texto, a las prácticas que se realizan frente a las imágenes. Asimismo, en la alusión discursiva del personaje se advierte la cólera, lo que confirma un carácter iracundo e impulsivo que anticipa y justifica el atroz hecho: el filicidio.

Un segundo ejemplo es el caso del Tigre del Monte (H5), el famoso bandolero y asesino a sangre fría que aterroriza a las comarcas, famoso por lo grotesco de sus crímenes y la nula empatía hacia sus víctimas. El pueblo, mediante el narrador, lo conoce por las múltiples acciones inhumanas

que ha realizado, pues “se dice de él que una vez que no tuvo oportunidad de encontrar á quien matar, entró en su casa y mató á su propia mujer”. Cuando intenta asesinar a Jesús Espinoza, sostiene un encuentro con el Señor del Sacromonte y ambos conversan sobre la atroz acción que desea cometer. Véase el siguiente extracto:

Al entrar el bosque se persignó devotamente y encomendándose de todo corazón al Señor del Sacromonte comenzó á rezar pa[ra] tan divino señor nueve credos y cuando hubo acabado de rezar, **se le presentó Juan, el Tigre con una pistola de seis tiros en la mano, y le dice:**

— **¿A dónde vas?** —.

—Voy, señor— respondió Jesús —á Quito á ver á una hija mía que está muriendo, pues ella vivirá más que tú— le dice Juan.

—**Pues ya sabrás que soy el Tigre del Monte y el que cae á mis manos jamás escapa—.**

Y diciendo esto dispara sobre el infeliz Jesús, pero ¡oh, portento! De detrás de un árbol que estaba junto á él, sale una mano que detiene la bala con que iba á ser muerto. Preparando nuevamente la pistola, dijo:

—**Bueno, bueno, con que tenemos dos corderos que degollar. Primero, acabaré contigo y, después me arreglaré con el atrevido, que por lo pronto no me ha dejado matarte—.**

Acabando de hablar deja ir otro tiro al pecho de Jesús, cuando la bala es atajada nuevamente por otra segunda mano que también es herida como la primera. **Entonces, encolerizado Juan saca de la cintura un puñal y se dirige resueltamente al árbol de donde había salido las manos,** y ve allí á un señor envuelto en una sábana muy blanca manchada con la sangre que le salía de las heridas de las manos que tenía traspasadas, y con voz dulce y tranquila dice á Juan:

—¿Qué no te es suficiente la sangre que has derramado ya? —.

— **¿Y tú quién eres?** — le responde.³⁴²

Durante la escena, el bandolero se presenta de manera violenta y agresiva para intimidar a su víctima y demostrarle su posición de poder. Discursivamente resaltan los valores negativos y un rasgo despectivo hacia la vida humana, a la cual no respeta según lo enuncia él mismo al decir que aquel que cae en sus manos muere y su frase con sentido paremiológico de “dos corderos que degollar”. En sus palabras está la carga de su ira y su falta de compasión ante el sufrimiento de Jesús Ayala. También, al final, apreciamos la confusión de atestiguar la participación sobrenatural que lo cuestiona e induce al arrepentimiento más adelante.

³⁴² Las negritas son mías.

En cambio, Jesús Espinosa es otro devoto que articula su discurso a partir de su fe y el sentimiento de seguridad. Él es un padre de familia que va en camino a visitar a su enferma hija que, a pesar de los peligros que representa cruzar el bosque, mantiene la esperanza de ser ayudado por Dios para cumplir el llamamiento de su amada hija. En su trayecto, ante la expectativa de tener un encuentro con algún malhechor, sabe que su forma de protegerse a sí mismo es su fe y devoción, por lo que se persigna y encomienda al Señor del Sacromonte y le dedica nueve credos. Lo anterior no evita por completo que sea asaltado por el famoso Tigre del Monte; no obstante, el carácter de Jesús, aunado a su fe, le dan la suficiente valentía para que él no tema por su vida, aún sin saber que sucederá, a pesar de que el bandolero le diga que no vivirá por más tiempo. En los pocos diálogos se identifica su determinación por ver a su hija, su confianza en los poderes divinos de protección y el consuelo que esto le transmite. Su discurso es la esperanza nuevamente.

Un punto intermedio entre los anteriores corresponde a los personajes conversos que al principio son retratados como escépticos; sin embargo, al ser beneficiarios del milagro, cambian radicalmente su posición y lo expresan con un discurso fundamentado en la humildad y la aceptación del error. El ya mencionado caso de Rosendo Castañeda es un ejemplo. Al ser salvado por la Sombra de san Pedro de ser mordido por una víbora y observar la presencia patente del Apóstol cree en el poder divino:

Apenas recobró el sentido, Rosendo se arrojó en brazos de Cipriano exclamando:

—Tenías razón, amigo, no hay creencia verdadera que la de Jesucristo y sus santos. Hoy, en el mayor peligro, he visto interponerse entre mi cara y ese monstruo, que me iba á matar, una sombra milagrosa, la de un venerable anciano que me ha salvado, permitiéndote matar á ese terrible animal que hubiera acabado con los dos—.

Como se lee, las palabras de Rosendo son el reconocimiento de la fe que subraya el cambio en su perspectiva a raíz de experimentar la cercanía de la muerte. Es prueba de su convicción respecto a la importancia de la religión y de cómo nadie es abandonado por la divinidad. Además, menciona la apariencia física de quién lo ha salvado, un venerable anciano, el apóstol Pedro.

Los personajes sobrenaturales están caracterizados por elementos y atributos que los subdividen en aquellos que son reconocidos de manera general y aquellos que pertenecen a un espacio geográfico más local, pero no estipula que sean apariciones propias del lugar en el que acontece el encuentro, al menos en este corpus. A continuación, establezco una vinculación entre los discursos elaborados con base en los atributos, la representación física mencionada en el texto y la configuración del personaje.

Al principio del apartado puntualicé que el discurso empleado por las entidades divinas cambia dependiendo de quién enuncia las palabras, en especial su género y la forma en que se retrata su presencia patente. Por un lado, las representaciones locales de Cristo y los santos se muestran distantes y con poco tacto a diferencia de los seres femeninos; por otro, las advocaciones marianas se apegan al modelo común maternal y abogada de la humanidad que se retrata en otras colecciones de milagros. Sobre la presencia, narrativamente esto es crucial para trazar la participación discursiva, pues no obliga que su aparición material e inmaterial etérea y tangente conlleve un intercambio de palabras.

Al respecto, por ejemplo, el Señor del Calvario (H4) en el plano textual y discursivo no tiene una participación activa más allá del proceso de revivir a Macario, no desarrolla diálogos explícitos o aludidos en el texto en prosa ni en la composición en verso ya que su aparición es mediante una “cosa” que representa el todo de este como entidad divina.

Igualmente, el Señor de Chalma (H3) es un caso que representa a la figura local de manera empobrecida dialógica y textualmente. El lector no imagina cómo es o cómo aparece ante los testigos de tan maravilloso milagro. Tampoco se mantiene una conversación o alude a un diálogo sostenido entre el protagonista y cualquier otro personaje. En el caso del Cristo de Chalma, por ejemplo, encontraremos la ausencia de los elementos anteriores. En la etapa de la resolución, después de que el infante ha sido arrojado al horno ardiente, el padre culpable del filicidio

únicamente es testigo de cómo los ángeles sacan a su hijo vivo. Tanto él y su esposa como el lector entienden que es un milagro obrado por el Señor de Chalma, dado que hay una escena precedente que contribuye a interpretar así cuando se narra cómo Fidencio se arrodillaba días antes ante dicha figura religiosa dentro de su casa. Una escena que muestra los ritos dentro del hogar.

Contrario a estos ejemplos carentes, el Señor del Sacromonte (H5) es una de las más completas y ricas. Dentro del texto hay una aparición tan singular de esta advocación en la que es retratado a partir de sus características físicas básicas como los estigmas de su viacrucis; pero su peculiaridad está en la forma que se presenta: una aparición humanizada similar a la figura resguardada en Amecameca.³⁴³ Cuando el Señor del Sacromonte acude a salvar a Jesús Espinosa, el Tigre del Monte primero es testigo de cómo emerge progresivamente una persona ya herida. En la escena ocurre la intervención para salvar a Jesús y en un segundo plano provocar un cambio en el bandolero. Léase la siguiente cita:

ve allí á un señor envuelto en una sábana muy blanca manchada con la sangre que le salía de las heridas de las manos que tenía traspasadas, y con voz dulce y tranquila dice á Juan:

—¿Qué no te es suficiente la sangre que has derramado ya? —.

— ¿Y tú quién eres? — le responde furioso —¿Eres acaso mi juez?

—Podría yo serlo— le responde— pero no **he venido** por ahora á eso, **sino á estorbarte que dañes á éste hijo mío, á quien quiero mucho.** Y si la sangre que has hecho brotar de mis manos no te es suficiente, aquí está mi pecho, hunde en él ese sangriento puñal— y al mismo tiempo se descubre el costado derecho, en el cual ve Juan con asombro una herida, mudo queda de admiración, pues al momento reconoce que es el Señor del Sacromonte. Avienta lejos de sí las armas homicidas y postrándose en tierra, confiesa á gritos unos pecados y con lágrimas y sollozos pide perdón á Jesús Espinosa por haber intentado el matarlo.³⁴⁴

Desde su aparición, la figura divina utiliza una voz dulce y tranquila para encarar al criminal a la vez que le muestra su compasión a Jesús al responder a su solicitud de protección cuando se refiere a él como “hijo mío”. La conversación gira en torno a la conducta del pecador, a quien se le señala su brutalidad con el fin de inducirlo a una reflexión interna cuando Cristo le pregunta si no es ya

³⁴³ Refiere al municipio de Amecameca de Juárez, Estado de México.

³⁴⁴ Las negritas son mías.

suficiente la sangre derramada por otros pobres seres humanos. En correspondencia a sus cualidades teologales, esta entidad ofrece su cuerpo para que el Tigre no dañe con su puñal a Jesús. Dicha acción rememora a su actitud de salvar la humanidad, de cargar con el sufrimiento de los demás, por ello también toma su posición de autoridad moral.

Especialmente podemos conectar el discurso que emplea durante el encuentro con el bandolero y el físico descrito en el texto, todo con el fin fático de enternecer al receptor del pliego. Con palabras distantes, si lo comparamos con el de la Virgen, más no con indiferencia, su discurso produce un efecto certero en los testigos. El Señor dialoga con El Tigre del Monte y manifiesta un sufrimiento no sólo causado por sus heridas (estigmas), sino que el bandido lo vincula inmediatamente con el comportamiento humano y lo entiende como la verdadera causa. La exposición de sus heridas y la explicación de su verdadero dolor, aunadas a su expresión verbal son elementos que repercuten en su discurso. Cristo utiliza un tono condescendiente para provocar una inquietud y culpabilidad en su escucha principal, lo cual orilla al remordimiento al infame bandolero, pues refiere que la sangre del puñal es suya y que nada es una alucinación. Se podría pensar que los atributos físicos son un recurso visual que refuerzan el mensaje de sus palabras.

La Virgen, en cambio, crea una cercanía con sus devotos por su caracterización maternal y los sentimientos transmitidos por el tono de su discurso. En la H1, por ejemplo, en el cual la Virgen de la Soledad se aparece en la sierra con un canasto lleno de comida y una vasija con agua que le entregará al peregrino para alimentar a su familia. Al encontrarse con el hombre, ella declara qué la ha llevado a la sierra en el siguiente diálogo: “—Hijo de mi corazón, por manda[t]o de mi Padre les presento e[s]ta cana[s]tita de alimento para que puedan llegar á donde van destinados, en premio de las devociones y memorias que hacen de mi Padre Dios—.” En pocas palabras se posiciona a sí misma como una intercesora del poder de Dios y mensajera de éste que aboga por el bien de sus devotos que acuden a su socorro mediante un tono dulce y permeado de compasión hacia el

peregrino hambriento. Su discurso directo está sustentado en una voz que denota su personalidad piadosa, misericordiosa y clemente con aquellos que la invocan. Además, muestra su subordinación a Dios al especificar que ella es enviada por él para auxiliar a los devotos.

Asimismo, en la H9 continúa en el rol maternal y se apeg a su papel como presencia consoladora, una filiación de la Virgen dada desde el medievo. Al igual que la mayoría de los personajes divinos masculinos, esta advocación no tiene un desarrollo dialógico. En ningún momento se alude a las palabras dichas por la Virgen, simplemente no habla en todo el relato, en un estilo semejante a algunas *Cántigas* del rey castellano.³⁴⁵

En la H8 tenemos un milagro protagonizado por la advocación nacional de Guadalupe. En este relato la figura mariana tiene únicamente un diálogo. Cuando María Juliana la invoca, esta responde al llamado y aparece para salvarla de las garras del Diablo. Momentos antes de que Pedro García, el malvado esposo, entregue el alma de la mujer, la Guadalupana le susurra a su devota que todo estará bien.³⁴⁶ En esta escena, el discurso de la Virgen, a pesar de ser brevísimo —una oración para ser más específica—, encierra todos los calificativos posibles para describir su benevolente personalidad, sus acciones se apegan perfectamente a la imagen mariana como consuelo de los que sufren, protección de quienes la aclaman y, sobre todo, simboliza la esperanza de la salvación.

A diferencia de otros intercesores, y debido a su lugar en la jerarquía celestial, la Virgen de Guadalupe es el único personaje sobrenatural que tiene un encuentro con el Diablo, esto por mantener mayor cercanía como madre de Jesucristo elegida por Dios. Su poder para abogar por sus devotos y ampararlos es lo que le otorga una posición especial, que además se extiende al resto de sus hijos: sus devotos y, en el caso de la Guadalupana, el pueblo de México.³⁴⁷

³⁴⁵ Véase, por ejemplo, la cantiga alfonsina 5, 7, 8 en la versión de Jesús Montoya.

³⁴⁶ *Vid. infra.*, capítulo VI, motivo de suplantación física, p.

³⁴⁷ Véase la referencia de la Virgen con función heroica, en Juan José Rodríguez García, *op. cit.*, p. 120.

En la H6 encontramos a san Antonio de Padua en el papel de curandero, algo recurrente en las colecciones de milagros antoninas. Dentro de la narración, el santo se presenta ante el futuro beneficiario, Ignacio Cienfuegos, que hace honor a su apellido por su maledicencia. Después de la plegaria. Véase el siguiente fragmento:

El último día de la novena se salió muy pensativo de la Iglesia y al llegar a su casa ya le estaba esperando un curandero que tenía mucha fama y le dijo:

—Señor Cienfuegos, he sabido que usted sol[i]cita una persona que lo cure—.

—Efectivamente —contestó Cienfuegos— si no fuera porque soy muy cristiano ya me hubiera desesperado. No hay doctor en medicina que haya podido aliviarme—.

—Pierda usted cuidado— confeso el curandero— voy hacer lo posible por aliviarle—.

En seguida le registró escrupulosamente la boca, le vio la lengua sumamente grave y se desalentó de curarlo, según lo demostraba su semblante, pero siempre se decidió diciéndole:

—Está usted muy malo; sin embargo, en nombre de la Divina Providencia le voy á curar todos los días hasta ver si logro su alivio. Mañana volveré con las medicinas—.³⁴⁸

En la escena san Antonio aparece con la intención de ayudar y, así, representa la esperanza para el enfermo. A pesar de que él mismo muestra una inseguridad de sus poderes de curación al revisar la boca, no lo expresa tajantemente y sustituye todo lo anterior por el compromiso, motivado por una determinante promesa al devoto, para aliviar el dolor. Su discurso se impregna de este elemento y una actitud de humildad que resta seguridad a sus palabras, mas no a sus acciones, al decir que hará lo posible para sanarlo, sin mostrar confianza, algo contrario a su posición de taumaturgo. Asimismo, resulta alentador para Cienfuegos y demuestra que la fe es una opción cuando la ciencia médica falla. En la cuestión discursiva, sus diálogos son directos y sus palabras secas y poco artificiosas, tanto que lo humanizan. No obstante, sí demuestra una subordinación a Dios al emplear un estilo formulaico para fijar su propósito de curandero al enunciar “en nombre de la Divina Providencia le voy á curar todos los días hasta ver si logro su alivio”.

Así, las palabras de los santos y las advocaciones marianas y cristíferas denotan su subordinación a Dios y dejan en claro su papel de intercesor entre Dios y el hombre, pero sin perder

³⁴⁸ Las negritas son mías.

su individualidad y sus cualidades. Por ejemplo, cuando san Antonio utiliza la fórmula “en nombre de la Divina Providencia” o la Virgen de la Soledad que intercede al ser enviada por Dios para entregarle alimento al peregrino hambriento y ella misma lo menciona.

El Diablo, por el contrario,³⁴⁹ en el relato representa la tentación y el pecado. Cuando Pedro García blasfema invoca a este fáustico ser y en ese momento, muy adherido a su papel ortodoxo el maligno emplea “una voz más solemne, formal” para describirse a sí mismo. Esta voz se nutre también de los rasgos siniestros y autoritarios que le ayudan para aprovechar la desesperación de Pedro García y embaucarlo.

— **Mírame, conóceme. Yo soy ese demonio que tú buscas; pero, te advierto que ya estás vendido conmigo, ahora quiero comprar á tu mujer para vengar los agravios que me ha hecho. Por ahora, te daré un poco de dinero para tus vicios—.**

— Bueno, acepto— le contestó Pedro— pero dame un plazo para entregártela—.

— Seis años te concedo —le dijo el demonio— **ve á sacar el dinero que está al pie del pino que se encuentra en el patio de tu casa.** Con esa cantidad, que es regular, tendrás para pasar tu vida de holgazán. Además, te facilitaré otros recursos—.³⁵⁰

Aquí su voz autoritaria muestra su interés por comprar el alma de la pobre mujer y hacer que Pedro se involucre en la dinámica del poder para poseerlo a él también. En la escena del pacto es claro el juego de la generosidad del Diablo: darle tiempo al hombre para pagar sabiendo que lo desaprovechara, por lo que obtener el alma es algo más sencillo de lo que parece. Ahí también se refleja su cualidad de tentar al hombre al ofrecerle una solución que le permite seguir con un estilo de vida pecaminoso.

Aunque parecieran ser oraciones sueltas con poco sentido, el diálogo de los personajes sobrenaturales adquiere un papel fundamental para contribuir a su caracterización. La importancia

³⁴⁹ Claudia Carranza Vera, “La voz del diablo en contrapuntos de la lira popular chilena”, en *Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano*, [en prensa], 2024, p. 267.

³⁵⁰ Las negritas son mías.

radida, además, en la forma en cómo un par de palabras se engloba la percepción ortodoxa de las figuras celestiales que ha pervivido en la literatura de milagros.

5. 5 FÓRMULAS

A lo largo del período de localización (1880-1917) notamos que hay una variedad tipológica de milagros pequeña. Esta queda reducida, pues se repite la manera en que son efectuados estos sucesos; sin embargo, se observa una muestra de recursos tradicionales, los motivos, las fórmulas y los tópicos.

Dentro de la estructura narrativa, antes de la etapa dedicada a la intervención sobrenatural se da cabida a la fórmula en el texto.³⁵¹ Aurelio González ha establecido que estas pequeñas unidades discursivas y expresivas se caracterizan por su recurrencia y su carácter figurativo. En su planteamiento explica que existe una relación de significación que se da en el plano discursivo, pues tienen un significante común en los textos del mismo género y un significado específico dentro del texto en cuestión y su tipificación depende del valor significativo codificado. En la tipología se identifican tres:

1. *Con valor significativo suprasegmental*, correspondientes a los indicios, informes y símbolos o conceptos como referentes a sentimientos, situaciones, caracteres, atmósferas, etc., y que están “más alejados del significado de la historia aunque están muy relacionados con el estilo [...] e indudablemente llenan una función «identificadora»”³⁵²
2. *Elementos con valor ornamental*, que son los “modificadores” que mantienen una mínima relación significativa con la historia y pueden ser fórmulas genéricas o calificativas

³⁵¹ Por fórmula debe entenderse lo que Aurelio González definió como “una serie de elementos que se repiten sin variación notable (tanto discursivamente como significativamente) en distintos textos y «estructura formularia» aquella que presenta variables notables o una estructuración de los elementos de la fórmula”. Por lo que, básicamente, para este apartado el término será utilizado para señalar las construcciones sintácticas pertenecientes a “un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística”. “Fórmulas y motivos. Construcción poética del romancero”, *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Miaja de la Peña, Monterrey, 19-24 de julio, vol. I (2004), p. 516.

³⁵² “Fórmulas en el romancero: elementos significativos”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, 6-11 de julio, vol. I (1998), p. 136.

3. *Elementos con significado narrativo*, que “están formados por «núcleos», en los cuales se expresa directa o esencialmente el contenido de la secuencia de la historia, y «expansiones», en las cuales encontramos expresiones complementarias de los núcleos”.³⁵³

A partir de mi corpus he identificado que hay fórmulas que dan paso a la explicación lógica de cómo ha sucedido el milagro y que, sin importar el tipo de lectura, se apela al lector con dicha expresión enfática. En las nueve hojas volantes identifiqué dos tipos de fórmulas: aquellas que corresponden a las tres categorías propuestas por Aurelio González y otras permeadas por su valor religioso y su aparición en los rezos de la doctrina católica.

Del primer tipo, sólo categorice aquellas con un *valor significativo suprasegmental* y con *valor ornamental*. En el primer caso, encontramos una intervención del narrador que es un tipo de fórmula que conforma una construcción sintáctica con tono exclamativo y un valor semejante a la interjección por su función para manifestar y comunicar el asombro y la sorpresa ante lo que se narrará en seguida. Por ejemplo, “¡oh, portento!” que también enunciada por el narrador para apelar a la atención del lector. Dada su composición forma un enunciado con valor individual para cada partícula gramatical, por lo que se clasificaría como una locución interjectiva al poseer el mismo valor dentro del contexto textual y adopta dicha propiedad al integrarse con un significado apelativo. Según la clasificación de Aurelio González, ésta corresponde a aquellas *con valor ornamental*, pues no aporta algo sustantivo al relato. Por un lado, es meramente calificativa y, por otro, funciona para que el narrador exprese su asombro al mismo tiempo que enfatiza un grado positivo del suceso extraordinario y lo novedoso para acrecentar la curiosidad admiración del receptor.

Las emociones codificadas en el tipo de fórmulas interjectivas que toman el enunciado exclamativo también tienen la función de marcar una ruptura en el orden natural y señalar que a

³⁵³ *Ibid.*, p. 139.

continuación se explicará algo fuera de lo común. Por ejemplo, en la H5, cuando Juan Ayala, El Tigre del Monte, aparece y apunta con su pistola a Jesús Espinosa, el narrador hace una pausa breve para crear una atmosfera de suspenso que le permite indicar cuál es la explicación lógica de porqué las balas no hirieron al caminante: “Y diciendo esto dispara sobre el infeliz Jesús, pero **¡Oh portento!** De detrás de un árbol que estaba junto á él, sale una mano que detiene la bala con que iba á ser muerto”.³⁵⁴ Aquí, se aprecia que la función es por supuesto atraer la atención del lector y dar paso a la descripción detallada del hecho sobrenatural.

Para las cuestiones sobrenaturales es importante mencionar que las fórmulas se emplean en un contexto textual concreto, a pesar de que parecerían ser distintas en una primera lectura ingenua. Estas fórmulas corresponden al tipo *con significado narrativo* tanto por su carácter estilístico y su imprescindible función enfática como su aporte a la narración al ser introductorias también.

Por un lado, en los relatos están aquellas que indican una *explicación “lógica”* a las acciones de las diferentes entidades divinas en el momento justo en que se dará solución a la etapa narrativa de crisis. Son fórmulas introductorias del discurso analéptico. Las que registro son las siguientes: “¡Y he aquí el más estupendo é increíble milagro!” o “he aquí la estupenda maravilla”. Por ejemplo, en la H4, después de que Macario Gómez cae y queda destrozado por el impacto, el narrador inserta una estructura formulaica para explicar el momento anterior y posterior de la revivificación:

[...] fue en vano porque Macario estaba convertido en un picadillo de carne y huesos. **¡Y he aquí el más estupendo é increíble milagro!** ¡El hecho más inconcebible del universo! ¡No hay más allá! Es el colmo y más que el colmo todavía. Al tomar los mozos aquellos restos para colocarlos en la camilla ¡oh portento sin precedente, jamás visto! ¡Oh asombro y espanto inaudito! La masa aquella como por arte de magia rápidamente reconstruyó á Macario.³⁵⁵

³⁵⁴ Las negritas son mías.

³⁵⁵ Las negritas son mías.

En la H3, esta partícula también introduce la acción resolutive de la advocación cristífera ante el supuesto filicidio de Fidencio, de cómo ha sobrevivido a las llamas del horno:

[...] **pero he aquí la estupenda maravilla** que obró el Señor y hubiera quedado ignorado si al día siguiente no se hubiera presentado el padrino preguntando por su ahijado, á quien quería tiernamente. Regino se quedó atónito en el primer momento, sin poder contestar cuando repentinamente vieron salir del horno dos hermosísimos niños que llevaban de l[a]s manos á Fidencio perfectamente sano sin daño alguno.³⁵⁶

La implementación del adverbio adversativo *pero* sirve para detener al lector como indicio de que hay algo más, y aquí se inserta la introducción formal para que el narrador explique cómo se ha obrado tan estupenda acción. Esta pausa se convierte en una exclamación que invita al lector a asombrarse junto a él.

Ambas estructuras marcan la ruptura del orden de crisis y señalan el punto inicial entre el problema y la resolución de este mediante lo que parece lógico para el narrador. Así, el lector conoce el milagro, es decir, sabe qué y cómo sucede el hecho sobrenatural.

El último tipo son las fórmulas religiosas. Éstas son unidades provenientes de composiciones mayores que pertenecen a la jerga cristiana, y al ser tan conocidas por los creyentes se adaptan al habla cotidiana, pero sin perder el significado sagrado. Algunas de ellas aparecen en el momento previo al milagro o después de éste, y siempre son enunciadas por los santos o la Virgen como parte de su papel de intermediarios que recurren a un ser supremo para resolver la crisis. Un ejemplo de ello es el caso de la Virgen de la Soledad, quien hace saber que es enviada por Dios para brindar la ayuda, se despide y da su bendición y nombra a la Santísima Trinidad:

—Hijo de mi corazón, por manda[t]o de mi Padre les presento e[s]ta cana[s]tita de alimento para que puedan llegar á donde van destinados, en premio de las devociones y memorias que hacen de mi Padre Dios—.

Y conociendo aquella familia que era un socorro del cielo se [a]rodillaron dando gracias á [la] Virgen, quien les dijo:

—Buen camino, peregrino, quedad con Dios. Reciban mi bendición, la de mi Padre, la de mi Hijo y la del Espíritu Santo—.

³⁵⁶ Las negritas son mías.

Después de la bendición desapareció y aquella familia se quedó alegrada en lágrimas por la dicha que tuvieron.

La enumeración formulaica que aparece en la parte final del diálogo, en la que se pide la protección de la Cruz y la Trinidad, recuerda a la famosa oración “La señal de la Santa Cruz”. Ésta contiene una sucesión de referencias iguales, a excepción de los adjetivos posesivos utilizados por la Virgen: “Por la señal de la Santa Cruz/ de nuestros enemigos líbranos, Señor, Dios nuestro./ En **el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo**. Amén”.³⁵⁷

Otro ejemplo es la H6. En el momento en que san Antonio de Padua aparece como curandero frente Ignacio Cienfuegos para que el protagonista recupere su salud.³⁵⁸ Al igual que el caso anterior, en este relato también la fórmula religiosa es una petición a la protección de Dios y deja claro que el mismo santo se encomienda al poder supremo para resolver este tipo de situaciones críticas.

En la H4, después de la aparición espontánea de una masa o nube, así como de la espectacular revivificación del circense que había muerto, el público queda estupefacto y el sacerdote, que se había acercado para brindar un servicio religioso *post mortem*, exclama una fórmula religiosa: “¡Oh, poder de Dios! ¡Bendito una y mil veces!”. Ambas muestran la sorpresa, pero funcionan como reverencia al conjuntarse con la acción de arrodillarse. Sintácticamente en la segunda fórmula hay un engrandecimiento por los adjetivos numerales que indican una enorme cantidad de la frase verbal y diferencia de las anteriores esta semánticamente resulta más fuerte con la partícula que reúne los milagros.

El estilo formulaico anterior encaja con las distintas categorías ya nombradas, puesto que tienen la función sintáctica de una interjección, pero con un valor ornamental y un significado

³⁵⁷ Las negritas son mías.

³⁵⁸ Vid. *infra.*, capítulo V, discurso natural y sobrenatural, p.

narrativo al ser de tono exclamativo. Esto permite que la narración se alargue al insertar brevemente un diálogo de un personaje que no interviene en otras ocasiones.

5. 6 TÓPICOS

Respecto a la parte formal discursiva, en la literatura encontramos partículas con una carga simbólica dentro de la narración y cuyo valor es precedido por otros textos que las han dotado con este valor. Aurelio González, en sus múltiples estudios, ha entendido el término de tópico como un elemento constituyente del lenguaje tradicional condicionado a la construcción de los personajes de un relato proveniente de la oralidad. Este elemento es dual porque puede ser una función caracterizadora (valor significativo o simbólico) o una acción dependiendo del valor adquirido en las menciones textuales y el grado de autonomía en la narración.³⁵⁹

En el caso de los milagros, al ser un género que toma sus raíces en la tradición y es regido por su contexto sociocultural y religioso, retoma aspectos discursivos de un acervo compartido por un colectivo. En las narraciones del corpus encontramos tópicos que aparecen en las Relaciones de Sucesos y se encuentra también en otros textos religiosos. En estos relatos los tópicos son objetos relacionados a la indumentaria de los personajes sobrenaturales y otros de carácter contextual pertenecientes a la religión, entre otros. A continuación, brevemente menciono las categorías.

5. 6. 1 OBJETOS

En los milagros encontramos una variedad de objetos y cada uno de ellos tiene una función particular. Como primera categoría tenemos a los objetos propios de los seres celestiales, también

³⁵⁹ Véase el artículo de Aurelio González, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas Populares*,

denominados atributos, que conservan al momento de la aparición. En la configuración de las advocaciones de Cristo no está presente el manto, pero sí los estigmas, las marcas físicas pruebas del sufrimiento vivido en la Crucifixión. En la H5, el Señor del Sacromonte primero deja ver sus manos con las heridas causada por los clavos y, posteriormente, descubre su costado derecho y muestra la herida, la cual es provocada por la lanza. Estos signos de la Pasión permiten el reconocimiento casi instantáneo de los seres divinos por parte de los protagonistas cuando interactúan. Otro ejemplo es la mención del manto negro portado por una figura femenina. En la H1 y la H9 los protagonistas describen la llegada de una amable mujer vestida de negro —o enlutada— se acerca a ellos para brindarles auxilio. Este elemento tópico cobra relevancia porque al ser portado por la mujer que aparece ante el devoto, éste reconoce la identidad de quién ha respondido la plegaria.

En este sentido, también lo son aquellos objetos secundarios portados por estos seres, ya sea que funjan como una estela, es decir, como huella dejada por el paso de alguien, o involucrados durante la etapa del milagro. En la H1, la Virgen de la Soledad hace entrega de un conjunto de objetos a José Mariano Rosales: un manto con el nombre *María* bordado, una canasta con comida para saciar su hambre, tres tortas, los cuales estaban marcados con una custodia, y una vasija de oro. Al colocarlos juntos adquieren un valor simbólico más allá del religioso que por sí solos poseen, ya que estos al final del relato son ofrendados en calidad de reliquias al cura del Saltillo y que así estos sean visitados por los fieles para observar las pruebas del maravilloso portento y sentir una cercanía con Dios desde el plano natural. En la H9, otro objeto utilizado por la misma advocación mariana es un pincel. Como parte de la recreación del motivo de *lactatio*, la Virgen acude durante la vigilia de Feliciano Anduaga para aliviar el dolor causado por el *crup*. En la escena, el infante relata como una mujer enlutada se acercó a él con un pincelito y le aplicó algo en la garganta “y que sintió con ellos grandísimo consuelo y pudo ya dormir tranquilamente”.

Ante la presencia de estos objetos se aprecia que su mención requiere un contexto concreto en relación con el personaje sobrenatural, por lo que se convierte en un elemento que fácilmente puede ser aislado de la estructura textual o ser sustituidos por otros sin que se afecte el motivo principal o secundario. En el caso de la sanación de enfermedades, por ejemplo, no es necesario el pincel o cualquier objeto adicional como lo demuestra la H6, relato en el que san Antonio de Padua cura a Ignacio Cienfuegos del fuego de san Marzal.

También, en los milagros se incluyen objetos con valor significativo y con los cuales se provoca un daño físico. En la H7, los caminantes portan machetes sureños para defenderse de los posibles ataques que puedan sufrir durante sus largos trayectos, con este uno de ellos logra matar a la víbora antes de que pique a su compañero. En la H5, en cambio, el bandolero presume su pistola para intimidar a su víctima, además de utilizarla para asesinarlo. En el mismo relato, el criminal desenvaina su puñal para tratar de agredir al Señor del Sacromonte cuando éste intenta evitar que lleve a cabo el homicidio. dentro de un conflicto aun cuando refieren a una dinámica tan distinta en cada narración. Al final de ambos textos, los objetos representan el poder y la violencia, así como su relación directa con la muerte. En la primera, el machete mantiene una asociación cercana con la espada, un objeto para protegerse de los peligros tanto de animales como malechores. En la segunda, la pistola mantiene el valor simbólico propia de los corridos, es parte de la pareja catalizadora del bandido rebelde; sin embargo, se aleja del estilo formulaico de del género lírico-narrativo y se inserta como un elemento caracterizador del bandolero y su contexto totalmente de criminalidad.

Otro tópico significativo es el Fuego de san Marzal. La enfermedad está presente en diversos milagros medievales relacionados, en los que el pecador sufre las consecuencias de sus actos relacionados a la maledicencia. Véase aquellos en la obra del clérigo riojano o del rey castellano. En nuestro milagro impreso no es gratuito que el protagonista sea nombrado como

Cienfuegos haciendo referencia a su sufrimiento de las aftas en su boca —nótese aquí el humor— por ser fuente de calumnias sobre terceras personas. La importancia de este elemento, asimismo su valor, radique en la relevancia adquirida para el desarrollo del preámbulo de la resolución milagrosa.

5. 6. 2 CONTEXTUALES

Asimismo, en los relatos hay referencias contextuales que se convierten en tópicos. Todas están permeadas, nuevamente, por el aspecto religioso. Por un lado, por ejemplo, la frase “san lunes” que aparece en la H1 cuando Hilario Guzmán se dirige a la fondita del pueblo para aliviar la resaca del fin de semana. Léase el siguiente fragmento: “Al día sigui[e]nte se levantó Hilario y aunque vio el cuchillo no sé figuró lo que quería decir y, sin preocuparse por eso, se dirigió, como tenía costumbre, á curarse la cruda á una fondita donde celebraba el **san lunes**”.³⁶⁰ En este contexto se hace referencia a que el lunes se toma como un día no laboral por la circunstancia que aqueja al protagonista, por lo que se ausenta de sus responsabilidades, mas no porque sea un día de descanso oficial. La locución mexicana, según la Academia Mexicana de la Lengua,³⁶¹ significa que se toma por la gente perezosa que decide faltar al trabajo aludiendo a falsas causas religiosas.

Por otro, el número tres. Sabemos que éste tiene una simbología dentro de la literatura y el folklore desde la Antigüedad. Esencialmente en el texto refiere al cristianismo, ya que en términos generales representa a la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), tres son los Reyes Magos, los hijos de Adán y Eva, las caídas de Jesucristo en su Calvario, los clavos en la Cruz.³⁶² En la H1 el

³⁶⁰ Las negritas son mías.

³⁶¹ Véase el *Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva.

³⁶² Lorenzo Velez, Antonio, *Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologia-del-numero-en-el-folklore-y-en-la-cancion-tradicional/html/>. Consultado: 28 de octubre de 2024.

número se presenta cuando la Virgen le da la canasta y en ella hay tres panes, aun cuando el peregrino y su familia son más. Aquí, adquieren este sentido sagrado en relación, posiblemente, con el hecho de que dicho alimento sea suficiente para satisfacer a todos los miembros.

Por último, encontraremos la presencia de un mortal reptil: la víbora. Esta, a diferencia de lo que se piensa en una primera lectura, representa al Diablo, pero en una transformación. En el contexto textual de la H7 se intuye que funge como un mecanismo para que Rosendo blasfeme contra Dios y reniegue expresamente de la existencia de la fe y el poder de los seres divinos; sin embargo, funciona de manera contraria, tiene un efecto “inesperado”. En realidad, cuando Rosendo siente a la víbora, Cipriano le pide que invoque a la Sombra del Apóstol y su compañero lo hace. El animal no sólo es el miedo o terror, sino la tentación de ir en contra de Dios. Es una prueba para el caminante impuesta por el propio ser celestial para recompensar al incrédulo que cambia su perspectiva. En particular, dentro del texto este animal se puede interpretar como un elemento subordinado al poder divino con el propósito de provocar la conversión del hereje, aunado claro a la participación del devoto que sugiere la invocación de la Sombra de san Pedro y la aparición de la sombra del apóstol que cambia radicalmente su postura en torno a la intervención de Dios.

5. 6. 3 ESPACIALES

Por tópicos se deberá incluir también el lugar en el que ocurre el encuentro sobrenatural tanto con lo divino como con lo demoniaco, los cuales regularmente se desarrollan en la privacidad e intimidad o en la lejanía de la sociedad. En el corpus he detectado que los hechos suceden en el espacio doméstico, ya planteado como un espacio sacro por el mismo personaje, ya en los espacios abiertos y alejados de la civilización.

5. 6. 3. 1 INTRAMUROS

Aunado a la función social de las hojas volantes y, en especial las estampas, el hecho de que un espacio tan íntimo como la casa sea sacralizado por los protagonistas al momento de invocar a la divinidad y suplicar la resolución milagrosa, resulta interesante porque demuestra el verdadero uso de este tipo de menudencia. Más allá de narrar una historia y de mostrar las recompensas de ser un fiel católico, el ser utilizadas como un objeto de protección y devoción al que pueden acudir ante la presencia de una adversidad es, a mi parecer, un uso particularmente real de la época, por eso no resulta extraño que el narrador describa escenas en las que los protagonistas oran en la privacidad de su hogar.

En el corpus, cuatro relatos tienen este espacio en común. En la H1 sabemos que Hilario Guzmán, a pesar de no ser el mejor ejemplo moral, es un ferviente devoto que sin importar su condición física dedica un momento de su día para rezar el credo al santo Niño de Atocha. Su momento de crisis, derivado de su constante estado de embriaguez y la cólera que lo posee en ese estado, lo enfrenta a un problema de vida o muerte al ser víctima de un intento de homicidio; sin embargo, milagrosamente es salvado en el momento justo. Ante esto, el narrador describe que el lugar donde acontece tal milagro es la casa, aquí se desarrolla el motivo de la suplantación física.³⁶³

En la H6, Ignacio Cienfuegos es curado del fuego de san Marzal con las visitas del curandero, quien en realidad es san Antonio de Padua encubierto y que asiste a la casa de este. Del mismo modo en la H3, el milagro hecho por el Señor de Chalma se ejecuta dentro de casa, pues cuando Fidencio es arrojado al horno éste sale de ahí al paso de unos días. En la H9, la intercesión divina de la Virgen de la Soledad se da también en este espacio cuando se presenta ante Feliciano Anduaga, así como la escena de súplica por parte de los padres.

³⁶³ *Vid. infra.*, capítulo VI, p.

En los relatos, la casa es un espacio que se vuelve un signo de refugio porque es aquí en donde los protagonistas recurren con mayor inmediatez para emitir sus plegarias de auxilio. Esto lo considero así por las habituales prácticas de religiosidad popular que representan las estampas devocionales en el período, algo que es común hoy en día.

5.6.3.2 EXTRAMUROS

En el corpus la mayoría de los encuentros sobrenaturales y la parte de la resolución milagrosa se da en espacios alejados de la civilización, en los que la soledad reina y la desprotección permea cada rincón. Todo lo anterior con la intención de pintarlo como un espacio propicio para la maldad, pues habitan los personajes que reflejan los defectos, los vicios y los pecados.

A diferencia de los intramuros, en esta categoría hay una diversidad de lugares que son tópicos en una extensa tradición literaria en este género editorial. Por ejemplo, en las Relaciones de Sucesos hispánicas, Carranza Vera identifica el campo, el camino, el bosque, la selva, las montañas, el mar y las cuevas como propensos a lo sobrenatural dentro de los recursos tradicionales empleados.³⁶⁴ Asimismo, Claude Kepper apunta que este tipo de espacios tienen tendencia para el imaginario sobrenatural desde el período medieval.³⁶⁵

En mi corpus de análisis, he identificado que estos lugares se repiten y se recrean para tener el encuentro con lo divino y lo demoníaco. No obstante, los espacios concurridos y que están a la vista del pueblo, el cual se vuelve testigo directo de los hechos, también están presentes. Ejemplo de ello son desde el camino solitario y la despoblada ermita hasta la plaza principal.

El camino es el más recurrente ya que es percibido como una zona de peligro dentro de las hojas volantes., pues son lugares que se prestan para el bandidaje Por su configuración geográfica,

³⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 315-321.

³⁶⁵ *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, Colección investigaciones, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 1ª ed., 2014, p. 320.

suele ser perfecto para la aparición de personajes naturales —como el bandido— y la invocación de seres sobrenaturales y mantener encuentros reales o sobrenaturales, como señala la misma especialista.³⁶⁶ En el milagro de la H7 es claro. Aquí los protagonistas, por el horario de su viaje, deben acampar en un camino que no sólo se ve permeado por los peligros humanos, sino también por la fauna originaria. Como parte de la situación de crisis, los protagonistas deben enfrentarse a una serpiente, reptil mortífero y símbolo cristiano que retoma el sentido de Dios poniendo a prueba a sus fieles y, en especial, a aquellos que dudan de él.

Otro lugar es la sierra. En la H1 este espacio es testigo de la aparición de la Virgen de la Soledad y de cómo socorre al peregrino para que pueda continuar su romería. Ante la difícil situación, José Mariano Rosales invoca a la Virgen y ésta se manifiesta ante él y le entrega una canasta que contiene comida y otros objetos, los cuales al final serán reliquias en el templo.

Por último, la ermita es otro espacio apartado y remoto, y que por su relación con la religión es propensa a mantener encuentros de este tipo. En la H8, por ejemplo, cuando vence el lapso de pago de Pedro García, éste lleva a María Juliana por la sierra para entregarla a su amigo rico. Al llegar al punto de encuentro, la deja dentro de la ermita y, por el contexto textual se intuiría que Pedro sale de la capilla para encontrarse con el Diablo, quien ha llegado para recoger su pago. Mientras tanto, adentro, María Juliana sospecha que su situación no es favorable por lo que comienza a rezar “entonces, nuestra Señora de Guadalupe, la Reina de los Ángeles, la Madre y Refugio de los pecadores, la consoladora de los afligidos penetró en la ermita”.

Durante la siguiente etapa narrativa, la Virgen tiene contacto con la víctima para ayudarla. Aquí, la figura marial toma la apariencia de la mujer para hacerse pasar por ella, engañar al Diablo

³⁶⁶ En las Relaciones de Sucesos hispánicas referían al bandidaje real, señala Carranza Vera, “pues era un escenario amenazante y crítico al que se enfrentaban los viajeros y mercaderes de todo el mundo [...] también se podía tener todo tipo de encuentros, reales o sobrenaturales. Es aquí donde los héroes se tropiezan con aventuras”. *Ibid.*, p. 317.

y salvarla.³⁶⁷ Sobre este milagro, es curioso e interesante que en la misma secuencia se muestren ambos lugares, el bendito (ermita) y el maligno (sierra) antes de la resolución divina.

