

Daniel E. Silverman
silversix65@yahoo.com.ar

Gustavo Cremonini
guscremonini@gmail.com

Marina Garone
mgarone@iib.unam.mx

Ens.hist.teor.arte

Daniel E. Silverman, Gustavo Cremonini, Marina Garone, "Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 95-125.

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la estructura formal y tipográfica del primer impreso del taller jesuita establecido en el Colegio de Montserrat en Córdoba, Argentina. El objetivo del trabajo es mostrar las características materiales de dicha obra, uno de los antecedentes más antiguos de las artes gráficas argentinas y muestra indiscutible del patrimonio bibliográfico y visual de ese país. Esta información, cotejada con la de diversas fuentes secundarias permitirá en un futuro establecer comparaciones con los productos visuales de otras imprentas jesuitas de América, como las de México y Puebla. El libro analizado es muestra palpable de los usos que dicha orden religiosa hizo de la imprenta no sólo en la difusión de ideas religiosas sino también como medio auxiliar en sus labores educativas.

PALABRAS CLAVE

Imprenta, tipografía jesuita, Córdoba, Argentina

TITLE

Formal analysis and typographic description of *Laudationes Quinque* (1766), the first book printed in Córdoba, Argentina.

ABSTRACT

This paper analyzes of formal and typographic structure of the first work of the Jesuit printing workshop at the College of Montserrat in Cordoba, Argentina. Its main aim is the material analysis of this book, showing its specific characteristics, a work considered one of the oldest examples of graphic arts and Argentinian printing history and undisputed example of Argentinian bibliographical and visual heritage. This information is also collated with that of secondary sources will allow for future comparisons with the printed products of other Jesuit printing shops in America, such as those in Mexico and Puebla. That book is tangible proof of the uses The Jesuits made of printing, not only in the dissemination of religious ideas but also as an aid in their educational activities.

KEY WORDS

Printing, Jesuit typography, Córdoba, Argentina.

Afiliación institucional

Gustavo Cremonini
Docente Escuela La Lumière
Docente Facultad de Arte y Diseño Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

Licenciado en Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, Diseñador gráfico y publicitario, y Diseñador de multimedios; en la actualidad dicta cursos de capacitación a empresas y profesionales en la ciudad de Córdoba. Junto con Silverman ha investigado sobre el primer libro impreso en la ciudad de Córdoba durante el período jesuita. Organizador de talleres, jornadas y charlas sobre el patrimonio y libro antiguo, también ha dictado cursos y seminarios de diseño gráfico, tipografía y diseño web. Actualmente, es docente en el nivel terciario en carreras de Diseño gráfico desde 2003.

Daniel E. Silverman

Docente Facultad de Arte y Diseño Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

Licenciado en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Argentina, en la actualidad cursa la Maestría en Diseño de Procesos Innovativos, Universidad Católica de Córdoba. Desde 1998 hasta el presente, diseñador en el área de comunicación visual y director de proyectos señaléticos y arquigráficos y docente de diseño gráfico en instituciones privadas y en la UPC, organizador de cursos de extensión y ciclos de conferencias sobre diseño y tipografía en el libro antiguo. Coautor del proyecto de construcción de una copia de la prensa del Monserrat, la primera imprenta cordobesa (1764), cofinanciado por la Agencia para el Desarrollo Económico de Córdoba (ADEC).

Marina Garone

Investigadora, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
unam.academia.edu/MarinaGaroneGravier

Doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México y coordinadora del Seminario Interdisciplinario de Bibliología. Es autora de varios libros y sus líneas de investigación versan sobre historia del libro y la edición latinoamericanos; cultura escrita y lenguas indígenas y las relaciones entre diseño y género.

Recibido 18 de agosto de 2016

Aceptado 12 de septiembre de 2016

Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina¹

Gustavo Cremonini, Daniel E. Silverman y Marina Garone

Introducción

La estructura formal del libro antiguo impreso tuvo que recorrer un largo camino para llegar a más o menos lo que hoy conocemos y nos es familiar, después de la segunda mitad del siglo XVIII; esta travesía que inicia en el siglo XV se “estabiliza” en el siglo XVIII y es la que da paso a los elementos de identificación editorial básicos que todo productor tiene en mente: nombre de autor, título de obra y pie de imprenta.

El diseño del libro está compuesto por una numerosa cantidad de secciones o partes que han sido abordadas por distintas autoridades de los estudios bibliográficos y, si bien hay variantes en el orden de algunas de estas partes, las que se encuentran de forma habitual en los impresos antiguos son las que citamos a continuación²:

portada, frontispicio, preliminares (entre los que figuran privilegios, licencias, censuras y tasas), introducción (con dedicatorias del autor, prólogo, obras literarias de alabanza para el editor o el autor), texto, índices y colofón.