A modo de continuación, se aprecia que los milagros en la literatura popular retoman elementos propios del género y de aquellos de autores cultos, pero sin despegarse de los orígenes tradicionales y populares a los que están dirigidos. Ante esto, es fácil identificar otros rasgos en un nivel superior, la estructura.

³⁶⁷ *Vid. infra.*, capítulo VI, motivo de suplantación, p.

CAPÍTULO 6. MODELO NARRATIVO DE LOS ASOMBROSOS Y ESTUPENDOS MILAGROS

En este capítulo me centraré en el plano argumentativo para explicar la estructura narrativa, cómo se desarrolla cada una de las etapas y la forma en que los recursos tradicionales (motivos, fórmulas y tópicos) se introducen, el tratamiento individual y colectivo y su intertextualidad con otras obras del orbe hispánico pertenecientes al género de los milagros. Como parte del análisis, marcaré las diferencias y semejanzas entre algunos relatos de la tradición genérica y los publicados por Vanegas Arroyo para encontrar puntos de conexión y entender, así, el porqué de los cambios.

El tipo de milagro en los impresos se desprende del tema del *auxilio a los devotos*, el cual siempre es obrado tanto por los santos como por las diferentes advocaciones marianas y cristíferas. Este tema por su generalidad puede albergar diferentes representaciones, pues influyen las formas en que el sujeto paciente (beneficiario) es ayudado por la entidad sobrenatural, y con ello la inserción de una amplia tipificación de motivos provenientes de la literatura de milagros. Dicho factor da paso a la resolución —o sea al milagro—.

El milagro orientado al *auxilio*, al mismo tiempo, comprende diferentes formas de salvación, entre ellas: el socorro durante el peregrinaje, sustituir a la víctima al momento del ataque, sanar una enfermedad, proteger de algún fenómeno (fuego) o de un bandido, evitar la mordedura de un letal reptil, regresar a la vida.

Los textos en prosa tienen una estructura sencilla y similar a un cuento, con una división tripartita básica de inicio, nudo —con un punto de máxima tensión (clímax) — y un desenlace. Françoise Crémoux señala que tanto los relatos incorporados en colecciones como los publicados de manera individual en impresos similares a los de mi corpus o como las Relaciones de Sucesos,

presentan un modelo narrativo que se puede identificar fácilmente, ya que se repiten situaciones en una misma posición.

En el caso de las Relaciones de Sucesos, en palabras propias de la especialista, dicha estructura comienza:

por un retrato breve del futuro beneficiario del milagro —que muchas veces toma en cuenta su devoción para el intercesor del futuro milagro; se explicita su situación y el problema que le lleva a pedir una ayuda divina; se desarrolla esta situación hasta obtener el efecto de suspenso deseado —cualquiera que sea el nivel de complejidad retórica del texto— para poder finalmente introducir la resolución de la crisis de manera tan brutal como breve; y se concluye generalmente el texto con algún intento de pedagogía piadosa: una reflexión teológica, una moraleja, o una afirmación propagandística de la excelencia de tal o cual intercesor o culto.³⁶⁸

En otro trabajo demuestra que las bases se conservan como una estrategia narrativa a pesar de que el tipo de milagro sea diferente o pertenezca a una colección distinta, pues la estructura mantiene elementos que pueden tener variaciones poco significativas en otros. Este argumento lo valida con su estudio dedicado a los milagros recopilados por los Jerónimos de Guadalupe, en los que siempre se construye de la misma forma. Ante esto, Crémoux afirma que

después de un título desarrollado, aparece un preámbulo que permite reconstituir la identidad del romero, que no forzosamente es la persona beneficiaria del milagro: lo primero que se perfila es por lo tanto la figura del peregrino, seguramente para captar la atención de un público que es también actor de las peregrinaciones. Sólo después de esa primera fase, destina una vez más a ganarse el interés de los peregrinos y a insistir en la dimensión piadosa de su empresa, empieza realmente la relación del milagro. Se señala de manera detallada el motivo y las circunstancias de la petición que se hace a la Virgen, luego viene la oración, y por fin se cuenta el milagro propiamente dicho, generalmente de manera muy breve; esta brevedad contrasta con la detallada descripción de la situación anterior al milagro, y la resolución rápida de la acción dota a la narración de un color dramático que sirve para acentuar su carácter maravilloso. Ya sólo falta la conclusión, que consiste en una fórmula final repetitiva que señala la fecha exacta de la llegada del peregrino al monasterio y subraya tanto la dimensión espiritual de su viaje como la satisfacción del romero que ha cumplido con su voto. Esas últimas líneas permiten cerrar la narración con una especie de moraleja que quiere convencer, atraer hacia el santuario de Guadalupe utilizando esos ejemplos de «peregrinos felices».³⁶⁹

³⁶⁸ “La relación de milagro en los siglos XVI y XVII: ¿un micro género?”, *Actas del XV Congreso de la Asociación de Hispanistas “Las Dos Orillas”*, coords. Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Miaja de la Peña, Monterrey, 19-24 de junio, vol. 7 (2007), México, p. 105.

³⁶⁹ “La reescritura como instrumento de formación religiosa: el caso de las relaciones de milagros de Guadalupe”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, 22-27 de julio, vol. I (1996), p. 479.

En suma, la especialista confirma que la característica de este género es el modelo compartido sin importar el proceso de reelaboración a los que son sometidos los relatos a través del tiempo.

En una línea argumentativa similar, María Eugenia Díaz confirma que los milagros europeos comparten un mismo esquema básico por la idea de homogenización, aspecto mencionado previamente por Crémoux:³⁷⁰ “1) introducción y presentación del protagonista, 2) enfermedad o situación de peligro del protagonista, 3) intervención sobrenatural y 4) admiración y alabanza por la intervención milagrosa”.³⁷¹ Y, además, añade que dicho modelo narrativo se puede alterar o sufrir ligeros cambios cuando se trata de una colección local porque “difiere en el aporte de datos históricos, nombres concretos, lugares geográficos y fechas, que dotan de *veracidad* a la narración”.³⁷² De su estudio de los milagros que conforman el manuscrito C-1 del Monasterio de Guadalupe, la investigadora determina que la estructura se compone de cuatro elementos semejantes a los empleados por las relaciones :

1. Encabezamiento o título, en el que aparece de *grosso modo*, el tema del milagro y se indica el número de peregrinos y el sexo.
2. Presentación del peregrino receptor del milagro: nombre, lugar de procedencia, profesión o estamento social en algunos casos.
3. Desarrollo del milagro: lo normal es que la narración se haga en estilo directo [...] aunque también encontramos [...] narraciones en estilo indirecto. Es frecuente, asimismo, hallar interpelaciones a su interlocutor [...] y estructuras narrativas dialogadas entre el beneficiario y sus familiares [...].
4. Conclusión: el peregrino reconoce y agradece los poderes de mediación de la Virgen de Guadalupe [...].³⁷³

Al revisar mi corpus es indudable que las narraciones tienen una estructura textual clara y que se compone de elementos no observados en su configuración material. En cuanto a su parte literaria, dichos impresos posean una estructura narrativa y que, por ende, se podría filiar a la larga tradición

³⁷⁰ *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XV y primordios del XVI): edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe*, Mérida (Es.), Editora Regional de Extremadura, 2017, p. 49, nota, 101.

³⁷¹ *Ib.*

³⁷² *Ibid.*, p. 50.

³⁷³ *Ibid.*, pp. 49-50.

hispanica del género. En este capítulo pretendo descubrir la columna narrativa de los relatos y compararlos con las grandes obras predecesoras mediante las similitudes, para resaltar su tratamiento a partir de las variaciones de los motivos y los tópicos insertados.

En la misma línea analítica de Crémoux, identifiqué que la estructura interna del texto en prosa se presenta después del título y toma como base las secuencias que se manifiestan de manera general y frecuente en todas las hojas volantes. Lo anterior me ha permitido trazar un patrón de los segmentos repetidos y las diferencias mínimas que marcan una singularidad. El relato sobre milagros perfectamente se puede dividir en ocho etapas:

1. Presentación
 - a. Datos biográficos
-Virtudes o defectos
 - b. Datos del lugar y tiempo en que ocurren los sucesos
2. Ruptura
3. Invocación
 - a. Solicitud a las entidades sagradas
 - b. Al Diablo
4. Aparición sobrenatural
 - a. Presencia patente y encuentro con lo divino o lo demoniaco
5. Milagro
 - a. Motivos
 - b. Pacto con el Diablo
6. Resolución
 - a. Cambio de actitud
7. Testificación y transmisión del milagro
8. Afirmación propagandística
 - a. Apelación reflexiva

Después de analizar los textos en prosa concluí que a lo largo de la narración se inserta uno o más motivos y no necesariamente en una sola fase; sin embargo, la mayoría de ellos se encuentran en aquella dedicada a la intervención sobrenatural y a la resolución.³⁷⁴ Asimismo, se insertan otros

³⁷⁴ A diferencia de otros autores, para Aurelio González el motivo no es un lugar común, sino una unidad narrativa mínima y funcional que está en el nivel del discurso-intriga de la historia, “ya que en ellos encontramos un dignificante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la historia contada (intriga)”. “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, *Revista de poética medieval*, núm. 26 (2012), p. 133. Este se representa sintácticamente con sustantivos de derivación verbal. Esta herramienta permite analizar, como lo menciona Aurelio González, el significado y las expresiones diferentes que se desarrollan

recursos tradicionales como la fórmula, la cual es utilizada regularmente para apelar a la atención del lector e introducir una explicación “lógica” de los hechos maravillosos,³⁷⁵ y los tópicos de objetos y espaciales con valor simbólico, como detallé en el capítulo anterior.

6. 1 PRESENTACIÓN

El texto inicia con la etapa dedicada a los protagonistas, en la que se introduce el *beneficiario* del milagro. En las primeras líneas, el narrador nombra a quién o quiénes serán auxiliados por el poder divino y añade datos personales que le permiten al lector conocer otros rasgos de la configuración del personaje.

La información ofrecida incluye *datos biográficos*: nombre y apellido del beneficiario, la ciudad en que nació y si creció o reside en otro lugar, quiénes son sus padres y si éstos aún viven o no. Es común, además, que se brinde una descripción del comportamiento moral y religioso de quienes participan, con el fin de exponer aspectos relacionados a las *virtudes* y los *defectos* del protagonista. Con mayor detalle se informa si el susodicho es practicante del catolicismo, si creció en el seno de una religión o si no, el porqué de su distanciamiento, si es incrédulo o ateo, si está relacionado con la Iglesia protestante y cómo se vincula con ella, entre otros aspectos heréticos. Por ejemplo, la H2³⁷⁶ dedica algunas líneas para ofrecer una descripción del protagonista y de sus cualidades y defectos de manera más detallada:

Hilario Guzmán, de veintinueve años de edad, fue dedicado desde muy pequeño al oficio de albañil. Ya sea por los amigos que tuvo, ya porque tal fuera su inclinación, es el caso que salió un perdido, pue[s] tomaba hasta el grado de que era imposible tratar con él cuando se hallaba en aquel estado. Era enamorado en sumo grado, pendenciero y provocativo como pocos, pero entre tanta mala cualidad tenía una buena: ser arden[t]ísimo devoto del santo Niño de Atocha, por manera que nunca

en un mismo texto, y siempre está vinculado con una unidad mayor, el tema, que se relaciona con lo general y la abstracción. *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, Ciudad de México, 1990, p. 91.

³⁷⁵ Véase el apartado dedicado a este recurso tradicional en el capítulo sobre las características discursivas.

³⁷⁶ *Vid. supra.*, capítulo II, p.

se acostaba, por más ebrio que estuviera, sin haber rezado un credo al santo Niño, y al levantarse otro tanto.

En este caso, el lector conoce la edad y el oficio de Hilario, su inclinación por la ingesta de bebidas alcohólicas y otras imperfecciones señaladas mediante los adjetivos que lo califican de ser propenso a las riñas; aunque, también el lector conoce su devoción al Niño de Atocha a pesar de su condición carente de sobriedad. Lo último es un elemento frecuente de este género, pues demuestra que, a pesar de todos los aspectos negativos, su profunda devoción lo hace merecedor de la salvación.

En este sentido, la introducción adelanta a los lectores lo que ocurrirá enseguida, es decir, el personaje tendrá un conflicto acorde con sus malas costumbres, pero el santo Niño de Atocha lo ayudará gracias a la gran devoción que le profesa.

Otro ejemplo claro es la H4. Desde el inicio el narrador introduce el perfil de Macario Gómez y menciona su edad, vocación, quiénes fueron sus padres, su sistema de valores morales y religiosas poco positivas, entre otros datos:

Macario Gómez se aficionó al arte acrobático con verdadera vocación. Sus padres, don León y doña Tiburcia, se opusieron, pero fue en balde porque Macario no les hizo caso. Esta familia vivía en Colima, de cuya ciudad era nativo. Macario continuó siendo cirquero y varias veces estuvo á punto de morir de un golpe. Tenía, en la fecha del presente milagro, unos treinta años de edad. Sus b[u]enos padres, hay que advertir, lo criaron en la Santa Religión Católica, pero Macario se mostró siempre opuesto á ella y, más todavía, cuando con una compañía donde trabajaba había un cirquero íntimo amigo de él que era ateo y se burlaba de todas las religiones. Mac[a]rio co[n] semejante [a]migo llegó á renegar, [á] blasfemar de D[ios] y sus santos, no creyendo en nada. En esta [é]poca ya eran difuntos los padres de él. Pues bien, en una de tant[a]s ocasiones quiso ser además de cirquero, un gran are[o]nauta y llegó á comprarle un globo muy deteriorado á otro artista. Como dijimos, tenía 30 años cuando tuvo lugar el portentoso milagro y en esa épo[c]a t[a]mbién fue su debut como aeronauta. Antes, hay que saber qué hacía poco tiempo que Macario había trabajado en un circo de Santa Cruz Tlacotepec, y allí oyó muchas veces decir que el Señor del Calvario, del mencionado lugar, era de lo más milagroso que pudiera haber en el mundo, pero Macario se reía grandemente de todo esto [...]

Como se demuestra, la descripción de Hilario y Macario va más allá de lo básico, lo que le permite al lector comprender la característica de los milagros: no hay límites del poder de los santos como intermediarios, aun cuando el beneficiario no sea completamente digno ni merecedor del auxilio

por su herejía; mas, su fe y su “arrepentimiento” implícito son el punto fundamental para serlo. Esta última afirmación será evidente en otros casos donde los protagonistas son conversos o apóstatas.

Desde el título de la hoja previamente mencionada se observan los *datos del lugar y del tiempo* en el que se ejecutará el milagro, sin embargo, cabe recalcar que la fecha referida en el texto cambia a la que el propio pie de imprenta señala. En la misma hoja volante, el título incluye datos del lugar y fecha:³⁷⁷ *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal [de] las Casas, el día 28 del mes pasado, por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz de Tlacotepec, estado de Puebla [...]*. En el cuerpo del texto, durante la descripción del acto circense, con una mayor precisión se establece el tiempo. El narrador especifica no sólo el día, sino la hora y el lugar en concreto en el que se apiñó la multitud. Léase el siguiente extracto: “El día 28 referido se llevó á efecto el espectáculo anunciado á las siete de la mañana en plaza principal, [...]”.

Un ejemplo que reúne los datos generales es la H1. En ella se resumen la vida y propósito de un peregrino en sólo unas pocas líneas y menciona de dónde ha partido, con quienes y cuándo: “Habiendo salido José Mariano Rosales de la capital de México, en unión de su familia, el día 3 del pasado del presente año para Saltillo á pagarle una manda al Señor de la Capilla”.

Así, en esta primera etapa se brinda la información necesaria de quién será el beneficiario y su trasfondo como peldaño para contextualizar la situación principal de la futura crisis, la cual romperá el transcurso normal de la narración y dará paso al suceso sobrenatural milagroso.

Aquí se resalta la importancia de la construcción de una base sólida para este tipo de relato. La información establece el pacto de verdad con los lectores mediante los elementos internos que construyen una veracidad, la cual rara vez podría ser cuestionada. La mención de un espacio

³⁷⁷ Vid. *supra.*, Capítulo V, título, p.

geográfico real y conocido (la referencia de un santuario o pueblo, por ejemplo), el nombre de personas que pudieron existir y la posibilidad de tener testigos fuera de lo textual, son recursos que dotan al relato de una gran verosimilitud.

6. 2 RUPTURA

Esta etapa es el momento en el que se detona la situación de crisis y se construye la tensión. Su propósito es brindar un panorama de lo que motiva la oración o la plegaria, y por ende la invocación, que se reflejará ya en la siguiente fase. Antes de obtener el favor sobrenatural, regularmente se menciona el nombre de la entidad que será la que acuda a ayudar al sujeto paciente, la cual está también en el título.

Como parte del contexto se describe la condición que vive el protagonista cuando la normalidad se rompe a causa de algún acontecimiento inesperado; algunas veces de carácter religioso, moral o físico que ponen en peligro su vida. Si se trata de una enfermedad, se comenta la gravedad de ésta y se enumeran las veces que se ha buscado una solución médica.

Aquí se presenta el tema principal (*el auxilio a los devotos*), lo que da paso al origen y desarrollo de diversos motivos literarios, los cuales se repiten en el género de los milagros y los cuentos religiosos. Algunos infortunios afrontados por los protagonistas en los relatos van desde estados o acaecimientos de desgracia hasta en los que no hay manera de evitar la muerte. Del corpus se enlista una serie de adversidades que aquejan a los diversos grupos de personajes. La falta de alimento durante el peregrinaje, las consecuencias de la influencia herética y la apostasía —como puede ser el desacuerdo ideológico entre un padre y su hijo o una discusión entre amigos criados dentro de un sistema religioso distinto—, la aparición de un bandido a mitad del camino, la

posibilidad de morir por el veneno de un reptil, una enfermedad que parece no tener cura y la muerte tras una caída.

Un motivo referenciado es *la salvación por ataque del bandido*. Es sabido que la figura del bandido, sus andanzas, los ataques y la forma en que lleva a cabo su salvaje y violenta vida son un tema o un motivo e incluso tópico recurrente en la literatura popular y el imaginario colectivo.

Tanto la participación de este personaje como de las víctimas es relevante en mi corpus, no sólo por la forma en que el primero violenta, sino cómo ambos son salvados al final. En la H5 Jesús Espinosa emprende su camino hacia Quito para visitar a su hija enferma y la única forma de llegar es atravesando un espeso bosque, famoso por ser refugio de malhechores. Al entrar se persigna y se encomienda al Señor del Sacromonte mientras reza el credo para evitar ser atacado por algún maleante; no obstante, aparece Juan Ayala, el famoso bandido apodado El Tigre del Monte, quien lo interroga para conocer la causa de su viaje, sin que realmente le importe. En la escena se muestra el momento en que surten efecto las súplicas de Jesús, ser salvado de morir a manos del bandolero. El narrador explica cómo es asistido por el Señor del Sacromonte, en calidad de intercesor:

Y diciendo esto dispara sobre el infeliz Jesús, pero ¡Oh portento! De detrás de un árbol que estaba junto á él, sale una mano que detiene la bala con que iba á ser muerto. Preparando nuevamente la pistola, dijo:

—Bueno, bueno, con que tenemos dos corderos que degollar. Primero, acabaré contigo y, después, me arreglaré con el atrevido, que por lo pronto no me ha dejado matarte—.

Acabando de hablar deja ir otro tiro al pecho de Jesús, cuando la bala es atajada nuevamente por otra segunda mano que también es herida como la primera. Entonces, encolerizado Juan saca de la cintura un puñal y se dirige resueltamente al árbol de donde había salido las manos, y ve allí á un señor envuelto en una sábana muy blanca manchada con la sangre que le salía de las heridas de las manos que tenía traspasadas [...]

La aparición es el motivo medular compartido de todos los relatos del corpus, pero el hecho de que un par de enigmáticas manos funjan de escudo es el suceso sobrenatural que permite la salvación del ataque del bandido. El tópico espacial es el bosque, lugar recurrente de la criminalidad por su

lejanía de la urbe y su soledad, así como los atributos propios de la advocación regional de Cristo (estigmas) y la psitola que complementa la dupla del bandolero.³⁷⁸

Según la primera interpretación de El Tigre, el hecho de que las manos broten detrás del árbol significa que hay alguien más en el lugar y que para su desgracia entorpece el cumplimiento de su sanguinario plan, aunque no impide que dispare nuevamente. No es hasta que ve las heridas (estigmas) de la advocación de Cristo que él y Jesús comprenden quién se ha aparecido e impedido el asesinato.

Ante estas descripciones, se entiende que el Señor del Sacromonte aparece para salvar al caminante devoto; sin embargo, también ayuda al bandido al hacerlo reflexionar sobre sus acciones, todo con el fin de que cambie. Resulta natural que un texto de este corte presente un giro en el antagonista, pues demuestra que no sólo el suceso sobrenatural causa un impacto positivo en los receptores, sino también refleja una evolución de dicho personaje que rectifica su comportamiento.

Ésta y todas las situaciones de peligro justifican que él o los protagonistas recurran a solicitar la ayuda de Dios mediante expresiones de fe como el rezar en lugares sacros, ya sea un templo o un santuario. Incluso en sacralizar espacios —como el doméstico— para manifestar su devoción y emitir una plegaria o una súplica permeada por diversos sentimientos.

6.3 INVOCACIÓN

Ante la situación de peligro y la amenaza de muerte inminente, el protagonista recurre al poder de las palabras para rogar por su salvación, sin dependerse del trasfondo esterealiza dicha acción con

378

el fin de enunciar una súplica.³⁷⁹ Al mismo tiempo, en la escena se invoca al ser sobrenatural mediante la oración y la plegaria o expresiones injuriosas en contra.

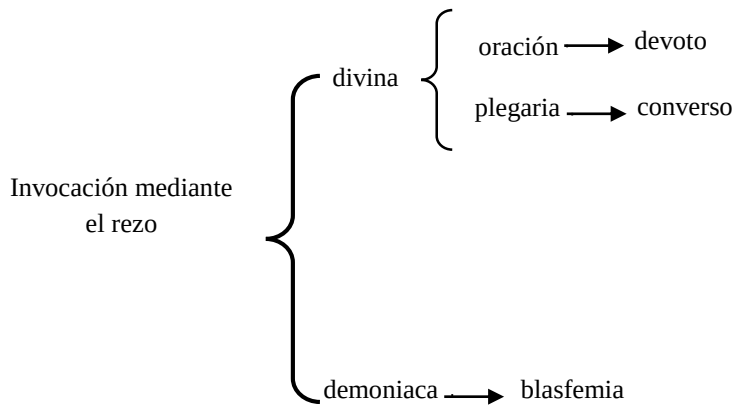
De acuerdo con José Manuel Pedrosa, hay una distancia semántica abismal entre la oración y la plegaria, y creo que es oportuno utilizarla para diferenciar y saber cómo actúan las palabras intencionadas en cada relato. Por un lado, la primera se asocia con la petición de la protección divina que se dará en el futuro. La segunda, por otro, es también una modalidad de la anterior; sin embargo, apela directamente a la compasión y misericordia que basada en el arrepentimiento por los errores o pecados cometidos en el pasado de quien enuncia —relacionado sobre todo con haber ofendido a Dios—. ³⁸⁰ Cabe resaltar que, en resumen, la diferencia radica en los sentimientos que motivan la solicitud de la ayuda divina.

En el transcurso de esta acción he identificado que hay dos tipos de invocación, pues los seres divinos no son los únicos en aparecer al rescate de los protagonistas, sino que el Diablo también acude al llamado “para ayudar” a quien lo solicite. A continuación, especificare cada tipo.³⁸¹

³⁷⁹ Empleo este término, pues en los discursos aludidos “[...] la palabra plegaria procede del latín *precari*, que significa «rogar», «suplicar». Puede definirse como el discurso que una persona dirige a una divinidad, santo o personaje sagrado en señal de sumisión y de adoración”. José Manuel Pedrosa, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos* Biblioteca Mítica, Gipuzkoa (Sendoa), 2000, p. 10.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁸¹ Al respecto, Claudia Carranza Vera, en su estudio de lo sobrenatural en las Relaciones de Sucesos hispánicas, menciona el poder de las palabras que, si bien tienen la potencia de condenar al hombre, también logran la salvación. *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, Colección investigaciones, 1ª ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014, p. 127.



En todos los textos ambas posibilidades discursivas están implícitas, no hay un estilo directo de un diálogo o una descripción detallada. El narrador alude a las acciones de los protagonistas mediante verbos que resumen una escena, por ejemplo, “rezar” (H1, H2, H8) “encomendar” (H4), “persignar” (H5) y “pensar” (H9); no obstante, en otras ocasiones se menciona brevemente lo que ha hecho para recibir la ayuda divina, arrodillarse frente a una imagen (H3), obedecer el consejo de un amigo (H7), hacer una novena (H6).

Respecto a lo anterior, se puede diferenciar entre la oración y la plegaria emitida por los futuros beneficiarios. Al detonar la crisis, los protagonistas suplican desde diversas perspectivas que parten de su configuración como personajes. De las nueve hojas volantes, cuatro son casos en los que se alude a la oración, ya que solicitan auxilio y protección para superar su abrumante estado, lo cual es concedido porque el sujeto paciente responde al modelo ejemplar del devoto y, sobre todo, que en ningún momento ha perdido la fe en la divinidad y su poder de resolución sin importar la gravedad de su situación. Estos son los casos. En la H1 cuando José Mariano Rosales y su familia no tienen de comida, se produce una ligera discusión entre el matrimonio. El narrador describe brevemente lo siguiente para retratar la devoción y confianza del hombre en la Virgen y su protección, ya que es consciente de que por sus cualidades puede ser beneficiado para superar dicha adversidad: “En ese instante comenzó Mariano Rosales á rezar el rosario de la Santísima Virgen

[...]”. También en la H5 se aprecia el mismo patrón. Cuando se narra brevemente la escena en la que Jesús Espinosa se encomienda al Señor del Sacromonte antes de adentrarse en el espeso bosque para llegar a Quito y ver a su enferma hija.

En un sentido similar, en la H9 se precisa la escena en que don Sidonio y doña Vicenta, a diferencia de los ejemplos anteriores, oran dentro de casa, una práctica común:

de repente cobraron cierta confianza y cayeron simultáneamente de rodillas delante de una imagen de la Soledad que tenían en su nicho, pidiéndole llorando, y con toda la fe de sus corazones, que sanara á aquel niño que, por ser el único, era la idolatría de ellos. Le prendieron á más de la que ya tenía, otra lampara y dos ceras, esperando con firmeza el milagro. Rezáronle su letanía [...]

O en la H8, justo en el momento en que María Juliana Delgado está en la ermita a la espera de ser entregada al Diablo por las acciones de su esposo.

En cambio, desde un trasfondo diferente, los relatos que incluyen una plegaria retratan la sumisión y un claro arrepentimiento de los personajes, quienes suelen ser lo opuesto al modelo anterior. Aquí, el protagonista, aunque se identifica a sí mismo como devoto, es un pecador que asume conscientemente sus malas acciones. En los relatos encontramos diversos casos, como el de Ignacio Cienfuegos (H6), quien intuye que la enfermedad del fuego de san Marcial padecida es consecuencia de su maledicencia. O cuando el protagonista es participante de la Iglesia protestante, éste funge como representante de quienes se han desviado de la religión católica (apóstatas) y sirven como ejemplo de la premisa de que Dios jamás abandona a aquellos que creen en él.

En concreto, la H4 presenta a Macario Gómez, un circense herético que al caer de las alturas recuerda los milagros del Señor del Calvario y se encomienda a él con tanta fe que revive aún después de que su cuerpo quedara destrozado. O la H7, en la que Rosendo, educado por protestantes, invoca a la Sombra de san Pedro cuando su vida se ve amenazada por un mortífero reptil y demuestra al final su arrepentimiento por no haber creído en la bondad y misericordia de Dios y los santos.

Hay casos, no obstante, en los que pareciera que la intervención es gratuita, pues la invocación no es ni aludida por el protagonista, sino que se manifiesta sólo como una recompensa por la ferviente devoción ejemplar de quien sufre dicho tormento. Ante esto, es importante aclarar que, a partir de las oraciones aludidas hechas por los personajes, se intuye que sí hay una invocación para pedir protección. Por ejemplo, en la H2, a pesar de que Hilario Guzmán es un alcohólico y pendenciero, siempre cumple con rezar el credo dedicado al santo Niño de Atocha sin importar el lugar, la hora ni mucho menos su condición física. La H3 en la que Fidencio, el infante arrojado por su padre al horno, es protegido de las llamas por el Señor de Chalma sin que sus padres emitan una plegaria u oración, se da porque él ha defendido las máximas de la religión católica ante los protestantes que lo amenazan para corromperlo. En ambos casos, el respeto mostrado y el hecho de proseguir con sus expresiones de devoción es suficiente para que tanto el pequeño sea protegido del fuego como Hilario sea salvado del apuñalamiento. Este fenómeno conserva el sentido bíblico al demostrar que la devoción es una virtud recompensada sin importar si se ha pecado de alguna manera, mismo aspecto predominante en la obra de Berceo.

Así, los protagonistas emiten en tono de súplica una oración o una plegaria dirigida a la divinidad para ser favorecidos y, en efecto, evitar la muerte de las situaciones de riesgo en la que se encuentran.

6. 3. 1 SOLICITUD A LAS ENTIDADES SAGRADAS

El primer tipo que se encuentra en el corpus es la *invocación a los seres celestiales* (la Virgen, las advocaciones de Cristo y los santos). Estas entidades se presentan justo después de que el protagonista apele a ellos mediante las palabras, las cuales se suman a su fe en el poder de Dios y sus intermediarios, todo con el propósito de ser socorrido. Un ejemplo clásico del género es el

milagro de Teófilo. Gonzalo de Berceo, en sus *Milagros a Nuestra Señora*, desarrolla el momento en el que el clérigo en un monólogo, en forma de petición, invoca³⁸² a la Virgen María:

Echóseli a piedes a la sancta Reïna,
que es de pecadores consejo e madrina.
«Señora —disso—, valas a la alma mesquina,
a la tu mercet vengo buscarli medicina.

»Señora, só perdudo e só desemparedado,
fiz mal encartamiento e só mal engañado,
di, non sé por cuál guisa, la alma al Pecado;
agora lo entendo que fizi mal mercado.

»Señora venedicta, Reïna coronada,
que siempre fases preces por la gente errada,
non vaya repoyado yo de la tu posada,
si non dizrán algunos que ya non puedes nada.

»Señora, tú que eres puerta de paraíso,
en qui el Rey de Gloria tantas bondades miso,
torna en mí, Señora, el to precioso viso,
ca só sobeja guisa del mercado repiso.

»Torna contra mí, Madre, la tu cara preciosa,
fáceslo con derecho si me eres sañosa;
non vaya más a mal que es ida la cosa,
torna sobre Teófilo, Reïna gloriosa.»³⁸³

A diferencia de la obra del riojano, en mi corpus la mayoría de las hojas volantes tiende a no precisar una escena de invocación, no hay un monólogo ni nada. En total ocho relatos no contienen el momento explícito de invocación a la divinidad, sino que se resume mediante fragmentos que incluyen la acción de rezar. Ya sea que los personajes lo hagan desde la privacidad de su casa ante una imagen o estampa³⁸⁴ o que acudan a una iglesia, capilla o templo cercano a realizar el mismo rito como en el siguiente fragmento en el que Jacinto (H2) es testigo de dicha expresión

³⁸² Recomiendo consultar el trabajo de Heanon M. Wilkins, “La función de los diálogos en los *Milagros de Berceo*”, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 798-801.

³⁸³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Crítica, Biblioteca clásica, dir. Francisco Rico, 1997, pp. 170-171.

³⁸⁴ Vale la pena recordar que fue una práctica común en los estratos sociales bajos, tal cual dejan testimonio las novelas del México entre siglos.

era un pobrísimo cuarto, cuya vieja puerta llena de rendijas no ofrecía ninguna seguridad, teniendo por únicos muebles un banco de cama con petates y un mal zarape, un taburete, y **arriba de la cama una estampa del Santo Niño de Atocha y una lamparita de aceite, única luz que alumbraba el cuarto. Todo esto lo vio Jacinto, que espiaba por la rendija, así como también vio á Hilario, que, hincándose en su cuarto, rezó un credo** y sin d[esvestirse] se acostó tapándose con su zarape.³⁸⁵

Otro ejemplo es la H8, en la que hay una escena de súplica y que, además, describe dicho efecto de la invocación en el verbo “rezar”. Aquí el motivo desarrollado es el G303.16.2.2 *Person saved from devil by prayer to Virgin* dado que la víctima emite una plegaria para ser salvada. Cuando María Juliana Delgado está a punto de ser entregada al Diablo, como pago del beneficio recibido por su esposo, hace una emotiva invocación a la Virgen, quien es su salvación al momento preciso del intercambio: “Juliana se puso á rezar el rosario fervorosamente y llorando le dijo á María Santísima de Guadalupe que le salvara en su conflicto [...]”.³⁸⁶

En todos los relatos se reduce toda una secuencia en una partícula gramatical que es capaz de englobar lo que el propio lector puede percibir como idea del acto religioso completo que realizan los personajes. Esta economía se refleja en el verbo “rezar” y demuestra que, si bien es un elemento relevante, su reducción permite que otros como la ferviente devoción y la interacción sobrenatural entre los seres divinos y los humanos cobren mayor protagonismo, ya que se deduce que hay un llamado de dichas entidades aun cuando no esté explícito palabra por palabra.

6. 3. 2 INVOCACIÓN AL DIABLO

En la misma H8 hay un segundo tipo de invocación, la cual aparece sólo una vez en toda la selección: *la invocación al Diablo*.³⁸⁷ Desde el inicio del relato el lector contempla el

³⁸⁵ Las negritas son mías.

³⁸⁶ Las negritas son mías.

³⁸⁷ Cabe aclarar que es un elemento adicional que no forma parte de los criterios de selección; sin embargo, hila la narración al ser el punto de crisis, pues sin el pacto no se daría el motivo de la suplantación entre la Virgen de Guadalupe con el personaje femenino, lo cual a su vez es la resolución.

envilecimiento progresivo de Pedro García. El crecimiento de su infernal conducta se agrava todavía más cuando se ve envuelto en un pernicioso y violento círculo social que fomentaba su vicio, en el que “si ganaba, bebía más y más con sus amigos; y si perdía, se ponía furioso, desquitando su cólera con la pobre mujer, á quien agobiaba a palos”. Tal es el grado de su ludopatía que un día apuesta todo y pierde hasta la ropa que vestía, y al ser enfrentado por María Juliana, éste la golpea brutalmente para así irse en busca de la bebida otra vez. En la escena se menciona un arranque de furia y cómo el hombre sale de casa blasfemando y

renegando en busca del demonio y, tal como lo deseaba, á poco andar lo encontró:

— ¿A dónde vas? — le dijo el demonio descoso de hallar á su víctima.

—**Voy en busca del Diablo para venderle mi alma**, pues no tengo ni que beber ni que jugar y estoy desesperado—. ³⁸⁸

En el fragmento identificamos que Pedro García, después del evento violento, externa su enojo mediante la palabra. Ante tal situación, el hombre, en una continua degradación y desesperado por obtener una solvencia económica, blasfema en contra del Diablo mientras formula una invocación. Esto da paso al encuentro fáustico con la entidad, momento del cual se desprenderá un segundo motivo ampliamente difundido en la tradición literaria.

6. 3. 2. 1 PACTO CON EL DIABLO

El motivo del *pacto con el diablo* es incluido en los catálogos con diversos nombres: Thompson, en su *Motif-Index of Folk-Literature*, lo registra bajo la codificación M211. M211. *Man sells soul to devil*; F. C. Tubach con el número 3572 *Pact with devil VII Theophilus*. El Diablo es un personaje recurrente en la tradición y suele protagonizar muchísimos milagros, por lo que sería un pecado que no apareciera por lo menos una vez en los relatos sobre milagros estudiados.

³⁸⁸ Las negritas son mías.

En la continuación de la H8, al ser invocado el Diablo, éste se presenta ante Pedro y se identifica a sí mismo con dicho nombre. Durante su diálogo, el ente propone su ayuda económica para que el hombre pueda continuar con los vicios por un tiempo más.³⁸⁹

—Mírame, conóceme. **Yo soy ese demonio que tú buscas**; pero, te advierto que ya estás vendido conmigo, ahora quiero comprar á tu mujer para vengar los agravios que me ha hecho. Por ahora, te daré un poco de dinero para tus vicios—.

—Bueno, acepto— le contestó Pedro— pero dame un plazo para entregártela—.³⁹⁰

Con el fin de “ayudar” al depravado estilo de vida de Pedro, el Diablo le propone a este un simple trato a cambio de un gran pago económico. La transacción se basa en recoger el dinero y respetar el lapso de seis años para pagar el “préstamo”, pero le aclara que de no cumplirlo deberá entregar el alma de María Juliana. En el encuentro, Pedro, cautivado por los efectos futuros de la perdición, vende el alma de su esposa. Léase el siguiente fragmento:

—Seis años te concedo —le dijo el demonio— ve á sacar el dinero que está al pie del pino que se encuentra en el patio de tu casa. Con esa cantidad, que es regular, tendrás para pasar tu vida de holgazán. Además, te facilitaré otros recursos—.

Pedro se puso muy contento, se dirigió al pino y sacó el dinero; después, se fue en busca de sus amigos y, con más entusiasmo, continuó su depravada vida.

—He vendido á mi mujer— les dijo á sus compañeros — y ya no me arruinaré, tengo para desquitarme de todo lo perdido—.

Como se lee, el vil hombre expresa su felicidad al saber que puede costear su viciosa vida un tiempo más, pues aparentemente no tiene nada que perder. Este motivo y los tópicos que lo acompañan se pueden identificar en el grabado narrativo.³⁹¹

³⁸⁹ Briseida Castro Pérez, en su tesis de licenciatura, identifica el motivo del tesoro dado por el diablo en el *Motif-Index*, de Thompson, con la codificación N511.1.9. Asimismo, enlista otros, como el G514.0.1 *Demon must bring treasure to those who have released him*. Véase la página 90 del trabajo citado. En esta escena se introduce un motivo menor con desarrollo diferente, el del dinero escondido (Thompson, G514.01) que tiene otro final, pues el dinero sí está el patio de la casa, tal cual el diablo lo indicó, no desapareció ni se transformó. En relación, el referente más conocido en las colecciones de milagros es el caso de Teófilo, retomado por Gonzalo Berceo (milagro XXIV) de las versiones latinas y lenguas vernáculas y que, señala Fernando Baños en la nota al pie de su edición, es retomado por otras obras para recrearlo como el caso de *Fausto*, en su versión inglesa y alemana, y las múltiples versiones del teatro español del siglo XVII con plumas como la de Calderón de la Barca (*El esclavo del demonio*) y Mortero (*Caer para levantar*). Véase la edición de Fernando Baños, *op. cit.*, nota al pie explicativa no numerada, p. 157.

³⁹⁰ Las negritas son mías.

³⁹¹ Véase el apartado dedicado al análisis iconográfico y el de los tópicos.

6. 4 APARICIÓN SOBRENATURAL

La cuarta etapa es fundamental en los milagros y, en especial, en mi corpus, puesto que fue parte sustantiva de mis criterios de selección. Cabe aclarar que corresponde también al motivo medular que une todos los relatos: la aparición. El desarrollo de esta etapa conlleva el resultado de la oración y la plegaria hecha por el protagonista, quien atestigua la presencia patente del ser que ha invocado.

Los personajes sobrenaturales se distinguen por su lugar de origen. De manera general, encontramos advocaciones regionales principalmente de Cristo, las cuales adoptan el nombre de la zona en donde aparecieron por primera vez, entre ellos el Señor del Calvario, el Señor de Chalma y el Señor del Sacromonte. Las advocaciones marianas se identifican por ser provenientes de Europa y México, como la Virgen de la Soledad y la Virgen de Guadalupe. Y por supuesto, los santos oscilan en su origen como el Niño de Atocha y san Pedro (o extensión de sí), así como los ángeles y el Diablo, que son entidades sin una etiqueta geográfica.

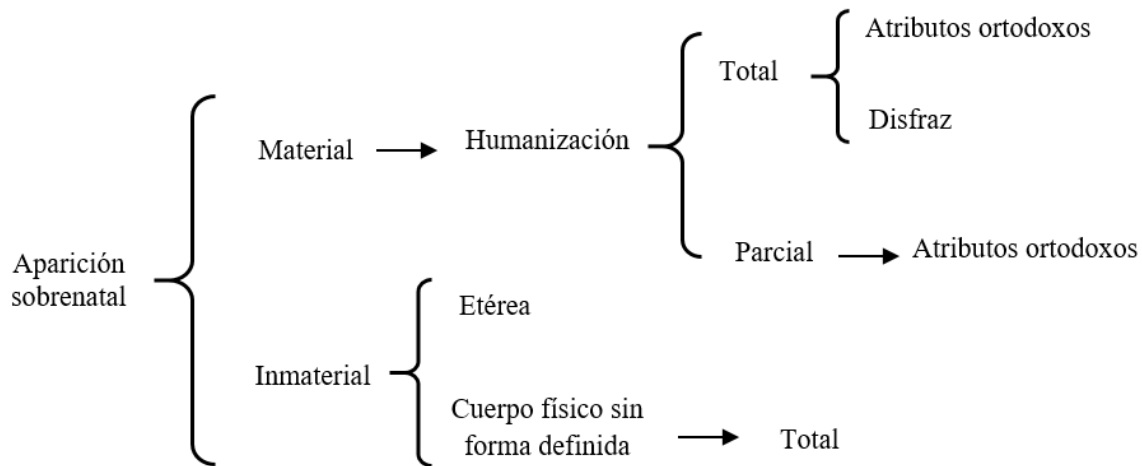
Una curiosidad de la aparición sobrenatural es que siempre es repentina, el santo o la figura marial o la advocación de Cristo, se manifiesta sin algún indicio o presentación previa; sin embargo, el lector logra identificar quién se ha presentado ante el protagonista, dado que es fácil captar el rompimiento el orden natural con la asistencia de una persona o cuerpo sin forma definida. En la mayoría de los relatos, las figuras celestiales aparecen como un personaje con un aspecto completamente normal y que busca ayudar. Aquí cabe resaltar que, aunque en ningún momento se refieren a sí mismos como entes divinos, éstos actúan conforme a su configuración básica otorgada por el dogma católico en los textos hagiográficos (cualidades teológicas y cardinales), por lo que, entre las acciones y los elementos, el protagonista reconoce de inmediato la identidad del personaje sobrenatural.

De todos, el Diablo es el único que sí se identifica a sí mismo. En la H9 Pedro García invoca al Diablo para entablar un pacto, durante este encuentro fáustico tanto el protagonista como el lector son testigos de la manera en que dicho ente asume su identidad verdadera al presentarse:

—**Mírame, conóceme. Yo soy ese demonio que tú buscas;** pero, te advierto que ya estás vendido conmigo, ahora quiero comprar á tu mujer para vengar los agravios que me ha hecho. Por ahora, te daré un poco de dinero para tus vicios—.

6. 4. 1 PRESENCIA PATENTE Y ENCUENTRO CON LO DIVINO/DEMONIACO

Después de una minuciosa revisión, noté que hay una diferencia en la forma en que se presentan cada uno de los personajes sobrenaturales, puesto que se manifiestan en dos clases distintas que se apega perfectamente a lo que limito mi entendimiento de presencia patente en mi estudio. Generalmente en este tipo de relatos encontraremos la aparición material y la inmaterial, cada una con sus variaciones. Véase el siguiente mapa:



El primer tipo se referirá a la representación humanizada o bien a un cuerpo físico sin forma definida. Dentro de esta categoría se agrupan las apariciones imposibles de escapar de la percepción

física de los protagonistas. La segunda, en cambio, se traslada al campo de lo impalpable, es decir, todas aquellas que son sutiles y se asocian a lo etéreo.³⁹²

En mi corpus, la aparición material es predominante por las posibilidades ofrecidas por sus dos variantes ya sea mediante la humanización o ya la presencia de un cuerpo físico sin una forma definida. Respecto al primero, se incluyen las menciones de cómo aparece de manera espontánea una persona con rasgos propios de santidad. En ciertos casos se puede utilizar el disfraz para ocultar la identidad y en otros se portan los atributos cristianos (vestimenta, objetos, etc.) que la distinguiría de un simple mortal. Los tópicos de la vestimenta y de características físicas permiten al protagonista del milagro descifrar la identidad de dicho personaje por su cuenta. Cabe aclarar que esta aparición es parcial o total, en otros relatos se aprecia que narrativamente es un proceso progresivo.

En la H1 identifiqué dos motivos que tienen que ver con este tipo de aparición, por la interacción que tiene la Virgen con José Mariano Rosales. El motivo V277. *V277 Virgin Mary appears to devote*, registrado por F. C. Tubach, que hace evidente que trata del motivo más repetido en los milagros. En la escena se describe la llegada de una figura femenina vestida con el manto negro y cargando una canasta que contiene un mantel de hilos de oro con el nombre MARÍA bordado, las cuales funcionan como reliquias. Así, con estos tópicos y los rasgos de misericordia y benevolencia, el hombre reconoce inmediatamente quién es su salvadora.

También el mismo motivo está en la H9 cuando se narra el encuentro entre la misma advocación mariana con un infante. En el relato, Feliciano Anduaga es curado de *crup* por una señora enlutada.

³⁹² En otro trabajo escrito expongo algunos casos milagrosos en los que se la Virgen de Guadalupe se presenta ante los devotos que la invoca. “«¡Importante noticia! Otro milagro obrado por nuestra santísima Virgen de Guadalupe»: análisis de la aparición mariana en los relatos sobre milagros en la Imprenta Vanegas Arroyo”, en *Literatura popular impresa iberoamericana del siglo XIX a la actualidad*, El Colegio de San Luis, [en prensa].

La simple adición del adjetivo en el discurso del infante permite que el lector reconozca que se trata de la Virgen de la Soledad.

Más allá de la inmediata evidencia textual en el título, en los que se incluye el nombre de la entidad celestial, en ambas escenas se describen la llegada de una mujer vestida con un manto de color negro, un atributo esencial del modelo iconográfico mariano del momento posterior al entierro de Cristo. En el recto de ambas hojas volantes se aprecia que el grabado corresponde con dicha advocación y, por supuesto, se resalta el manto. Véanse las siguientes imágenes (imagen 44 y 45).



Imagen 44. Recto de la hoja *Noticia interesante [...]*, 1905. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).



Imagen 45. Recto de la hoja *Admirabilísimo milagro efectuado en la capital [...]*, s.f. Digitalización perteneciente al Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios, de la Universidad de Stanford.

En otro relato hay una tercera representación mariana, este grabado alude a una escena de invocación. En el grabado narrativo de la H8 observamos la presencia patente del primer tipo, el cual corresponde al momento en que María Juliana se hince frente a la Guadalupana para orar al

mientras es agredida por su esposo.³⁹³ En la escena posterior a la invocación, la Virgen de Guadalupe se hace presente ante la mujer primero mediante su voz y, más adelante, se aparece tomando el cuerpo humano como forma.

En los tres casos expuestos se menciona la presencia física apegada a la representación ortodoxa. El manto negro y las cuestiones físicas son atributos básicos de la iconografía, pero que dentro del universo narrativo del milagro funcionan como un tópico distintivo de la advocación de la Virgen en específico. Asimismo, se aprecia que el discurso empleado y el cómo actúan con los devotos.

En contraste con los anteriores, la aparición material puede ser parcial. En la H2, el santo se hace presente con una pierna, forma corporal tangible del cuerpo humano. A continuación, cito el fragmento:

Jacinto esperó que se durmiera y, cuando oyó los fuertes ronquidos de su víctima, empujó la puerta y se dirigió á su cama con el cuchillo levantado, pero en este momento [s]e apagó la lámpara y, entonces, el asesino buscó á tientas sobre la cama para asegurar el golpe y palpó una pierna y siguió tratando de descubrir la caja del cuerpo, pero no lo logró y, por más que hizo, sus manos sólo encontraban una pierna, hasta que, poseído del terror, salió huyendo y dejando el cuchillo.

De la escena se interpreta que la extremidad pertenece al Niño de Atocha, quien se ha materializado en una forma humana, porque se menciona justo en la situación de peligro de muerte de Hilario Guzmán. Durante el primer intento de asesinato, el narrador describe cómo Jacinto al palpar la superficie no encontró nada. En el segundo, una voz omnisciente da a entender que hay un intercambio de un todo por una parte, es decir, del cuerpo de Hilario por una extremidad inferior para ocupar el lugar en la cama y, así, salvarlo por segunda vez de ser herido a manos de su enemigo, Jacinto.

³⁹³ Vid. *supra* el apartado del análisis iconográfico pp.

Este tipo de materialización se vincula con el motivo de la suplantación física que se da entre un ser divino y un simple mortal. Más adelante detallaré esto. Y como parte de la unidad narrativa, encontramos el tópico de la pierna. Dentro de la tradición cristiana, proveniente del folclore medieval, se conserva el sentido de las reliquias como fuente de poder, las cuales suelen ser partes del cuerpo humano del santo que se conservan para ser veneradas por los devotos. Con base en lo anterior, dicha unidad podría ser sustituida por otra parte del cuerpo, o incluso un objeto, y narrativamente no afectaría el curso del relato ni el fin del milagro, pues adquiere el sentido de un objeto por el cual se da la intervención sobrenatural y que está apegado al sentido de los milagros realizados a extremidades.

Asimismo, la aparición de la figura puede ser parcial o total en la escena desarrollada en la etapa del milagro. Un ejemplo del primero es el fragmento de la H5, el cual menciona que el Señor del Sacromonte se presenta ante el bandolero, primero con sus extremidades y después de cuerpo completo para mostrar sus heridas. Ante este revelamiento progresivo, se entiende el propósito catártico, ya que busca que el bandolero reflexione y con ello consiga evitar el homicidio.³⁹⁴ Léase el fragmento a continuación.

De detrás de un árbol que estaba junto á él, sale una mano que detiene la bala con que iba á ser muerto. Preparando nuevamente la pistola [...] Acabando de hablar deja ir otro tiro al pecho de Jesús, cuando la bala es atajada nuevamente por otra segunda mano que también es herida como la primera. Entonces, encolerizado Juan saca de la cintura un puñal y se dirige resueltamente al árbol de donde habían salido las manos, y ve allí á un señor envuelto en una sábana muy blanca manchada con la sangre que le salía de las heridas de las manos que tenía traspasadas [...]

En cambio, una aparición total sería la que se presenta con regularidad en el corpus, como el caso de las advocaciones marianas (H1, H8 y H9), san Antonio de Padua como curandero (H6) y los ángeles que salvan a un infante (H3).

³⁹⁴ Aunque, como ya mencioné, es un motivo que aparece en todos los relatos, me abstengo de mencionar cada uno y agotar al lector.

También, otro aspecto a considerar es si su aparición es mediante una codificación para no exponerse directamente, ya sea mediante el disfraz (cambio de vestimenta) o que el mismo ser sobrenatural no se identifique a sí mismo como tal. Por ejemplo, San Antonio de Padua en su papel de curandero (H6), se presenta en persona ante la invocación de Ignacio Cienfuegos. En el relato se describe una escala de la petición del devoto. Primero reza ante la estampa del santo en su casa y después acude al Templo para ofrecer una promesa a cambio de su sanación, y al salir se encuentra con el santo.

Durante la escena ambos mantienen una conversación en la que el curandero se ofrece para sanarlo, pues ya conoce su petición; sin embargo, aquí se describe como un curandero y se despoja de su característico hábito franciscano. Lo mismo sucede en la escena en la que la Virgen adopta la apariencia física de María Juliana para engañar al Diablo cuando Pedro García intenta entregar a su esposa.

El segundo subtipo de la aparición refiere a un cuerpo físico sin una forma definida. Aquí se incluyen aquellas representaciones que son visibles y tangibles para los protagonistas. De esto interpreto que son la cosificación del santo, sin importar que esté relacionada o no con la simbología hagiográfica o iconográfica conocida, pues el propio texto no deja espacio a la dubitación y el grabado sólo refuerza la idea. Como la misma palabra lo indica, implica la formación material de algo que por naturaleza es inmaterial.

Por el hecho de que son descritos objetivamente por el narrador como algo físico, tangible y perceptible que restaura el orden, este tipo de apariciones varía y en ocasiones pueden resultar extrañas. La entidad sobrenatural se muestra progresivamente³⁹⁵ mediante algo más que no es en

³⁹⁵ En algunos casos el ente celestial se puede manifestar mediante la voz, visiones o fenómenos atmosféricos; sin embargo, he descartado estas apariciones de momento. Véase la nota explicativa siguiente.

sí mismo la entidad divina.³⁹⁶ Al examinar este subtipo encontré una diversidad de maneras en las que se nota la presencia de los seres celestiales. En los textos se narran escenas en las que se describe el sentir de los protagonistas, lo que se traduce en cómo se manifiesta lo sobrenatural. Aquí, encontraremos situaciones asociadas a lo etéreo, pues resulta intangible la manifestación; sin embargo, se detecta a partir de aquello que no pasa inadvertido por la percepción humana: los sentidos. Así, serán consideradas las presencias patentes todas aquellas en las que los protagonistas vean un cuerpo físico carente de una forma concreta, y descarto lo etéreo (luminiscencia, experimentar sentimientos y sensaciones, escuchar voces, tener visiones de posibilidades futuras, entre otras).³⁹⁷

En la H4, después de que Macario adquiere un globo de segunda mano para realizar su acto, el día de la ejecución dicho objeto se revienta por los múltiples remiendos que no resisten la altura, así que el aeronauta cae del globo ante los ojos de su audiencia que contemplaba su espectáculo. Dado que la caída es sobre una zona rocosa, el cuerpo del circense queda destrozado. En el texto, el narrador refiere la presencia de una “masa” en la escena siguiente:

Vamos ahora á entrar de lleno en el estupendo hecho. Para el 28 del mes pasado se anunció el debut de Macario Gómez como aeronauta en San Cristóbal las Casas [...] Había subido ya como unos setenta metros ó más cuando de repente se oye un crujido horrible [...] era que el globo bastante viejo y remendado se hacía pedazos en el aire y Macario gritaba [...] con terrible fuerza se az[o]tó en el suelo sobre unas piedras grandes y allí quedó hecho materialmente astillas [...] **La masa aquella como por arte de magia rápidamente reconstruyó á Macario.**³⁹⁸

A partir de ello se puede afirmar, desde su contexto textual, que la masa representa al ente divino mencionado, es decir, el Señor del Calvario, quien acude a la plegaria. La misma “cosa” aparece en el grabado narrativo que acompaña al texto, en la parte derecha superior, como una gran nube

³⁹⁶ Aclaro que esto fue parte fundamental de los criterios de selección, ya que incluso en el segundo tipo de presencia patente hay una subdivisión evidente. No descarto la posibilidad de escribir un futuro trabajo aclarando las distintas formas en que se presentan los personajes sobrenaturales dentro del espacio narrativo de los milagros.

³⁹⁷ En un trabajo próximo detallaré más sobre las manifestaciones etéreas en los milagros realizados por la Virgen de Guadalupe en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo.

³⁹⁸ Las negritas son mías.

que al interior tiene un altar, en el cual se encuentra la advocación de Cristo junto a otras figuras religiosas.



Imagen 46. Grabado perteneciente a la hoja *Admirabilísimo milagro jamás visto [...]*, 1909. Digitalización propiedad del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

Otro caso es el de la H7 en la que se invoca a la famosa Sombra de san Pedro. La situación de crisis gira en torno a la inevitable y mortal picadura de una serpiente que sorprende a Cipriano López mientras duerme. En la escena, el comerciante villero es aconsejado por su amigo, Rosendo Castañeda, para invocar a la sombra del apóstol e implorar su protección, y ante su desesperación recurre a la plegaria. En el siguiente fragmento, se lee cómo se manifiesta el santo:

[...] en este momento **se vio como un velo blanco** que se interpuso entre el cuerpo de Rosendo y la víbora [...] Apenas recobró el sentido, Rosendo se arrojó en brazos de Cipriano exclamando: —Tenías razón, amigo, no hay creencia verdadera que la de Jesucristo y sus santos. Hoy, en el mayor peligro, he visto interponerse entre mi cara y ese monstruo, que me iba á matar, una sombra milagrosa, la de un venerable anciano que me ha salvado, permitiéndote matar á ese terrible animal que hubiera acabado con los dos—. ³⁹⁹

³⁹⁹ Las negritas son mías.

Aquí, la sombra se consideraría una extensión del poder del apóstol, por lo que tiene sentido la invocación esta y no a san Pedro en sí como normalmente se haría. Lo anterior está vinculado al capítulo 5 del libro *Hechos de los Apóstoles*.⁴⁰⁰ En los versículos 12-16 se retoma el tema de los milagros obrados por los apóstoles y se menciona lo siguiente sobre Pedro y las curaciones hechas por su sombra: “Con esto, un número cada día mayor de hombres y de mujeres se unían al Señor mediante la fe. **Tanto que sacaban los enfermos a las calles en camas y camillas, para que, cuando Pedro pasara, al menos su sombra cubriera a alguno de ellos**”.⁴⁰¹

En la cita anterior, la presencia de un velo es la representación de la sombra como algo divino que obra el milagro.⁴⁰² En el plano iconográfico de la propia hoja volante, la estampa personifica perfectamente una de las cualidades populares del apóstol: acompañar a los caminantes para protegerlos durante su viaje. Véase la siguiente imagen.

⁴⁰⁰ En México la Sombra de san Pedro se considera como una extensión del poder del santo que obra milagros por separado. Posiblemente proviene del libro de los *Hechos de los Apóstoles* 5:15, en la que se menciona que los pobladores sacaban a los enfermos para que la sombra del apóstol las cubriera y éstos fueran sanados. Dentro de la religión católica existen otros ejemplos de este tipo de extensión, como el caso de la Santa Cruz, tanto la de Cristo como la de san Benito, cuyas oraciones también fueron impresas por Antonio Vanegas Arroyo. Véase *Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*, ed. Juan Rafael Coronel Rivera y Raúl Cano Monroy, 1ª ed., Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Casa Mixtlio, 2017, p. 47.

⁴⁰¹ *Id.*

⁴⁰² Para conocer más, diríjase al apartado dedicado a este grabado en el análisis iconográfico. *Vid. supra.*, capítulo III, p.



Imagen 47. Digitalización perteneciente a la Biblioteca Pública de New York.

En la estampa, la Sombra está representada por el resplandor que desprende la figura del santo, lo cual se entiende es la sombra milagrosa, aunque gráficamente no es posible apreciar dicho efecto en la parte inferior.

En el relato el narrador describe la forma en que cada personaje ve a dicha entidad. Primero con la escena en que Cipriano López “vio que Rosendo movía los labios y, entre tanto, [...] desenvainando su afilado machete se acercó muy despacio y en este momento se vio como **un velo blanco** que se interpuso [...]”. Y segundo, cómo lo percibe Rosendo al momento en que él asegura haber visto interponerse entre su cara y la víbora a una sombra milagrosa de un venerable anciano. Si bien no hay un término fijo (velo-sombra), ambas descripciones coinciden en ser algo delgado, ligero y flotante que cure o protege, por ello se sobreentiende la relación entre el fulgor que aparece en el grabado y el velo blanco-sombra mencionado al comprender que la luz clara se pudo haber confundido con una tela.

6. 5 MILAGRO

La quinta etapa de la estructura corresponde a la resolución del problema, es decir, el desarrollo pleno del milagro. Narrativamente es muy importante, pues se da la explicación “lógica”, según el narrador, de cómo ha sucedido el portento con el que ha sido beneficiado el protagonista y al mismo tiempo se integra lo maravilloso-cristiano.

Después de la partícula introductoria de la fórmula, en concreto el propósito de esta etapa es explicar puntualmente cómo se resuelve el problema mediante la *intervención* divina. A partir de aquí, en cada relato se plantean diversos motivos tradicionales, que pueden tener sus antecedentes en los milagros provenientes de episodios bíblicos y que se rastrean desde la Edad Media y en otros pliegos sueltos o colecciones hispánicas. Los motivos que encontramos en los pliegos se enlistan a continuación:

- a) Peligro de muerte
- b) Revivificación
- c) Caridad para el peregrino hambriento
- d) Sanación
- e) Suplantación física

A continuación, explico cada uno de ellos a partir de mi corpus y agrego una breve revisión comparativa diacrónica.

6. 5. 1 PELIGRO DE MUERTE

El tema principal de los milagros es el *auxilio del devoto*, pero en el caso específico de este motivo se centra sólo en el peligro de muerte. Desde las etapas narrativas anteriores se muestra que el protagonista se encuentra en peligro por diversas razones y la muerte parece ser el único fin; sin embargo, se evita este trágico destino.

Este motivo se sitúa a lo largo de la cuarta y la sexta etapa, es decir, que se origina justo después de la invocación e inicia formalmente con la aparición (motivo medular) y se extiende hasta la intervención sobrenatural. El desarrollo da paso a la siguiente etapa: la resolución, es decir, la salvación final. Algunos ejemplos son los siguientes. La H2 presenta el caso de Hilario Guzmán, quien es sustituido por la pierna humana —entendida como parte de la corporeidad del santo Niño de Atocha—, cuando es atacado por su enemigo, por lo que no sufre ningún daño.

En la H3 hay un caso peculiar que se puede confundir con la revivificación, pero que se descarta al no haber mención del ritual fúnebre como en los *Milagros*, de Gonzalo de Berceo. En el texto, el protagonista debe enfrentarse a la consolidación del protestantismo como nueva religión en su hogar; no obstante, el narrador retrata y recalca que la devoción y costumbres de Fidencio están tan arraigadas a su ser que prefiere morir antes de olvidarse de ellas. El padre, Regino Esteves, lleno de enojo arroja al inocente infante al horno. Después del acto impulsivo, el padrino de Fidencio llega a casa preguntándole a Regino por el pequeño mientras éste atónito observa cómo aparecen dos ángeles, quienes ayudan al infante a salir del horno tomándolo de las manos. A continuación, dicha escena:

pero he aquí la estupenda maravilla que obró el Señor y hubiera quedado ignorado si al día siguiente no se hubiera presentado el padrino preguntando por su ahijado, á quien quería tiernamente. Regino se quedó atónito en el primer momento, sin poder contestar cuando repentinamente vieron salir del horno dos hermosísimos niños que llevaban de l[a]s manos á Fidencio perfectamente sano sin daño alguno, y antes bien demostrando una grande y santa alegría, y dejándole allí desaparecieron como por encant[o].

Al principio se interpreta que Fidencio muere y es gozoso de la revivificación, pero en realidad no muere en las llamas, sino que es protegido por los ángeles enviados por el Señor de Chalma. Al respecto, otros casos semejantes existen en la tradición literaria. El relato es muy similar al tercer capítulo de libro de *Daniel*. Este acontecimiento bíblico tiene como tema la quema de aquellos que

no adoren a la estatua de oro erigida por el rey Nabucodonosor.⁴⁰³ Tres hombres, Sidra, Misac y Abdénago, son acusados de no honrar al dios, posteriormente son interrogados por el rey y éstos le confirmaron que su Dios los salvaría de las ardientes llamas del horno (3:12-21), por lo que se dio la orden de que fueran arrojados como parte de la condena (3:23-24). Al igual que en el relato impreso del infante, los hombres son protegidos por un ángel enviado por Dios. Nabucodonosor y los demás personajes atestiguaron que “[...] el fuego no les había tenido ningún poder sobre su cuerpo, sus cabellos no estaban chamuscados, sus pantalones habían sufrido ningún daño o ni siquiera tenían olor a humo”.⁴⁰⁴ A raíz de este suceso, el rey se da cuenta que aquellos pobres hombres prefirieron entregarse al fuego antes de contradecir su creencia en Dios, una escena que también se repite en el caso de los padres de Fidencio.⁴⁰⁵

Otro de muchos ejemplos en el ámbito hispánico es el milagro XVI⁴⁰⁶ que incluye Gonzalo de Berceo en su colección. El autor riojano escribe que en una villa de Burgos, un colérico padre arroja al horno a su hijo por haber mantenido contacto con el cristianismo al comulgar durante el día de Pascua, ejercicio que le permitió conocer la gracia de la Virgen María,⁴⁰⁷ y que al regresar a casa, el padre

⁴⁰³ Véase *Daniel* 3:4-6.

⁴⁰⁴ *Daniel* 3:94.

⁴⁰⁵ Hay otro milagro semejante impreso por Antonio Vanegas Arroyo, *Importantísimo milagro. Estupenda maravilla y admirable prodigio que hizo la sagrada imagen de María Santísima de Guadalupe patrona de México con su devoto Nicolás Gutiérrez el día 20 del mes próximo pasado en la Villa de San Juan de Peribán, Estado de Michoacán*. Éste, no obstante, no tiene una connotación de intolerancia religiosa y, a diferencia del que analizo aquí, es la Virgen quien protege al niño del fuego similar al milagro escrito por Berceo.

⁴⁰⁶ Conocido con el título de “El judezno” o “El niño judío”. Este tiene una connotación antisemita, dado el período en que fue escrito, representada por la conversión de un infante judío que comulga después de haber convivido con cristianos.

⁴⁰⁷

En el día de Pascua, domingo gran mañana,
cuando van Corpus Domini prender la yent cristiana,
priso•l al iudezno de comulgar grand gana,
comulgó con los otros el cordero sin lana. //
Mientras que comulgavan a muy grand presura,
el niño iudezno alzó la catadura,
vío sobre'l altar una bella figura,
una fermosa dueña con genta creatura.//

Avié dentro en casa esti can traïdor
un forno grand e fiero, que fazié grand pavor;
fízolo enceder el loco pecador
de guisa que echava sovejo grand calor.

Priso esti niñuelo el falso descreído
asín como estava, calzado e vestido,
dio con él en el fuego bravament encendido.
¡Mal venga a tal padre que tal fase a fijo!⁴⁰⁸

Y, al igual que el milagro del impreso popular, el infante se salva al ser protegido por un ser divino que lo abrazaba durante el ardiente tormento y lo ayuda a salir ileso.⁴⁰⁹ La trama es similar a los milagros del riojano, pero con la adaptación de los referentes socioreligiosos —y geográficos— que rodean el desarrollo del motivo en la época del México de entre siglos que se centrarse en “comentar” el protestantismo y no el antisemitismo.

Otro caso se encuentra en la H7 que narra el caso de Cipriano López y Rosendo Castañeda, dos comerciantes villeros que deciden pasar la noche en la orilla del monte. Rosendo, personaje descrito como un protestante que no cree en el poder ni dulzura de Cristo, sufre el ataque de una víbora. Ante dicho evento, Cipriano aconseja a Rosendo que invoque a la Sombra de san Pedro para ser protegido, a lo que el último accede

Ya era casi la madrugada cuando Cipriano despertó á las voces que daba su compañero llamándolo con voz ahogada; levantóse y vió á Rosendo acostado boca arriba, inmóvil y con la expresión en el rostro de un inmenso terror. Iba Cipriano á lanzarse sobre él, pero éste lo detuvo diciéndole:

—No te muevas, por Dios, no te muevas. Una víbora inmensa se me ha metido bajo las ropas si te acercas de golpe, me matará—.

En efecto, Cipriano pudo ver que la blusa de su amigo ondulaba por la marcha que el reptil seguía sobre el cuerpo de Rosendo. Por fin, la serpiente asomó su achatada y horrible cabeza por la abertura del pecho y se fue levantando sobre sus anillos, abriendo su monstruosa y sangrienta boca, agitando rápidamente su negra lengua y lanzando silbidos agudísimos; después arqueó su flexible cuello inclinándose sobre el rostro de Rosendo, que mudo de terror cerró los ojos como fascinado.

Cipriano entonces le gritó llenó de fe:

Issió de la egleſia alegre e pagado,
fue luego a su casa como era vezado;
menazólo el padre, porque avié tardado,
que mereciente era de ser fostigado.

Milagros de Nuestra Señora, ed. Fernando Baños, Crítica, Biblioteca clásica, dir. Francisco Rico, 1997, pp. 88-89.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁰⁹ Véase *Ibid.*, estrofas 367-370.

—Rosendo, amigo mío, invoca á la divina Sombra del Señor san Pedro y espera en él—.

Entonces se vio que Rosendo movía los labios y, entre tanto, Cipriano desenvainando su afilado machete se acercó muy despacio y en este momento se vio como un velo blanco que se interpuso entre el cuerpo de Rosendo y la víbora que empezó á agitarse rápidamente y, en el mismo instante, Cipriano se arrojó sobre ella y de un tajo con toda su fuerza hizo volar casi medio cuerpo del reptil á gran distancia y, á toda prisa, quitó el resto del animal de sobre el cuerpo de su amigo.⁴¹⁰

Como se lee en el fragmento extraído, Rosendo es salvado por un misterioso velo (presencia patente etérea tangible) que se interpone entre él y la víbora, lo que le permite a Cipriano matar al reptil. En este relato, el ataque de dicho animal es un motivo que funciona como tópico al ser un elemento reemplazable, al igual que la pistola, puede sustituirse por cualquier otro animal que narrativamente represente un peligro de muerte sin importar cómo lo haga.

Así, el motivo de la *salvación* cambia el rumbo de la narración y en algunos casos las conductas del beneficiario del milagro quien, al final, pasa de ser un incrédulo a un devoto en busca de la ejemplaridad.

6. 5. 2 REVIVIFICACIÓN

A diferencia del caso H5, hay una hoja, marcada con el número 4 en el corpus, en la que sí se presenta el motivo de la revivificación, pues el protagonista muere y es resucitado por el Señor del Calvario. En su *Motif-Index*, Thompson clasifica el motivo en diferentes categorías a partir de diversos elementos. Particularmente el tratamiento del motivo en la H4 se ajusta sólo a unos pocos: E.0. E.0 *Resuscitation*, E.1 E.1 *Person comes to life*, E35. E35 *Resuscitation from fragments of body*, y E121. E121 *Resuscitation by supernatural person*.⁴¹¹

⁴¹⁰ Las negritas son mías.

⁴¹¹ No incluyo los motivos 121.2. E121.2. *Resuscitation by Christ* y E121.4. E121.4 *Resuscitation by saint*, dado que el ser celestial no Cristo en sí ni un santo, sino una advocación del primero que ocupa un lugar intermedio en la jerarquía divina.

Como adelanté antes, se narra la situación de Macario Gómez, un cirquero que reniega y blasfema del poder de Dios y los santos, pues, a pesar de ser criado en el seno católico, no cree en la gracia divina. Al poco tiempo, Macario compró un globo muy deteriorado con el que haría su debut como aeronauta. El 28 del mes referido, se celebró el espectáculo en la plaza principal, pero el globo se reventó por los múltiples defectos, lo que provocó la caída de Macario desde el gran nivel alcanzado. Éste muere y su cuerpo queda destruido.

Como parte de la estructura narrativa, de manera previa hay un momento de súplica hecha por el protagonista y esta hoja no es la excepción. Después de que el Señor del Calvario revivifica a Macario, sigue un discurso analéptico:

Macario al exhalar el ¡ay! consiguiente y sentirse ca[e]r, s[e] **acordó de los milagros narrados del Señor del Calvario en Tlao[c]tepec y transformando sus ideas ateístas en un minuto, sólo debido al accidente y al susto formidable, tuvo una grandísima contrición y se encomendó con tod[a]s las fuerzas de su alma al Sacratísimo Señor del Calvario referido.** Acabando de hacer esta invocación, perdió el sentido y ya no supo nada ni tuvo noción de sí mismo, sino fue hasta que se rehízo su cuerpo hecho astillas y volvió el alma á animarlo.⁴¹²

En la explicación del famoso “sueño de la muerte”, se aclara que mientras Macario caía se encomendó a dicha advocación cristífera porque recuerda que en su visita a Tlaochtepec —lugar donde se encuentra uno de los tantos santuarios— escuchó sobre los múltiples milagros obrados por esta figura. Aquí, se puede intuir que ya hay un arrepentimiento implícito por parte de Macario, por lo que no resulta extraño que, a pesar de sus nulas cualidades cristianas, es auxiliado después de morir.

Dentro de la literatura hispánica también se desarrolla el motivo de la resurrección en distintos milagros. Por ejemplo, el ampliamente conocido milagro de “El sacristán fornicario”,⁴¹³ en el que

⁴¹² Las negritas son mías

⁴¹³ En las estrofas 95-99, en la versión a cargo de Fernando Baños (ya citada) corresponde al momento en que el alma del sacristán retorna a su cuerpo, pp. 27-28.

El Rey de los Cielos, alcalde sabidor,
partió esta contienda, non vidiestes mejor:
mandó tornar la alma al cuerpo el Señor,

un monje corrompido por el Diablo —gustoso del hábito que da nombre al episodio— aparece muerto en la iglesia, pero después es resucitado por la intercesión marial ante el Rey de los cielos para que él mismo haga penitencia y confiese su pecado. Algunos otros milagros de monjes revividos para hacer penitencia son “El monje y san Pedro”,⁴¹⁴ en el que un monje ostentoso y de

dessent cual mereciesse recibí tal onor.

Estava el convento triste e dessarrado
por esti mal exiemplo que lis era uviado;
resuscitó el Fraire que era ya passado,
espantáronse todos ca era aguisado.

Fablólis el buen onme; díssolis: «Compañeros,
muerto fui e só vivo, d'esto seet certeros,
grado a la Gloriosa que salva sos obreros,
que me libró de manos de los malos guerreros».

Contólis por su lengua toda la ledanía,
qué dizién los diablos e qué Sacta María,
cómo lo quitó ella de su podestadía;
si por ella non fuesse, era en negro día.

Rendieron a Dios gracias de buena boluntat,
a la sancta Reïna, madre de piadat,
que fizo tal miráculu por su benignidat,
por qui está firme toda la cristiandat.

Confessóse el monge e fizo penitenzia,
mejoróse de toda su mala contenencia,
sirvió a la Gloriosa mientre ovo potencia,
finó cuando Dios quiso sin mala repindencia.
Resquiescat in pase cun divina clemencia.

⁴¹⁴ *Op. cit.*, pp. 46-47.

Cuando undió Sant Peidro esti tan dulz mandado,
vío que su negocio era bien recabdado;
tornó a los diablos, concejo enconado,
la alma que lavavan tolliógela sin grado.

diógela a dos niños de muy grand claridat,
creaturas angélicas de muy grand sanctidat;
diójela en comienda de toda voluntat
por tornarla al cuerpo con grand seguridat.

Diéronjela los niños a un fradre onrado,
que fuera en su orden de chiquinez criado;
levóla él al cuerpo, que yacé mortajado,
resuscitó el monge, ¡Dios sea end laudado!
A la alma del monge díxoli la su guía,
el Fraire, omne bueno, que ante vos dizía:

poco seso muere en pecado, por lo que el apóstol san Pedro junto a la Virgen María interceden por él ante Dios para regresarlo a la vida; en la misma conexión hagiográfica de las colecciones marianas,⁴¹⁵ “El romero de Santiago” y “Los dos hermanos” son otros referentes.

A diferencia de Berceo, en el texto seleccionado (H4), en sentido estricto, no se identifica el motivo de la penitencia por parte del cirquero, solamente su arrepentimiento. Éste cambia su conducta y sus pensamientos en torno a la religión católica: pasa de blasfemar y renegar a creer en el poder divino, cumplir con las promesas hechas al Señor del Calvario y cambiar su oficio circense por uno de menor riesgo.

6. 5. 3 CARIDAD PARA EL PEREGRINO HAMBRIENTO

El motivo del peregrino proviene de una larga tradición literaria que toma sus raíces principalmente de la Biblia y la época medieval, sobre todo de los cuentos religiosos. Con el paso del tiempo, éste predominó también en la literatura de autor. Una vez más, los milagros del riojano son un gran ejemplo, como “El romero de Santiago” y “El romero naufragado”.

«Yo te ruego por Dios e por Sancta María
que tengas un clamor tú por mí cada día.

»Otra cosa te ruego: que la mi sepultura,
que yaz toda cubierta de suso de vasura,
tú la hagas varrer por tu buena mesura;
tú lo cumpli, ¡sí Dios te dé buena ventura!»

Resuscitó el monge, el que era transido,
pero por un grand día sovo fuert estordido,
maguer tornó en cabo en todo so sentido;
regunzó al convento por qué avié trocido.

Rendieron a Dios gracias, a la Virgen real
e al sancto apóstolo, clavero celestial,
que por salvar su monge sufrió porfazo tal;
non fue esti miláculu de precio sivuelcual.

⁴¹⁵ Véase el comentario de Fernando Baños al inicio del milagro VII, p. 44.

Originalmente el motivo se encuentra registrado en el catálogo tipológico en lengua inglesa de Federic C. Tubach, el *Index Exemplorum*, identificado con el número 3787 y bajo el nombre de *Pilgrim fed by saint*.⁴¹⁶ Este se constituye de la acción de un santo o santa al alimentar a un peregrino; sin embargo, hay una pequeña diferencia. La hoja 1 desarrolla el motivo fundamentado en la misma línea de auxilio del peregrino, pero toma su particularidad en la adversidad afrontada y la forma de resolverla. Ésta radica en la caridad de la Virgen cuando entrega comida para que continúe con la romería.⁴¹⁷

Según la jerarquía cristiana, la Virgen no está en el mismo nivel de un santo, sino que su cercanía con Cristo y Dios es más inmediata, por lo que una traducción más cercana sería la del *peregrino alimentado por una divinidad*, aunque, para el caso de la H1, he decidido no apegarme a la denominación anterior y la he reducido a la simple enunciación del *peregrino hambriento* ya que me parece que mantiene una relación estrecha con el núcleo del ejemplo de Tubach: saciar el hambre del peregrino durante su camino.

En el ejemplo referido perteneciente a mi corpus es claro el funcionamiento. En la H1, Durante el peregrinaje, José Mariano Rosales, protagonista y beneficiario del milagro, se da cuenta que se ha terminado el alimento y le externa la situación a su esposa, esto último hace que se complique la relación en un momento tan crítico. Ambos saben que sin este recurso no hay manera de que sobrevivan y terminen el trayecto dado que la sierra, tópico espacial, es un lugar poco factible para la supervivencia, pero sí tiende a prestarse para los encuentros sobrenaturales. Su

⁴¹⁶ El motivo refiere a la acción del Apóstol Santiago El Mayor con un peregrino. Dicho milagro no aparece en *La leyenda dorada*.

⁴¹⁷ Este milagro parece común en algunas figuras celestiales, como san Nicolás. Véase *La leyenda dorada*, Vol. 1, 1ª ed., 5ª reimpresión, Alianza Forma, Madrid, 1982, p. 39.

esposa, ante tal circunstancia, expresa su estado anímico, lo que atrae la atención del protagonista.

Léase el siguiente fragmento:

Dos días antes de llegar á aquella ciudad se le acabó el bastimento, y en la noche, dentro de la sierra, ya su familia perecía de hambre. Estando tan pesaroso de ver á su esposa tan afligida llorando, le preguntó:

— ¿Por qué lloras esposa m[i]a, compañera de mis trabajos? No tengas cu[i]dado que yo e[s]toy [c]onfiado en Dios y, después de Dios, en la Madre Santísima de la Soledad, á quien estoy encomendado. Ya no llores, que la fe que tengo en la Reina de los Cielos es bastante para que me dé un cierto alimento para mis hijos—.

La situación no es suficiente para que su fe desaparezca, sino que se engrandece, como lo demuestra al confirmarle a su esposa que la Virgen lo socorrerá. José Mariano en ese instante comenzó a rezar para pedirle ayuda a la Virgen, ya que como buen devoto sabe que, en calidad de figura misericordiosa, ella abogará por él y su familia.

En ese instante comenzó Mariano Rosales á rezar el rosario de la santísima Virgen, calentándose toda la noche en la sierra, en medio de las fieras, con una lumbrada que se veía toda la arboleada en largo trecho de aquella serranía hasta que po[r] fin amaneció sin tener ninguna novedad.

Un día después de su solicitud, el hombre decide continuar su peregrinaje junto a su familia. Al llegar a la barranca para descansar, grata es su sorpresa cuando se encuentra con una amable mujer que lo ayuda:

Dando á Dios gracias, con su familia caminó con la misma devoción y al llegar á una barranca se pu[s]o á descansar debajo de un encino y serían como cosa de las diez de la mañana cuando **vio venir á una señora vestida de negro y de muy buena presencia, con un canasto en la mano y una vasija de oro en la otra mano**, y habiendo llegando ésta piadosa señora á donde estaba la familia, saludó diciéndoles:

—Buenos días les dé Dios—.

Respondieron todos:

—Dios se los dé á usted. Muy buenos—.

Después del cordial saludo, el personaje femenino explica por qué ha aparecido, quién la ha enviado y cuál es su propósito, utilizando un discurso apegado a las cualidades teológicas de la Virgen.

Respondió:

—Hijo de mi corazón, por manda[t]o de mi Padre les presento e[s]ta cana[s]tita de alimento para que puedan llegar á donde van destinados, en premio de las devociones y memorias que hacen de mi Padre Dios—.

Y conociendo aquella familia que era un socorro del cielo se [a]rodillaron dando gracias á [la] Virgen, quien les dijo:

—Buen camino, peregrino, quedad con Dios. Reciban mi bendición, la de mi Padre, la de mi Hijo y la del Espíritu Santo—.

José Mariano acepta la canasta con alimentos que le es dada, lo cual le permite a él y su familia continuar con su camino. La entrega de los objetos (una canasta con tres tortas con un ostensorio estampado en cada una y un mantel bordado en oro con el nombre de María) son tópicos que funcionan perfectamente con la narración, pero que son reemplazables por otro objeto que contenga el alimento que saciara el hambre durante la romería.

En la escena, la intersección consiste en la entrega de alimentos con el fin de socorrer al devoto para que pueda llegar al santuario del Señor de la Capilla, en Santiago Tequixquiac, y cumplir con su visita.

En su catálogo, F. Tubach registra el motivo (número 3787) con la explicación de “In a dream, a pilgrim returning home from Compostella is fed by St. James”.⁴¹⁸ en este relato, repito, la diferencia radica en que es la Virgen de la Soledad quien acude al llamado del devoto y las acciones no se llevan a cabo en el plano onírico. La modificación anterior no afecta la estructura del milagro ni difumina la afiliación del motivo dentro de la tradición literaria. Es una adaptación del núcleo del milagro a la devoción mariana del espacio en el que circula el impreso.

⁴¹⁸ *Op. cit.*, p. 292.

6. 5. 4 SUPLANTACIÓN FÍSICA

Un motivo que se desprende tanto de la etapa de la aparición como de la etapa resolutive es el cambio o sustitución de una persona por otra. La suplantación es parcial o total. En dos relatos diferentes seres celestiales se intercambian físicamente por los personajes naturales que peligran.

En la H2 el motivo se representa con la aparición corporal que adquiere el santo Niño de Atocha cuando sustituye el cuerpo de Hilario Guzmán por una pierna humana para ocupar su lugar en la cama. Al final, Hilario se salva de ser asesinado y Jacinto de cometer tan atroz acción.⁴¹⁹ Esto sería un ejemplo de la suplantación parcial.

En cambio, en la H8, Pedro García al no cumplir con su parte del trato hecho con el Diablo, decide entregar el alma de su esposa. Para llevar a cabo esto, engaña a María Juliana Delgado al decirle que irían a visitar a un amigo rico. Ella sin contradecir sus órdenes y a pesar del miedo, lo acompañó hasta una ermita; sintió que el terror la consumía y comenzó a rezar, se encomendó a la Virgen de Guadalupe y entre llanto y fervor, cayó dormida. Acción seguida, la Virgen se presenta y le asegura a la pobre mujer que está a salvo, que no tema. El motivo aquí se desarrolla cuando la figura mariana adquiere una vestimenta idéntica a la que portaba María Juliana y simula ser la víctima para que ella sea a quien se lleva el Diablo. Éste lo nota en el siguiente episodio:

En seguida, María santísima, con traje igual á Juliana, salió al encuentro del vil hombre que venía acompañado del demonio, á quien le dijo:

— "Aquí está lo que te debo, llévatelo y quedamos á mano" — .

Acercóse el de demonio y conociendo á María santísima de Guadalupe, se retiró y exclamó con un espantoso bramido:

— ¡Me has engañado vilmente, pero más tarde me la pagarás! — .

El motivo de suplantación está registrado por Thompson de la siguiente forma K1841.3. K1841.3 *Virgin Mary subsitutes for woman whom husband has pledged to the devil*, título que perfectamente se asocia con el plan marial de sustituir a la esposa que ha sido vendida por el esposo, como el caso

⁴¹⁹ Vid. *supra.*, a) Peligro de muerte.

de María Juliana y Pedro García. Al respecto de esta hoja volante, Juan José Rodríguez García resalta que la Virgen, a diferencia de los santos y advocaciones de Cristo, es la única que tiene una “función heroica”, pues es quien enfrenta al diablo para salvar el alma de sus devotos,⁴²⁰ algo completamente válido por las acciones guiadas por un sentimiento maternal. En la versión de Berceo, “El sacristán fornicario”, también se menciona el enfrentamiento entre la Virgen y el Diablo. En el conocido texto, el personaje es un sacristán pecador que muere y que origina una disputa entre la Virgen y el Diablo por el alma del religioso antes de su regreso a la vida.⁴²¹ La cantiga alfonsí 11 observamos la misma función también cuando la Virgen, acompañada de los ángeles, le arrebató el alma de un monje al Diablo.

En el género literario encontramos casos similares de suplantación: las versiones latinas de Pez, Thoot y Gil de Zamora, así como la de Gautier de Coinci que rescatan el milagro de la abadesa preñada, por ejemplo. Ya en el ámbito hispánico en las cantigas de del rey castellano y en la colección escrita por el clérigo riojano. La cantiga alfonsí 55 retrata el mismo tema, se incluye que la Virgen tomó el lugar de la monja durante el tiempo que la religiosa se había fugado con el abad y se enfatiza el tema de la crianza del hijo. Asimismo, la cantiga 94 retoma el asunto, esta vez con una monja que escapa con un tesorero. Justamente en esta última se aprecia la suplantación por parte de la Virgen, quien sustituye a la religiosa durante el tiempo de su fuga.

Léase el siguiente fragmento que explica dicha suplantación:⁴²²

pero, mientras ella anduvo
por ahí con mal juicio, la Virgen
muy bien guardó lo que ella
le había dejado encomendado,
porque ocupó su lugar
y se encargó

⁴²⁰ Juan José Rodríguez García, *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, p. 120.

⁴²¹ También el caso de “El labrador avaro”, milagro XI, estrofas 278-279, pero aquí es entre los ángeles y los diablos.