¹ Este texto es un extracto con ampliaciones del trabajo de tesis de Gustavo Cremonini y Daniel Enrique Silverman, *Análisis del diseño y la tipografía del Laudationes Quinque (1766). Puesta en valor del primer libro impreso en Córdoba, Argentina*, Licenciatura en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, 2015, bajo la dirección de Pablo Metrebián.

² José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel: Reichenberger, 1983; José Manuel Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003, Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Trea, 1998 y Fredson Bowers, *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros, 2001.

Otros estudios desglosan con mayor profundidad alguna de las secciones y reconocen hasta veinte elementos:

portada, dedicatoria, privilegio, aprobación de la autoridad civil, licencia de la autoridad civil, aprobación de la jerarquía eclesiástica, licencia de la jerarquía eclesiástica, aprobación o aprobaciones de superiores del clero regular cuando el autor es súbdito suyo, licencia de la orden religiosa (en el caso anterior), fe de erratas, tasa, escritos en prosa de otros autores, poesía del propio autor, poesías laudatorias de otros autores, prólogo, láminas, protestas o protestación de fe, tablas e índices, registro, colofón.

Si bien las corrientes predominantes en los estudios materiales del libro del mundo hispánico son ibéricas, valga la redundancia, también ha habido algunos bibliotecarios, bibliotecólogos e historiadores latinoamericanos que han abordado estos temas, como por ejemplo Domingo Buonocore y Juan B. Iguíniz. De ellos, el segundo identifica la anteportada o falso título, portada o frontis, preliminares, texto, apéndice, índice o tabla, fe de errata y colofón³.

Aunque para encontrar constantes y variantes en los diseños y el comportamiento tipográfico de una imprenta o periodo es conveniente trabajar con amplios grupos de objetos bibliográficos, en algunos casos no es posible recurrir a grandes muestras por la brevedad del periodo de actividad de un taller o la rareza relativa de las obras producidas en el mismo, ese es el caso de los impresos jesuitas de Córdoba, Argentina, taller del que solo salieron tres obras⁴. En esta ocasión describiremos la estructura general y contenidos del *Laudationes Quinque*, tomando en consideración los siguientes aspectos: paginación y secuencialidad de los pliegos, partes del libro y páginas modelo, aspectos compositivos y arquitectura de la página, descripción tipográfica y taxonomía de los tipos de imprenta, variantes tipográficas y caracteres especiales, descripción de capitulares, ornamentos tipográficos, imágenes, ilustraciones y viñetas.

Estructura general y contenidos del *Laudationes Quinque* (1766)

El *Laudationes Quinque* fue el primer libro impreso en Córdoba, publicado en 1766, está compuesto íntegramente en latín y en su contenido se elogia la figura del presbítero Ignacio Duarte y Quirós. Poco se sabe de quien donara su casa paterna para la creación del Colegio Convictorio, pero cronistas como el Padre José Manuel Peramás e investigadores como Marcela Alejandra Suárez, traductora y autora de la edición moderna de la obra, coinciden en que

³ Juan B. Iguíniz, *El libro: epítome de bibliología*, México: Porrúa, 1946, p. 288.

⁴ Para un panorama sobre la imprenta del Colegio de Monserrat ver Gustavo Cremonini, Daniel Enrique Silverman y Marina Garone Gravier (colab.), “*Brevi vita typographica: la imprenta jesuita del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina*”, artículo aceptado para publicación en *Rivista Progressus*, II 2016, en www.rivistaprogressus.it

era caritativo, humilde y sencillo⁵. Luego de su muerte en 1703, su memoria fue enaltecid a mediante cinco discursos, escritos por el citado Peramás y pronunciados entre 1762 y 1766 en el Colegio. Esas alabanzas fueron reunidas en el volumen analizado, cuyo t tulo completo y traducido al espa ol es el siguiente: *Cinco discursos laudatorios sobre el insigne var n Ignacio Duarte y Quir s, fundador del Colegio de Monserrat en C rdoba de Am rica, ofrecidos y dedicados al mismo Real Colegio por Bernab Echenique*. En la dedicatoria, Peramás (autor del libro, seg n Furlong) a n a el elogio a Duarte y Quir s con el origen de la imprenta en C rdoba, destacando la gesti n del rector que “[...] nos ha puesto en nuestra casa una elegante imprenta a partir de la cual se estimule la divulgaci n de algo digno de la luz p blica⁶.