⁴²² Fernando Baños, “notas complementarias”, p. 329

de hacer todo lo que tenía que hacer,
que no fallaba en nada,
a juzgar por la cara
de quienes la veían.
*Para guardarnos de vergënza [...]*⁴²³

6. 5. 5 SANACIÓN

Thompson en su catálogo registra este motivo con la numeración V221. V221 *Miraculous healing by saint*. En el caso en que san Antonio de Padua actúa como curandero,⁴²⁴ es evidente el motivo de la sanación milagrosa. En la H6, la del milagro acontecido en San Luis Potosí, se nos presenta a Ignacio Cienfuegos, quien adolece de una terrible enfermedad bucal que se explica como un castigo por su más grande defecto, la maledicencia. Al respecto, Karla Juliana Carreón Tapia confirma que la enfermedad es “un castigo divino consecuencia de sus prácticas como difamador, ya que la práctica de la murmuración se relaciona directamente con la boca y la lengua”,⁴²⁵ un factor presente en diversos pasajes bíblicos también. Carreón Tapia expresa que el padecimiento del protagonista está asociado a las aftas bucales, y se trata específicamente de la famosa enfermedad medieval del fuego de san Marzal⁴²⁶ (ergotismo), misma que aparece en otros los milagros hispánicos. Ante esto, al igual que lo menciona la investigadora, es importante resaltar el juego de palabras o, más bien, el humor detrás del apellido de Ignacio (Cienfuegos) que refiere a

⁴²³ Elvira Fidalgo Francisco, *Traducción al castellano de las Caantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, p. 141.

⁴²⁴ Los únicos santos reconocidos por la Iglesia son san Lucas Evangelista, san Pantaleón, san Cosme, san Damián, san Martín de Porres, san Pío de Petrecina. San Antonio de Padua no forma parte del canon de los santos o patrones de la medicina; sin embargo, en la colección de milagros antoninos éste ayuda a sanar enfermos, de ahí que se presente en el papel de un corandero.

⁴²⁵ Karla Juliana Carreón Tapia, “De la alabanza a la sátira pasando por el milagro: las representaciones de San Antonio de Padua en impresos populares mexicanos y españoles de principios del siglo XX”, [en dictamen], 2024, p. 13.

⁴²⁶ Se conoce con otras denominaciones como el fuego de san Marcial, el fuego de san Antón o fuego salvaje. Para conocer más, recomiendo consultar el trabajo “El mal de los ardientes en las *Cantigas de Santa María*”, de José Ramón de Miguel Sesmero, que aparece en la bibliografía final.

una graciosísima construcción sintáctica de un cuantificador sustantivado que designa una cantidad (cien) y un sustantivo masculino (fuego) que al unirlos respetan la concordancia gramatical del plural, lo cual culmina en un apellido que alude a la enfermedad bucal que padece el portador.

Al ser valorado por una infinidad de médicos, y que estos no le garanticen una cura, Ignacio pierde la esperanza en la ciencia, mas no la fe en Dios. El enfermo hombre acude a san Antonio y le suplica que lo sane, fervorosamente reza una novena en el altar dedicado al santo en el templo mayor de la ciudad y promete jamás involucrase en críticas ni enredos si es curado:

Después vino la idea de rezarle la novena a la Iglesia, se dirigió al Templo mayor, buscó el altar de san Antonio y allí practicó los nueve días con todo el fervor de su corazón, **encomendándose al santo haciéndole la promesa que el mismo [s]anto le inspira. Cienfuegos tenía el defecto de criticar a todos cuantos conocía, y en una de sus meditaciones se acordó de sus murmuraciones y ofreció solemnemente que jamás se volvería a ocupar del prójimo con críticas ni enredos.** Esta inspiración le valió mucho.⁴²⁷

Aquí observamos la forma en que el protagonista ofrece algo a cambio del favor milagroso, una “promesa”. Al salir del templo, Ignacio ve a un curandero afuera de su casa, que es la humanización de san Antonio, y es atendido en nombre de la Divina Providencia:

—Señor Cienfuegos, he sabido que usted sol[i]cita una persona que lo cure—.
—Efectivamente —contestó Cienfuegos— si no fuera porque soy muy cristiano ya me hubiera desesperado. No hay doctor en medicina que haya podido aliviarme—.
—Pierda usted cuidado— confeso el curandero— voy hacer lo posible por aliviarle—.
En seguida le registró escrupulosamente la boca, le vio la lengua sumamente grave y se desalentó de curarlo, según lo demostraba su semblante, pero siempre se decidió diciéndole:
—Está usted muy malo; sin embargo, en nombre de la Divina Providencia le voy á curar todos los días hasta ver si logro su alivio. Mañana volveré con las medicinas—.
Efectivamente, siguió curándolo, y a los quince días iba reconociendo algún alivio, y al mes ya podía pasar bien los alimentos y á los dos meses estaba enteramente sano.

A pesar de que la figura de san Antonio de Padua gira en torno a su cualidad de taumaturgo y el ser conocido como el santo de los milagros,⁴²⁸ no forma parte del grupo de santos médicos; sin

⁴²⁷ Las negritas son mías.

⁴²⁸ Jaime González Álvarez, “Una versión castellana de *Los Milagros de San Antonio de Padua* en el Ms. 8744 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, tomo 57 (2007), p. 412.

embargo, existe una colección manuscrita en la que hay episodios de curaciones, por ejemplo: de cómo sanó el pie cortado del hijo que había pateado a su madre, de cómo curó a un leproso y a un loco.⁴²⁹ Dentro de la tradición de la literatura popular hispánica este tipo de milagros parece común y que el mismo santo esté en el papel de médico.⁴³⁰ Para el caso de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo el personaje de san Antonio es recurrente, pero no hay un patrón que indique una vinculación intertextual estrecha entre diferentes colecciones o milagros sueltos aún.

Este motivo remite, nuevamente, a los milagros marianos escritos por Alfonso X⁴³¹ y al milagro de “La iglesia robada”, escrito por Berceo, que retrataban la infernal enfermedad que

⁴²⁹ Véase la transcripción paleográfica hecha por Jaime González Álvares, *op. cit.*, pp. 417-434. En este mismo artículo, el investigador menciona que en la *Legenda Assidua* (1232) se incluye un *Tratado de los milagros* en los que 16 capítulos de 53 se narra un milagro de curación realizados por el santo *post mortem*.

⁴³⁰ Por mencionar el caso de la hoja volante española titulada *Grandioso milagro que ha obrado san Antonio de Padua con un caballero que no tenía hijos*, cuando la esposa del caballero que no podía tener hijos debe enfrentar las complicaciones durante su labor de parto, por lo que el santo aparece en su papel de médico para auxiliar a sus devotos, aun cuando él no es él no es patrón médico ni de las embarazadas —como sí lo es san Ramón nonato—:

Aunque su última esposa quedó embarazada,
entonces, las limosnas le[s] redoblaba.
Y llegaba el parto y preparaba ligero,
médico y parteros, todos vinieron.
Mal parto se presenta, dijeron todos,
criatura y mujer mueren
de todos modos, y aclaman.
Y á san Antonio llaman entre tanto,
de portero vestido llegó este santo,
con su permiso, dice,
esto no es nada.
Y él de su caja un polvo saca y le daba,
asegurado lo toma y estornuda,
dijo el santo contento, Jesús.
Y, sin peligro, dio al punto un niño á luz,
era rubio, gordito y colorado,
Antonio le tomaba,
con mucho agrado reía,
mañoso le envolvía ligero,
también le persignaba de corrido.

A esto, valdría la pena hacer un estudio de la configuración —y el humor también— de san Antonio de Padua como médico y curandero en la Imprenta popular hispánica. *Grandioso milagro que ha obrado san Antonio de Padua con un caballero que no tenía hijos*, s.f., sin datos editoriales. Ejemplar consultado en el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, col. Agustín Clemente Pliego.

⁴³¹ José Ramón de Miguel Sesmero utiliza diversas ediciones y códices de las *Cántigas* para su trabajo. Véase “El mal de los ardientes en las Cantigas de Santa María”, *Estudios de Patrimonio*, Santander, núm. 4 (2021), p. 250.

horrorizó en el medievo y que, al encomendarse a la Virgen y solicitar su auxilio, los protagonistas eran curados de tal enfermedad.

Otro ejemplo de entidades divinas con poderes de sanación es la H9 que presenta el caso de Feliciano Anduaga, un pequeño que padece del mortal *crup*,⁴³² a quien los médicos no aseguran que sobrevivirá. La aflicción y desesperación orilla a los padres a pedir por la salud de su amado hijo:

Desesperados estaban sus padres, pero de repente cobraron cierta confianza y cayeron simultáneamente de rodillas delante de una imagen de la Soledad que tenían en su nicho, pidiéndole llorando, y con toda la fé de sus corazones, que sanara á aquel niño que, por ser el único, era la idolatría de ellos. Le prendieron á más de la que ya tenía, otra lampara y dos ceras, esperando con firmeza el milagro [...]

Mientras tanto Feliciano, como parte de su costumbre, mantenía la esperanza del cobijo de la Virgen de la Soledad, según se narra:

al comenzarse á dormir, pensaba en la milagrosa y santísima Virgen de la Soledad, como lo hacía á cada momento, según ellos le había recomendado, que le pidiera de todo corazón por su alivio; y que luego vio una señora enlutada que se acercaba hacia él con un pincelito en la mano, con el cual le aplicó algunos toques en la garganta y que sintió con ellos grandísimo consuelo y pudo ya dormir tranquilamente.

La escena anterior remite a la novena cantiga escrita por el rey castellano, titulada “Esta é como santa Maria guaryu con seu lette o monge doente que cuidaban que era morto”,⁴³³ en la que, en palabras del editor Jesús Montoya, exalta a la Virgen como protectora de la salud de los enfermos. El argumento de la cántiga se basa en un monje enfermo de la garganta que queda incapacitado para cantar, y al estar amortajado ya, la Virgen aparece y le limpia las llagas, la boca y la cara para derramar la leche de sus senos y milagrosamente curarlo.⁴³⁴

⁴³² El término proviene del francés *croup*, clínicamente se conoce bajo el nombre de *laringoteaqueitis*. Véase la nota # en la edición del texto, p.

⁴³³ Véase las páginas 130-136 de *Cantigas*, ed. Jesús Montoya, Cátedra, 4ª ed., 2008.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 132. La versión modernizada y en prosa que ofrece Montoya es la siguiente: “Y cuando él yacía en tal angustia, que ni hablaba, ni oía, vino la Virgen a verlo con una toalla en la mano. Le limpió las llagas de las que estaba lleno y después sacó su santa teta del seno, aquella con la que crío a aquel que quiso tomar nuestra carne miserable, y derramó su leche en la boca y en la cara”, p. 135. Léase las siguientes estrofas:

Eu el en tan gran coita jazia

Si bien hay un cambio significativo en los tópicos que se emplean para sanar a los enfermos, se mantiene la esencia con una ligera variación que se adapta al contexto infantil del protagonista. En el caso medieval el motivo del *lactatio* es bastante común, tanto en la historia como la iconografía. En la obra de Berceo, la leche es el medio utilizado para curar y en la versión impresa por Antonio Vanegas Arroyo se sustituye el seno de la Virgen por un pincel para curar una enfermedad connatural del ser humano.

6. 6 RESOLUCIÓN

A pesar de ser una etapa breve, es sumamente importante dado que da fin al milagro. Si bien este hecho sobrenatural está asociado con los motivos literarios anteriores, la resolución permite que la narración se alargue y se incluyan otros elementos apegados a la difusión del dogma católico para cierto tipo de consumidor mediante el uso de ejemplos que involucran dos vertientes: obedecer las leyes de Dios y el ser un fiel devoto, son dos attitude que garantizan la ayuda del Señor para resolver cualquier adversidad, y el hecho de mostrar la fe y el arrepentimiento puro también contribuye a ser beneficiado de su gracia y misericordia.

que ja ren non falava nen oya,
vee-lo vëo a Virgen Maria,
e con hua toalla que tñia.
Toda saude da Santa Reýa...

Tergue-ll' as chagas ond' el era chëo;
e pois tirou a ssa teta do sëo
santa, con que criou aquel que vëo
por nos fillar nossa carne mesquýa.
Toda saude da Santa Reýa...

E deitou-lle na boca e na cara
do seu leite. E tornou-lla tan crara,
que semellava que todo mudara
como muda penas a andorýa.
Toda saude da Santa Reýa...

Aquí, el narrador menciona cuál es la solución posterior al suceso a manera de explicación para el lector sobre lo que ocurre una vez que la acción milagrosa culmina y cómo contribuye al beneficio del protagonista para sobrevivir a las adversidades y seguir con su vida. Así, la intervención ayuda a restaurar el orden “natural”.

De esta forma, los personajes beneficiados pueden seguir con sus planes iniciales. José Mariano Rosales (H1) tiene la posibilidad de terminar su romería y visitar a El Señor de la Capilla en Santiago Texquixquiac; Hilario Guzmán y Jacinto (H2) son salvados de ser condenados por acciones viles y recuperan su amistad; Regino Esteves y Casimira Fuentes (H3) y Macario Gómez (H4), tres apóstatas, se alejan de lo herético y regresan a las sendas del catolicismo; Juan Ayala sobrevive a su travesía por el bosque y Jesús Espinosa, el Tigre del Monte, (H5) toma consciencia de sus acciones como bandolero y se arrepiente de ellas; Rosendo Castañeda (H7) cambia su perspectiva de la benevolencia de Dios y sus intermediarios al ser salvado; María Juliana Delgado y Pedro García (H8), después del auxilio marial, viven una vida sin violencia y vicios y por último, Feliciano Anduaga (H9) sigue con la normalidad de su vida, ahora sin una enfermedad.

6. 6. 1 CAMBIO DE COMPORTAMIENTO

En la parte interior de la etapa encontramos brevemente algunas líneas dedicadas a mencionar el *cambio del comportamiento del beneficiario* y explicar cómo su conducta torna a la ejemplaridad, si su perspectiva religiosa cambia y si cree en la Virgen o cualquier otro ser divino que haya transformado el rumbo de su vida.

Derivado del contexto político-religioso, gran parte del corpus seleccionado cubre un aspecto lógico doble de los tipos de milagros obrados en segundo plano y la presencia de los personajes apóstatas (aquellos que se alejaron del catolicismo por diferentes razones) y conversos (aquellos

que profesan el protestantismo o que son herejes). La relevancia de este elemento reside en la forma en que un cambio secundario precede a uno primario y da origen a un motivo. Respecto de la peculiaridad del “enfrentamiento” entre posturas religiosas, esta situación se inserta en relación con la conversión de no creyentes. Thompson lo registra en su catálogo con dos variantes: el V331. *V331 Conversion to Christianity* y el V331.1 *V331.1 Conversion to chrstianity throught miracle*. Aunque algunos se pueden agrupar bajo una tercera denominación: V340 *Miracle manifested to no believers*.

En el caso de los impresos de mi corpus, el antisemitismo no es algo relevante, pero la intolerancia religiosa permanece. También, el propósito de exponer, que posiblemente por influencia de la sensibilidad de la sociedad, el hecho de reconocer un distanciamiento con el catolicismo o, peor aún, el pensar que la comunidad protestante era una clara desviación del buen camino. Fuera de ser considerada una mínima e inconsciente arma del dogma católico, sí es un factor de intertextualidad que se adscribe a la situación socio-religiosa común en la que se originan este tipo de relatos y en el momento de circulación.

Un par de ejemplos perfectos son la H3 y la H4. En la primera, el caso de Regino Esteves y Casimira Fuentes que arrojan a su hijo al horno ardiendo (F. C. Tubach 2041 *Fire, Jew cast into jewish boy*) por la supuesta idolatría a las imágenes como parte del ritual religioso católico y, al verlo salir del calvario, rompen sus lazos con sus amigos protestantes y regresan, en palabras textuales, a la senda del bien. O, bien, el citado anteriormente de Rosendo Castañeda (H7) y su encuentro con la sombra de san Pedro que cambia su perspectiva; e incluso el caso de El Tigre del Monte (H5), quien al final confiesa sus pecados y construye una vida ejemplar después. El segundo, Macario Gómez es al principio un hereje que blasfema en contra de la existencia y misericordia divina, aun a pesar de haber sido criado en el seno del catolicismo por sus padres; sin embargo, el milagro del que es objeto, cuando es devuelto a la vida después de haber caído de una gran altura,

cambia su pensamiento. Las últimas líneas resumen que “desde este acontecimiento con hartos más motivo se convirtió enteramente á la Religión C[a]tólica é hizo muchas mandas al Señor del Calvario de Tlacotepec, las que cumple estrictamente; abandonó el arte acrobático y aeronáutico, dedicándose de nueva cuenta al oficio de su difunto padre, que era el de m[e]cánico”. En ambos relatos se restaura el orden.

6. 7 TESTIFICACIÓN Y TRANSMISIÓN DEL MILAGRO

La séptima etapa corresponde a una parte fundamental de los relatos milagrosos, esto es, la testificación y transmisión del suceso. Aquí, se toma como base el hecho de que el protagonista es testigo y beneficiario y, por lo tanto, consciente de que debe compartir el milagro para difundir el poder resolutivo de cierto santo o advocación mariana. En unas cuantas líneas, a modo de cierre, el narrador omnisciente deja constancia de la intención de los protagonistas, e incluso otros personajes marco que incitan a los propios beneficiarios a compartir el testimonio de dicha experiencia. Ésta adquiere un valor de veracidad cuando los protagonistas son testigos también.

Por su parte, Antonio Vanegas Arroyo y su grupo de escritores mantienen su apego a la tradición literaria hispánica al manifestar en las últimas líneas la intención de difundir tan portentoso hecho y dejar implícito y a la imaginación del lector coetáneo o no la forma en que dicho relato ha llegado a sus oídos y salido de las famosas prensas. En la magna obra de los *Milagros de Nuestra Señora*, Berceo emplea el mismo recurso en varios de los milagros que reescribe en su colección. En “El romero de Santiago”, marcado con el número VIII, el complejo argumento medieval versa de un peregrino que se castró a sí mismo y se degolló al ser engañado por el Diablo que se presenta disfrazado del apóstol Santiago, la estrofa 218 es muestra de cómo

se justifica la difusión del milagro obrado por el santo con la transmisión escrita de tal acontecimiento:

Don Ugo, omme bueno, de Gruñiego abat,
Varón religioso, de muy grand santidat,
Contaba est miráculu que cuntió en verdat,
Metiólo en escripto, fizo grand onestat.⁴³⁵

Y en el milagro número XIV, “La imagen respetada por el fuego”, que describe el incendio y el hecho de que la imagen de la Virgen sobrevive, la estrofa 328 también se dedica a expresar dicha fijación textual, que permite su pervivencia en el tiempo:

El precioso miráculu non cadió en oblido:
fue luego bien dictado, en escripto metido;
mientre el mundo sea será él retraído;
algún malo por ello fo a bien convertido.⁴³⁶

Y, por supuesto, en las *Cantigas* escritas por Alfonso X.⁴³⁷ En el caso de las hojas volantes impresas por Antonio Vanegas Arroyo hay un ligero cambio, pero no se elimina la esencia del propósito de difundir. El protagonista del milagro es consciente de su beneficio y opta por utilizar el medio impreso, y ya no un manuscrito, para dejar un testimonio de lo ocurrido y compartirlo con los lectores.

Generalmente, en el corpus se relata que, gracias a los beneficiarios que comparten su encuentro con lo sagrado, ha llegado la historia a las famosas prensas de Antonio Vanegas Arroyo y, en consecuencia, a los ojos y oídos de los lectores. Este apartado brinda un valor de veracidad al mencionar que ha ocurrido en una realidad cercana y a personas comunes.

En la H1, después de su romería, el peregrino José Mariano Rosales da su testimonio al cura de la capilla y este le pide “licencia para mandar imprimir y publicar este milagro que le hizo

⁴³⁵ *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Crítica, Biblioteca clásica, dir. Francisco Rico, 1997, p. 56.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴³⁷ Véase, por ejemplo, la cantiga 23.

la Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz de México”. En la H2, Hilario Guzmán y Jacinto “convinieron ambos en hacer público tan prodigioso milagro para que, así, se aumente la devoción al amoroso Niño de Atocha”; misma situación en la H6, cuando Ignacio Cienfuegos “se dirigió a la Iglesia á darle gracias á san Antonio llevándole un milagro, y en acción de gracias hace público el prodigioso milagro que le hizo Dios por intercesión de san Antonio de Padua”; también en la H7 cuando Rosendo Castañeda es salvado de la mortal mordedura de una serpiente por gracia de la Sombra de san Pedro y

puesto de acuerdo con su amigo, convinieron en hacer público tan inmenso prodigio, con el fin de aumentar la devoción de la milagrosa [de la] Sombra de[l] Señor San Pedro, sobre todo, entre caminantes, que por su penoso ejercicio no pueden hallar refugio más seguro y firme. Y, por eso, agradecidos á la bendita Sombra le dedican este recuerdo de amorosa ternura y excitan á los cristianos á venerar tan sublime como grande misterio.

E incluso Feliciano, a su corta edad, demuestra su agradecimiento al compartir su vivencia divina y probar la benevolencia de la Virgen hacia sus devotos: “por último, hacen hoy público este milagro y recomiendan á todos los fieles de la religión cristiana que en sus aflicciones recurran siempre al auxilio de la santísima Virgen de la Soledad, que es [e]ficaz interc[e]sora ante la Divina Providencia, para remediar los males de la humanidad”.

Así, otro elemento que permanece en los impresos populares aquí estudiados es el cierre. La voz omnisciente remata, en nombre de los protagonistas, la voluntad de los beneficiarios de compartir su experiencia para demostrar que no hay situación compleja que los seres celestiales no puedan resolver. Este discurso da paso a un repetitivo tono persuasivo.

6. 8 AFIRMACIÓN PROPAGANDÍSTICA

La octava, y última, etapa de la estructura narrativa es la *afirmación propagandística* con un tinte moralista. Esta parte tiene una función específica tanto dentro como fuera del texto, principalmente

la última. Aquí el narrador, con la clara intención y propósito de persuadir a los lectores, divulga el milagro y los servicios y favores de la religión católica a quienes se apegan a su régimen. Además, como parte de la técnica, inserta un discurso en relación con la fe y la devoción justo después de la decisión de *transmitir el milagro*. Califico de propagandísticas las líneas finales porque el discurso está orientado a publicitar una figura, se enaltece la entidad sagrada, se testimonia su efectividad para resolver los apuros de sus devotos sin importar la gravedad y, al mismo tiempo, da a entender los beneficios que reciben aquellos que profesan la religión católica, todo motivado por la tendencia del propio editor de vincular el contenido y el contexto que rodea a los impresos. Hay un discurso que busca influir en las decisiones morales de quienes lo leen o escuchan.

A raíz de lo anterior, planteo la existencia del propósito de propagar el dogma católico mediante las funciones retóricas del relato. En cuestión, una doble función del texto: el reforzamiento del culto y el captar la atención de los conversos y apostatas mediante la publicación de “casos reales y cercanos” a su realidad.

6. 8. 1 APELACIÓN REFLEXIVA

En ciertas hojas el narrador apela al lector para atraer su atención a momentos claves de la narración, casi siempre mediante las fórmulas discursivas,⁴³⁸ pero también con otro tipo de frases.

Al final de los textos en prosa, el narrador, además de exaltar las cualidades resolutorias de la entidad divina e incentivan la devoción, da cierta orientación al lector para que conozca algunas advocaciones marianas y cristíferas o de santos al divulgar casos reales de manera que puedan aumentar los seguidores del culto o de un santuario. Al añadir estas frases es claro que se incitan a

⁴³⁸ Vid. *infra.*, el capítulo V, apartado V. III dedicado al narrador o el apartado V.V que profundiza en el uso de las fórmulas.

que el lector reflexione sobre la historia que acaba de leer o escuchar con el fin de continuar y respetar el sistema de valores cristianos también.

Dos ejemplos claros son la H3 y la H8. En la primera, la frase también invita a seguir la admiración por dicho santo o advocación, como el caso de las últimas líneas del texto en prosa: “Por último, hacen público este milagro y recomiendan á todos los fieles de la religión cristiana que en sus aflicciones recurran siempre al auxilio de la santísima Virgen de la Soledad, que es [e]ficaz interc[e]sora ante la Divina Providencia para remediar los males de la humanidad”. En la segunda, el narrador utiliza el voceo, por su carácter sentencioso, para llamar al lector a recordar a la advocación cristífera regional “Jamás olvidéis este milagro de los milagros del Señor del Calvario de Tlacotepec”.

De este recorrido narrativo, se puede determinar que en el reconocimiento de la estructura nos permite apreciar las estrategias que están detrás y que tienden, sobre todo, a integrar la inestable situación religiosa de la población del México de entre siglos, evidente en la última etapa de la centuria para que los consumidores se identifiquen a sí mismos y sus acciones dentro de la idea de lo bueno y lo malo que representan los personajes. Asimismo, se aprecia que, en cuanto a lo literario, las fuentes que inspiran estos relatos son episodios bíblicos y otros milagros que perduraron en el tiempo y, muy posiblemente, en la tradición.

A partir de lo ya expuesto, se puede trazar una línea no directa, pero sí influenciada, entre impresos de un mismo género literario y editorial pese a la distancia temporal y geográfica que los separan. Además, es clara la supervivencia de motivos medievales en los relatos y, por supuesto, el magistral tratamiento que se da en impresos posteriores, los cuales necesariamente se adaptan a las circunstancias que los rodean.

CONCLUSIONES

Después de sopesar el gran trayecto que ha sido esta investigación, no queda más que exponer los resultados de cada capítulo y, sobre todo, del conjunto de estos ya como un trabajo unitario.

Desde que planteé la arriesgada idea de implementar un análisis tipobibliográfico de los impresos de mi corpus, sabía que me enfrentaría a un modelo de noticia que a primera vista parecía completamente ajeno a las características de mis materiales; sin embargo, el reto verdadero fue identificar las necesidades de las hojas volantes y no las que yo deseaba al inicio. Durante la primera parte de la investigación fue necesario profundizar en los estudios en torno a la emblemática figura del editor para redescubrir lo que hubo detrás de los textos y la iconografía que los acompañaban. Debía conocer qué había representado histórica y literariamente la Imprenta Vanegas Arroyo durante el período de 1880-1917, es decir, el papel de los relatos sobre milagros no sólo en su parte literaria, sino como impresos y testimonios de una época. Esto contribuyó a esbozar una historia bibliográfica parcial que complementa la visión de mi análisis.

El adentrarme en el funcionamiento del taller de Antonio Vanegas Arroyo y su faceta de impresor y editor me ayudó a comprender por qué es también un empresario que con regularidad creaba estrategias editoriales, todo para condensarlo en cómo esto repercutía en mi corpus de estudio y cómo todo estaba codificado en los textos y en los grabados en diferentes grados y, que terminaron por alargar la vigencia de las hojas volantes, un género editorial efímero, y mantener atemporal el relato también.

Además, recolectar los datos sobre el inicio de Antonio Vanegas Arroyo, quiénes lo habían acompañado y cómo éstos habían contribuido de alguna forma a que el taller creciera, me facilitó conocer otra faceta de la historia de la imprenta en México que desconocía en su totalidad.

A raíz del esbozo cronológico que hago con la maquinaria y los métodos de impresión, me di cuenta que la popular imprenta considerada como un “taller pequeño” por mucho tiempo —aún no sé si se autodenominaba así o si fue un título impuesto por sus coetáneos— en realidad no lo fue, pues su registro contradice lo anterior y demuestra que pudo haber competido con las grandes casas impresoras de la época, tanto por la cantidad como por la implementación de técnicas novedosas para ofrecer una mejor calidad. Haber registrado un total de 45 títulos, cada uno con al menos una edición diferente, demuestra el éxito de los milgros como producto literario, pero también muestra el alcance del consumo de estampas devocionales de gran tamaño en comparación a aquellos que incluían un grabado narrativo similar al exvoto.

Asimismo, encontrarme con la máquina que, hipotéticamente, se ha atribuido como parte del período en que funcionó la Imprenta Vanegas Arroyo abona a mi sospecha de que se hacía una constante renovación de las maquinarias en intervalos de tiempo cortos. De ser correcto, según mi entendimiento, parece ser que este aspecto era de suma importancia para el perfil empresarial de Antonio Vanegas Arroyo para ofrecer un servicio contrario a su catalogación, pero que mantuviera la esencia de ser accesible para todos los consumidores directos al seguir siendo un producto de “a centavo”.

Creo que una prueba fehaciente es la aparición de la enigmática plancha de estereotipia, que, a pesar de ser del período de la Testamentaría, es señal de la importancia de probar nuevos métodos para cumplir con la alta demanda de los impresos que se requerían, esto incluso posiblemente en la administración del propio Antonio Vanegas. Aún, tiempo después del cierre de esta investigación, esta teoría es parte de una serie de preguntas que surgieron y que aún no puedo contestarlas, pero que prometo no abandonar.

El capítulo II pareciera no tener una gran contribución y, por ende, una conclusión que poco aportaría; sin embargo, no es así. Después de la búsqueda de un corpus inicial, el problema fue

plantear cómo reducirlo para obtener resultados claros en ambas partes del estudio. En este sentido, gran parte del capítulo lo dediqué a exponer cuáles fueron mis primeros criterios de selección y refiero el nombre de las colecciones digitales y físicas que consulté a lo largo de la primera fase de mi investigación, y el tipo de contenido que se encuentra en cada una de ellas y, así, el futuro lector tenga un panorama completo de lo que yo buscaba, lo que encontré y porqué discernir sobre ello.

Al obtener un corpus grande, fue necesario hacer una reducción. Esto me orilló a plantear nuevos criterios de selección, de los cuales pudiera desarrollar puntos clave en el análisis literario. Aquí argumenté detalladamente por qué decidí añadir otros criterios más específicos y cómo esto me ayudó a precisar términos, entre ellos la palabra milagro y lo que entendería como presencia patente a lo largo del estudio literario. Esto me ayudó a delimitar las primeras características de la aparición sobrenatural, pues si bien en todos los relatos la hay, también se aprecian diferencias significativas que dirigen a fenómenos con tratamientos distintos, puesto que no es lo mismo ni tiene la misma función que algún ser divino se presente físicamente ante un ser natural a que se manifieste mediante los sacramentales o que pueda ser perceptible su presencia por medio de los sentidos.

En el capítulo III, a grandes rasgos, me centré en discutir los postulados teóricos de la Bibliografía Material para sistematizar el modelo de notación que seguiría. A lo largo de las páginas dejé claro que esta parte de mi investigación se adhiere a lo ya establecido por los teóricos clásicos del área: Don F. McKenzie, Fredson Bowers, Ronald B. McKerrow y Phillip Gaskell. Retomé la premisa de que cada impreso en cualquier época y lugar geográfico es distinto a lo ya dicho en otro tiempo y espacio, por lo que declaré las modificaciones al método de descripción material utilizado para el libro antiguo y la imprenta de tipos móviles, siempre siguiendo la recomendación de estos expertos de mantener las bases para su legibilidad.

Después del duro golpe teórico de Fredson Bowers de que no se puede aplicar directamente la teoría sin pensar en de qué época provienen los impresos, comprendí a profundidad que no era una limitación su premisa, sino una apertura a repensar un modelo de descripción bibliográfica adaptado y sin descomponer los criterios básicos para atender a la inteligibilidad de la disciplina, tal cual se ha hecho para el caso de la Tipobibliografía Mexicana (XVI-XVII). En este sentido, tuve que discriminar entre qué elementos permanecían a pesar del lapso cronológico que separa a los postulados teóricos y mi material de estudio. En el transcurso, descubrí que debían sobresalir las complejidades y pensar cómo incluirlas dentro de la notación. Por ejemplo, el color del papel, las medidas no sistematizadas, la tipografía empleada y, sobre todo, la configuración de los grabados y adornos tipográficos, que son los aspectos visuales que cobraron protagonismo con mis visitas a las diferentes colecciones al momento de diferenciar entre las hojas nuevas y las que ya había registrado. Un objetivo fue distinguir entre las “versiones” de un mismo título para facilitar la identificación de los ejemplares en los acervos visitados ya no sólo para mí —aunque de momento lo parezca—, ya que el fin de esta perspectiva es que pueda utilizarse por los demás investigadores del área. Así, ya no serían “versiones”, sino ediciones porque hay un cambio evidente en la composición tipográfica de las hojas y, algunas veces, en la distribución de las piezas textual. Aquí, cabe añadir que al principio conjeturé que no había ninguna alteración en los textos, pero con la elaboración de la descripción de cada edición registrada comprobé que sí hay ligeras modificaciones, pues se añaden o eliminan palabras —casi siempre adjetivos y adverbios— y se hacen “correcciones” de los signos de puntuación. Esto, tal vez, se deba a la formación de los componedores y las licencias creativas que tomaban para reconstruir la plancha para la impresión de una nueva edición. Sin duda, fue una forma de rejuvener el texto.

En el capítulo I y III propuse las primeras bases para plantear un método formal y funcional que pueda responder otras inquietudes futuras y, sobre todo, brindar una opción a lo que ya

expresaba Inés Chávez-Cedeño en una entrevista sobre lo confuso que resultaba no saber con certeza si un ejemplar ya estaba en su colección al ser tantas “versiones” de un mismo título. El discutir con la corriente española, permite aclarar este problema si comenzamos a distinguir los documentos por su composición material sin olvidar el contenido textual por supuesto. Es un proceso minucioso, pero que válida un registro puntual del material impreso que forma parte de un patrimonio bibliográfico nacional. Nuevamente, es un objetivo cumplido, pero que podría ampliarse para dictaminar una cronología de los impresos desde la ecdótica iconográfica, con un método similar al de Mercedes Fernández Valladares y el de Guadalupe Rodríguez Domínguez, aunque de momento falte mucho camino por recorrer.

En una línea igual a lo anterior, un aporte significativo es mi propuesta de referirme a las versiones mediante la terminología correcta, es decir, ediciones, según la *Bibliografía Material*. Sobre el aspecto de las “versiones”, concluyo, con base en lo explicado por David Fernández durante el *Summer Seminar*, que los cambios textuales e iconográficos tienen una relación con el factor de no conservar una plancha de estereotipia y el hecho de rehacer nuevamente la matriz conllevaría pasar por alto algunas minucias por parte del maquinista o componedor en turno, como lo pueden ser los signos de puntuación, u otros de mayor relevancia, como los grabados. Esto queda pendiente para desarticular por separado para explicar cada detalle sin agotar al lector.

En mi caso, por las peculiaridades gráficas dado que el texto permanece intacto, son ediciones, pues he identificado que pertenecen a diferentes tiradas. Algunas variaciones tanto iconográficas como de puntuación son de menor trascendencia en los ejemplares que analizo, ya que el cambio percibido en un primer vistazo es el grabado que protagoniza la hoja volante. El texto, por su parte, demuestra que no hay evidencia aún de la presencia de una matriz fija (plancha de estereotipia), pues el añadir o eliminar palabras y el cambio en los signos de puntuación es indicio de que se volvía a escribir el texto con base en un ejemplar conservado y que el único

cambio sustancial es el grabado, factor que permite ofrecer un “producto” nunca antes visto en cierto sentido. En una nota al pie señalé que este fenómeno es de suma importancia; sin embargo, de momento excede el ensayo del estudio bibliográfico. Otra cuestión que se me escapa, pero que espero recuperar en el futuro.

Ante esto, he formulado varias hipótesis respecto a mi corpus. Al encontrar tan pocos títulos, a diferencia de otros géneros literarios en la misma categoría editorial, pensé que era prueba del poco éxito editorial que pudo haber tenido el milagro en el rango temporal de 1880-1917 por el pequeño número de títulos localizados (45). Con el tiempo descarté esta opción, pues caí en cuenta que en realidad era un problema de localización al no conocer otras colecciones públicas y privadas o, simplemente, que estaban perdidas en los registros conocidos. A unos días de terminar de manera oficial esta investigación, me encontré con otro impreso de la misma índole en redes social. Con el registro de los 45 títulos y las diversas ediciones de cada uno y multiplicado por la cantidad aproximada de impresión hecha por el modelo de máquina utilizado o el número de pliegos registrados nos brinda una cantidad increíble y que se despega de la idea de un taller prequeño y andrajoso.

Conocer estos datos representa una nueva concepción de las dimensiones empresariales de la Imprenta Vanegas Arroyo. Por ejemplo, la H8 es el portavoz que explica la mentalidad de aumentar la producción a un menor costo, aprovechando al máximo la dimensión total del papel, y al mismo tiempo presentar un producto nunca antes visto a partir un texto previamente ya publicado. Este singular caso presenta la mayoría de los fenómenos editoriales, pues apreciamos la implementación de un grabado hecho por Manuel Manilla y reelaborado unos años después por José Guadalupe Posada para sustituir el primero que presentaba daños significativos; además, con el paso del tiempo, el tamaño se reduce, pasa de medir 30x20 cm a la mitad, es decir, 15x10 cm con el fin de aumentar la cantidad y reducir el costo para así saciar la demanda de un título altamnte

consumido por el público, algo que se comprueba con el registro de siete ediciones entre 1900-1917 y la edición correspondiente al período de los herederos. Aún queda averiguar más sobre estas peculiaridades, otro elemento pendiente para un tratamiento por separado.

Por último, respecto a la perspectiva material, desde mi primer contacto con estas hojas volantes tuve como propósito incluir alguna forma de analizar los grabados, no sólo por ser obra de José Guadalupe Posada, sino por su función en la puesta en página al representar un nivel de lectura distinto que complementa la comprensión textual con la visual. Además, por la posibilidad de decodificar el trabajo de una mancuerna que marcó un antes y un después en las menudencias editoriales en México.

Como parte de mi postura, integré teorías y métodos innovadores que se han consolidado en el área de los estudios bibliográficos, sobre todo en la biblioiconografía. El trasladar este sistema pensado por Mercedes Fernández Valladares e implementar lo añadido por Guadalupe Rodríguez Domínguez, me ha dado la oportunidad de adaptar el registro de los todos los grabados provenientes de mi corpus. Igualmente, he entendido que el reciclaje de imágenes es parte de las estrategias editoriales que abonaban a la idea de presentar algo nuevo sin serlo en realidad, pues las modificaciones mínimas en los clichés facilitaban su reúso en otro contexto textual de manera alusiva. Con la biblioiconografía eventualmente obtuve respuestas que me permitieron clasificar los grabados según su uso, si es específico o referencial. Esto, al igual que los maravillosos proyectos de investigación que refiero, contribuye a la idea de los primeros cimientos de una ecdótica iconográfica mediante un método formal y que a su vez fortalece los dos fenómenos ya reconocidos por otros investigadores: la *migratoriedad* y el reciclaje.

Aquí, vale la pena señalar la integración de nuevos términos para referirse a los grabados y las modificaciones. Retomar la terminología de los estudios del libro antiguo, de momento, han

funcionado para explicar el procedimiento de las diversas intervenciones en el cliché; sin embargo, es importante seguir reflexionando qué sucede con los demás materiales de la Imprenta.

Acudí, a la propuesta de Roberto Rico Cortés, basada en el modelo de Erwin Panofsky, para analizar los planos de los grabados y distinguir el motivo y el tema; y me apoyé en la *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana* para mencionar el significado de los atributos y otros aspectos que incluyen los seres celestiales que aparecen en las distintas representaciones gráficas, señalar cuáles conservan o eliminan la versión de José Guadalupe Posada. En el mismo apartado, a partir de su función interna, designé si los grabados son de un uso específico o uso referencial y reconocí si es simplemente una estampa o de corte narrativo al indagar en su función en la puesta en página.

También, redescubro una estrategia editorial de venta para los relatos sobre milagros mediante la implementación de grabados de gran tamaño con seres divinos protagonizándolas a manera de estampas devocionales. La refuncionalización de este producto efímero tiene como punto el ser rescatado por las prácticas de la religiosidad popular practicada en el espacio doméstico, tal cual Manuel Payno y Federico Gamboa dejaron su testimonio literario en sus novelas. Aquí, es claro cómo Antonio Vanegas Arroyo pensó en una función extrínseca al ofrecer un producto con un uso más allá de lo textual y un tanto alejado de su preocupación por la comprensión visual, pues se aleja de normativizar iconográficamente la anécdota del milagro. Esta refuncionalización de las estampas lo sospeché a partir de las diferencias significativas en las medidas entre las hojas que incluían un grabado narrativo y las estampas de Cristo, marianas o de santos. Por ejemplo, físicamente la diferencia entre la H4 y la H8 y cualquier otra es abismal, pues su función más allá de la lectura moralizante es otra.

Todas las hojas con este elemento ya no son un hecho efímero que permanece en la historia del hecho extraordinario, sino que su consumo involucra un segundo uso: el devocional. Al

adquirirla, las incluyen en la intimidad del hogar al pegarlas en las paredes y, así, montar un pequeño altar provisional dedicado a una figura celestial, un espacio que se sacraliza y al cual pueden acudir para solicitar la ayuda divina o, simplemente, llevar a cabo sus costumbres religiosas sin la necesidad de visitar un templo.

Esto marca que la venta de estas hojas volantes se pensó más allá de ofrecer historias moralizantes, sino en brindar un objeto que perdurara por su iconografía y el uso popular proveniente de la tradición católica de la devoción de estampas como símbolo de protección.

El considerar un análisis iconográfico sin descontextualizar los grabados se desprende de mi propósito de comenzar a clasificar las hojas volantes sobre milagros como hechos bibliográficos en movimiento y un factor importante dentro del amplio patrimonio nacional, y, así, no sólo es como un estático parteaguas en un espacio y tiempo determinado. Con las herramientas, identifiqué tres tipos de grabados (estampas, narrativos y urbanos) que demuestran una equidad entre texto e imagen, pues están destinadas a dos tipos de lectura distinta de una misma anécdota ejemplarizante. En el caso de los grabados narrativos reflejan un resumen del texto en prosa, un fenómeno que había notado Yliana Rodríguez González en la prensa periódica y que ahora, no dudo mucho, sea un elemento distintivo de la producción de Vanegas Arroyo y sus grabadores.

Si bien esta técnica escriptovisual no es una mimesis pobre, sí refleja la época y su sistema de valores, especialmente las prácticas devocionales populares de las que tanto se dejaron testimonio en las obras de autores cultos. A partir de este fragmento, compruebo la importancia de los tamaños designados para las hojas volantes que incluyen un milagro y una gran estampa religiosa. Esta refuncionalización, como adelanté en uno de los apartados, demuestra que Vanegas Arroyo buscaba alargar el uso de estos impresos al pensarlos como un objeto que podía ser sacralizado dentro del hogar.

En el capítulo IV realicé una exposición detallada del milagro como un concepto voluble a través de las épocas históricas más importantes que marcaron un cambio significativo en la forma de definir el tan portentoso hecho. Inicié desde los orígenes etimológicos grecolatinos e igualmente de aquellas dadas por algunos diccionarios. Proseguí, ya fuera de la norma académica, con la idea bíblica, rescatada y señalada por Eliseo Serrano Martínez, de que no sólo Dios y Cristo obran milagros, sino también la Virgen y los santos por su papel de intermediarios; y pasé por los momentos decisivos que determinaron la regulación de las prácticas religiosas en el ámbito hispánico a raíz de la tendencia tomista y las decisiones adoptadas por el Concilio de Trento. Por supuesto, continué resaltando el pensamiento de grandes figuras como Gregorio Mayans y Siscar, Benito Feijoo, Gabriel de Talavera, entre otros agentes religiosos; y destacué la aplicación del término en el Nuevo Mundo con la empresa evangelizadora y sucesos posteriores hasta la etapa del cuestionamiento más severo previo a la primera mitad del siglo XIX.

Para construir el último apartado de este capítulo, tomé en cuenta la sensibilidad religiosa que predominó en el México de entre siglos. La participación posterior a las Leyes de Reforma y la Ley de Libertad de Culto, es un factor clave para comprender la circunstancia en que estos relatos sobre milagros circularon y fueron leídos. De manera implícita, senté la base de la posibilidad de que este aspecto contextual influyera en lo tendencioso de las hojas volantes al retratar grupos ideológicos apegados a la realidad en que salieron de las prensas.

Mi aporte, en menor medida, es la interpretación del *milagro* desde los propios textos y la forma en que se retrata la acción en el mundo narrado, el cual, muy posiblemente, terminó por repercutir en la realidad en que fue leído. En otras palabras, respondí a una de mis preguntas sustanciales: ¿cómo Antonio Vanegas Arroyo constituye lo que es un milagro popular a partir de recursos provenientes de la tradición para educar al pueblo que aún vivía los estragos de la

sensibilidad religiosa? Además, de entender cómo incluye los grupos de personajes que, a pesar de sus actitudes y comportamientos, pueden ser beneficiados por la intercesión sobrenatural.

En el siguiente capítulo centré mi atención a las cuestiones textuales. Después de la lectura inicial, me dediqué a separar algunas características del singular formato, como la composición del título y sus elementos sintácticos, un fenómeno presente en los pliegos sueltos desde centurias pasadas. Explicué por qué el título responde a ciertas preguntas básicas muy parecidas a las que se construye una noticia. Entre ellas quién es el beneficiario, qué figura celestial recurre al auxilio solicitado, en dónde y cuándo ha sucedido el maravilloso hecho.

Con el avance de páginas, asimismo, resalté algunas cuestiones discursivas. En una primera instancia, el procedimiento característico del género editorial: la polifonía genérica, es decir, el paso de la anécdota originalmente escrita en prosa a una composición en verso, en la cual se marca un grado de fidelidad al hilo narrativo, si se resume o retoma sólo puntos claves. Y determiné si los cambios son mínimos o significativos y si afectan a la narración, y en qué sentido; por último, señalé la posible función. También, dediqué un espacio pequeño a la participación del narrador y la voz lírica. La omnisciencia la determiné por su posición de ser el que conoce lo que sucede, pero que está ausente del mundo narrado sin estarlo del discurso narrativo. Al respecto, en los ejemplos apunté el cambio dependiente del tipo de composición en verso o en prosa y las técnicas que utiliza para apelar al lector y cómo se refleja en los marcadores discursivos, es decir, las fórmulas.

La presencia de recursos tradicionales la destacué a partir de lo anterior, y en especial las fórmulas y las variaciones de ésta, su funcionamiento como una marca que aparentemente rompe con la narración por su valor interjetivo que produce este efecto; sin embargo, apelan, en realidad, a la atención del lector para indicarle que dará inicio al discurso analéptico que explica cómo los milagros se han realizado.

Aquí mismo concluí que hay una relación estrecha entre los personajes, su voz y su discurso hasta entablar una concordancia total que ayuda a construir una configuración perfecta con los propósitos individuales de cada relato. Esto se vincula con los grupos de personajes que distinguí (naturales y sobrenaturales) y se refleja una correspondencia entre su manera de hablar, las palabras empleadas y su enunciación con las cualidades teologales, comportamientos y actitudes frente a su participación para resolver el problema. Mismo patrón en el grupo de personajes naturales: los devotos y los conversos y apostatas, figuras importantes en la sociedad.

En cuanto a la parte literaria, los relatos son muy ricos. Más allá de su mera adscripción editorial con las Relaciones de Sucesos, narrativamente repite un patrón semejante que a su vez incorpora elementos con un tratamiento distinto. Al iniciar mi análisis de este tipo de narraciones, descubrí que había semejanzas entre las etapas identificadas por Françoise Crémoux en las Relaciones de Sucesos sobre milagros, un género editorial y literario con un marcado parentesco. Desde este punto comencé a esbozar mi borrador de una estructura narrativa. Seguí un hilo partiendo de la información básica del protagonista, la construcción del entorno en el que se desarrollaría, que es a la vez el precedente a la ruptura e inicio de la crisis. Por supuesto, la aparición sobrenatural y la resolución del conflicto mediante el milagro fueron puntos de referencia para identificar las unidades más importantes que giraban en torno a estas.

De dicha coincidencia, en mi caso, logré desarticular cada relato en ocho etapas, según el orden cronológico de la narración que deja ver la evolución del personaje apóstata o converso y del devoto que invita a incentivar el fervor a una figura divina. Después de esto comprobé que hay una estrecha cercanía en ambas estructuras y que cada una funciona de una manera semejante, lo que me permitió escribir desde la generalidad y al mismo tiempo me dio el espacio suficiente para resaltar las particularidades del tratamiento en comparación con otros milagros con los que mantienen una intertextualidad. Un ejemplo, mi favorito por su singular forma de sustituir un

tópico, es el caso de la sanación obrada por la Virgen de la Soledad con el infante Feliciano Anduaga. Aquí se retoma el motivo del *lactatio* utilizado por Berceo, pero se cambia el objeto de poder: ya no es el pecho ni la leche de la Virgen, sino un pincel con el cual la figura marial alivia la enfermedad del pequeño beneficiario. Este ligero cambio prueba la adaptación de elementos de un texto que posiblemente no leyó el famoso editor, sino que conocía a través de la tradición oral o de otros impresos.

En la misma línea, otro caso más claro es el relato sobre el niño arrojado al horno ardiente. El origen de esta anécdota se remonta a un pasaje bíblico del libro de *Daniel*, en el que se castiga a tres hermanos por defender a Dios y Cristo los protege de llamas y, posteriormente, lo encontramos en otras colecciones marianas que rescatan el tema, como en el milagro escrito por Berceo, quien escribe común infante judío es arrojado al horno y salvado por la Virgen. Aquí, llama la atención el hecho de que Antonio Vanegas Arroyo escribe una versión similar, sólo que cambia la orientación de la intolerancia, ya no está presente el rasgo antisemita, sino que recurre a las cuestiones que aquejan a su público consumidor: el protestantismo. En el relato se perciben los aspectos negativos de los conversos, en especial su ataque hacia el catolicismo que resalta con los juicios de valor que hace el narrador al apuntar la maldad de los protestantes y lo ejemplifica con la figura del padre que arroja a su hijo por defender sus costumbres religiosas. Otro cambio sustancial es la sustitución de la figura salvadora, ya no es la Virgen, sino que regresa al episodio bíblico y retoma a Cristo, pero en una representación local de nuestro país.

En este mismo espacio, identifiqué que se insertan otras unidades tanto narrativas como discursivas. Las primeras, son los motivos literarios. El principal es la aparición, por supuesto, columna vertebral en todos los relatos y que da paso al desarrollo de los demás. Ésta la clasifico en dos tipos: la material y la inmaterial. Identificar qué era la presencia patente desde el segundo capítulo me ayudó no sólo a interpretar los planos de algunos grabados, sino a identificar las

diferencias en cada uno de las narraciones y, así, realizar una tipología aplicable a otros relatos para entender cómo se hace presente una entidad sobrenatural que no tiene el propósito de castigar o dañar a los protagonistas, sino de socorrerlos.

La etapa dedicada a esto me facilitó separar la forma en que los distintos seres sobrenaturales se presentaban ante los protagonistas: desde personarse completamente mediante el disfraz de una persona común para acudir al llamado de sus devotos o aparecer de manera parcial al mostrar una extremidad del cuerpo (mano o pierna); o ser una representación de un cuerpo sin forma del ser sobrenatural, como el caso de la Sombra de san Pedro. Si utilizaba algún disfraz para esconder su identidad o si conservaba atributos que le permitían asumir a los protagonistas quien se presenta ante ellos.

Fuera de lo textual, me di cuenta que esto fue parte de una estrategia tendenciosa de incluir los aspectos favorables siempre dentro del espectro maravilloso-cristiano. Dicho artificio implica que los protagonistas de los milagros se apegaran con uno de los grupos sociales: ser un católico, ejemplar o pecador, y ser un apóstata o converso. También, reconocí que sin importar qué religión se profese, la difusión de eventos milagrosos construye la idea de que alguna persona puede ser beneficiado con la resolución de su problema y, además, ser testigo directo de una aparición sobrenatural de algún ser sagrado en la tierra.

Respecto a la estructura narrativa, los motivos secundarios fluctúan entre las etapas, ya que pueden introducirse justo después de la presentación del protagonista, como el caso del pacto con el Diablo, o concentrarse en una sola etapa, el milagro que da paso a la resolución. Esto resulta en que el modelo acepta la integración de motivos fuera de la etapa resolutive, dado que estas unidades narrativas no siempre se desarrollan en un solo espacio, su diversidad de posibilidades temáticas permite que funjan como detonadores del milagro o bien la respuesta ante el problema.

Un elemento sorpresivo fue que los relatos sobre milagros cobran mayor protagonismo durante los períodos en los que la sensibilidad religiosa predomina en su contexto de circulación. Los relatos se imprimen unas décadas después de la implementación de las Leyes de Reforma, en el marco de la Libertad de Cultos. Al recurrir a la Historia, entendí que las complejidades en la religión a nivel nacional seguían siendo un problema predominante en la sociedad mexicana. A raíz de este elemento contextual logré comprender por qué el narrador emitía juicios de valor y las narraciones remataban con un discurso propagandístico que invita a unirse al culto de una figura de origen católico, y concluí que esta estrategia discursiva fue una tendencia ideológica con la cual Antonio Vanegas Arroyo demostró su apoyo a una facción social, que era su centro de consumo más directo. Si bien no asumo que sea un arma dogmática en sentido estricto, sí considero que podría ser una literatura circunstancial que refleja tanto la visión empresarial, al mostrar su posicionamiento religioso en un crítico período, como una tendencia de su grupo de escritores para apegarse al imaginario colectivo popular con relatos que muestran la concepción real de una devoción popular proveniente de un pensamiento maravilloso-cristiano. La inserción de escenas en las que los protagonistas rezan dentro de sus casas es un reflejo de las prácticas populares que hasta hoy en día observamos en algunos hogares.

Ambos puntos los tomo en una comparación diacrónica con lo que sucede en la actualidad con programas dedicados a mostrar un portentoso hecho consecuencia del poder divino. Se trata de la edificación de un sistema de valores mediante programas televisivos (*La rosa de Guadalupe* [2008-actualidad] y *A cada quien su santo* [2009-2013]) de mayor alcance al presentar situaciones semejantes que se resuelven con la fe y la esperanza, en los episodios presentan una situación de peligro, basado en factores de riesgo actuales, y posteriormente la etapa de súplica por parte del mismo protagonista, o un tercero que busca la salvación de este, para dar paso a la manifestación etérea o, en casos particulares, la aparición materializada del ser que se ha invocado.

Entre los elementos intertextuales, más allá de la evidente de la presencia patente, persiste la idea de conservar que la virtud es un elemento suficiente para que el protagonista sea socorrido y, por ende, beneficiado con el milagro. Esto funge como algo que elimina el trasfondo, ya no importa si es un apóstata, converso, hereje o un católico pecador, pues la virtud de su devoción es un paso que lo lleva al arrepentimiento y, en consecuencia, cambia su posición frente a dichas creencias. Esto es algo que se percibe claramente en los grupos de los personajes humanos, en los que resaltan los conversos sobre los devotos porque el lector sabe que estos últimos son socorridos por los intermediarios al mostrar su fe y fidelidad a Dios.

Se puede ver que hay una supervivencia de la tradición, tanto a nivel literario con los motivos medievales como en la iconográfica en la que, Posada, tal vez a petición del editor, mexicanizó. En los recursos tradicionales, como los tópicos espaciales se mantiene un tratamiento similar a las Relaciones de Sucesos, pero con una modernización y adaptación al período y elementos locales de la región mexicana.

Por último, desde la textualidad comprendí la importancia de estos relatos y el cómo han sobrevivido centurias hasta nuestra actualidad mediante la renovación de los medios por los cuales se transmiten, el paso de la oralidad a los textos de carácter teológico y filosóficos a impresos efímeros dirigidos al pueblo y, finalmente, la adaptación a medios masivos como la televisión.

Respecto a la última parte del trabajo, la edición de los textos ha sido un reto también. Me ofreció un espacio para pensar cómo presentar un texto claro y entendible, pero sin intervenir excesivamente con una hipercorrección y que, por ende, se perdiera la esencia sin cerrarme a la opción de tomar licencias de edición. El proceso me permitió reflexionar sobre cómo conservar algunas marcas lingüísticas de la época (á y ó como preposiciones) y, al mismo tiempo, establecer criterios basados en la norma académica para actualizar el uso de signos de puntuación, acentos y otros signos.

El proceso de anotación, no muy alejado de lo anterior, fue un proceso largo, lento y minucioso desde el inicio. Algunas veces se oscureció por la mención de elementos religiosos que parecían confusos, pues no sabía si referían a pasajes de la Biblia o la vida de algún santo y, al final, mucho de ellos terminaron siendo enigmas totales.

Fuera de los aspectos material y literario, el haber trabajado con este tipo de materiales me orilló a campos que desconocía y que me trajo una felicidad enorme al comenzar a profundizar en una literatura que es tan misteriosa como la literatura culta por el magistral uso de los artificios y recursos retóricos. Además, este trabajo en sí mismo fue una parte crucial de mi crecimiento en la investigación al presentarme un sin de retos y problemas, los cuales, afortunadamente, se fueron superando. Las soluciones brotaron con facilidad conforme avancé, señal, tal vez, de que las ideas iniciales no estaban destinadas al error total. Sin duda, saber que se experimentó con la primera versión del método de descripción con material ajeno a las hojas volantes fue la prueba de un patente milagro que consigna la culminación del inicio de un hecho portentoso que espero continuar en un futuro próximo.

Después de leer el trabajo como una sola unidad, confirmo que ninguna de las perspectivas está distanciada, en realidad se complementan y, como se puede leer, arrojan resultados que nacen de las sospechas.

CRITERIOS DE EDICIÓN

En esta edición me he propuesto respetar al máximo el texto original al momento de la fijación del contenido literario de las hojas volantes sobre acontecimientos milagrosos y, así, presentar una versión clara y legible que visualmente resulte atractiva para el lector. El corpus se constituye de nueve relatos provenientes de una selección de impresos publicados entre 1880 y 1917, período administrativo en que Antonio Vanegas Arroyo fungió como editor e impresor de la imprenta.

Presento una edición total del contenido textual de las hojas volantes, con el fin de brindar un panorama completo, el cual, como se mencionó en otro capítulo, incluye, por una parte, el milagro en prosa narrativa y, por otra, en la mayoría de los casos, una composición en verso que varía entre una oración o una versión resumida del relato que acompaña o refuerza el mensaje que incentiva la devoción religiosa hacia el personaje sobrenatural.

Los textos seleccionados y editados fueron localizados en seis colecciones. Aquellas resguardadas de manera digital por el LACIPI,⁴³⁹ pertenecientes a la colección Familia Vanegas Arroyo y a la colección Chávez-Cedeño. Y aquellas resguardadas físicamente por instituciones públicas como el Fondo Vanegas Arroyo y Posada, en la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis; el Fondo Reservado de la Unidad de Investigación sobre

⁴³⁹ Monroy Sánchez, en “Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI”, *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*, Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2024, pp. 244-288. Escribe que desde 2017 el fondo digital del LACIPI “alberga actualmente impresos de seis colecciones particulares e institucionales diferentes, con lo cual ha logrado tener un repertorio bastante completo de la producción editorial de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y de su testamentaria”, p. 195. Con ello, sin involucrarse en la adquisición y los procesos de conservación o mantenimiento, el repositorio ha contribuido a la investigación y lectura de material especializado a distancia perteneciente a colecciones privadas e institucionales, por lo que se han establecido parámetros bibliográficos de registro internos para los impresos; sin embargo, para la especificación de datos sólo agrego aquellos que son visibles en la *ficha bibliográfica* que permitan la identificación como la colección a la que pertenece, el LACIPI como repositorio que resguarda la digitalización y, asimismo, la liga electrónica de consulta ante la falta de una signatura topográfica digital. Para conocer más sobre el funcionamiento del repositorio recomiendo el texto ya mencionado al inicio de la nota.

Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), campus Morelia; la Posada Collection, de la división The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, en la New York Public Library; la Jean Charlot Collection: José Guadalupe Posada Prints, de la University of Hawaii Manoa; y la Colección José Guadalupe Posada (1854-1913), parte de la Colección Digital de Estampados mexicanos, del Ibero-Amerikanisches Institut.

Para la edición y fijación de los diferentes textos prioricé que los criterios no ejercieran una hipercorrección, pues la intención principal es conservar y respetar el original. Dado que el estado de la lengua no representa dificultad en su lectura, opto sólo por la modernización de la ortografía, aunque de manera moderada, con la excepción de mantener algunas grafías en un caso esporádico, por ejemplo, el uso de “á” y “ó” acentuadas con valor prepositivo en la sintaxis, el cual marca un estado de la lengua en la época en que circularon los relatos. Así, mantengo las mayúsculas, cursivas y negritas originales que aparecen tanto en los títulos como en el cuerpo del texto, dado que tienen un propósito que va más allá de lo visual y que se refleja en el énfasis que dota de otro sentido al texto; no obstante, adapto la norma académica actual respecto al uso de mayúsculas y minúsculas, la actualización de los acentos y la complementación de los signos de interrogación y exclamación.

De igual manera, he decidido tomar algunas licencias con el fin de que los lineamientos de edición de este trabajo y las del editor-impresor coexistan de una manera que visualmente facilite el proceso de lectura, por ejemplo: el uso de cursivas, empleado por Antonio Vanegas Arroyo, lo conservo y para distinguirlas de los extranjerismos lo aclaro en la notación al pie de página. Asimismo, elimino las palabras duplicadas y opto por la resolución de las abreviaturas empleadas. La reconstrucción de un porcentaje menor de palabras las señalo con la adición de los caracteres faltantes, debido al proceso de impresión o al paso del tiempo, entre corchetes cuadrados y corrijo

las palabras derivadas de un error de composición, las cuales explico en nota al pie y, al mismo tiempo, añado la palabra presente en el original. También he decidido respetar la transcripción de los nombres propios que aparecen en los originales, a menos que exista un error tipográfico evidente.

Además, adiciono guiones largos para marcar el inicio y el final de los diálogos entre personajes y separo éstos en un bloque diferente, a excepción del texto en verso. Originalmente el apartado en verso se presenta a dos o más columnas; sin embargo, por razones prácticas, para esta edición las transcribo a una sola. La integración de las notas a pie tiene la finalidad de ser un soporte explicativo para esclarecer aspectos relacionados al léxico, lugares, cultura, monumentos, intertextualidades, etcétera, que pudieran oscurecer la lectura.

Noticia interesante o sea un milagro muy patente que hizo Nuestra Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz⁴⁴⁰ de México como un devoto suyo por el camino del Saltillo

Habiendo salido José Mariano Rosales de la capital de México, en unión de su familia, el día 3 del pasado del presente año, para Saltillo á pagarle una manda al Señor de la Capilla.⁴⁴¹ Dos días antes de llegar á aquella ciudad se le acabó el bastimento,⁴⁴² y en la noche, dentro de la sierra, ya su familia perecía de hambre. Estando tan pesaroso⁴⁴³ de ver á su esposa tan afligida llorando, le preguntó:

— ¿Por qué lloras esposa m[i]a, compañera de mis trabajos? No tengas cu[i]dado que yo e[s]toy [c]onfiado en Dios y, después de Dios, en la Madre Santísima de la Soledad, á quien estoy encomendado. Ya no llores, que la fe que tengo en la Reina de los Cielos es bastante para que me dé un cierto alimento para mis hijos—.

Entonces le respondió la esposa:

—Voy á recostarme—.

En ese instante comenzó Mariano Rosales á rezar el rosario de la santísima Virgen, calentándose toda la noche en la sierra, en medio de las fieras, con una lumbrada⁴⁴⁴ que se veía toda la arboleada

⁴⁴⁰ Refiere a la iglesia parroquial de la Soledad y la Santa Cruz ubicada en la actual Alcaldía Venustiano Carranza, en la Ciudad de México.

⁴⁴¹ Advocación cristífera resguardada en la Parroquia de Santiago Apóstol, en Santiago Tequixquiac. Es una imagen atribuida https://es.wikipedia.org/wiki/Se%C3%B1or_de_la_Capilla Rodríguez Peláez, Maria Elena; Tequixquiac, Monografía Municipal, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México, 1999.

⁴⁴² *Bastimento*: provisión para sustento de una ciudad, de un ejército. (DRAE., s.v.).

⁴⁴³ *Pesaroso*: sentido o arrepentido de lo que se ha dicho. Que por causa ajena tiene pesadumbre o sentimiento. (DRAE., s.v.).

⁴⁴⁴ Lumbraca por lumbrada, posiblemente un error tipográfico al construir la línea o un mal entintado de la plancha de estereotipia. *Lumbrada*: lumbr grande. (DRAE., s.v.).

en largo trecho de aquella serranía hasta que po[r] fin amaneció sin tener ninguna novedad. Dando á Dios gracias con su familia caminó con la misma devoción, y al llegar á una barranca se pu[s]o á descansar debajo de un encino.⁴⁴⁵ Y serían como cosa de las diez de la mañana cuando vio venir á una señora vestida de negro y de muy buena presencia,⁴⁴⁶ con un canasto en la mano y una vasija de oro en la otra mano, y habiendo llegando ésta piadosa señora á donde estaba la familia, saludó diciéndoles:

—Buenos días les dé Dios—.

Respondieron todos:

—Dios se los dé á usted. Muy buenos—.

Respondió:

—Hijo de mi corazón, por manda[t]o de mi Padre⁴⁴⁷ les presento e[s]ta cana[s]tita de alimento para que puedan llegar á donde van destinados, en premio de las devociones y memorias que hacen de mi Padre Dios—.

Y conociendo aquella familia que era un socorro del cielo se [a]rodillaron dando gracias á [la] Virgen, quien les dijo:

—Buen camino, peregrino, quedad con Dios. Reciban mi bendición, la de mi Padre, la de mi Hijo y la del Espíritu Santo—.

Después de la bendición desapareció y aquella familia se quedó alegrada⁴⁴⁸ en lágrimas por la dicha que tuvieron. Y después de aquel llanto tan crecido, postrados todos dieron gracias con himnos de

⁴⁴⁵ Arcaísmo utilizado en algunas regiones de México. *Encina*: árbol de la familia de la fagáceas, de diez a doce metros de altura, con tronco grueso, ramificado en varios brazos, de los que parten las ramas, formando una capa grande y redonda, hojas elípticas, algo apuntadas, a veces espinosas, duras, correosas, persistentes, verdinegras por la parte superior y más o menos blanquecinas por el envés, flores de color verde amarillento. Tiene por fruto bellotas dulces o amargas, según las variedades, y madera muy dura y compacta. (*DRAE.*, s.v.).

⁴⁴⁶ Representación material de la Virgen de la Soledad, como presencia patente, que corresponde con las características generales de la iconografía de la advocación. Véase el grabado que acompaña a la hoja volante.

⁴⁴⁷ La Virgen se presenta como una intermediara entre Dios y el hombre.

⁴⁴⁸ Anegrada por alegrada, error tipográfico.

alabanzas dedicadas á la Reina de los Cielos por aquella tan maravillosa visita. Después de esto, se sentó la familia y el dichoso Mariano Rosales destapó la canasta en donde encontró tres tortas de pan con una custodia⁴⁴⁹ estampada en cada torta; el mantel de hilo de oro muy bien entretejido con el nombre de MARÍA, con cuyo obsequio tuvieron para llegar á donde se dirigían, compartiéndose en aquellos dos días que les restaban de camino á pedacito de pan y un trago de agua cada uno. Y habiendo llegado al Saltillo,⁴⁵⁰ lo interesante de este milagro fue que antes de pagar su manda al Señor[r] de la Capilla, dio parte al señor cura de este dichoso y admirable acontecimiento. Habiendo quedado satisfecho el señor cura y la autoridad competente, pidió se le concediera licencia para mandar imprimir y publicar este milagro que le hizo la Madre Santísima de la Soledad de Santa Cruz de México, quedando en el curato⁴⁵¹ del Saltillo la canasta, el mantel y la tinaja del agua en depósito santo de aquel lugar como recuerdo y memoria⁴⁵² para que los devotos de esta Divina Señora conserven en su corazón este maravilloso portentoso.

Estando necesitado,
piadosa Virgen bend[i]t[a],
me diste una canastit[a]
con el pan sacramentado,
mil gracias he tributado
a tu reliquia sin par.
Recordando que en el mar
andas por la embarcación,
es preciso publicar
tu milagro en la ocasión.

Con razón, el preso aclama
a ti, Divina Señora,
y el enfermo siempre implora

⁴⁴⁹ *Custodia*: en el culto católico, pieza de oro, plata u otro material, donde se expone la hostia consagrada a la adoración de los fieles. (DRAE., s.v.). En sentido estricto del contexto textual, se refiere a que hay un ostensorio estampado en la comida.

⁴⁵⁰ Es la capital del estado de Coahuila.

⁴⁵¹ Gurato por curato. *Curato*: territorio bajo la jurisdicción espiritual del cura. (DRAE., s.v.).

⁴⁵² Es decir, que los objetos, o estelas, que comprueban la presencia patente de la Virgen se quedan en calidad de reliquias. El término reliquia, según *Britannica*, incluye a cualquier objeto que haya estado en contacto con el santo. (Consultado el 20.03.2024 <https://www.britannica.com/topic/relic>). *Reliquia*: aquello que, por haber tocado el cuerpo de un santo, es digno de veneración. (DRAE., s.v.).

y á cada instante te llama,
el pajarito en la rama
canta alegre su retiro;
será por ti, según miro,
pue[s] le llenas de piedad,
yo también por ti suspiro,
Virgen de la Soledad.

En la Sierra pareciendo
mi familia se afligía,
pero en este mismo día
tres tortas fui recibiendo,
te fuiste tú apareciendo
enlutada, muy paciente
resplandeciendo tu frente.
Fue cosa de admiración,
pues el milagro patente
lo tengo en el corazón.⁴⁵³

Más que el reo sea tan causante
y lo lleve al suplicio;
lo indulta tu beneficio
y en todo andas vigilante.
¿Quién como tú, madre amante,
que le hablas al def[e]nsor?
A todos haces favor
y les das la libertad:
eres Madre del Creador,⁴⁵⁴
y tienes de mi piedad.

De aquel p[i]enso, emparedado
que la injusticia olvidó,
su Majestad lo sacó,
estando en vida enterrado.⁴⁵⁵
Era en todo consolado,
a cada instante ó momento;
no le faltó el alimento,
día con día se lo llevabas,
en aquel triste aposento
mil maravillas causabas.

Si era de día dabas luz,
de noche hermosa candela...

⁴⁵³ Esta estrofa refiere al relato en prosa, es parte de la polifonía genérica.

⁴⁵⁴ Criador por creador. Alternancia fonológica de *i* por *e*.

⁴⁵⁵

¡Soledad de Santa Cruz!
Cuidadosa centinela,
todo pobre se consuela
entrando á tu templo hermoso;
el enfermo, aunque quejoso,
milag[re]a⁴⁵⁶ y sana de su mal.
Eres remedio amoroso
de toda la Capital

A la viuda ó la casada
por tu mano la liberas.
Tus maravillas son ciertas
y en t[o]do eres abogada,
pues⁴⁵⁷ estando encapillada,
doña María Salomé,⁴⁵⁸
con tu gran misterio y fe
a tu Magestad clamó,
del suplicio se volvió
y luego⁴⁵⁹ libre se fue.

En fin, Madre poderosa,
Madre Virgen sin igual,
danos un buen temporal.
Azucena misteriosa
del gran Paraíso eres rosa
y del campo bendición,
quítanos esta aflicción.
No te olvides, Madre mía,
cuida siempre noche y día
a toda nuestra nación.

⁴⁵⁶ Originalmente aparece como milega. Refiere al verbo milgrear. *Milagrear*: hacer milagros (DRAE., s.v.).

⁴⁵⁷ Paes por Pues, error tipográfico.

⁴⁵⁸ Es un personaje femenino que se conoce poco, lo que resulta confuso. Las referencias en la Biblia son variadas también, pero todas apuntan a que fue testigo de Cristo portando la cruz. No confundir con Salomé, hija de Herodías, que concierne a la historia de san Juan Bautista. En el *Evangelio según san Marcos* se menciona en el momento de la Crucifixión, además ella es quien visitó el Santo Sepulcro en la mañana de la Resurrección. En 15:40 se lee lo siguiente sobre las mujeres en el Calvario: “Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre ellas María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y de Joset, Salomé [...]”, p. 1488. Posteriormente, en el *Evangelio según san Juan* 19:25 se hace referencia a ella como la hermana de María. Léase el fragmento: “Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena”, p. 1578. Esto mismo refiere san Mateo en su evangelio 27:55-56, dedicado a la muerte de Jesús. De la descripción de Mateo se intuye que Salomé se encontraba entre las mujeres que habían seguido a Galilea para servirle. La enciclopedia católica menciona lo mismo. En *The Oxford Dictionary of Christian art and architecture* se nombra como parte de las tres Marías, esposa de Zebedee y madre de san Juan Evangelista y Santiago el mayor (p. 298) Es ella quien, junto a María Magdalena, visitan la tumba (Mateo 28:1-10) y confirman que Cristo ha resucitado de la muerte, p. 333 Véase la página 541 del Oxford para más información.

⁴⁵⁹ Error tipográfico de composición, n por u en el adverbio *luego*.

Tus milagros son patentes
en el universo entero,
por eso, Madre, yo empero
tus bendiciones clementes.
Ya ves que todas las gentes,
con muy devota humanidad,
imploran tu piedad
el remedio á nuestros males
por tus goces celestiales,
Virgen de la Soledad.

Verdadero y prodigioso milagro que el Santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la capital de la República

Hilario Guzmán, de veintinueve años de edad, fue dedicado desde muy pequeño al oficio de albañil. Ya sea por los amigos que tuvo, ya porque tal fuera su inclinación, es el caso que salió un perdido, pue[s] tomaba hasta el grado de que era imposible tratar con él cuando se hallaba en aquel estado. Era enamorado en sumo grado, pendenciero y provocativo como pocos, pero entre tanta mala cualidad tenía una buena: ser arden[t]ísimo⁴⁶⁰ devoto del santo Niño de Atocha,⁴⁶¹ por manera que nunca se acostaba, por más ebrio que estuviera, sin haber rezado un credo al santo Niño, y al levantarse otro tanto. Sucedió un sábado que después de recibir su raya,⁴⁶² fue en compañía de varios amigos á tomar su pulque como tenía de costumbre en una fondita.⁴⁶³ Ya llegaba la noche, hallábase Hilario muy trastornado por los vapores del pulque y por una insignificante disputa trabó cuestión con otro llamándose Jacinto, hombre de alma dañada y c[o]barde. A tal punto llegó el enojo, que Hilario dio á Jacinto una bofetada que éste último soportó con aparente calma, separándose poco después de la reunión yéndose á recultar á una esquina esperando que saliera Hilario, quien no dilató mucho en dirigirse á su casa, siendo seguido por Jacinto, que iba armado de un agudo puñal. Hilario, trastornado por el pulque, no pensaba ni si quiera en la pasada riña y, por lo tanto, no observó que lo seguían, pero comprendiendo que su estado no le permitía cumplir

⁴⁶⁰ Ardenísimo por ardentísimo, error tipográfico.

⁴⁶¹ *Credo*: oración en que se hace profesión de fe de las principales creencias del cristianismo (DRAE., s.v.).

⁴⁶² *Raya*: cantidad que se paga, salario. (*Academia Mexicana de la Lengua, Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, s.v.).

⁴⁶³ *Fonda*: puesto o establecimiento modesto en que se sirven comidas y bebidas. (*Academia Mexicana de la Lengua, Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, s.v.).

con su devoción al llegar á su casa, empezó por la calle á rezar su acostumbrado credo. En el momento de llegar á la puerta de su casa, se le echa encima Jacinto tirándole una terrible puñalada, pero ¡cuál sería su sorpresa al dar en vago un golpe que él creía tan seguro, pues sin que pudiera explicármelo, Hilario se le desapareció como si se hubiera evaporado! Poseído de temor, huyó creyendo que Hilario era el mismo diablo en persona. En toda la noche no pudo dormir hasta muy cerca de la madrugada. Cuando se levantó, con la luz del día se despejaron sus ideas, y entonces atribuyó el lance de la noche anterior á la influencia del pulque que había tomado y se rio él mismo del miedo que había tenido, jurando que la noche de ese día, domingo,⁴⁶⁴ no se le escaparía su enemigo. No probó nada de pulque ni alcohol en todo el día para que no le sucediera lo que la víspera, y ya desde buena hora se fue á espiar á Hialrio, y cuando éste último, á eso de las nueve de la noche, se retiró á su casa haciendo equis;⁴⁶⁵ lo siguió Jacinto, dejándolo entrar hasta su habitación, que era un pobrísimo cuarto, cuya vieja puerta llena de rendijas no ofrecía ninguna seguridad, teniendo por únicos muebles un banco de cama con petates y un mal zarape, un taburete, y arriba de la cama una estampa del Santo Niño de Atocha y una lamparita de aceite, única luz que alumbraba el cuarto. Todo esto lo vio Jacinto, que espiaba por la rendija, así como también vio á Hilario que, hincándose en su cuarto, rezó un credo y sin d[esvestirse]⁴⁶⁶ se acostó tapándose con su zarape. Jacinto esperó que se durmiera, y cuando oyó los fuertes ronquidos de su víctima, empujó la puerta y se dirigió á su cama con el cuchillo levantado, pero en este momento [s]e apagó la lámpara y, entonces, el asesino buscó á tientas sobre la cama para asegurar el golpe y palpó una

⁴⁶⁴ Dominio por domingo, error tipográfico.

⁴⁶⁵ Proveniente del adjetivo *equis*, esta locución refiere, según el *Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, en sus acepciones a la forma en que los borrachos caminan al cruzar sus pasos como la letra equis. “Haciendo equis”, en el sentido acompañado del verbo “retirar”, se interpreta como la locución “cayéndose de borracho”, que señala Gómez de Silva. (*Academia Mexicana de la Lengua, Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, s.v.).

⁴⁶⁶ En el impreso no se percibe con claridad la palabra; sin embargo, por el contexto de la narración puede ser esta la acción que realiza Hilario.

pierna y siguió tratando de descubrir la caja del cuerpo, pero no lo logró y, por más que hizo, sus manos sólo encontraban una pierna hasta que, poseído del terror, salió huyendo y dejando el cuchillo. Al día sigui[e]nte se levantó Hilario y aunque vio el cuchillo no se figuró lo que quería decir y, sin preocuparse por eso, se dirigió, como tenía de costumbre, á curarse la cruda á una fondita donde celebraba siempre el san lunes.⁴⁶⁷ A poco de estar allí, vio entrar á Jacinto, cuyo demudado⁴⁶⁸ rostro anunciaba gran emoción y dirigiéndose á el le pidió perdón, contándole lo que le había pasado. Comprendieron ambos el gran favor que del Santo Niño habían recibido librándolos: á uno de cometer un vil asesinato y, al otro, de morir de tan mala muerte. Los dos juraron cambiar de vida y así lo hicieron, siendo hoy los mayores amigos que pueden hallarse. Y convinieron ambos en hacer público tan prodigioso milagro para que, así, se aumente la devoción al amoroso Niño de Atocha.

De este milagro patente
hoy darán fe y testimonio
los mismos que han escapado
de las garras del demonio.

Guzmán por su devoción,
de Atocha al precioso Niño,
de su enemigo el rencor,
lo vio cambiado en cariño.

A los dos con igual suerte
el Santo Niño amparó,
que á uno libró de la muerte
y á otro de un crimen libró.

Y por perpetua memoria

⁴⁶⁷ *San Lunes*: lunes en que alguien no va a su trabajo, por perezoso, como si los lunes fueran días festivos. La locución “hacer san lunes” refiere a no ir al trabajo el lunes, por perezoso. (*Academia Mexicana de la Lengua, Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, s.v.).

⁴⁶⁸ Adjetivo derivado del verbo demudar. *Demudar*: Cambiarse repentinamente el color, el gesto o la expresión del semblante (*DRAE.*, s.v.).

de milagro tan patente,
aquí consignan la historia
de un hecho tan sorprendente.

Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño, que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar

Regino Esteves y Casimira Fuentes eran dos buenos católicos que, unidos por el santo lazo del matrimonio, vivían en sana y tranquila paz inculcando á su pequeño hijo Fidencio las máximas morales de la religión cristiana, haciéndolo que practicara como ellos todas las santas devociones del Divino Evangelio de nuestro Señor Jesucristo, nuestro amoroso Padre y Maestro. Mas quiso la desgracia que el demonio de la incredulidad hiciera presa en ellos, perdiendo en poco tiempo todas sus costumbres de cristianos y dando en la horrible impiedad que por nuestra desventurada suerte va invadiendo el mundo.⁴⁶⁹ No contentos aquellos desnaturalizados padres con haber abandonado la senda del bien, trataron de inclinar á su hijo Fidencio á tomar tan mal camino, pero éste se resistió guardando en su tierno corazón aquel rico tesoro de creencias que nos han de abrir las puertas de la divina gloria. Y pasó que, una vez habiendo llegado su padre de una reunión de sus nuevos amigos protestantes, encontró á su pequeño hijo arrodillado delante de una imagen del Señor de Chalma, lo que le hizo montar en cólera y arrojar al niño de un puntapié. Y habiéndole contestado el niño que primero le quitaría la vida que la creencia del Divino Señor, entonces, le dijo su padre que no quería fanáticos á su lado y, tomándolo por el cuello, lo arrojó al horno encendido que le

⁴⁶⁹ Parte de las estrategias literarias y editoriales de Antonio Vanegas Arroyo en las hojas volantes sobre milagros es insertar pequeñas referencias al contexto socioreligioso precedente. Aquí, es claro que emite un juicio sobre el protestantismo de la época.

servía para trabajar el vidrio, pero he aquí la estupenda maravilla que obró el Señor y hubiera quedado ignorado si al día siguiente no se hubiera presentado el padrino preguntando por su ahijado, á quien quería tiernamente. Regino se quedó atónito en el primer momento, sin poder contestar cuando repentinamente vieron salir del horno dos hermosísimos niños⁴⁷⁰ que llevaban de l[a]s manos á Fidencio perfectamente sano sin daño alguno, y antes bien demostrando una grande y santa alegría, y dejándole allí desaparecieron como por encant[o]. Comprendiendo, entonces, el padre el portentoso milagro, cayó de rodillas bañado en lágrimas y convertido prometió venir al santuario de tan divino Señor á traer un retablo, entrar al templo de rodillas con un grande arrepentimiento y jamás abandonar las creencias de la religión católica.

MAÑANITAS Y DESPEDIMIENTO AL SEÑOR DE CHALMA

MAÑANITAS.

De Chalma sois titulado,
oye benigno mi voz,
tu protección he implorado.
Muy buenos días, Padre Dios.

Pues en cueva aparecido
te presentaste ante nos,
no nos echéis en olvido,
muy buenos días, Padre Dios.

Todo formaste veloz,
este mundo y las estrellas,⁴⁷¹
donde pones tus lúcidas⁴⁷² huellas:
muy buenos días, Padre Dios.

Tú amparas al desvalido,
castigas al hombre atroz,
das consuelo al afligido,
muy buenos días, Padre Dios.

⁴⁷⁰ Refiere a que las dos figuras infantiles son ángeles como parte de la inserción del imaginario colectivo popular.

⁴⁷¹ Refiere al relato de la creación que se describe en el libro de *Génesis* 1 y 2.

⁴⁷² Lugidas por lucidas, error tipográfico.

Moriste por mis pecados
cuando las tres dio el reloj,⁴⁷³
de ti seamos auxiliados,
muy buenos días, Padre Dios.

Pues tú redimiste el mundo
predicando con tu voz,
eres un ser sin segundo,
muy buenos días, Padre Dios.

Tú mantienes⁴⁷⁴ al cristiano
y al leopardo feroz,
a la hormiga y al gusano,
muy buenos días, Padre Dios.

Con tu poder infinito,
Padre mío, bendícenos
y recibe mis cuartetos,
muy buenos días, Padre Dios.

DESPEDIMENTO

Adiós cuerpo milagroso
de Jesús Sacramentado,⁴⁷⁵
adiós llaga del costado⁴⁷⁶
de mi Dios tan poder[o]so.

Adiós monte prodigioso
donde fuiste aparecido
y en una cueva encontrado.⁴⁷⁷
Ahora en tu trono esculpido
de Chalma sois titulado.

Sublimes gracias te ha dado
aquí todo el visitante,
pues ya se llegó el instante
de separarnos de aquí
los que imploramos á ti.

⁴⁷³ Refiere al motivo de la Crucifixión, a la escena en la cual muere Jesucristo en la cruz a las tres de la tarde. Véase en el *Evangelio según san Lucas* 23:44, *Marcos* 15:33, *Mateo* 27:45 y *Juan* 19:29.

⁴⁷⁴ Meutienes por mantienes, error tipográfico.

⁴⁷⁵ Es un adjetivo relacionado a Jesucristo. Que está en la eucaristía. (*DRAE.*, s.v.).

⁴⁷⁶ Refiere a la representación de las heridas del costado derecho de Cristo después de su muerte en la cruz. Véase el *Evangelio según san Juan* 19:31-35.

⁴⁷⁷ Refiere a la cueva donde se encontró la figura de Cristo durante la evangelización.

Llorando nos despedimos, adiós, adiós, ya te vimos
los de Texcoco y de Chalco,
también los de Tlalmanalco;⁴⁷⁸
se van de Río Frío⁴⁷⁹ y Puebla,
ahora quién sabe quién vuelva
a ver tu próxima feria:
cada uno para su tierra
se van en esta ocasión.

Échanos tu bendición,
nos despedimos muy tristes,
vas en nuestro corazón,
adiós, Señor milagroso.

Adiós, Padrecito, adiós,
me despido con el alma
y con todo el corazón.
Adiós, hasta otra ocasión,
divino Señor de Chalma,
con tu poder sin segundo
tu inmenso⁴⁸⁰ castigo calma,
ya no castigues al mundo,
Padre mío, Señor de Chalma.

⁴⁷⁸ Refiere a las peregrinaciones que llegan a dicho lugar.

⁴⁷⁹ Actualmente Río Frío de Juárez, una localidad de Ixtapaluca, Estado de México.

⁴⁸⁰ Inmeuso por inmenso, error tipográfico.

Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristóbal las Casas, el día 28 del mes pasado, por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez.

Macario Gómez se aficionó al arte acrobático con verdadera vocación. Sus padres, don León y doña Tiburcia, se opusieron, pero fue en balde porque Macario no les hizo caso. Esta familia vivía en Colima, de cuya ciudad era nativo. Macario continuó siendo cirquero y varias veces estuvo á punto de morir de un golpe. Tenía, en la fecha del presente milagro, unos treinta años de edad. Sus b[u]enos padres, hay que advertir, lo criaron⁴⁸¹ en la Santa Religión Católica, pero Macario se mostró siempre opuesto á ella y más todavía cuando con una compañía donde trabajaba había un cirquero íntimo amigo de él que era ateo y se burlaba de todas las religiones. Mac[a]rio co[n] semejante [a]migo llegó á renegar, [á] blasfemar de D[ios] y sus santos, no creyendo en nada. En esta [é]poca ya eran difuntos los padres de él. Pues bien, en una de tant[a]s ocasiones quiso ser además de cirquero, un gran are[o]nauta y llegó á comprarle un globo muy deteriorado á otro artista. Como dijimos, tenía 30 años cuando tuvo lugar el portentoso milagro y en esa épo[c]a t[a]mbién fue su debut como aeronauta. Antes, hay que saber que hacía poco tiempo que Macario había trabajado en un circo de Santa Cruz Tlacotepec,⁴⁸² y allí oyó muchas veces decir que el Señor del Calvario, del mencionado lugar, era de lo más milagroso que pudiera haber en el mundo, pero

⁴⁸¹ Crearon por criaron. Alternancia fonológica de *i* por *e*.

⁴⁸² Refiere al municipio de Tlacotepec de Benito Juárez, no confundir con la localidad en Oaxaca.

Macario se reía⁴⁸³ grandemente de todo esto. Vamos ahora á entrar de lleno en el estupendo hecho. Para el 28 del mes pasado se anunció el debut de Macario Gómez como aeronauta en San Cristóbal las Casas, reuniendo ce[r]ca de cien pesos mediante una contribución voluntaria de los comerciantes y gente acomodada de aquella ciudad. El día 28 referido se llevó á efecto el espectáculo anunciado á las siete de la mañana en⁴⁸⁴ la plaza principal, multitud de gente se⁴⁸⁵ apiña[b]a en aquel sitio. El globo estaba á punto de irse, y á la señal hecha por Macario jalaron las reatas que lo sostenían y el globo se levantó con gran fuerza y rapidez por los aires. Una Diana de la música⁴⁸⁶ y [e]streptosas palmadas [s]aludó la subida del aeronauta, quien vestía de cirquero muy elegante é iba haciendo variados trabajos en [e]l trapeci[o], la multitud entre⁴⁸⁷ tanto le apl[a]udía entusiasmada. Había subido ya como unos setenta metros ó más cuando de repente se oye un crujido horrible y un ¡ay! Indescriptible era que el globo, bastante viejo y remendado, se hacía pedazos en el aire y Macario gritaba por un instinto⁴⁸⁸ natural, con la congoja aeronauta cayó de cabeza por los aires y los fragmentos del globo volaron también. Un griterio formidable⁴⁸⁹ escuchóse de la gente co[r]riendo al [s]itio donde cayó Macario. Con terrible fuerza se az[o]tó en el suelo sobre unas piedras grandes y allí quedó hecho materialmente astillas. ¡Calculen ustedes la impresión horrorosa que recibiría el pub[l]ico! Inmediatamente se trajo una camilla y un sacerdote se acercó al cadáver hecho trizas con ánimo de prestarle algún auxilio religioso, pero fue en vano porque Macario estaba convertido en un picadillo de carne y huesos. ¡Y he aquí el más estupendo é increíble milagro! ¡El hecho más inconcebible del universo! ¡No hay más allá! Es el co[l]mo y

⁴⁸³ Ref por reía, error tipográfico.

⁴⁸⁴ U por n en la preposición en, error tipográfico.

⁴⁸⁵ Error tipográfico en el pronombre reflexivo te por se.

⁴⁸⁶ *Diana*: toque de una agrupación musical que señala el comienzo de un día festivo (*DRAE.*, s.v.). El *Diccionario breve de mexicanismos*, de Guido Gómez de Silva, explica que también se toca en honor a un torero o de un artista.

⁴⁸⁷ Inter por entre, error tipográfico.

⁴⁸⁸ Insticto por instinto, error tipográfico.

⁴⁸⁹ Fermidable por formidable, error tipográfico.

más que el colmo todavía. Al tomar los mozos aquellos restos para colocarlos en la camilla ¡oh portento sin precedente, jamás visto! ¡Oh, asombro y espanto inaudito!⁴⁹⁰ La masa aquella como por arte de magia rápidamente reconstruyó á Macario. ¡Se convirtió en el cirquero mencionado, bueno y sano como ant[e]s, únicamente con algunas huellas y grandes manchas de sangre en la camiseta y mallas, que eran blancas, como para el recuerdo y comprobación del incomparable prodigio! Macario, en una palabra, se puso en pie y pareciendo como que despertaba de un sueño. ¡El sueño de la muerte!

—¿Qué es esto? —

Sólo dijo. El sacerdote que se le acercó antes permaneció cayendo de rodillas y exclamando:

— ¡Oh, poder de Dios! ¡Bendito una y mil veces seas! —

Macario, entonces, como acabando de volver⁴⁹¹ al conocimiento imitó al ministro católico y se dejó también caer de rodillas, llorando a gritos y dando gracias á Dios! ¿Qué había sucedido para efectuarse tan estupendo fenómeno? Lo siguiente: Macario al exhalar el ¡ay! consiguiente y sentirse ca[e]r, s[e] acordó de los milagros narrados del Señor del Calvario en Tlao[c]tepec y transformando sus ideas ateístas en un minuto, sólo debido al accidente y al susto formidable, tuvo una grandísima contrición y se encomendó con tod[a]s las fuerzas de su alma al Sacratísimo Señor del Calvario referido. Acabando de hacer esta invocación, perdió el sentido y ya no supo nada ni tuvo noción de sí mismo, sino fue hasta que se rehízo su cuerpo hecho astillas y volvió el alma á animarlo. Esto contó á todos al m[o]mento después de dar gracias á su Creador.⁴⁹² Parece mentira este milagro incomparable y jamás visto, pero debemos, refl[e]xionar que para Dios no hay imposibles de ninguna clase cuando la contrición es sincera y la fe sin término. ¡Mayores port[e]ntos todavía

⁴⁹⁰ Inaucito por inaudito, error tipográfico.

⁴⁹¹ Volcer por volver, error tipográfico.

⁴⁹² Criador por creador, es una alternancia fonológica de *i* por *e*.

pueden tener efecto! En San Cristóbal las Casas no se habla de otra cosa más que del milagro actual, y multitud de personas descreídas se convierten al catolicismo con este hecho inverosímil, pero real. Macario Gómez desde este acontecimiento con hartos más motivos se convirtió enteramente á la Religión C[a]tólica é hizo muchas mandas al Señor del Calvario de Tlacotepec, las que cumple estrictamente; abandonó el arte acrobático y aeronáutico, dedicándose de nueva cuenta al oficio de su difunto padre, que era el de m[e]cánico. Jamás olvidéis este milagro de los milagros del Señor del Calvario de Tlacotepec.

Al milagroso Señor del Calvario, de Santa Cruz Tlacotepec

Tiernas alabanzas

¡Oh milagro tan palpable
que no se había visto jamás!
¡Resucitar á Macario,
hecho astillas por demás!
¡Oh, Señor santo y bendito!
Que del Calvario⁴⁹³ te nombran,
tus portentos son muy ciertos
y á cualesquiera le asombran.

Alabado seas por siempre
en los cielos y la tierra,
que tu nombre nos escuda
y á los malos los destierra.

Alabado y bendecido
seas Señor del Calvario,
permite siempre llevemos
tu eficaz escapulario.
Líbranos á toda hora
de algún accidente ó mal
como libraste á Macario
de muerte tan infernal.

⁴⁹³ Refiere al motivo del Calvario vivido por Cristo, episodio bíblico descrito en los evangelios.

*Insigne milagro obrado en la persona de Juan Ayala por el Señor del
Sacromonte⁴⁹⁴*

En⁴⁹⁵ el cantón⁴⁹⁶ del Quito⁴⁹⁷ existe en sus inmediaciones un espeso bosque⁴⁹⁸ que, por lo tupido de sus árboles y lo intransitable de sus caminos, ha sido siempre el abrigadero de famosos malhechores y todo caminante que tiene necesidad de pasar por él pasa con timidez y sobresalto. En estos últimos días, el que había esparcido el terror y espanto por esas comarcas era uno llamado Juan Ayala, conocido por el vulgo con el nombre del Tigre del Monte,⁴⁹⁹ por la afición que tenía á derramar sangre, pues se dice de él que una vez que no tuvo oportunidad de encontrar á quien matar, entró en su casa y mato á su propia mujer. Teniendo la necesidad de un individuo llamado Jesús Espinosa de ir á Quito, por encontrarse allí enferma de gravedad una hija suya, la cual lo había mandado llamar con mucho empeño. Al entrar el bosque se persignó devotamente y encomendándose de todo corazón al Señor del Sacromonte comenzó á rezar pa[ra] tan divino señor

⁴⁹⁴ Advocación cristífera, el santuario se encuentra en el municipio de Amecameca de Juárez, en el Estado de México. En esta iglesia se conserva la urna que contiene la imagen del Señor del Sacromonte, una escultura de un Cristo negro, hecha de pasta de caña, que alude al Santo Entierro. (consultado el 20.03.2024, entrada “Santuario del Señor del Sacromonte”, blog ROSADEMARIA, publicado el 10.02.2021. Liga de consulta: <https://rosademaria.wordpress.com/2021/02/10/santuario-del-senor-del-sacromonte/>). Para conocer más de sobre el lugar y su devoción, recomiendo consultar el blog de ROSADEMARÍA.

⁴⁹⁵ Error tipográfico, *u* por *n* en la preposición en.

⁴⁹⁶ Cantón: esquina (DRAE., s.v.).

⁴⁹⁷ No encontré información sobre el lugar, desconozco si es alguna comunidad o localidad llamada así cerca de Amecameca de Juárez, México.

⁴⁹⁸ Dentro de la literatura popular, el tópico del bosque es común por su configuración espacial es perfecto para los encuentros con personajes malvados o sobrenaturales.

⁴⁹⁹ Al respecto dos cosas. Posiblemente podría referir al ya famoso Tigre de Santa Julia, ya que el período en que se publicó la hoja volante, según el pie de imprenta, correspondería a un período cercano a los primeros años de persecución; sin embargo, también se interpretaría como una alusión al mismo bandido mediante la caracterización de un personaje ficticio que se ajusta a las trasgresiones de la época y la forma en que se calificaban con aspectos de animales.

nueve credos y cuando hubo acabado de rezar, se le presentó Juan, el Tigre con una pistola de seis tiros en la mano, y le dice:

— ¿A dónde vas? —.

—Voy, señor— respondió Jesús —á Quito á ver á una hija mía que está muriendo, pues ella vivirá más que tú— le dice Juan.

—Pues ya sabrás que soy el Tigre del Monte y el que cae á mis manos jamás escapa—.

Y diciendo esto dispara sobre el infeliz Jesús, pero ¡oh, portento! De detrás de un árbol que estaba junto á él, sale una mano que detiene la bala con que iba á ser muerto. Preparando nuevamente la pistola, dijo:

—Bueno, bueno, con que tenemos dos corderos que degollar. Primero, acabaré contigo y, después me arreglaré con el atrevido, que por lo pronto no me⁵⁰⁰ ha dejado matarte—.

Acabando de hablar deja ir otro tiro al pecho de Jesús, cuando la bala es atajada nuevamente por otra segunda mano⁵⁰¹ que también es herida como la primera. Entonces, encolerizado Juan saca de la cintura un puñal y se dirige resueltamente al árbol de donde había salido las manos, y ve allí á un señor envuelto en una sábana muy blanca manchada con la sangre que le salía de las heridas de las manos que tenía traspasadas, y con voz dulce y tranquila dice á Juan:

—¿Qué no te es suficiente la sangre que has derramado ya? —.

— ¿Y tú quién eres? — le responde.

—Pero no he venido por ahora á eso, sino á estorbarte que dañes á éste hijo mío, á quien quiero mucho. Y si la sangre hunde en él ese sangriento puñal— y al mismo tiempo se descubre— aquí está mi pecho, hunde en él ese sangriento puñal— y al mismo tiempo se descubre el costado

⁵⁰⁰ Error tipográfico, *a* por *e*.

⁵⁰¹ Ambas manos tienen los estigmas de Cristo, las cuales refieren a su crucifixión.

derecho,⁵⁰² en el cual ve Juan con asombro una herida, mudo queda de admiración, pues al momento reconoce que es el Señor del Sacromonte.⁵⁰³ Avienta lejos de sí las armas homicidas y postrándose en tierra, confiesa á gritos unos pecados y con lágrimas y sollozos pide perdón á Jesús Espinosa por haber intentado el matarlo. Se encaminan los dos juntos para Quito, se dirigen á la parroquia, hablan al señor cura diciéndole lo ocurrido. El señor cura oye con emoción tan señalada maravilla y aconseja á Juan Ayala que haga una confesión general de todos sus pecados, él recibe tan saludable consejo y hoy se encuentra observado su⁵⁰⁴ vida ejemplar. En reconocimiento á tan gran beneficio y, para mayor gloria del Señor del Sacromonte, ha colocado en la entrada principal del templo un hermoso retablo y al pie de él se lee la siguiente:

OCTAVA

Esa sangre preciosa de tus manos,
que yo infame pecador he derramado,
es el bálsamo precioso que ha curado
a mi alma de todos⁵⁰⁵ sus pecados.
Mi maldad reconozco, padre amado,
perdón te pido por tu pasión divina.
Por el buen camino á todos encamina,
pues del Sacromonte eres nombrado.

⁵⁰² También es la representación de los estigmas de Cristo.

⁵⁰³ La descripción física corresponde a los atributos posibles de Jesús que se mantienen en esta advocación. Véase la nota 69.

⁵⁰⁴ Error tipográfico, *nus* por *su*.

⁵⁰⁵ Error tipográfico, *e* por *o*.

*Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis
Potosí, por intercesión de san Antonio de Padua*

Ignacio Cienfuegos, joven como de veintidós años, hacía tiempo que estaba enfermo de l[a] boca y a pesar de que continuamente se curaba, no había remedio que le mitigara al menos el dolor. No podía pasar el alimento, pues la lengua se le iba gangrenando⁵⁰⁶ y hablaba con muchísima dificultad. Había visto infinidad de médicos, algunos le procuraban con eficaces medicinas un mediano alivio y otros le ponían en peor estado. Dejó por algún tiempo de ocupar a los médicos, ya cansado de hacer experimentos se dejó sin curar algunos días, d[e]spués se aplicó remedios caseros, pero todo era en vano, pues la enfermedad había tomado sus creces a gran altura de gravedad. Tenía en su casa una imagen de san Antonio de Padua, se dirigió a él y le rogó que le sanara. Después le vino la idea de rezarle la novena⁵⁰⁷ a la Iglesia, se dirigió al Templo mayor,⁵⁰⁸ busco el altar de san Antonio y allí practicó los nueve días con todo el fervor de su corazón, encomendándose al santo haciéndole la promesa que el mismo [s]anto le inspira. Cienfuegos tenía el defecto de criticar a todos cuantos conocía, y en una de sus meditaciones se acordó de sus murmuraciones y ofreció solemnemente que jamás se volvería a ocupar el prójimo con críticas ni enredos.⁵⁰⁹ Esta inspiración le valió mucho. El último día de la novena se salió muy pensativo de la Iglesia y al llegar a su casa ya le estaba esperando un curandero que tenía mucha fama y le dijo:

⁵⁰⁶ Agrangremiado por gangrenando, error tipográfico. Refiere a uno de los síntomas del ergotismo, enfermedad común en el período medieval llamada Fuego de san Marzal, entre otros nombres.

⁵⁰⁷ *Novena*: práctica devota, dirigida a Dios, a la Virgen o a los santos, que se ofrece durante nueve días, (*DRAE.*, s.v.).

⁵⁰⁸ En San Luis Potosí, por la influencia franciscana proveniente del convento instaurado en la capital del estado, hay diversos templos dedicados a san Antonio de Padua. El texto no brinda una información exacta, por lo que posiblemente se refiera al Templo y exconvento de san Francisco localizado en el centro histórico de la capital, en el que hay un nicho dedicado a este santo.

⁵⁰⁹ Refiere a la maledicencia.

—Señor Cienfuegos, he sabido que usted sol[i]cita una persona que lo cure—.

—Efectivamente —contestó Cienfuegos— si no fuera porque soy muy cristiano ya me hubiera desesperado. No hay doctor en medicina que haya podido aliviarme—.

—Pierda usted cuidado— confeso el curandero— voy hacer lo posible por aliviarle—.

En seguida le registró escrupulosamente la boca, le vio la lengua sumamente grave y se desalentó de curarlo, según lo demostraba su semblante, pero siempre se decidió diciéndole:

—Está usted muy malo; sin embargo, en nombre de la Divina Providencia le voy á curar todos los días hasta ver si logro su alivio. Mañana volveré con las medicinas—.

Efectivamente, siguió curándolo, y a los quince días iba reconociendo algún alivio, y al mes ya podía pasar bien los alimentos y á los dos meses estaba enteramente sano. Pagó muy bien al curandero. Se dirigió a la Iglesia á darle gracias á san Antonio llevándole un milagro, y en acción de gracias hace público el prodigioso milagro que le hizo Dios por intercesión de san Antonio de Padua.

Mañanitas y Tierna Despedida.
DEDICADAS AL GLORIOSO TAUMATURGO⁵¹⁰ SAN ANTONIO DE PADUA.

Con el alma enternecida,
inspirada en la oración,
vengo, Antonio de mi vida,
para implorar tu perdón.

A penas la luz del día
nos comienza a alumbrar
cuando con santa alegría
qui[s]e venir a tu altar.

El lucero matutino
apenas hirió mi frente
cuando con un gozo ardiente

⁵¹⁰ *Taumaturgo*: persona que practica la magia (*DRAE.*, s.v.).

me puse luego en camino.

Porque eres tan milagroso
y haces tan grandes portentos,
por eso, en estos momentos,
me acerco lleno de gozo.

No hay favor que se te pida
que no lo hagas al instante
con benignidad amante,
con una fe esclarecida.

¡Oh, glorioso san Antonio!,
tu santo nombre me asista
para que nunca a mi vista
se me presente el demonio.

Tú lo salvas de la muerte,
al que te invoca con fe,
aunque muy enfermo esté
lo sanas y lo haces fuerte.

Tú amparas al caminante
que entre peligros se mira,
y al momento se retira
si el peligro ve adelante.

Tú alivias al desahuciado
que ya remedio no tiene,
si con gran devoción viene
a tu templo venerado.

TIERNA DESPEDIDA.

Adiós santo milagroso,
milagroso cual ninguno.
Ahora que me es oportuno
vine a ti lleno de gozo.

Formando gran romería
como humildes peregrinos,
desde lejanos caminos

hemos venido a tu día.⁵¹¹
Con fervorosa alegría
y con un placer cumplido
toditos hemos venido
a adorarte, ya nos vamos,
pero antes todos digamos:
santo mío, yo me despido.

La Divina Omnipotencia
nos ampara y nos ayuda
cuando sin temor ni duda
imploramos su clemencia.
Poderosa es tu asistencia
para todo desvalido;
al enfermo y al tullido,
los salvas de todos modos,
así, es que digamos todos:
santo mío yo me despido.

Por tu gran intercesión,
gracias nos concede el Cielo
cuando con vehemente anhelo
hacemos tu invocación.
Muchos tus milagros son.
¡Oh, santo Antonio querido!
Tu nombre es enaltecido,
por eso al decirte adiós
lo decimos a una vez:
santo mío yo me despido.

La niña, el niño, el anciano,
el pobre y el poderoso
han venido con gran gozo
a tu templo soberano.
A todos tiendes tu mano,
para nadie se va corrido
y sin muy favorecido,
por eso, gracias te damos,
pero antes de irnos digamos:
santo mío yo me despido.

Toluca, Puebla, Jalisco,
Maravatío, Nuevo León,
todos, todos en unión
tu santa imagen han visto.

⁵¹¹ En México se designó el 13 de junio.

El corazón está listo
para adorarte rendido
y, por eso, hemos venido
a decirte en alta voz:
adiós, san Antonio, adiós.
Santo mío yo me despido.

Pueblos, ciudades, aldeas
con contento universal
acuden en general
a decir ¡bendito seas!
Y para que en todo veas,
¡Oh, San Antonio querido!
Que á ti siempre has escogido
para que pidas por nos[otros]
decimos en alta voz:
santo mío yo me despido.

Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de Señor san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 20 del mes próximo pasado

Cipriano López y Rosendo Castañeda, habiéndose criado juntos desde muy pequeños y habiendo quedado huérfanos ca[s]i al mismo tiempo, su común desgracia afirmó más su amistad y juntos siempre desde entonces corrieron en toda ocasión la misma suerte. Tan unidos estaban que hasta en aficiones y sentimientos caminaron siempre de acuerdo, excepto en puntos de religión. Cipriano, criado en la religión católica, era un cristiano perfecto y fiel observador de las doctrinas de Cristo, pero Rosendo, educado por protestantes,⁵¹² desconocía la dulzura de las leyes de Cristo, y aunque esta diferencia de modo de pensar pudiera haber enfriado la amistad de ambos, procuraban no hablar nunca de esa materia. Si bien es cierto que Cipriano no perdía la esperanza de que llegara un día en que pudiera conquistarse de un sólo golpe aquella alma que no tenía más defecto que el lamentable error en que vivía. La predilección de Cipriano era decidida por la milagrosa Sombra de Señor San Pedro,⁵¹³ á quien con frecuencia tenía que invocar en su penosa profesión que era la de comerciante varillero, lo mismo que su amigo Rosendo. Naturalmente tenían que caminar largas jornadas y en muchas ocasiones se veían obligados á dormir al raso en medio de montes ó bosques. Tanto por su seguridad personal, y de sus intereses, como para el caso de hallarse con animales

⁵¹² Como se observa, al menos de este corpus, el protestantismo es una constante en los relatos milagros.

⁵¹³ En México la Sombra de san Pedro se considera como una extensión del santo que obra milagros por separado. Posiblemente proviene del libro de los *Hechos de los Apóstoles* 5:15, en la que se menciona que los pobladores sacaban a los enfermos para que la sombra del apóstol las cubriera y éstos fueran sanados. Dentro de la religión católica existen otros ejemplos de este tipo de extensión, como el caso de la Santa Cruz, tanto la de Cristo como la de san Benito.

dañinos, ambos iban armados con afilados machetes sureños, pues por ese rumbo de la República era por donde tenían su principal comercio. Una de tantas noches en que no les fue posible llegar á poblado, tuvieron que pasar la noche en un monte muy cercano á un espeso bosque; encendieron una gran fogata para ahuyentar á las fieras y para calentarse; y, después de cenar, se acostaron á los lados de la luminaria no tardando mucho en dormirse. Ya era casi la madrugada cuando Cipriano despertó á las voces que daba su compañero llamándolo con voz ahogada; levantóse y vió á Rosendo acostado boca arriba, inmóvil y con la expresión en el rostro de un inmenso terror. Iba Cipriano á lanzarse sobre él, pero éste lo detuvo diciéndole:

—No te muevas, por Dios, no te muevas. Una víbora inmensa se me ha metido bajo las ropas si te acercas de golpe, me matará—.

En efecto, Cipriano pudo ver que la blusa de su amigo ondulaba por la marcha que el reptil seguía sobre el cuerpo de Rosendo. Por fin, la serpiente asomó su achatada y horrible cabeza por la abertura del pecho y se fue levantando sobre sus anillos, abriendo su monstruosa y sangrienta boca, agitando rápidamente su negra lengua y lanzando silbidos agudísimos; después arqueó su flexible cuello inclinándose sobre el rostro de Rosendo, que mudo de terror cerró los ojos como fascinado. Cipriano entonces le gritó llenó de fe:

—Rosendo, amigo mío, invoca á la divina Sombra del Señor san Pedro y espera en él—.

Entonces se vio que Rosendo movía los labios y, entre tanto, Cipriano desenvainando su afilado machete se acercó muy despacio y en este momento se vio como un velo blanco que se interpuso entre el cuerpo de Rosendo y la víbora que empezó á agitarse rápidamente y, en el mismo instante, Cipriano se arrojó sobre ella y de un tajo con toda su fuerza hizo volar casi medio cuerpo del reptil á gran distancia y, á toda prisa, quitó el resto del animal de sobre el cuerpo de su amigo. Hablóle á este, pero se había desmayado y tuvo que echarle agua y hacerle oler aguardiente para que volviera

en sí, lo que al fin consiguió. Apenas recobró el sentido, Rosendo se arrojó en brazos de Cipriano exclamando:

—Tenías razón, amigo, no hay creencia verdadera que la de Jesucristo y sus santos. Hoy, en el mayor peligro, he visto interponerse entre mi cara y ese monstruo, que me iba á matar, una sombra milagrosa, la de un venerable anciano que me ha salvado,⁵¹⁴ permitiéndote matar á ese terrible animal que hubiera acabado con los dos—.

Fácil es calcular cuál sería el gozo de Cipriano al escuchar estas palabras. Puesto de acuerdo con su amigo, convinieron en⁵¹⁵ hacer público tan inmenso prodigio con el fin de aumentar la devoción de la milagrosa [de la] Sombra de[l] Señor San Pedro, sobre todo, entre caminantes, que por su penoso ejercicio no pueden hallar refugio más seguro y firme. Y, por eso, agradecidos á la bendita Sombra le dedican este recuerdo de amorosa ternura y excitan á los cristianos á venerar tan sublime como grande misterio.

ALABANZAS ÁL SEÑOR SAN PEDRO

A tu sombra milagrosa,
¡oh Pedro, de Dios mimado!
No hay un mortal que recurra
que no salga consolado.
A nadie has desamparado,
siendo tal tu poderío
que sujeto á tu albedrío
miras cualquier elemento,
y por eso no hay portento
que no alcances, santo mío.

Entre los grandes prodigios,
que causan admiración,
está aquí de Castañeda
la completa conversión.

⁵¹⁴ Esta descripción corresponde con las características del santo en la iconografía, así como en el grabado que aparece en el recto de la hoja volante.

⁵¹⁵ Sustitución de *u* con valor de *n* en la preposición *en*, error tipográfico.

En grave tribulación
corriendo riesgo de muerte,
a ti encomendó su suerte
con la más ciega confianza,
y al realizar su esperanza
tu devoto se convierte.

Este milagro patente
aumenta tu devoción,
y te hace, ¡oh, sombra bendita!,
un puerto de salvación.
Implora tu protección
el infeliz caminante
que tiene siempre delante
peligros que lo amenazan,
pero que nunca lo alcanzan,
siempre que implore amante.

Del más inmenso peligro
a tus devotos libertas
efectuando maravillas
tan inmensas como ciertas.
Tú del cielo abres las puertas,⁵¹⁶
el que muere santamente
y en ti halla siempre clemente
un protector poderoso,
el que en un trance angustioso
a ti acude reverente.

Tú de Dios fuiste elegido
como fiel representante,⁵¹⁷
del infinito poder
de su iglesia militante.
Fuiste discípulo amante
de sus doctrinas sagradas,
y mil almas fueron guiadas
por el más recto camino,
pues á tu acento divino
para Dios fueron ganadas.

Por eso, sombra bendita,
siempre tu prestigio crece

⁵¹⁶ Parte de los atributos del apóstol es la posesión de dos llaves, una de plata y otra de oro, relacionadas al Reino de los Cielos.

⁵¹⁷ Al ser Pedro uno de los seguidores más fieles y distinguidos, Cristo lo elige para ser la piedra angular de su iglesia. Véase el *Evangelio según san Mateo* 16:18, *Marcos* 8:27, *Lucas* 9:18, *Juan* 6:69.

y el caminante te nombra
desde que el sol amanece.
Por ti perdido parece
el riesgo más inminente,
pues tú acudes diligente
en cualquier tribulación,
siempre que con devoción
se te invoque ardientemente.

*Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos
María Juliana Delgado y Pedro García*

María Juliana Delgado era una⁵¹⁸ mujer virtuosa y honrada, tenía la devoción de rezar el Santo Rosario todas las noches, encomendándose fervorosamente á nuestra Señora de Guadalupe. Pedro García trató bien a su esposa durante diez meses. Durante este término comenzó á entregarse á todo género de vicios y, en rigurosa escala, á los más abominables, como son el juego y la embriaguez. A consecuencia de esta mala vida, su carácter y su cariño para con⁵¹⁹ su esposa cambió rápidamente: llegaba á horas muy avanzadas de la noche, en completó estado con horribles desvergüenzas y golpeándola cruelmente. María Juliana lloraba sin cesar pidiéndole á María Santísima de Guadalupe que su marido volviera⁵²⁰ a ésta al revés á sus buenas costumbres; pero, por el contrario, su conducta era más infernal cada día: todos los días salía en busca de amigos perniciosos para embriagarse con ellos y jugar cuanto tenía. Si ganaba, bebía más y más con sus amigos y si perdía, se ponía furioso, desquitando su cólera con la pobre mujer, á quien agobiaba á palos. Por último, la abandonó por algunos días. María inconsolable procuró buscarlo y, después de mucho andar, logró encontrarle en una casa de juego, donde le habían ganado hasta la ropa que vestía.

—Pedro— le dijo la esposa consumida en lágrimas— ¿Qué es lo que piensas? ¿Por qué te has entregado á tan desenfrenados vicios y me abandonas? ¿Qué motivo te he dado? —. Pedro valiente

⁵¹⁸ *Un* por *una*, error tipográfico en *u* por *n*.

⁵¹⁹ Secuencia de preposiciones incorrecta, según la norma académica. Esta locución prepositiva semánticamente equivale a “hacia” por su sentido de dirección o destinatario en este caso.

⁵²⁰ A al revés, error tipográfico de composición de línea.

volvió á insultarla y á golpearla, corriéndola para su casa. Momentos después llegó muy borracho, cayendo y levantando con la misma tenacidad de insultar y golpear á su infortunada esposa, María Juliana. Al día siguiente se levantó furioso, salió de su casa renegando en busca del demonio y, tal como lo deseaba, á poco andar lo encontró:

— ¿A dónde vas? — le dijo el demonio deseoso de hallar á su víctima.

— Voy en busca del Diablo para venderle mi alma, pues no tengo ni que beber ni que jugar y estoy desesperado—.

— Mírame, conóceme. Yo soy ese demonio que tú buscas; pero, te advierto que ya estás vendido conmigo, ahora quiero comprar á tu mujer para vengar los agravios que me ha hecho. Por ahora, te daré un poco de dinero para tus vicios—.

— Bueno, acepto— le contestó Pedro— pero dame un plazo para entregártela—.

— Seis años te concedo —le dijo el demonio— ve á sacar el dinero que está al pie del pino que se encuentra en el patio de tu casa.⁵²¹ Con esa cantidad, que es regular, tendrás⁵²² para pasar tu vida de holgazán. Además, te facilitaré otros recursos—.

Pedro se puso muy contento, se dirigió al pino y sacó el dinero. Después se fue en busca de sus amigos y, con más entusiasmo,⁵²³ continuó su depravada vida.

— He vendido á mi mujer— les dijo á sus compañeros — y ya no me arruinaré, tengo para desquitarme de todo lo perdido—.

Efectivamente, á veces le protegía la suerte y á veces se le⁵²⁴ negaba. En esto transcurría el tiempo y se iba acercando el plazo fijado por el demonio. Se llegó el día último de septiembre, fecha en que se cumplió el contra[t]o, entonces, Pedro le dijo á su esposa:

⁵²¹ Motivo literario del tesoro escondido.

⁵²² Error tipográfico, tendars por tendrás

⁵²³ Error tipográfico, entnsiasmo por entusiasmo

⁵²⁴ I por l, error tipográfico.

— Vamos á ver á un rico amigo⁵²⁵ que me ha favorecido con su dinero—. ⁵²⁶

María Juliana, aún temerosa, se resolvió á acompañar á su esposo. Tomaron rumbo á la sierra⁵²⁷ y llegaron á una ermita, allí dejó Pedro á Juliana, mientras se le aparecía el demonio para entregársela. Juliana se puso á rezar el rosario fervorosamente y llorando le dijo á María Santísima de Guadalupe que le salvara en su conflicto. Las lágrimas le cansaron y se quedó dormida, entonces, nuestra Señora de Guadalupe, la Reina de los Ángeles, la Madre y Refugio de los pecadores, la consoladora de los afligidos penetró en la ermita y le dijo á la víctima:

— “No temas, aquí estoy yo” —. ⁵²⁸

En seguida, María santísima, con traje igual á Juliana,⁵²⁹ salió al encuentro del vil hombre que venía acompañado del demonio, á quien le dijo:

— “Aquí está lo que te debo, llévatelo y quedamos á mano” — .

Acercóse el de demonio y conociendo á María santísima de Guadalupe, se retiró y exclamó con un espantoso bramido:

— ¡Me has engañado vilmente, pero más tarde me la pagarás! — .

Pedro García quedó atónito al comprender tan esclarecido milagro, se postró ante María santísima y le pidió perdón por sus pasados vicios. La inmaculada Madre del Salvador viendo su sincero arrepentimiento, le perdonó dando á ambos su bendición. Pedro García y María Juliana se fueron para su casa muy contentos bajo la protección de nuestra Señora de Guadalupe. Este suceso pasó en el pueblo de Ocotlán de la Sierra,⁵³⁰ el último de septiembre del año Pasado.

*Dichosa María Juliana
Que del demonio escapaste
Porque con gran fe imploraste*

⁵²⁵ Este eufemismo refiere al Diablo, es una de las formas más populares para evitar nombrarlo.

⁵²⁶ Error tipográfico, *u* por *n* en la palabra.

⁵²⁷ Tópico espacial común para los encuentros sobrenaturales por su lejanía con la urbanización.

⁵²⁸ Las cursivas aparecen en el original.

⁵²⁹ Motivo de la suplantación física mediante el disfraz.

⁵³⁰ Actualmente es Ocotlán de Morelos, un distrito de la Región de los Valles, en el estado de Oaxaca.

*A nuestra Guadalupana.*⁵³¹

En septiembre, día postrero,
tu marido vil é ingrato
con el demonio hizo un trato
cambiándote por dinero.
Prostituido y altanero
esa noche te golpeó.
Al demonio te entregó
con muy plausible contento,
mas éste sufrió el tormento
porque María te salvó.

¡Esposo ingrato y malvado,
prostituido inconsecuente,
con corazón de serpiente⁵³²
por el Diablo envenenado!
Dios pe[r]done tu pecado,
tenga compasión de ti
y te retire de aquí,
de ese caos tan tenebroso,
y te salve el Poderoso
como me ha salvado á mí.

La Reina Guadalupana,
Madre de los mexicanos,
con sus divinos arcanos
me salvó de gente insana
por eso yo voy ufana⁵³³
y también agradecida.
Vengo á tus plantas rendida
con fervorosa oración
a ofrecerte el corazón
y, al mismo tiempo, mi vida.

Que un pueblo fiel, religioso
ante tu templo se agrupe.
¡Oh, Virgen de Guadalupe,
mi consuelo y mi reposo!
Contrita⁵³⁴ y con puro gozo
a tu templo vengo á orar,

⁵³¹ Las cursivas aparecen en el original.

⁵³² Metáfora empleada para describir la personalidad de Pedro García, la cual es asociado al réptil por su actitud maliciosa.

⁵³³ *Ufana*: arrogante, presuntuoso, engreído (DRAE., s.v.).

⁵³⁴ *Contrita*: que siente contrición (DRAE., s.v.).

pues siempre me has de amprar
en mi amarga desventura
porque⁵³⁵ tú eres la hermosura
que jamás he de olvidar.

⁵³⁵ “Por que” por “porque”.

Admirabilísimo milagro efectuado en la capital de México en la persona del niño de 4 años, Feliciano Anduaga, por intercesión de la santísima Virgen de la Soledad, que se venera en Oaxaca

El niño Feliciano Anduaga, de cuatro años de edad, vivía en la capital de México, en una de las colonias situadas al poniente en compañía de sus buenos padres, don Sidonio y doña Vicenta, naturales de la costa del sur. Por andar ese niño jugando un día caluroso en pleno sol, enfermó de esa terrible enfermedad casi sin remedio que se llama el *crup*.⁵³⁶ Como sus padres estaban siempre muy ocupados en sus quehaceres, desentendieron involuntariamente del pobre Felicianito. Al ir á tomar su leche con pan, este niño en la noche ya no tuvo apetito, le ardía mucho la garganta y estaba acometido de un horrible calosfrío,⁵³⁷ dolor de cuerpo y calentura sin comparación. Al siguiente día amaneció peor, don Sidonio llamó al médico y éste diagnosticó que era el mortífero *crup*. Este mal consiste principalmente en repletarse la garganta de unas telas difícilísimas de quitar. El médico recetó, pero le dijo á don Sidonio que se fueran conformando, puesto que aquella enfermedad era casi seguro que le quitaría la vida. La medicina no dio resultado, se llamó á otro médico, dio el mismo resultado y dijo, como el primero, que no tenía remedio Felicianito. Vino

⁵³⁶ *Crup*: proveniente del vocablo francés *croup*. Ronquera crupal, estridente en el falso *crup* y muy parecida en el verdadero ó grave, á la ronquera y tos muermosas del perro. (Pedro Ortega, *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos... Tomo segundo.*, Anciento de Pagés (ed.) Bacerlona, 1904, p. 516. s.v.). Proveniente del nominal anglosajón *croup*, en español, según el *DLE*, se conoce como *difteria*. *Difteria*: enfermedad específica, infecciosa y contagiosa, caracterizada por la formación de falsas membranas en las mucosas, comúnmente de la garganta, en la piel desnuda de epidermis y en toda suerte de heridas al descubierto, con síntomas generales de fiebre y postración. (*DLE*, s.v.). Para conocer más, desde el punto de vista especializado, recomendando consultar la tesis de Jimena Villaverde Rosas, *Laringoteaqueitis (crup)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Liga de consulta: [/http://repositorio.pediatrica.gob.mx:8180/bitstream/20.500.12103/235/1/tesis2015_28.pdf](http://repositorio.pediatrica.gob.mx:8180/bitstream/20.500.12103/235/1/tesis2015_28.pdf)

⁵³⁷ Escalofrío. *Calofrío*: indisposición del cuerpo en que alternativamente se siente calor y frío. (Pedro Ortega, *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos... Tomo segundo.*, Anciento de Pagés (ed.) Bacerlona, 1904, p. 58. s.v.)

otro doctor y otro más, y los cuatro⁵³⁸ opinaron lo mismo después de recetar. Aquel niño, ya como á las once de la noche del quinto día de su enfermedad, se estaba asfixiando y sus padres afligidísimos lloraban á mares quitándole como podían las horrorosas telas al enfermito que ya no daba señales de vida, pues la asfixia se acentuaba á cada momento más y más. Desesperados estaban sus padres, pero de repente cobraron cierta confianza y cayeron simultáneamente de rodillas delante de una imagen de la Soledad que tenían en su nicho, pidiéndole llorando, y con toda la fe de sus corazones, que sanara á aquel niño que, por ser el único, era la idolatría de ellos. Le prendieron á más de la que ya tenía, otra lámpara y dos ceras, esperando con firmeza el milagro. Rezáronle su letanía⁵³⁹ y al acabar sintiéronse sorprendidos y con el corazón lleno de júbilo, pues cuál no sería su satisfacción al notar que el niño presentaba una carita muy alegre, demostrando así que la enfermedad había comenzado á desaparecer. Otro aspecto muy distinto se veía en Felicianito, que antes estaba casi á las puertas del sepulcro. Entonces, sus padres se apresuraron á darle la medicina que le había mandado el médico, consistente en unas cucharaditas y un pozuelo⁵⁴⁰ de leche, lo cual tomó con mucho gusto y sin quejarse. Lo tocaron y, notando que la calentura estaba desapareciendo, le hicieron ab[r]ir la boquita para inspeccionarle la garganta y vieron desde luego que la tenía rosada, limpia y sana y sin señales de tela; le preguntaron si no le dolía para tragar y contestó que muy poco le molestaba, pues que en la noche anterior, al comenzarse á dormir, pensaba en la milagrosa y santísima Virgen de la Soledad, como lo hacía á cada momento, según ellos le había recomendado, que le pidiera de todo corazón por su alivio; y que luego vio una señora enlutada⁵⁴¹ que se acercaba hacia él con un pincelito en la mano, con el cual le aplicó algunos

⁵³⁸ Error tipográfico, *n* por *u*.

⁵³⁹ *Letanía*: oración cristiana que se hace invocando a Jesucristo, a la Virgen o a los santos como mediadores, en una enumeración ordenada (DRAE., s.v.).

⁵⁴⁰ *Pozuelo*: vasija empotrada en tierra para recoger líquidos (DRAE., s.v.).

⁵⁴¹ A pesar de la poca descripción ofrecida por Feliciano, como parte de su configuración de personaje infantil, se intuye que es la Virgen de la Soledad la que realiza el milagro, pues su característica de “enlutada” corresponde con uno de los atributos posibles más importantes de la iconografía mariana.

toques en la garganta⁵⁴² y que sintió con ellos grandísimo consuelo y pudo ya dormir tranquilamente. Manifestó, también, que sentía deseos de pararse de su cama y le ayudaron á hacerlo. Don Sidonio y doña Vicenta querían volverse locos del gusto por tan palpable milagro, volvieron á rezar á María Santísima de la Soledad otra letanía y una acción de gracias, haciendo que Felicianito rezara también como su edad se lo permitía. Al día siguiente acordaron dirigirse á la ciudad de Oaxaca para visitar en su templo á la santísima Virgen de la Soledad,⁵⁴³ como reconocimiento por el estupendo milagro que les hizo, lo cual efectuaron quince días después, previo el completo restablecimiento del enfermito y el arreglo de sus negocios. Ya en aquella población mandaron decir varias misas á la Divina Señora y le regalaron cera como testimonio de su gratitud. Por último, hacen hoy público este milagro y recomiendan á todos los fieles de la religión cristiana que en sus aflicciones recurran siempre al auxilio de la santísima Virgen de la Soledad, que es [e]ficaz interc[e]sora ante la Divina Providencia, para remediar los males de la humanidad.

ALABANZAS A MARÍA SANTÍSIMA DE LA SOLEDAD

Ayudemos almas
en tanto penar
a la Virgen pura
de la Soledad.

Al pie de la Cruz⁵⁴⁴
La vemos que está,
La madre sin hijo
porque ha muerto ya.⁵⁴⁵

⁵⁴² Relación con el motivo de lactatio.

⁵⁴³ Refiere a la Basílica y ex convento de la Virgen de la Soledad, edificada entre 1682 y 1697, actualmente ubicada en Av. Independencia, zona centro. Consúltense las siguientes ligas para conocer más sobre las leyendas de fundación y textos rememorativos: https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/oaxaca/paseo/virgen_soledad.htm y <https://imparcialoaxaca.mx/oaxaca/600913/virgen-de-la-soledad-400-anos-con-la-patrona/>.

⁵⁴⁴ Esta composición reescribe el momento de María durante y después del Calvario y la Crucifixión, es decir, desde la agonía hasta la muerte.

⁵⁴⁵ Referencia al momento del cual adopta el nombre la advocación mariana.

Se aumenta su pena
de ver a Jesús,
que no hay quien lo baje
de la Santa Cruz.

Tanta es su pena
que no hay un sepulcro⁵⁴⁶
para sepultar
a su hijo difunto.

Crece su dolor,
pues no hay un sudario⁵⁴⁷
para recibir
el cuerpo sagrado.

Tres necesidades
tiene esta Señora,
pero Dios envía
quien se las socorra.

José⁵⁴⁸ y Nicodemus⁵⁴⁹
de Arimatea⁵⁵⁰
bajan á⁵⁵¹ Jesús
y á María lo entregan.⁵⁵²

En sus dulces brazos,
tierna lo estrechaba,
con amargo llanto
sus llagas besaba.

¡Ay, hijo de mi alma,
prenda de mi vida!
¡Cómo está tu cuerpo

⁵⁴⁶ Error tipográfico, sepulcor por sepulcro.

⁵⁴⁷ *Sudario*: lienzo que se pone sobre el rostro de los difuntos o en que se envuelve el cadáver (*DRAE.*, s.v.).

⁵⁴⁸ Se menciona a este personaje en el *Evangelio según san Juan* 20:38-42. Según los evangelios, fue miembro del consejo de Judea y discípulo de Jesús en secreto, es él quien le pide a Pilatos la autorización para bajar el abatido cuerpo de Jesús. Véase también el *Evangelio según san Lucas* 23:50-56, *san Marcos* 15:42-47 y *san Mateo* 27:57-60.

⁵⁴⁹ En el *Evangelio según san Juan* 20:38-42 se menciona que Nicodemo, nombre ya castellanizado, quien ayuda a José a bajar a Cristo de la cruz. Véase también el *Evangelio según san Lucas* 23:50-56.

⁵⁵⁰ Error tipográfico e incluso ortográfico, Ambarimatea por Amaritea. Arimatea, en su castellanización, es, según la enciclopedia católica, una ciudad Judea, la ciudad es relevante por su conexión con san José de Arimatea un israelita discípulo de Jesús, quien participo en el cuidado del cuerpo de Cristo. Gigot, Francis. "Joseph of Arimathea." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 8. New York: Robert Appleton Company, 1910. <<http://www.newadvent.org/cathen/08520a.htm>>.

⁵⁵¹ Error tipográfico, en el ejemplar consultado el verbo y la preposición están juntas.

⁵⁵² Este suceso no aparece en los episodios bíblicos de los evangelios.

hecho una herida!

Por culpas ajenas
estás de esta suerte,
por librar al hombre
de la eterna muerte.

Sepulcro á Jesús
dieron, á la Madre
de pena y dolor
el pecho se le abre.

Con san Juan se va
porque es el amado,
a quien Jesucristo
le había encomendado.

Triste y afligida
entra á la ciudad,
llena de dolor,
llena de pesar.

allí vio la calle
donde le prendieron,
donde de muerte
sentencia le dieron.

Entra en la ciudad,
se desata en llanto,
no hay quien la consuele
en tanto quebranto.

¿Dónde está mi amado?,
decía adolorida,
¿Dónde está mi bien?
¿Dónde está mi vida?

Hombre, fuiste causa
de esta soledad,
llora tu pecado,
llora tu maldad.

Herido tu pecho
con siete puñales,⁵⁵³
tus ojos, Señora,

⁵⁵³ Parte de la iconografía de los siete dolores de la Virgen

en llanto deshaces.

Salve, Dolorosa,
y afligida Madre.
Salve y tus dolores
a todos nos salve.

Mas antes de partir,
échanos tu bendición
para poder yo vivir
con un puro corazón.

Adiós, Madre mía
Adiós, mi consuelo,
Adiós, mi esperanza
Adiós, mi recreo.

REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO DE HOJAS VOLANTES
SOBRE MILAGROS 1880-1917

1905

1

Vanegas Arroyo, Antonio: *Nuestra señora de la Soledad de Santa Cruz que se venera en México.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1. 1905.

40x30 cm. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y c. 1 pl.

7 familias tipográficas: romana (texto), romana antigua (título [1r] Nuestra Señora..., [1v] Noticia..., [1v] Nuestra madre...), v. de Clanderón (oración [1v] Tu milagro...) y cuatro más sin identificar (título [1r-1v]). Texto a línea tirada y a dos cols. Con un grab. lit. en medio de las cols. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [*Cuatro filetes simples flanquean el grab. litográfico de la Virgen de la Soledad dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior*] | NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD DE SANTA CRUZ| QUE SE VENERA EN MEXICO.

1 v: *Texto a dos columnas:* [*Marco de filete grueso*] |NOTICIA INTERESANTE| O SEA UN MILAGRO MUY PATENTE QUE HIZO| LA SANTISIMA DE LA SOLEDAD DE SANTA CRUZ DE MEXICO| CON UN DEVOTO SUYO POR EL CAMINO DEL SALTILLO| [*Filete delgado en posición horizontal que separa el título y el texto*] [*Dentro de una cenefa formada por cuatro filas de adornos tipográficos unidos en las esquinas por el rostro de una figura angelical, una serie de objetos simbólicos enmarca el grabado de la Virgen de la Soledad, debajo un texto breve en verso*] |Tu milagro en la ocasión,| Virgen de la Soledad| Lo tengo en mi corazon| Pues tienes de mí piedad|] |Habiendo salido Jose Mariano Ro-|sales de la Capital de México en unión| de su familia el día 3 del pasado del...

1 v: *Oración a seis columnas:* [*Filete en posición horizontal que separa el título del texto en verso*] |Estando necesitado| Piadosa Virgen bend[i]t[a],| Me diste una ca[n]as[tita]| Con el pan Sacramentado...| [*Grab. relativo al Corazón de Jesús rodeado por espinas y coronado por la Cruz, flanqueado por dos adornos tipográficos*].

1 v: *Pie de imprenta*: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1.- México.- 1905.

Obs.

Es el único ejemplar localizado.

Morelia, Mx. ENES-UNAM. Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Familia Vanegas Arroyo.1905. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Verdadero y prodigioso milagro que el santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la capital de la República.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Santa Teresa núm. 1. 1905.

[40x30 cm]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

7 familias tipográficas: tres romanas ([1v] título, [1v] texto y [1v] título Verdadero y...), una cursiva ([1v] título Efectuó en...) y tres sin identificar ([1r] título El Santo Niño..., [1v] que..., [1v] oración De este milagro...). Texto a línea tirada y a tres cols. Un grab. lit. entre la primera y tercera col. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada*: [Un marco de cenefas formada por cuatro tipos de adornos tipográficos] |EL SANTO NIÑO DE ATOCHA.| [Dentro de un marco de filete simple grueso grab. lit. del Santo Niño de Atocha].

1 v: *Texto a tres columnas*: [Dentro de un marco de filetes simples gruesos] |**VERDADERO Y PRODIGIOSO MILAGRO**| [Adorno tipográfico vegetal flaquean ambos lados de la palabra] |QUE| EL SANTO NIÑO DE ATOCHA| **Efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del presente, en la Capital de la República.** [Sobre dos filetes grab. lit. del Santo Niño de Atocha flanqueado por dos adornos tipográficos vegetales y sobre un par de filetes] |Hilario Guzmán, de veintinueve años de| edad, fué dedicado, desde muy pequeño al| oficio de albañil. Ya sea por los amigos que...|.

1 v: *Oración a dos columnas*: [Filete en posición horizontal que divide el texto en prosa y la composición en verso] [Una cenefa vegetal, conformada por cuatro piezas diferentes, que divide el texto en columnas] |De este milagro patente| Hoy darán fe y testimonio| Los mismos que han escapado...| *Aabajo una greca*].

1 v: *Pie de imprenta*: MÉXICO.-IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO, SANTA TERESA NÚM. 1.-1905

Obs.

El ejemplar presenta ligeros daños en la parte inferior.

Nueva York. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, Posada Collection, vol. 7, MEYSZ.1 † Stanford University Libraries. Department of Special Collections and University Archives, M1238. 1905.

†

Vanegas Arroyo, Antonio. *Verdadero y prodigioso milagro que el santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la capital de la República.* México. Imprenta religiosa de Antonio Vanegas Arroyo 2a Calle de Santa Teresa núm. 43. 1910.

[40x30 cm]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. 1 pl.

6 familias tipográficas: tres sin identificar ([1r] título El Santo Niño..., [1v] título Verdadero y..., [1v] que el Santo Niño...) tres romanas ([1v] título Efectuó en favor..., 1v] texto y [1v] oración De este milagro...). Texto a línea tirada y a tres cols. Un grab. lit. en el recto de 35x26 cm. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada*: [Un marco de cenefas formada por cuatro tipos de adornos tipográficos] |**El Santo Niño de Atocha.**| [Dentro de un marco de filete simple grueso grab. lit. del Santo Niño de Atocha, desgaste en medio del grab.].

1 r: *Pie de imprenta*: Imprenta religiosa de Antonio Vanegas Arroyo 2a Calle de Santa Teresa núm. 43.- Mexico 1910.

1 v: *Texto a tres columnas*: [Dentro de un marco de filete simple grueso] |**VERDADERO Y PRODIGIOSO MILAGRO**| **que el Santo Niño de Atocha**| Efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del| día once presente, en la Capital misma de la República.| [Bigote más ancho del centro que separa el título del texto] |Hilario Guzmán, de veintinueve años| de edad, fué dedicado desde muy peque-| ño al oficio de albañíl. Ya sea por los a-| [Un filete simple y delgado divide cada col.] [Un filete pequeño y delgado como remate en la primera y tercera col.].

1 v: *Oración a dos columnas*: |De este milagro patente| Hoy darán fe y testimonio| Los mismos que han escapado...|[Un filete simple grueso divide en dos cols la pieza textual].

Obs.

El ejemplar tiene menos adornos tipográficos, además presenta un daño significativo,

posiblemente por polillas, que impide leer por completo el texto en prosa. Único ejemplar localizado de esta tirada.

Nueva York. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, Posada Collection, vol. 7, MEYSZ. 1 †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Verdadero y prodigioso milagro que el santo Niño de Atocha efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la capital de la República.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Santa Teresa núm. 1. s.f.

[s.d.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: cinco sin identificar ([1r] título EL SANTO NIÑO..., [1v] título VERDADERO Y..., [1v] QU..., [1v] E), dos redondas ([1v] oración De este milagro... y [1v] texto) y una cursiva ([1v] título Efectuó en...). Texto a línea tirada y a tres cols. Un grab. lit. entre la primera y tercera col. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada*: [Un marco de cenefas formada por adornos tipográficos] |EL SANTO NIÑO DE ATOCHA.| [Dentro de un marco de filete simple grueso grab. lit. del Santo Niño de Atocha].

1 v: *Texto a tres columnas*: [Dentro de un marco de filete simple grueso] |**VERDADERO Y PRODIGIOSO MILAGRO**| [Un filete delgado flaquea cada lado de la palabra] |(QUE)| EL SANTO NIÑO DE ATOCHA| **Efectuó en favor de Hilario Guzmán, en la noche del once del presente, en la Capital de la República.** [Dos filetes, el segundo más grueso que el primero, marca la separación del título y el texto] |Hilario Guzmán, de veintinueve años| de edad, fué dedicado, desde muy pequeño| al oficio de albañil. Ya sea por los amigos... [Un filete simple divide cada col.] [Sobre un filete grueso grab. lit. del Santo Niño de Atocha flanqueado por dos adornos tipográficos de tema vegetal].

1 v: *Oración a dos columnas*: [Filete en posición horizontal que divide el texto en prosa y la composición en verso] [Una cenefa vegetal, conformada por cuatro piezas diferentes, que divide el texto en columnas] |De este milagro patente| Hoy darán fe y testimonio| Los mismos que han escapado...|.

1 v: *Pie de imprenta*: MÉXICO.-IMPRENTA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO, SANTA TERESA NÚM. 1.

Obs.

Ejemplar sin datos tipográficos y que imita la puesta en página de la edición de 1905. El estado de conservación no presenta daños significativos, sólo las esquinas inferiores.

Ibero-Amerikanisches Institut, Col. Estampados mexicanos, s.f. †

1906

3

Vanegas Arroyo, Antonio. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que había sido arrojado a un horno ardiendo, salió de el sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día dos del mes que acaba de pasar.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. I. 1906.

38.9/39.1x 30.5 cm. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. 1 pl.

8 tipos de familia: dos romanas ([1v] título Con un tierno niño... y texto en prosa y verso) y seis sin identificar ([1r] título VERDADERA..., [1r] título DEL SEÑOR..., [1v] título Estupenda..., [1v] título QUE OBRÓ..., [1]v título DEL SEÑOR..., [1v] título MAÑANITAS...). Texto a línea tirada y a dos cols, cada una con 18 líneas. Un grab. lit. en la portada y otro en el texto en verso, ambos representativos de la advocación de Cristo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [En un marco de cenefas conformada por diferentes adornos tipográficos] [Grab. lit. de El Señor de Chalma] | **VERDADERA IMAGEN** | Del Señor de Chalma|.

1 v: *Texto a tres columnas:* [Dentro de un marco compuesto por filetes simples gruesos] | **ESTUPENDA MARAVILLA Y RARO MILAGRO** | **QUE OBRO LA SACRASTISIMA IMAGEN** | DEL SEÑOR DE CHALMA | Con un tierno niño que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno,| cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar. | [Filete doble, el primero más grueso que el segundo, que marca la separación] | Regino Esteves y Casimira Fuentes | eran dos buenos católicos que unidos por| el santo lazo del matrimonio vivían | [Dos filetes simples delgados en vertical dividen las cols.].

1 v: *Mañanitas y Despedimento a tres columnas:* | **MAÑANITAS Y DESPEDIMENTO AL SEÑOR DE CHALMA** | **MAÑANITAS** | De Chalma sois titulado,| Oye benigno mi voz,| Tu

protección he implorado. | *[Un filete esimple divide cada col.] [En la tercera columna, en la parte inferior un grab. lit. del Señor de Chalma en un altar].*

1 r: *Pie de imprenta:* México--Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa número I 1906.

Obs.

El ejemplar se encuentra en excelente estado de conservación.

San Luis Potosí, Fondo Vanegas Arroyo y Posada, de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis. Acceso restringido.*

Vanegas Arroyo, Antonio. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que había sido arrojado a un horno ardiendo, salió de el sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del mes próximo que acaba de pasar.* México. Imp. de A. Vanegas Arroyo 5a de Lecumberri 2597.

[s.d.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

9 tipos de familia: dos romanas ([1v] título Con un tierno niño... y texto en prosa y verso), una cursiva ([1v] pie de imprenta) y siete sin identificar ([1r] título VERDADERA..., [1r] título DEL SEÑOR..., [1v] título Estupenda..., [1v] título QUE OBRO..., [1v] título DEL SEÑOR..., [1v] título MAÑANITAS... y [1v] subtítulo MAÑANITAS]. Texto a línea tirada y a dos cols. Un grab. lit. en la portada y otro en el texto en verso, ambos representativos de la advocación de Cristo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada: [En un marco de cenefas conformada por diferentes adornos tipográficos] [Grab. lit. de El Señor de Chalma] |VERDADERA IMAGEN| Del Señor de Chalma|.*

1 v: *Texto a tres columnas: [Dentro de un marco compuesto por filetes simples gruesos] |ESTUPENDA MARAVILLA Y RARO MILAGRO| QUE OBRO LA SACRATISIMA IMAGEN| DEL SEÑOR DE CHALMA| Con un tierno niño que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno, cuyo| suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del mes próximo que acaba de pasar.| [Filetes dobles simples marcan la separación] |Regino Esteves y Casimira Fuentes| eran dos buenos católicos que unidos por| el santo lazo del matrimonio vivían en...| [Un filete simple delgado en vertical dividen cada una de las cols.] [Un bigote remata el texto].*

1 v: *Mañanitas y Despedimento a tres columnas: |MAÑANITAS Y DESPEDIMENTO AL SEÑOR DE CHALMA| MAÑANITAS| De Chalma sois titulado,| Oye benigno mi voz,| Tu protección he implorado.| [Un filete esimple divide cada col.] [En la tercera columna, en la parte superior un grab. lit. del Señor de Chalma en un altar].*

1 r: *Pie de imprenta: R.- Siglo XX año de 1908- México--Imp. de A. Vanegas Arroyo 5a de Lecumberri 2597.*

Obs.

El ejemplar se encuentra en excelente estado de conservación.

Ibero-Amerikanisches Institut, Col. Estampados mexicanos. s.f. †

Library of Congress, Caroline and Erwin Swann Collection of Caricature and Cartoon, PGA-Vanegas, no. 139 (B size). s.f. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que había sido arrojado a un horno ardiendo, salió de el sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del próximo mes que acaba de pasar.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de anta Teresa número 1. s.f.

[40x 30.3 cm]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

7 tipos de familia: dos romanas ([1v] título Con un tierno niño... y texto en prosa y verso), una cursiva ([1v] pie de imprenta) y cuatro sin identificar ([1r] título VERDADERA..., [1v] título ESTUPENDA..., [1v] [1v] título Mañanitas y Despedimento, [1v] subtítulo MAÑANITAS]. Texto a línea tirada y a dos cols. Grab. lit. en la portada 35.3x26 cm, representativo de la advocación de Cristo. Grab. lit. el texto en verso, de la misma advocación. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada: [En un marco de cenefas conformada por diferentes adornos tipográficos] [Grab. lit. de El Señor de Chalma] |***VERDADERA IMAGEN DEL SR. DE CHALMA***|.*

1 v: *Texto a tres columnas: [Dentro de un marco compuesto por filetes dobles gruesos] |***ESTUPENDA MARAVILLA| Y raro milagro que obró la sacratísima imagen del SEÑOR DE CHALMA con un tierno| niño que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno,| cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua el día 2 del próximo mes que acaba de pasar.***| [Filete simple marca la separación] |*Regino Esteves y Casimira Fuentes eran| dos buenos católicos que, unidos por el santo| lazo del matrimonio, vivían en sana y tran-...*| [Un filete simple delgado en vertical dividen cada una de las cols.].*

1 v: *Mañanitas y Despedimento a tres columnas: |***Mañanitas y Despedimento al Señor de Chalma| MAÑANITAS|** De Chalma sois titulado,| Oye benigno mi voz,| Tu protección he implorado.*| [En la tercera columna, en la parte superior un grab. lit. del Señor de Chalma en un altar].*

1 r: *Pie de imprenta: México,-- Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa número 1.- México.*

Obs.

El ejemplar presenta un daño en el costado derecho, el cual impide la lectura de la pieza textual en verso.

Nueva York. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, Posada Collection, vol. 7, MEYSZ. l s.f. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que había sido arrojado a un horno ardiendo, salió de el sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del mes que acaba de pasar.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Santa Teresa número 1. 1906.

[s.d.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. 1 pl.

10 tipos de familia: tres romanas ([1v] título Con un tierno niño... [1v] texto en prosa y verso y [1v] pie de imprenta) y siete sin identificar ([1r] título VERDADERA..., [1r] título Del Señor..., [1v] título ESTUPENDA..., [1v] título QUE OBRO..., [1v] título DEL SEÑOR..., [1r] Mañanitas y Despedimento, [1v] subtítulo MAÑANITAS]. Texto a línea tirada y a dos cols. Grab. lit. en la portada y en el texto en verso, ambos representativos de la advocación de Cristo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada*: [En un marco de cenefas conformada por diferentes adornos tipográficos] [Grab. lit. de El Señor de Chalma] |**VERDADERA IMAGEN**| Del Señor de Chalma,|.

1 v: *Texto a tres columnas*: [Dentro de un marco compuesto por filetes dobles gruesos] |**ESTUPENDA MARAVILLA Y RARO MILAGRO**| **QUE OBRO LA SACRATISIMA IMAGEN**| DEL SEÑOR DE CHALMA| Con un tierno niño que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin daño alguno,| cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua el día 2 del mes que acaba de pasar.| [Filetes dobles, el primero más grueso que el segundo] |Regino Esteves y Casimira Fuentes| eran dos buenos católicos que unidos por| el santo lazo del matrimonio vivían| en sana [Un filete simple delgado en vertical dividen cada una de las cols.].

1 v: *Mañanitas y Despedimento a tres columnas*: |MAÑANITAS Y DESPEDIMENTO AL SEÑOR DE CHALMA| MAÑANITAS| De Chalma sois titulado,| Oye benigno mi voz,| Tu protección he implorado.| [En la tercera columna, en la parte inferior un grab. lit. del Señor de Chalma en un altar].

1 r: *Pie de imprenta: México,-- Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa número 1 1906.*

Obs.

El ejemplar tiene ligeros daños en el costado derecho.

Stanford Univerity Libraries. Department of Special Collections and University Archive, M1238.

s.f. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Estupenda maravilla y raro milagro que obró la sacratísima imagen del Señor de Chalma con un tierno niño que había sido arrojado a un horno ardiendo, salió de el sano y sin daño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día dos del mes que acaba de pasar.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1. s.f.

[39.1x30.48 cm]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. 1 pl.

8 tipos de familia: dos romanas ([1v] título Estupenda..., [1v] título Con un tierno niño... y texto en prosa y verso) y seis sin identificar ([1r] título VERDADERA..., [1r] título DEL SEÑOR..., [1v] título QUE OBRÓ..., [1v] título DEL SEÑOR..., [1v] título MAÑANITAS y [1v] subtítulo MAÑANITAS...). Texto a línea tirada y a dos cols. Un grab. lit. en la portada y otro en el texto en verso, ambos representativos de la advocación de Cristo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [En un marco de cenefas conformada por diferentes adornos tipográficos] [Grab. lit. de El Señor de Chalma] | **VERDADERA IMAGEN** | DEL SEÑOR DE CHALMA|.

1 r: *Pie de imprenta:* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa número 1.-- México. 1906.

1 v: *Texto a tres columnas:* [Dentro de un marco compuesto por una orla vegetal] | **Estupenda Maravilla y Raro Milagro** | QUE OBRÓ LA SACRATISIMA IMAGEN | DEL SEÑOR DE CHALMA | **Con un tierno niño que habiendo sido arrojado á un horno ardiendo, salió de él sano y sin da-|ño alguno, cuyo suceso acaeció cerca de Ciudad Juárez, Estado de Chihuahua, el día 2 del mes| que acaba de pasar.** | [Filete doble que marca la separación] | Regino Esteves y Casimira Fuentes eran | dos buenos católicos que unidos por el san-| to lazo del matrimonio, vivían en sana y... | [Dos filetes simples delgados en vertical dividen las cols.].

1 v: *Mañanitas y Despedimento a tres columnas:* [Un filete ondulado que separa] | **MAÑANITAS Y DESPEDIMIENTO AL SEÑOR DE CHALMA** | **MAÑANITAS** | De Chalma sois titulado, | Oye benigno mi voz, | Tu protección he implorado; | [Un filete en punto de cruz divide cada col.] [En la tercera columna, en la parte superior un grab. lit. del Señor de Chalma en un altar].

Obs.

En el verso, en el costado izquierdo la tinta se ha corrido un poco, pero no obstaculiza la lectura.

Hawaii. University of Hawaii Manoa con el ID JCC.JGP:R34. s.f. †

1909

4

Vanegas Arroyo, Antonio. *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristobal las Casas, el día 28 del mes pasado por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1. 1909.

20x30 cm. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y crus. 1 pl.

3 tipos de familia: dos romanas ([1r] texto, [1v] oración Al milagroso...), v. Caslon ([1r] título ADMIRABILISIMO...), cursiva ([1r] título Jamás visto...) y una sin identificar ([1v] título TIERNAS ALABANZAS...). Texto a línea tirada y a dos cols. Un grab. lit. al inicio. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto a dos columnas: [Dentro de un marco de filetes simples delgados] [Grab. lit. alusivo al milagro narrado: en la parte inferior una multitud de personas; en la superior izquierda, el globo reventado y un hombre cayendo, y a la derecha, un cúmulo de nubes y, al centro, un nicho dedicado a Cristo] |ADMIRABILISIMO MILAGRO| Jamás visto efectuado en la Ciudad de San Cristobal Las Casas el día 28 del| mes pasado por la IMAGEN DEL SEÑOR DEL CALVARIO DE SAN-| TA CRUZ TLACOTEPEC, ESTADO DE PUEBLA, en la persona de| MACARIO GÓMEZ. [Filete ondulado que divide el título y el texto en prosa] |Macario Gómez, se aficionó al arte acro-|bático con verdadera vocación. Sus padres| Don Leon y Doña Tiburcia se opusieron,| [Un filete punto de cruz en posición vertical divide el texto en cols.].*

1 v: *Alabanza en dos columnas: [Dentro de un marco de filete simple grueso] |Al milagroso Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec.| TIERNAS| ALABANZAS.| [Al centro, un grab. lit. de un nicho de El Señor de Chalma dentro de un marco de filetes simples gruesos, hay un desgaste en las esquinas superiores] |¡Oh milagro tan palpable| Que no se había visto jamás!| Resucitar á Macario...|.*

1 v: *Pie de imprenta: México--Imp. de Antonio Vanegas Arroyo.--Calle de Sta. Teresa núm.*

1.--1909.

Obs.

En el pie de imprenta del ejemplar hay una mancha en el año, pero se distinguen los rasgos del número nueve. Además, presenta un corte irregular en el costado izquierdo, en la parte inferior, esto debido al corte del papel. Desconozco si ha sido un procedimiento hecho por los propietarios de la Col. Chávez-Cedeño o por parte de algún miembro del taller cuando se imprimió la hoja. Sólo localicé dos ejemplares, ambos de la misma edición.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Chávez-Cedeño. 1909. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Admirabilísimo milagro jamás visto efectuado en la ciudad de San Cristobal las Casas, el día 28 del mes pasado por la imagen del Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec, estado de Puebla, en la persona de Macario Gómez.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Calle de Santa Teresa núm. 1. 1909.

27.3x18.4 cm. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y crus. 1 pl.

3 tipos de familia: dos romanas ([1r] texto, [1v] oración Al milagroso...), v. Caslon ([1r] título ADMIRABILISIMO...), cursiva ([1r] título Jamás visto...) y una sin identificar ([1v] título TIERNAS ALABANZAS...). Texto a línea tirada y a dos cols. Un grab. lit. al inicio de 24.5x16 cm. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto a dos columnas: [Dentro de un marco de filetes simples delgados] [Grab. lit. alusivo al milagro narrado: en la parte inferior una multitud de personas; en la superior izquierda, el globo reventado y un hombre cayendo, y a la derecha, un cúmulo de nubes y, al centro, un nicho dedicado a Cristo] |ADMIRABILISIMO MILAGRO| Jamás visto efectuado en la Ciudad de San Cristobal Las Casas el día 28 del| mes pasado por la IMAGEN DEL SEÑOR DEL CALVARIO DE SAN-| TA CRUZ TLACOTEPEC, ESTADO DE PUEBLA, en la persona de| MACARIO GÓMEZ. [Filete ondulado que divide el título y el texto en prosa] |Macario Gómez, se aficionó al arte acro-|bático con verdadera vocación. Sus padres| Don Leon y Doña Tiburcia se opusieron,| [Un filete punto de cruz en posición vertical divide el texto en cols.].*

1 v: *Alabanza en dos columnas: [Dentro de un marco de filete simple grueso] |Al milagroso Señor del Calvario de Santa Cruz Tlacotepec.| TIERNAS| ALABANZAS.| [Al centro, un grab. lit. de un nicho de El Señor de Chalma dentro de un marco de filetes simples gruesos, hay un desgaste en las esquinas superiores] |¡Oh milagro tan palpable| Que no se había visto jamás!| Resucitar á Macario...|.*

1 v: *Pie de imprenta: México--Imp. de Antonio Vanegas Arroyo.--Calle de Sta. Teresa núm. 1.--1909.*

Obs.

El ejemplar es parte de la misma edición previamente registrada.

Nueva York. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, Posada Collection, vol. 7, MEYSZ. L +

[ca. 1880-1897]

4

Vanegas Arroyo, Antonio. *Insigne milagro obrado en la persona de Juan Ayala por el señor del Sacromonte.* México. Encuadernación, Encarnación núm. 9. [ca. 1880-1897].

[S.d.] 1h. (impresa por ambos lados). L. red. 1 pl.

6 tipos de familias: dos romanas ([1r-v] texto, [1v] composición en verso) y cuatro sin identificar ([1r] título INSIGNE MILAGRO..., [1r] título OBRADO EN LA..., [1r] título POR EL SR..., [1v] título OCTAVA). Un grab. lit. al inicio representativo de la advocación de Cristo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: texto: [Dentro de un marco de cenefas] [Grab. lit. representativo del nicho del Señor del Sacromonte, formado por un marco de dos columnas dóricas unidas por una base superior e inferior, en la superior un arco de medio punto con un relleno achurado y dos cisnes y un gral al centro; dentro de un marco de filetes dobles el Señor de Sacromonte] | INSIGNE MILAGRO| **OBRADO EN LA PERSONA DE JUAN AYALA**| POR EL SR. DEL SACROMONTE| [Bigote más ancho del centro que separa el título del texto] [Eu el cantón del Quinto existe en sus inmediaciones, un espeso bosque, que por| lo tupido de sus árboles y lo intransitable de sus caminos, ha sido siempre el abri-|gadero de famosos malhechores, y todo caminante que tiene necesidad de pasar...].

1 v: Octava: |**OCTAVA**| Esa sangre preciosa de tus manos| Que yó infame pecador he derramado| Es el bálsamo precioso que ha curado...| [Adorno tipográfico de remate].

1 v: pie de imprenta: Se expende en la Ecuadernacion, Encarnacion núm. 9.--México.

Obs.

En la primera línea del texto tiene un error tipográfico, u por n en la preposición. Único ejemplar localizado.

Hawaii. University of Hawaii Manoa, Jean Charlot Collection: José Guadalupe Posada Prints,
UHM Library Digital Imagen Collections. JCC.JGP:R16. †

[ca. 1900-1910]

6

Vanegas Arroyo, Antonio. *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1. [ca. 1900-1910]

[38.9/40.6x27.54 cm.]. 1 h. (impresa por ambos lados). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: romana ([1r] oración, [1v] título de Cipriano..., [1v] texto, [1v] título ALABANZAS y composición en verso), cursiva ([1r] leyenda El antiguo obispo... y [1v] pie de imprenta) y sin identificar ([1r] título ORACIÓN DEDICADA...; [1v] título RELACION FIEL..., [1v] título DEL PRODIGIOSO..., [1v] título HIZO FAVOR...). Texto a tres cols. Un grab. lit. en la portada relativo a san Pedro. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] [Grab. lit. de san Pedro detrás de unos fieles que son iluminados por él] |ORACIÓN DEDICADA A LA SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| [Oración a dos columnas] |Oh felicísimo apóstol San Pedro, singularísimo Príncipe de los discípulos del Redentor, primer Vicario de Jesucristo en su Iglesia católica,| confesor de sus dos naturalezas divina y humana, sencillo pescador á...| [Un filete simple grueso divide las cols.] [Leyenda como remate] |El antiguo obispo de Linares concedió 160 días de indulgencia, á todos los fieles de ambos sexos que devotamente resaren esta oración|.

1 v: *Texto a dos columnas:* [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] |RELACION FIEL Y VERIDICA| DEL PRÓDIGIOSO MILAGRO QUE LA PORTENTOSA| SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| HIZO EN FAVOR| **de Cipriano Lopez, su devoto cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera, cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.**| [Bigote más grueso por el centro y fino en los extremos] [Texto dividido por filetes simples delgados en posición vertical] | Cipriano López y Rosendo Castañeda,| habiéndose criado juntos desde muy peque-| ños y habiendo quedado huérfanos casi al...|.

1 v: *Alabanza a tres columnas*: [*Filetes dobles, el exterior más grueso que el interior, dividen el texto en prosa de la composición en verso*] |**ALABANZAS Á SR. SAN PEDRO.**| |A tu Sombra milagrosa| ¡Oh Pedro, de Dios mimado,| No hay un mortal que recurra...|[*Filetes simples delgados dividen el texto en verso en tres columnas*].

1 v: *pie de imprenta*: |**MÉXICO.-- Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1.-- MÉXICO.**|.

Obs.

El ejemplar presenta un corte irregular en el costado derecho, este no afecta el grabado ni el texto. Es probable que se deba a un corte poco cuidadoso durante su manufactura. Todas las ediciones registradas conservan el mismo grabado. Sólo el MET y la Library of Congress establecen un rango de temporalidad *ca.* 1900-1910.

Nueva York. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, Posada Collection, vol. 7, MEYSZ. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1. [ca. 1900-1910]

[40.5x30.5 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: romana ([1r] oración, [1v] título de Cipriano..., [1v] texto, [1v] título ALABANZAS y composición en verso), cursiva ([1r] leyenda El antiguo obispo... y [1v] pie de imprenta) y sin identificar ([1r] título ORACIÓN DEDICADA...; [1v] título RELACION FIEL..., [1v] título DEL PRODIGIOSO..., [1v] título HIZO FAVOR...). Texto a tres cols. Un grab. lit. en la portada relativo a san Pedro. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada: [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] [Grab. lit. de san Pedro detrás de unos fieles que son iluminados por él] |ORACIÓN DEDICADA A LA SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| [Oración a dos columnas] |Oh felicísimo apóstol San Pedro, singularísimo Príncipe de los discípulos del Redentor, primer Vicario de Jesucristo en su Iglesia católica,| confesor de sus dos naturalezas divina y humana, sencillo pescador á...| [Un filete simple grueso divide las cols.] [Leyenda como remate] |El antiguo obispo de Linares concedió 160 días de indulgencia, á todos los fieles de ambos sexos que devotamente resaren esta oración|.*

1 v: *Texto a dos columnas: [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] |RELACION FIEL Y VERIDICA| DEL PRÓDIGIOSO MILAGRO QUE LA PORTENTOSA| SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| HIZO EN FAVOR| **de Cipriano Lopez, su devoto cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera, cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.**| [Bigote más grueso por el centro y fino en los extremos] [Texto dividido por filetes simples delgados en posición vertical] | Cipriano López y Rosendo Castañeda,| habiéndose criado juntos desde muy peque-| ños y habiendo quedado huérfanos casi al...|.*

Obs.

La digitalización, lamentablemente, sólo presenta el recto; sin embargo, se aprecia el contenido del verso por la iluminación, por lo que se podría presumir que es la misma edición previamente

descrita. Presenta un corte irregular en el costado derecho, este no afecta el grabado ni el texto. Es probable que se deba a un corte poco cuidadoso durante su manufactura. Todas las ediciones registradas conservan el mismo grabado. MET la asigna a un rango de temporalidad *ca.* 1900-1910.

New York, The MET, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 46.46.316
†

Vanegas Arroyo, Antonio. *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1. [ca. 1900-1910]

[40.5x30.2 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: romana ([1r] oración, [1v] título de Cipriano..., [1v] texto, [1v] título ALABANZAS y composición en verso), cursiva ([1r] leyenda El antiguo obispo... y [1v] pie de imprenta) y sin identificar ([1r] título ORACIÓN DEDICADA...; [1v] título RELACION FIEL..., [1v] título DEL PRODIGIOSO..., [1v] título HIZO FAVOR...). Texto a tres cols. Un grab. lit. en la portada relativo a san Pedro. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] [Grab. lit. de san Pedro detrás de unos fieles que son iluminados por él] |ORACIÓN DEDICADA A LA SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| [Oración a dos columnas] |Oh felicísimo apóstol San Pedro, singularísimo Príncipe de los discípulos del Redentor, primer Vicario de Jesucristo en su Iglesia católica,| confesor de sus dos naturalezas divina y humana, sencillo pescador á...| [Un filete simple grueso divide las cols.] [Leyenda como remate] |El antiguo obispo de Linares concedió 160 días de indulgencia, á todos los fieles de ambos sexos que devotamente resaren esta oración|.

1 v: *Texto a dos columnas:* [Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior] |RELACION FIEL Y VERIDICA| DEL PRÓDIGIOSO MILAGRO QUE LA PORTENTOSA| SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| HIZO EN FAVOR| **de Cipriano Lopez, su devoto cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera, cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.**| [Bigote más grueso por el centro y fino en los extremos] [Texto dividido por filetes simples delgados en posición vertical] | Cipriano López y Rosendo Castañeda,| habiéndose criado juntos desde muy peque-| ños y habiendo quedado huérfanos casi al...|.

1 v: *Alabanza a tres columnas:* [Filetes dobles, el exterior más grueso que el interior, dividen el texto en prosa de la composición en verso] |**ALABANZAS Á SR. SAN PEDRO.**| |A tu Sombra

milagrosa| ¡Oh Pedro, de Dios mimado,| No hay un mortal que recurra...|[*Filetes simples delgados*
dividen el texto en verso en tres columnas].

1 v: *pie de imprenta*: |MÉXICO.-- *Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa*
núm. 1.-- MÉXICO.|.

Obs.

Todas las ediciones registradas conservan el mismo grabado. El MET y la Library of Congress establecen un rango de temporalidad *ca.* 1900-1910.

Library of Congress, Caroline and Erwin Swann Collection of Caricature and Cartoon, PGA-Vanegas, no. 139 (B size). [*ca.* 1900-1910]. LC-DIG-ppmsc-04462 y LC-DIG-ppmsc-04463. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Relación fiel y verídica del prodigioso milagro que la portentosa Sombra de san Pedro hizo en favor de Cipriano López, su devoto, cuyo suceso aconteció en un paraje desierto de la frontera cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1. [ca. 1900-1917]

[s.d.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: romana ([1r] oración, [1v] título de Cipriano..., [1v] texto, [1v] título ALABANZAS y composición en verso), cursiva ([1r] leyenda El antiguo obispo... y [1v] pie de imprenta) y sin identificar ([1r] título ORACIÓN DEDICADA...; [1v] título RELACION FIEL..., [1v] título DEL PRODIGIOSO..., [1v] título HIZO FAVOR...). Texto a tres cols. Un grab. lit. a color en la portada relativo a san Pedro. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [*Dentro de un marco compuesto por una cenefa*] [*Grab. lit. a tres colores amarillo, verde y azul, se retrata a san Pedro detrás de unos fieles que son iluminados por él*] |ORACIÓN DEDICADA A LA SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| [*Oración a dos columnas*] |Oh felicísimo apóstol San Pedro, singularísimo Príncipe de los discí| pulos del Redentor, primer Vicario de Jesucristo en su Iglesia católica,| confesor de sus dos naturalezas divina y humana, sencillo pescador á...| [*Un filete simple delgado divide las cols.*].

1 v: *Texto a dos columnas:* [*Dentro de un marco de filetes dobles, el exterior más grueso que el interior*] |RELACION FIEL Y VERIDICA| DEL PRÓDIGIOSO MILAGRO QUE LA PORTENTOSA| SOMBRA DE SEÑOR SAN PEDRO| HIZO EN FAVOR| **De Cipriano Lopez, su devoto cuyo suceso aconteció en un paraje desierto| de la frontera, cerca de Chihuahua, el día 26 del mes próximo pasado.**| [*Filetes dobles, el exterior más grueso, que marca la separación*] | Cipriano López y Rosendo Castañeda,| habiéndose criado juntos de[s]de muy peque-| ños y habiendo quedado huérfanos ca[s]i al...| [*Dos filete simple delgado divide el texto en tres cols.*].

1 v: *Alabanza a tres columnas:* [*Un bigoete más ancho del centro que separa el título del texto*] |**ALABANZAS Á SR. SAN PEDRO.**| |A tu Sombra milagrosa| ¡Oh Pedro, de Dios mimado,| No hay un mortal que recurra...| [*Filetes simples delgados dividen el texto en verso en tres columnas*].

1 v: *pie de imprenta*: |MÉXICO.-- *Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa*
núm. 1.-- MÉXICO.|.

Obs.

Corresponde a otra tirada, posiblemente, posterior a *ca.* 1900-1910. Es el único grabado a color que protagoniza una hoja volante sobre milagros. No tiene la leyenda en el recto [*Leyenda como remate*] |*El antiguo obispo de Linares concedió 160 días de indulgencia, á todos los fieles de ambos sexos que devotamente resaren esta oración*|.

Stanford Univerity Libraries. Department of Special Collections and University Archive, M1238.
s.f. †

[ca. 1903-1917]

7

Antonio Vanegas Arroyo. *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por la intercesión de san Antonio de Padua.* México Imprenta Religiosa 2ª. Calle de la Penitenciaría número 29. [ca. 1903-1917]

[30x40 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

6 familias tipográficas: una romana ([1v] texto y las composiciones en verso, [1v] título Mañanitas y...), una itálica ([1v] título *Ocurrido en el Estado*, [1v] título de la composición en verso DEDICADAS AL GLORIOSO...) y cuatro sin identificar ([1r] título SAN ANTONIO...; [1v] título ASOMBROSO Y ESTUPENDO, [1v] título TIERNA DESPEDIDA). Texto a tres cols, 19. Un grab. lit. de san Antonio de Padua cargando al Niño Jesús. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada: [Tres cenefas rodeando, dos a los lados y otro en la parte superior] [Un bigote en la parte inferior] [Dentro de un marco de filetes simples gruesos; la esquina superior derecha y la inferior izquierda presentan desgaste] |SAN ANTONIO DE PADUA| [Grab. lit. de san Antonio de Padua con los atributos ortodoxos de su representación correspondiente a la aparición del Niño Jesús].*

1 v: *Texto a tres columnas: [Dentro de un marco de filetes simples gruesos, la parte media del derecho con desgaste] |ASOMBROSO Y ESTUPENDO MILAGRO| Ocurrido en el Estado de San Luis Potosi, por intercesión de San Antonio de Padua| [Bigote más ancho en el centro que los extremos con tres círculos en medio que separa el título del texto] |Ignacio Cienfuegos, joven como de véinti-|dos años. hacía tiempo que estaba enfermo de| la boca y a pesar de que continuamente se... [Una cenefa divide cada una de las cols.].*

1 v: *Mañanitas a tres columnas: [Filete simple delgado marca la separación] |Mañanitas y Tierna Despedida.| DEDICADAS AL GLORIOSO TAUMATURGO SAN ANTONIO DE PADUA.| [Orla compuesta por tres hojas con tallo] [Cruz con terminaciones triangulares] |Con el alma*

enternecida| Inspirada en la oración| Vengo Antonio de mi vida...| [*Orla conformada por dos tipos adornos tipográficos diferentes*].

1 v: *Despedida* en verso a cinco columnas: [*Filete simple que separa*] |TIERNA DESPEDIDA| [*Un grab. lit. de un principado en cada lado*] |Adiós santo milagroso,| Milagroso cual ninguno,| Ahora que me es oportuno...|.

1 v: *Pie de imprenta*: Imprenta Religiosa 2a Calle de la Penitenciar número 29.--México.

Obs.

El ejemplar digitalizado presenta algunas manchas en la parte inferior, pero no afecta la lectura de las piezas textuales.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Chávez-Cedeño. [ca. 1900-1917]. †

Antonio Vanegas Arroyo. *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por la intercesión de san Antonio de Padua.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de San Teresa núm. 1. 1905.

[20x30 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

8 familias tipográficas: una romana ([1v] texto y las composiciones en verso, [1v] título Mañanitas y...), una cursiva ([1v] pie de imprenta) y seis sin identificar ([1r] título SAN ANTONIO...; [1v] título ASOMBROSO Y ESTUPENDO..., [1v] título **Ocurrido en**..., [1v] título MAÑANITAS Y TIERNA DESPEDIMIENTO..., [1v] título DEDICADOS..., [1v] título SAN ANTONIO). Texto a tres cols. Un grab. lit. de san Antonio de Padua cargando al Niño Jesús. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [Un marco compuesto por cinco tipos de adornos tipográficos] [Dentro de un marco de filetes simples gruesos; la esquina superior derecha y la inferior izquierda presentan desgaste] |SAN ANTONIO DE PADUA| [Grab. lit. de san Antonio de Padua con los atributos ortodoxos de su representación correspondiente a la aparición del Niño Jesús].

1 v: *Texto a tres columnas:* [Dentro de un marco de filetes simples gruesos, la parte inferior izquierdo con desgaste] |ASOMBROSO Y ESTUPENDO MILAGRO| **Ocurrido en el Estado de San Luis Potosí, por intercesión de San Antonio de Padua.** |Bigote más ancho en el centro que los extremos con tres círculos en medio que separa el título del texto] |Ignacio Cienfuegos, joven como de véinti-|dos años. hacía tiempo que estaba enfermo de| la boca y a pesar de que continuamente se... [Un filete simple divide cada una de las cols.].

1 v: *Mañanitas y Tierno despedimento a tres columnas:* [Filete simple delgado marca la separación] |MAÑANITAS Y TIERNO DESPEDIMIENTO| DEDICADOS AL GLORIOSO TAUMATURGO| **SAN ANTONIO DE PADUA.** |Con el alma enternecida| Inspirada en la oración| Vengo Antonio de mi vida... [Un filete simple divide cada una de las cols.] [Entre ambas composiciones, en la segunda columna, un grabado pequeño alusivo a san Antonio de Padua cargando al Niño Jesús].

1 v: *Pie de imprenta: México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de San Teresa núm. 1. 1905.*

Obs.

La digitalización presenta manchas, pero no afectan la lectura de las piezas textuales.

Ibero-Amerikanisches Institut, Col. Estampados mexicanos. 1905. †

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Familia Vanegas Arroyo. 1905 †

Antonio Vanegas Arroyo. *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por la intercesión de san Antonio de Padua.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, segunda calle de Santa Teresa, número 43. [ca. 1905-1917].

[20x30 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

6 familias tipográficas: dos romanas ([1r] título **San Antonio...**, [1v] texto y las composiciones en verso, [1v] título Mañanitas y...), cuatro sin identificar ([1v] título ASOMBROSO Y...; [1v] título **Ocurrido en el estado...**, [1v] título MAÑANITAS Y TIERNA DESPEDIMIENTO..., [1v] título DEDICADAS...). Texto a tres cols. Un grab. lit. de san Antonio de Padua cargando al Niño Jesús. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada*: [Un marco compuesto por una cenefa vegetal] [Dentro de un marco de filete simple grueso; la esquina superior derecha y la inferior izquierda presentan poco entintado] [Grab. lit. de san Antonio de Padua con los atributos ortodoxos de su representación correspondiente a la aparición del Niño Jesús] |**San Antonio de Padua**| [Adornos tipográficos varios enmarcan el nombre de la entidad divina].

1 v: *Texto a tres columnas*: [Dos filetes simples gruesos a cada lado y un bigote más grueso en el medio en la parte superior forman un marco] |ASOMBROSO Y ESTUPENDO MILAGRO.| **Ocurrido en el Estado de San Luis Potosí, por intercesión de San Antonio de Padua.** | [Adorno tipográfico que separa el título del texto] |Ignacio Cienfuegos, joven como de véinti-dos años, hacía tiempo que estaba enfermo| de la boca, y á pesar de que continuamente...| [Un filete simple divide cada una de las cols.].

1 v: *Mañanitas y Tierna despedida a tres columnas*: [Filete simple delgado marca la separación] |**Mañanitas y Tierna Despedida**| DEDICADAS AL GLORIOSO TRAUMATURGO SAN ANTONIO DE PADUA| [Un filete simple divide cada una de las cols.] |Con el alma enternecida| Inspirada en la oración| Vengo Antonio de mi vida...| [Un filete simple delgado separa la segunda pieza textual] |TIERNA DESPEDIDA| A SAN ANTONIO DE PADUA| Adiós Santo milagroso| Milagroso cual ninguno| Ahora que me es oportuno...|.

1 v: *Pie de imprenta*: [Un filete simple delgado separa] Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, segunda calle de Santa Teresa, número 43. México.

Obs.

En el verso no está presente el grabado pequeño alusivo a san Antonio de Padua en la segunda columna.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Chávez-Cedeño. [ca. 1905-1917]. †

Antonio Vanegas Arroyo. *Asombroso y estupendo milagro ocurrido en el estado de San Luis Potosí, por la intercesión de S. Antonio de Padua.* México. Imprenta Religiosa, calle de Santa Teresa letra C. [ca. 1913-1917]

[20x30 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

7 familias tipográficas: una romana ([1v] texto y las composiciones en verso, [1v] título DEDICADOS...), dos cursivas ([1r] SEÑOR SAN ANTONIO... y [1v] A SAN ANTONIO...) y cuatro sin identificar ([1v] título ASOMBROSO Y ESTUPENDO..., [1v] título **Ocurrido en...**, [1v] título MAÑANITAS Y TIERNA DESPEDIMIENTO..., [1v] título SAN ANTONIO). Texto a tres cols. Un grab. lit. de san Antonio de Padua cargando al Niño Jesús, de medio cuerpo. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: *Portada:* [Un marco compuesto por cinco tipos de adornos tipográficos] [Grab. lit. de san Antonio de Padua con los atributos ortodoxos de su representación correspondiente a la aparición del Niño Jesús, enmarcado y las esquinas con un detalle de flechas] |SEÑOR SAN ANTONIO DE PADUA|

1 v: *Texto a tres columnas:* [Dentro de un marco de filetes simples delgados] |Asombroo y estupendo Milagro| Ocurrido en el Estado de San Luis Potosi, por intercesión de S. Antonio de Padua.| [Doble filete ondulado, el primero más grueso] |Ignacio Cienfuegos, joven como de véintidos años, hacía tiempo que estaba| enfermo de la boca, y a pesar de que...| [Un filete simple divide cada una de las cols.].

1 v: *Mañanitas y Tierno despedimento a tres columnas:* [Filete simple delgado marca la separación] |MAÑANITAS Y TIERNO DESPEDIMIENTO| DEDICADOS AL GLORIOSO TAUMATURGO| SAN ANTONIO DE PADUA.| |Con el alma enternecida| Inspirada en la oración| Vengo Antonio de mi vida...| [Un filete simple divide cada una de las cols.] [Un filete simple delgado separa la segunda pieza textual] |TIERNA DESPEDIDA| A SAN ANTONIO DE PADUA| Adiós Santo milagroso| Milagroso cual ninguno| Ahora que me es oportuno...|.

1 v: *Pie de imprenta:* Imprenta Religiosa, calle de Santa Teresa letra C.-- México.

Obs.

El ejemplar digitalizado presenta una mancha morada, tal vez provocada por la humedad, en la parte izquierda superior. Es el único que tiene un cambio radical en el grabado, ya no es de cuerpo completo, sino de medio cuerpo.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, Col. Chávez-Cedeño. [ca. 1913-1917]. †

[ca. 1900-1906]

8

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm 1. [ca. 1900-1906].

29.3.5 x 19.1 cm. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

3 familias tipográficas: dos romanas ([1r] título **HORRIBLE...**, [1v] título Fraguado..., [1r-v] texto y composición en verso) y una sin identificar ([1v] composición en verso Dichosa Maria Juliana...). Texto a dos cols, cada una entre 25 y 34 líneas. Un grab. lit. en la portada de 8.8 x 13.9 cm. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas: [Dentro de una cenefa de estilo vegetal con intercalaciones de grecas] [Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo y de fondo una montaña] [HORRIBLE SUCESO] Fraguado por el demonio y destruido por el admirable y| portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre| los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.| [Bigote que separa el título y el texto] [María Juliana Delgado, era una mujer| virtuosa y honrada; tenía la devoción de| rezar el Santo Rosario todas las noches...| [Un filete simple delgado divide en dos cols.].*

1 v: *Texto en verso a dos columnas: [Dentro de un marco de filete simple] [Filetes dobles separan el texto en prosa de la composición en verso] [Dichosa Maria Juliana] Que del demonio escapaste,| Porque con gran fé imploraste...| [Filete simple delgado divide el texto en dos cols.].*

1 v: *Pie de imprenta: México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm 1.*

Obs.

A diferencia de otros casos, el grabado narrativo pertenece a la producción de Manuel Alfonso Manilla, pues las siguientes apariciones son una reelaboración hecha por José Guadalupe Posada. Los otros ejemplares digitalizados por el LACIPI varían en las medidas atribuidas, oscilan entre 1/8 (20x30 cm) y 1/16 (10x15 cm). Esto, tal vez, se debe al aumento de ventas que provocó la reducción del tamaño para aprovechar el espacio

San Luis Potosí, Mx. Fondo Vanegas Arroyo y Posada, de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis. Acceso restringido. *

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Sta. Teresa núm. 1. 1906.

[30x20 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

3 familias tipográficas: dos romanas ([1r] título **HORRIBLE...**, [1v] título Fraguado..., [1r-v] texto y composición en verso) y una cursiva ([1v] cuarteta Dichosa Maria Juliana...). Texto a dos cols. Un grab. lit. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas:* [*Dentro de una cenefa de estilo vegetal*] [*Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo*] |**HORRIBLE SUCESO**| Fraguado por el demonio y destruido por el admirable| y portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre| los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.| [*Bigote que separa el título y el texto*] |María Juliana Delgado, era una mujer| virtuosa y honrada; tenía la devoción de| rezar el Santo Rosario todas las noches...| [*Un filete simple delgado divide en dos cols.*].

1 v: *Pie de imprenta:* *Imp. De Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Sta. Teresa núm. 1. México.—* 1906.

1 v: *Texto en verso a dos columnas:* [*Dentro de una cenefa de estilo vegetal*] [*Filetes dobles separan el texto en prosa de la composición en verso*] |*Dichosa Maria Juliana*| *Que del demonio escapaste,*| *Porque con gran fé imploraste...*| [*Filete simple delgado divide el texto en dos cols.*]

Obs.

La digitalización presenta un grabado reelaborado, aparece la firma de Posada en la parte inferior. Esto, seguramente, se debe a que el grabado original hecho por Manilla ya presentaba un desgaste significativo, se sustituyó por este a partir de 1906 y hasta en 1918, en el período administrativo de los herederos.

Morelia, Mx. ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares, col. Chávez- Cedeño, impreso en 1906. † (2 ejemp.).

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª de Sa[n]t[a] Teresa número 43. 1911.

[15x10 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

4 familias tipográficas: tres romanas ([1r] título **HORRIBLE...**, [1v] título *Fraguado...*, [1r-v] texto y composición en verso) y una cursiva ([1v] cuarteta *Dichosa Maria Juliana...*). Texto a dos cols. Un grab. lit y un grab. lit. de tres rostros angelicales. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas: [Dentro de un marco compuesto por filetes simples delgados y gruesos y una orla vegetal] [Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo] [HORRIBLE SUCESO. Fraguado por el| demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra, Seño-| ra de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.] [Filete simple delgado separa el título del texto] [María Juliana Delgado, [e]ra una mu-| jer virtuosa y honrada; tenía la devoción| de rezar el Santo Rosario todas las...| [Un filete simple grueso divide en dos cols.].*

1 v: *Texto en verso a dos columnas: [Dentro de marco compuesto por filetes simples gruesos y, en la parte inferior, un bigote] [Filetes dobles separan el texto en prosa de la composición en verso] [Dichosa Maria Juliana| Que del demonio escapaste,| Porque con gran fé imploraste...| [Filete simple delgado divide la cuarteta en dos cols.] [Un grab. lit. de tres rostros angelicales divide la pieza textual en dos cols.].*

1 v: *Pie de imprenta:* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo 2ª de S[a]nt[a] Teresa número 43 México 1911.

Obs.

La digitalización presenta un daño significativo, una rotura en la parte superior que afecta al grabado y, en el verso, el texto. Además, en la misma zona se aprecia una mancha, posiblemente, de tinta.

Morelia, Mx. ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares, col. Chávez- Cedeño, impreso en 1911. † [*Ejemplar es más pequeño de lo que se había registrado anteriormente, es un 1/16*].

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. Imp. 2ª de Sta. Teresa, 40.

[30x20 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

4 familias tipográficas: tres romanas ([1r] título **HORRIBLE...**, [1r-v] texto y composición en verso y [1v] pie de imprenta) y una cursiva ([1v] título *Fraguado...*, [1v] cuarteta *Dichosa Maria Juliana...*). Texto a dos cols. Un grab. lit. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas: [Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo] |HORRIBLE SUCESO| Fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro| de Nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos| María Juliana Delgado y Pedro García.|* [María Juliana Delgado, era una mujer| virtuosa y honrada; tenía la devoción de| rezar el Santo Rosario todas las noches...| [*Un filete simple delgado divide en dos cols.*].

1 v: *Texto en verso a dos columnas: [Un filete simple delgado separa el texto en prosa de la composición en verso] |Dichosa Maria Juliana| Que del demonio escapaste,| Porque con gran fé imploraste...| [Una cenefa vegetal divide la composición en dos cols.] [Cuatro adornos tipográficos en posición vertical flanquean los laterales.].*

1 v: *Pie de imprenta:* Imp. 2ª de Sta. Teresa, 40. México.

Obs.

El ejemplar digitalizado no sigue el modelo de la puesta en página de enmarcar el grabado y el texto con orlas, cenefas o filetes. La composición material es más sencilla.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares, col. Chávez- Cedeño, s.d. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. s.d.

[15x10 cm.]. 1 h. (*impresa por ambos lados*). L. red. y curs. 1 pl.

4 familias tipográficas: dos romanas ([1v] título **Fraguado**..., [1r-v] texto y composición en verso), una cursiva ([1v] cuarteta Dichosa Maria Juliana...) y una sin identificar ([1r] título **HORRIBLE**). Texto a dos cols. Un grab. lit y un grab. lit. de tres rostros angelicales. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas: [Dentro de un marco compuesto por adornos tipográficos] [Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo] [HORRIBLE SUCESO] Fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra, Señora de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García. [Un bigote separa el título del texto] [María Juliana Delgado, era una mujer vir-| tuosa y honrada; tenía la devoción de rezar| el Santo Rosario todas las noches encomen-...] [Un filete simple delgado divide en dos cols.].*

1 v: *Texto en verso a dos columnas: [Dentro de una cenefa de estilo vegetal] [Filete simple grueso separa el texto en prosa de la composición en verso] [Dichosa Maria Juliana] Que del demonio escapaste,| Porque con gran fe imploraste... [Filete simple delgado divide la pieza textual en dos cols.].*

Obs.

A diferencia de la mayoría de la producción editorial de Antonio Vanegas Arroyo, esta no cuenta con datos tipográficos.

ENES-UNAM, Laboratorio de Culturas e Impresos Populares, col. Chávez- Cedeño, s.d. †

Vanegas Arroyo, Antonio. *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de nuestra Señora de Guadalupe, entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* México. [ca. 1911].

[s.d.]. 1 h. (impresa por ambos lados). L. red. y curs. 1 pl.

4 familias tipográficas: dos romanas ([1v] título **Fraguado**..., [1r-v] texto y composición en verso), una cursiva ([1v] cuarteta Dichosa Maria Juliana...) y una sin identificar ([1r] título **HORRIBLE**). Texto a dos cols. Un grab. lit y un grab. lit. de tres rostros angelicales. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r-v: *Texto en prosa a dos columnas: [Dentro de un marco compuesto por filetes simples gruesos y adornos tipográficos en las esquinas] [Grab. lit. narrativo que representa la batalla entre Pedro García y María Juliana Delgado, quien está arrodillada frente a la Virgen de Guadalupe, detrás de ellos el Diablo] |HORRIBLE SUCESO| Fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nues-| tra, Señora de Guadalupe entre los esposos| María Juliana Delgado y Pedro García.| [Un filete doble, el externo más grueso, separa el título del texto] |María Juliana Delgado era una mujer| virtuosa y honrada; tenía la devoción de| rezar el Santo Rosario todas las noches en-| [Un filete simple delgado divide en dos cols.].*

1 v: *Texto en verso a dos columnas: [Dentro de un marco compuesto por filetes simples gruesos] [Filete doble, el externo más grueso, separa el texto en prosa de la composición en verso] |Dichosa Maria Juliana| Que del demonio escapaste,| Porque con gran fé imploraste...| [Filete simple delgado divide la pieza textual en dos cols.].*

1v: *Pie de imprenta:* México.-Imp. de Antonio Vanegas Arroyo.- Calle de Sta. Teresa núm. 1.

Obs.

En la digitalización se aprecian algunas marcas derivadas de dobleces, pero no obstaculizan la lectura de ninguna pieza textual. Lo atractivo de este es la asignación de fecha dada por la Universidad de Dayton, pues el pie de imprenta no brinda ninguna indicación más allá de la dirección de venta.

University of Dayton, Marian Broadsides from Mexico Collection, 1911. † [*Ejemplar con el grab. lit. reelaborado de 1906, el marco se conforma por filetes gruesos a los laterales y en las esquinas la orla vegetal, el vuelto enmarcado por filetes gruesos. Sin medidas*].

[1909-1917]

9

Vanegas Arroyo, Antonio. *Admirabilísimo milagro efectuado en la capital de México en la persona del niño de 4 años, Feliciano Anduaga, por intercesión de la santísima Virgen de la Soledad, que se venera en Oaxaca.* México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teresa nú[m] 1. [ca. 1909-1917].

[s.d.]. 1h. (impresa por ambos lados). L. red.1 pl.

8 tipos de familias: tres romanas ([1r] título **Nuestra Señora...**, [1v] título **Efectuado en la Capital...** [1v] texto y composición en verso) y cinco sin identificar ([1r] título QUE SE VENERA..., [1v] título ADMIRABILISIMO MILAGRO, [1v] título ALABANZAS, [1v] MARIA SANTISIMA, [1v] DE LA SOLEDAD). Texto a tres cols. y composición en verso a cuatro cols. Un grab. lit. en la portada y otro intercalado en el texto. Hoja color manila. Papel revolución.

1 r: Portada: [Dentro de un marco de filetes dobles gruesos] [Grab. lit. representativo de la Virgen de la Soledad coronada, con el rostro apesadumbrado y la cabeza inclinada, entre las manos sostiene una flor, en el cuello cuelga un rosario, la vestimenta tiene el emblema de la Compañía de Jesús] | **Nuestra Señora de la Soledad** | QUE SE VENERA EN OAXACA. CORONADA EL DÍA 18 DE ENERO DE 1909.].

1 v: Texto a tres columnas: [Dentro de un marco de filetes simples gruesos] [Dentro, en cada esquina un adorno tipográfico] | ADMIRABILISIMO MILAGRO | **Efectuado en la Capital de México en la persona del niño de 4 años Feliciano Anduaga.** | **por la intercesión de la Santísima Virgen de la Soledad que se venera en Oaxaca.** | [Dos filetes simples delgados separan el título del texto] [El niño Feliciano Anduaga de cua-|tro años de edad, vivía en la Capital| de Mèxico en una de las colonias si-...[Fragmentos de cenefas y grecas dividen el texto en tres columnas].

1 v: Alabanza a cuatro columnas: [Filete simple delgado separa] | ALABANZAS | A MARIA SANTISIMA | **DE LA SOLEDAD** | [Dos filetes simples pequeños] | Ayudemos almas | En tanto penar, | A la Virgen pura... | [Orlas compuestas de diferentes adornos tipográficos dividen en cuatro

sols.] [*Grab. lit. alusivo a una parroquia, con el pie Vista de la Parroquia de Nuestra Virgen de la Soledad.*].

1 v: *Pie de imprenta*: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, Calle de Santa Teres[a] nú[m].---Méxieo.

Obs.

El ejemplar digitalizado tiene una errata en el pie de imprenta, e por c en el nombre de México. Hasta el momento es el único localizado.

Stanford University Libraries, Department of Special Collections and University Archives, M1238. [ca. 1909-1917]. †

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X, el Sabio, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo 1, Imprenta Real, Madrid, 1807.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “El señor del Sacro-Monte”, en *Paisajes y leyendas: tradiciones y costumbres de México*, Imprenta y litografía española San Salvador el Seco n° 11, 1884, México, pp. 7-35.

BADILLO, Aniela Sánchez, “Análisis de cuatro relaciones de sucesos impresas en la Nueva España durante el siglo XVII”, en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las Relaciones de Sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Luc Torres, Hélène Tropé y Javier Espejo Surós (ccords.), Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2021, pp. 345-357.

BARAJAS DURÁN, Rafael (el Fisgón), *Posada. Mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, FCE, México, 2009.

BASTIAN, Jean-Pierre, “Las sociedades protestantes y la oposición a Porfirio Díaz, 1877-1911”, *Historia Mexicana*, vol. 37, núm. 3 (1988), pp. 469-512.

BASTIAN, Jean-Pierre, “Protestantismo y política en México”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 43, núm. Extraordinario (1981), pp. 1947-1966.

BASTIAN, Jean-Pierre, “Protestantismo y sociedad en México, 1857-1940”, en Roderic A. Camp et al. (eds.), *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadunidenses=Intellectuals and power in Mexico.*, El Colegio de México-University of California, s.f., pp. 437-453.

BECERRA, Gonzalo, “Las técnicas de grabado y los procedimientos gráficos de **José Guadalupe Posada**, en el centenario de su muerte”, *Diseño y Sociedad*, núm. 35-36 (2013-2014), pp. 76-95.

BONILLA REYNA, Helia Emma y Marie Lecouvey, “Posada: de la prensa al impreso popular” en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Mariana Masera (coord.), UNAM-ENES Morelia, Morelia, 2017, pp. 180-202.

BONILLA REYNA, Helia Emma, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en el libro *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 63-105.

BONILLA REYNA, Helia Emma, “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, pp. 416- 436.

BONILLA REYNA, Helia Emma, “Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa fenisecular de México: litografía y fotolitografía”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 122 (2023), pp. 45-96.

BONILLA REYNA, Helia Emma, “Posada: recursos y estrategias de un grabador-ilustrador”, en el libro *José Guadalupe Posada: la línea que definió el arte mexicano*, Santiago Pérez Garci (coord.), Museo Nacional de la Estampa, México, 2018, pp. 41-76.

BONILLA REYNA, Helia Emma, *Manuel Manilla. Prologuista de los cambios en el grabado decimonónico*, México, Círculo de Arte, 2000.

BONILLA REYNA, Helia Emma, *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, 1ª ed., Círculo de Arte, México, 2000.

BONILLA REYNA, Helia, “Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa fenisecular de México: litografía y fotolitografía”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 122 (2023), pp. 45-96.

BOWERS, Fredson, *Principios de descripción bibliográfica*, trad. Isabel Blanside, ARCOS/LIBROS (Colección *Instrumenta Bibliología*), España, 2001.

CALLCOTT, Frank, *The supernatural in early Spanish literature*, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/66716/pg66716-images.html>. Consultado septiembre 2024.

CANTÚ CORRO, Ebro. J., *Devocionario a Ntra. Sra. de la Soledad*, Librería Guadalupana, Mejico, s.f.

CARMONA MORENO, Félix, “Ferias y danzas en honor del Señor de Chalma (México)”, tesina, Real Monasterio de El Escorial, *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo del Escorial, 2013, pp. 797-816.

CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de Cordel*, Ediciones ITSMO (Colección Fundamentos 109), Madrid, 1990.

CARRANZA VERA, Claudia, “La voz del diablo en contrapuntos de la lira popular chilena”, en *Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano*, [en prensa], 2024, pp. 266-297.

CARRANZA VERA, Claudia, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)* (Colección investigaciones), 1ª ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014.

CASTRO PÉREZ, Briseida *et al.*, “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, *Revista de Literaturas Populares*, XIII-2 (2013), pp. 491-503.

CASTRO PÉREZ, Briseida, *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura, UNAM, Ciudad de México, 2015.

CÁTEDRA, Pedro M., *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, España, 2002.

CHARTIER, Roger, *¿Qué es un texto?*, Editorial Círculo de Bellas Artes-Ediciones de Ciencias Sociales, Madrid, 2014.

COLOSIO GARCÍA, Claudia Alejandra, *Heroínas, víctimas y villanas. La configuración de los personajes femeninos en Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales de Pantaleón Tovar (1851) desde la relación texto-imagen*, tesis doctoral, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023.

Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX, ed. Juan Rafael Coronel Rivera y Raúl Cano Monroy, 1ª ed., Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Casa Mixtlio, 2017.

CONNAGHTON, Brian, “Milagros: ansiados, celebrados, vigilados y cuestionados. De Nueva España a México, siglo XVI al XIX”, *Signos Históricos*, vol. XX, número 40 (julio-diciembre 2018), pp. 42-107.

CRÉMOUX, Françoise, “Continuidad y novedad en las relaciones de milagros del siglo XVIII”, en *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, dir. Danièle Bussy Genevois y Françoise Crémooux, Casa Velázquez, España, 2020, pp. 91-108.

CRÉMOUX, Françoise, “Enfermedad, medicina y práctica devocional: el caso del corpus de relatos de milagros de la Virgen de Guadalupe entre los siglos XV y XVII”, *eHumanista*, 39 (2018), pp. 25-35.

CRÉMOUX, Françoise, “La reescritura como instrumento de formación religiosa: el caso de las relaciones de milagros de Guadalupe”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Vol. 1 (1996), Alcalá de Henares, 22-27 de julio, pp. 477-484.

CRÉMOUX, Françoise, “La relación de milagro en los siglos XVI y XVII: ¿un micro género?”, *Actas del XV Congreso de la Asociación de Hispanistas “Las Dos Orillas”*, Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Maija de la Peña (coords.), Monterrey, vol. 7 (2007), México, 19-24 de junio, pp. 99-112.

CRÉMOUX, Françoise, “Sueños de evasión y viajes por tierras extranjeras en las relaciones de milagros (siglos XVI y XVII)”, *e-Spania*, 2015.

DE AQUINO, Santo Tomás, *Suma de teología. Parte I*, 4ª ed., reimp., Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2001, pp. 393-394.

DE BENAVENTE O MOTOLINIA, P. Fr. Toribio, *Santuario del Sacromonte. Lo que se ha escrito acerca de él desde el siglo XVI hasta el presente*, 3ª ed., Tipografía del Colegio Católico, Amecameca, 1888.

DE BERCEO, Gonzalo, *Milagros de Nuestra Señora*, dir. Francisco Rico, ed. Fernando Baños, Crítica (Biblioteca clásica), Barcelona, 1997.

DE BERCEO, Gonzalo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, 15ª edición, Cátedras Letras Hispánicas, Madrid, 2010, pp. 11-68.

DE LA PLAZA ESCUDERO, Lorenzo et al., *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, 1ª edc., 3ª reimp., Ediciones Cátedra, España, 2020.

DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, Vol. 1, 1ª ed., 5ª reimpresión, Alianza Forma, Madrid, 1982.

DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín, “De la imprenta manual a la mecánica: primeros intentos de cambio en España”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Cádiz, núm. 24 (2018), pp. 13-39.

DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín, “El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomía”, *Ayer* 58 (2005), pp. 35-56.

DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, Tomo I, Talleres gráficos de la nación, México, 1962.

DE MENDIZABAL, Miguel O., “El santuario de Chalma”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Tomo 3, 1925, pp. 96-106

DE MIGUEL SESMERO, José Ramón, “El mal de los ardientes en las Cantigas de Santa María”, *Estudios de Patrimonio*, Santander, núm. 4 (2021), pp. 245-278.

DE TALAVERA, Fray Gabriel, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles milagrosa patrona de este santuario*, en casa de Thomas de Guzmán, Toledo, 1597.

DE VOLATIRE, M., *A philosophical Dictionary*, vol. 5, printed for John and Henry L. Hunt, London, 1824.

DEYEROND, A. D., *Historia de la literatura española 1. La Edad Media* (Col. Letras e ideas), dir. Francisco Rico, trad. Luis Alonso López, 1ª ed., 1ª reimp., Ariel, Barcelona-México, 1987.

DÍAZ DE LEÓN, Francisco, *El grabado como ilustración de la música popular*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1963.

DÍAZ FRENE, Jaddie y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, (La aventura de la vida cotidiana, serie historia-investigación), 1ª ed., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017.

DÍAZ TENA, María Eugenia, “Noticia sobre el estudio y edición de una colección de milagros marianos medievales: el C-1 de *Los milagros de nuestra señora de Guadalupe*”, en *La fractura histórica: Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, publicaciones del SEMYR, dir. Pedro M. Cátedra y Javier San José Lera, Eva Belén Carro Carbajal (coord.), ed. Fco. Javier Burguillo y Laura Mier, España, 2008, pp. 239-249.

DÍAZ TENA, María Eugenia, *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XV y primordios del XVI): edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe*, Editora Regional de Extremadura, Mérida (Es.), 2017.

ESPINOSA, Arturo, [Biografía de Antonio Vanegas Arroyo] [manuscrito inédito], transcripción y edición diplomática Grecia Monroy Sánchez, (Col. Chávez-Cedeño), México, 1952.

ESPINOSA, Arturo, *Biografía de Antonio Vanegas Arroyo*, [manuscrito inédito], (Col. Chávez-Cedeño), México, 1955.

FEIJOO Y MONTENEGRO, Fray Benito Jerónimo, “Milagros supuestos”, en *Teatro Critico Universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Tomo 3, por Pantaleon Aznar, Carrera de San Geronymo, Madrid, 1777, pp. 101-132.

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. “El santo Niño de Atocha: origen, función y actualidad”, *Nueva Época*, vol. 10, núm. 27 (2003), pp. 1-35.

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna, “El pueblo del Señor: las fiestas y peregrinaciones de Chalma” de María J. Rodríguez Shadow y Roberto D. Shadow, reseña, *Alteridades*, vol. 13, núm. 25 (2003), pp. 153-155.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes “De la Tipobibliografía a la icnografía. Consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*”, en el libro *La palabra impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano: in memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, Juan-Carlos Conde y Clive Griffin (eds.), Nueva York-Oxford, 2020, pp. 57-98.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, “Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *babuines* y estampas celestinescas)”, *eHumanistica*, vol. 21 (2012), pp. 87-131.

GALÍ BOADELLA, Montserrat *La estampa popular*, México, 2008

GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Estampa popular, cultura popular*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vázquez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007.

GALÍ BOADELLA, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, 1ª ed., Mutec, Palafoxiana, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 2008.

GAMBOA, Federico, *Santa*, 8ª ed., Eusebio Gomez de la Fuente editor, México, 1927.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, “Un memorial «casi» desconocido de Lope de Vega”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 51, cuaderno 192 (1971), pp. 139-160.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, España, 1973.

GARCÍA RIVAS, Manuel, *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*, Volumen 2 [D-M], Centro de Estudios Borjanos, Instituto Fernando el Católico, Casa Aguilar, Zaragoza, 2020.

GARONE GRAVIER, Marina, “La tipografía en la obra de José Guadalupe Posada”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Vol. 7, núm. 14 (2011), pp. 76-83.

GASKELL, Phillip, *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez, Ediciones Trea, España, 1999.

GOMIS COLOMA, Juan, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, 1ª ed., Estudis universitaris, Valencia, 2015.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel, “El arquetipo iconográfico de las jerarquías angélicas en la baja Andalucía del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, núm. 30 (2018), pp. 243-260.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos, “El Diablo en el cuento folklórico”, en *El Diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James S. Amelang (eds.), Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2004, pp. 133-160.

GONZÁLEZ, Aurelio “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en el libro *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 449-468.

GONZÁLEZ, Aurelio, “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, *Revista de poética medieval*, núm. 26 (2012), pp. 129-47.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Fórmulas en el romancero: elementos significativos”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), Madrid, 6-11 de julio, Vol. I (1998), pp. 134-140.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Fórmulas y motivos. Construcción poética del romancero”, *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), Monterrey, 19-24 de julio, Vol. I (2004), pp. 513-528.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Fórmulas, motivos y tópicos en la construcción del caballero romancístico”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 2, Patrizia Botta *et al* (coords.), Bagatto Libri, Italia, 2012, pp. 251-258.

GONZÁLEZ, Aurelio, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas*, núm. 1 (2001), pp. 94-115.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Tópicos, fórmulas y motivos en el romancero”, en *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, Ruth Fine et al (coords.), Iberoamericana Vervuert, España, 2022.

GONZÁLEZ, Aurelio, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, Ciudad de México, 1990.

GONZALO BECERRA, “Las técnicas de grabado y los procedimientos gráficos de **José Guadalupe Posada**, en el centenario de su muerte”, *Diseño y Sociedad*, núm. 35-36 (2013-2014), pp. 76-95.

HÍJAR SERRANO, Alberto, “Iconografía del Santo Niño de Atocha”, en CONACULTA et al., Fe, arte y cultura. *El Santo Niño de Atocha. Exvotos*, México, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2000.

HORCASITAS, Fernando (recop. y trad.), “El santo señor de Chalma”, en *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta* (Col. Historia Moderna y Contemporánea 8), 2ª ed., Instituto de Investigaciones Históricas-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2000, pp. 54-69.

IBARRA, Fernando, “Arte de amar y epistografía en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos* (Colección investigaciones), Danira López Torres (ed.), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, pp. 44-67.

JIMÉNEZ MACEDO, Tania, “El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana”, *La Experiencia Literaria*, núm. 14-15 (2009), pp. 33-59.

JIMÉNEZ MACEDO, Tania, *Luceros novohispanos: Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los célebres santuarios de la Nueva Galicia*, tesis de licenciatura, 2006, UNAM.

La Biblia latinoamericana., 65ª ed., Editorial Paulinas-Verbo divino, Madrid, s.f.

LACARRA DUCAY, María Jesús, “Una colección inédita de *Milagros de san Antonio de Padua*: edición y estudio”, *Revista de Literatura Medieval*, núm. 14 (2002), pp. 9-33.

LATRE, Mariano, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Ignacio López de Ayala (trad.), Barcelona, 1847.

López Lozano, Carolia, *Fe, ruego y gratitud: el niño Jesús, del ícono al exvoto*, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, PACMYC, México, 2010.

LÓPEZ MENÉNDEZ, Marisol, “La monja enferma y la virgen rota: la dimensión sociopolítica de dos milagros en la Ciudad de México, 1916-1923”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, número 42 (enero-julio 2014), pp. 97-125.

LÓPEZ TORRES, Danira y Grecia Monroy Sánchez (coord.), *Los géneros en la literatura popular* (Colección investigaciones), 1ª ed., El Colegio de San Luis, 2022.

LÓPEZ TORRES, Danira, “La riqueza documental histórica y literaria del Fondo «Vanegas Arroyo y Posada» (Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis)”, *Bibliographica*, Vol. 4, núm. 2 (2021), pp. 216-240.

LÓPEZ TORRES, Danira, “Milagros patentes, oraciones eficacísimas y santos curanderos en los impresos de Vanegas Arroyo”, en el libro *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917): los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), col. Grecia Sánchez Monroy, UNAM, México, 2022, pp. 227-251.

M. CAMPOS, Rubén, *El folklore literario de Mexico. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres gráficos de la nación, D.F., 1929.

MAGGIO-RAMÍREZ, Matías, “La estereotipia de José Arnaldo Márquez. El mercado editorial del siglo XIX”, *Bibliographica*, Vol. 6, núm. 2 (2023), pp. 188-212.

MARROQUÍN BALCÁZAR, Arturo, “La festividad del Señor del Sacromonte”, Publicación semanal de contenido actual e histórico del Municipio de Amecameca, año 1, núm. 4, quincena 4, 1 de marzo de 2023.

MARTÍN ABAD, Julián et al., *La descripción de impresos antiguos: análisis y aplicación de la ISBD(A)*, ARCOS/LIBROS (Colección *Instrumenta Bibliología*), España, 2008.

MASERA, Mariana (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario.*, UNAM, México, 2017.

MASERA, Mariana, “«Yo soy la maquinista del amor». Aproximaciones a la colección”, en *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)* (Colección investigaciones), Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022, pp. 21-52.

MASERA, Mariana, “Entre un criminal delirio y «gusto exquisito»”, en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos.*, Danira López Torres (ed.), El Colegio de San Luis, México, 2020, pp. 16-48.

MASERA, Mariana, *Las representaciones de la voz en la literatura de cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, México, UNAM, 2018 (serie *Coordenadas 2050*, núm. 20).

MCKENZIE, D. F., *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. Fernando Bouza, Akal, España, 1979, pp. 49-108.

MCKERROW, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, trad. Isabel Moyano Andrés, ARCO/LIBROS (Colección *Instrumenta Bibliología*), España, 1998.

MENDOZA GARCÍA, Leticia, “Las iglesias protestantes nacionales en el contexto de las relaciones misioneras México-Estados Unidos”, *Historia Mexicana*, Vol. 72, núm. 3 (2023), pp. 1219-1262.

MOLL, Jaime *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, ARCO/LIBROS (Colección *Instrumenta Bibliología*), España, 2001.

MONROY SÁNCHEZ, “Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del LACIPI”, [en prensa].

MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “El editor Antonio Vanegas Arroyo en la mirada de Arturo Espinosa, uno de sus colaboradores”, en *En la mirada de otros. Estudios sobre el retrato literario de los siglos XVI a XX*, Antonio Saborit y Fernando A. Morales Orozco (coords.), 1ª ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, pp. 125-149.

MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917)*, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917): los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), Grecia Sánchez Monroy (col.), UNAM, México, 2022, pp. 27-56.

MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “Las diferentes ubicaciones de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/images/7/7e/2021_LDUVArroyo.pdf. Consultado: enero 2024.

MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo en la historia cultural mexicana. Primeras valoraciones (1917-1929)”, *Escripta. Revista de Historia*, Vol. 3, núm. 6 (2021), pp. 222-247.

MONROY SÁNCHEZ, Grecia, *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2022.

MORELAND, J. P. & William Lane Craig, *Philosophical Foundations for a Christian Worldview*, 2ª edición, University Press of Illinois, 2017.

MUNTIÓN HERNÁEZ, Carlos, “Los exvotos pictóricos. Documentos para la historia de la Rioja”, *Berceo*, núm. 185 (2023), pp. 165-193.

PANOFSKY, Erwin *Estudios sobre iconología*, 1ª ed., 10ª reimp., Alianza Universidad, 1996, pp. 13-45.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, España, 2015.

PAYNO, Manuel, *El fistol del diablo*, Tomo 1, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859.

PAYNO, Manuel, *El fistol del diablo*, Tomo 3, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859.

PAYNO, Manuel, *El fistol del diablo*, Tomo 4, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1859.

PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío. Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crimines y de horrores*, Tomo 1, Consejo de Ciento, 301 y 303, Barcelona/ Callejón de Santa Inés, núm. 5, México, 1891.

PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío. Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores*, Tomo 2, Consejo de Ciento, 301 y 303, Barcelona/ Callejón de Santa Inés, núm. 5, México, 1891.

PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío. Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores*, Tomo 2, Imprenta Manuel Leon Sanchez, México, 1928.

PEDROSA, José Manuel, “El Diablo en la literatura de los siglos de oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en *El Diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James S. Amelang (eds.), Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2004, pp. 67-98.

PEDROSA, José Manuel, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Biblioteca Míticaa, Gipuzkoa (Sendoa), 2000.

PÉREZ GARCI, Santiago (coord.), *Impresiones de México. La stampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*, INBA-Museo Nacional de la Estampa, México, 2018.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Editorial Siglo XXI, México, 1998.

Religiosidad popular, vol. 1, comp. C. Alvarez Santalo *et al*, 2ª ed., Anthropos, España, 2003

RICO CORTÉS, Juvel Roberto “La importancia de la imagen en la lectura de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *Antonio Vanegas Arroyo y la función de la literatura popular impresa, siglo XIX-XX.*, (ed.) Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2023, pp. 59-80

RICO CORTÉS, Juvel Roberto, “Relación imagen-texto en los grabados de los cuadernillos de cuentos de la imprenta Vanegas Arroyo”, en el libro *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917): los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), Grecia Sánchez Monroy (col.), UNAM, México, 2022, pp. 269-284.

RICO CORTÉS, Juvel Roberto, *Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo*, tesis de licenciatura, ENES Morelia-UNAM, 2022.

RIVERA CAMBAS, Manuel, “Los barrios del Carmen y San Sebastián”, en *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica*, Tomo 2, Imprenta de la Reforma, México, 1882.

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe, *La imprenta en México en el siglo XVI*, Editora Regional de Extremadura Mérida, España, 2018.

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe, *Biblioiconografía mexicana de los siglos XVI y XVII*, Repositorio Digital de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2020.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Juan José, *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018.

SAN AGUSTÍN, “De la utilidad de creer”, *Obras de san Agustín. Tomo IV. Obras apologéticas* (Col. Biblioteca de autores cristianos), reimp., ed. bilingüe, Madrid, 1956, pp. 821-899.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín, *José Guadalupe Posada. Un artista en blanco y negro*. 1ª ed., 3ra reimp., Círculo de Arte, México, 2010.

SÁNCHEZ IGLESIAS, Alicia, “Demonio, monstruos, milagros y otros sucesos extraordinarios en Europa (1601-1684)”, en *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Media*, publicaciones del SEMYR, dir. Pedro Cátedra, María Eugenia Díaz Tena (ed.), 2013. pp. 367-385.

SERRANO MARTÍN, Eliseo, “Hagiografía y milagro. Fabricar santos en la Edad Moderna”, en *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la edad Moderna*, José Luis Beltrán, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), 2ª edición, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 193-215.

SERRANO MARTÍN, Eliseo, “Milagros, devoción y política a propósito de la Virgen del Pilar en la Edad Moderna”, *e-Spania*, 2015. <http://journals.openedition.org/e-spania/24814>.
Consultado en abril 2024.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, Vol. 2, Publicaciones periódicas y otros impresos., Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), UNAM, México, 2015, pp. 391-413.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, “Fui hombre de gusto, no puedo negarlo... José de Jesús Negrete, el Tigre de Santa Julia” en *Del Tigre de Santa Julia, la Princesa italiana y otras historias. Sistema judicial, criminalidad y justicia en la Ciudad de México (siglos XIX y XX)*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-INACIPE, México, 1ª ed., 2014, pp. 217-266.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, *Crimen y castigo*, El Colegio de México/Universidad Autónoma de México, México, 2002.

SUÁREZ CORTINA, Manuel, “Religión, estado y nación. En España y México en el siglo XIX: una perspectiva comparada”, *Historia de México*, LXVII (2017), pp. 341-400.

TAYLOR, William B., “En aprietos por los milagros: un episodio cultural y de política de lo prodigioso en el México colonial”, *Historias*, núm. 63 (2006), pp. 61-76.

TENOR, Martha Lilia, *De panes y sermones: el milagro de los «panecitos» de Santa Teresa*, 1ª ed. vol. 136, El Colegio de México, 2001.

THOMAS, Gretton, “Posada and the “Popular”: Commodities and Social Constructs in Mexico before the revolution”, *Oxford Art Journal*, vol. 17, no. 2 (1994), pp. 32-47.

THOMAS, Gretton, “Posada’s Prints as Photomechanical Artefacts”, *Print Quarterly*, vol. 9, num. 4 (1992), pp. 335-356.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: a classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books, and Local Legends.*, Bloomington, Indiana, 1955-1958.

TOVAR, Pantaleón, *Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales*, Tomo 1, Imprenta de J. M. Lara, calle de la Palma num. 4, México, 1851.

TUBACH, Frederic C., *Index Exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, AKADEMIA SCIENTIARUM FENNICA, Helsinki, 1969.

UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography.*, Tomo 1, Soumalainen Tiedeakatemia Academiaa Scientiarum Fennica, Helsinki, 2011.

VILLORO, Juan (ed.), *Posada, 100 años de calavera*, 1ª ed., Fundación BBVA Bancomer, México, 2013.

VIZUETE MENDOZA, J. Carlos, “Los relatos de milagros, de la tradición oral al registro en Montserrat Guadalupe y la Peña de Francia”, en *El patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo del Escorial, 2013, pp. 261-280.

WILLKINS, Heanon M., “La función de los diálogos en los *Milagros de Berceo*”, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Departament of Spanish and Portuguese, Univeristy of Toronto, Toronto, 1980, pp. 789-801.

WOBESER HOEPFNER, Gisela von, "Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe", *Revista Gráfica*, Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, Vol X, núm. 1 (enero-junio de 2013), p. 148-160.

Fuentes electrónicas:

<https://ec.aciprensa.com/wiki/%C3%81ngeles>. Consultado el 10 de abril de 2024.

https://ec.aciprensa.com/wiki/San_Antonio_de_Padua. Consultado el 10 de abril de 2024.

<https://preguntasantoral.blogia.com/2011/011101-la-sombra-de-san-pedro.php>. Consultado el 11 de abril de 2024.

<https://www.basilicadeatocha.es/arte-y-culto/nino-de-atocha/>. Consultado el 11 de abril de 2024.

<https://www.ucm.es/quidestliber/frasqueta>. Consultado el 17 de julio de 2023.

<https://www.unav.edu/noticias/-/contents/05/04/2022/la-imagen-de-la-soledad-en-las-artes-y-algunos-ejemplos-en-navarra/content/lovPblW1fC70/37977322>. Consultado el 10 de abril de 2024.

LORENZO VELEZ, Antonio, *Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologia-del-numero-en-el-folklore-y-en-la-cancion-tradicional/html/>. Consultado: 28 de octubre de 2024.

P. JAVIER ALSON SMC y P. Antonio Larocca sma, “Las advocaciones marianas”, Centro de Estudios Marianos, <https://udayton.edu/imri/mary/es/las-advocaciones-marianas.php>. Consultado el 10 de abril de 2024

Quid est liber: proyecto de innovación para la docencia en libro antiguo y patrimonio bibliográfico, Glosario, Frasqueta, <https://www.ucm.es/quidestliber/frasqueta>. Consultado: 17 de julio de 2023.