Por las fuentes secundarias sabemos que dicho libro constaba de noventa p ginas y el formato de sus folios era in-cuarto. Su prosa es ciceroniana, con el estilo adornado y muy elaborado que era el predominante en la época. La estructura general del volumen no tiene ndice y consta de la citada dedicatoria (p ginas 3 y 4, sin numerar), un pr ologo (8 p ginas sin numerar); luego las cinco oraciones laudatorias a Duarte y Quir s, cada una a manera de cap tulos y con todas sus p ginas numeradas. En la primera alabanza se resalta la nobleza del linaje de la familia Duarte. (pp. 1-12); la segunda destaca la formaci n y amor al estudio del homenajeado (pp. 13-23); la tercera refiere a su caridad y otras grandes virtudes (p. 24-36); la cuarta lo equipara con San Ignacio de Loyola (pp. 37-46); un prefacio dirigido al lector o *Lectori*, en el original en lat n (pp. 47-48). Por ltimo, en el quinto elogio se destaca la visi n de Duarte y la importancia de los Colegios Convictorios en la formaci n de futuros gobernantes (pp. 49-87).

An lisis de la estructura formal

Un an lisis t cnico del *Laudationes Quinque* implica describir su estructura formal y las partes que la constituyen pero, por haber trabajado partiendo de un facs m il, no es posible analizar aspectos como las marcas de fuego (que indicaban la pertenencia a una biblioteca o colecci n), las filigranas (que permitir n conocer el origen del papel), la encuadernaci n y su acabado. La reproducci n facsimilar s permite en cambio conocer detalles de su estructura interna. Como se dijo, las fuentes hist ricas citan que el original constaba de 90 p ginas y era un volumen en cuarto o in-4º. Este t rmino refiere al formato bibliogr fico, el cual se determina

⁵ Jos Manuel Peram s, *Laudationes Quinque. Cinco alabanzas al muy ilustre Se n Ignacio Duarte Quir s fundador del Colegio de Monserrat de C rdoba en Am rica*, Edici n Bilingue y anotada de Marcela Alexandra SIarez, Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la Rep blica Argentina, 2005, “Introducci n”, p. 1 en www.bn.gov.ar/media/page/pnbc-estudio6-laudationes.pdf

⁶ Peram s, “Dedicatoria. Texto en espa ol”, pp. 1-3.

por el número de hojas que surgen al plegar el papel una determinada cantidad de veces⁷. De acuerdo con la investigación de Carlos Page, los dos ejemplares con que contaba la ciudad de Córdoba han desaparecido, conservándose sólo algunos ejemplares de la edición facsimilar editada por el Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba e impresa por la Imprenta de la Universidad en 1937.⁸

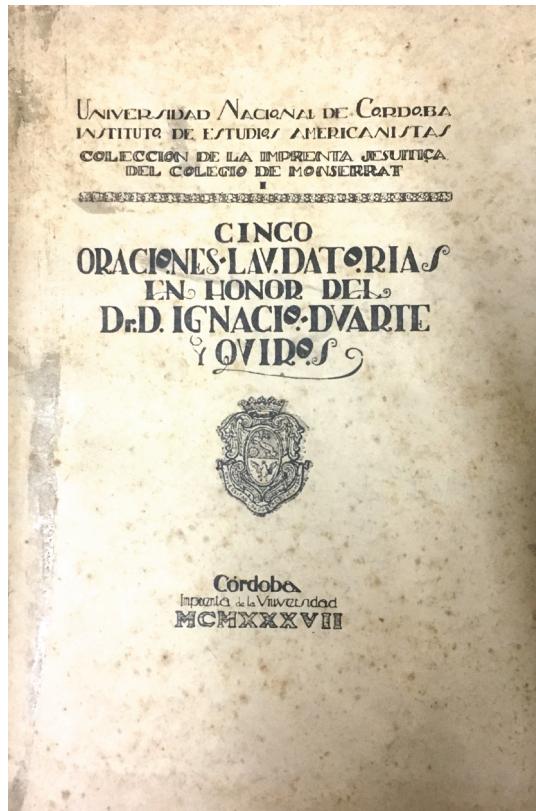


FIGURA 1. Portada, edición facsimilar de 1937 de *Laudationes Quinque*, ésta y todas las fotografías son de Daniel E. Silverman.

⁷ Domingo Buonocore, 'Estructura y partes del libro', *El Monitor de la Educación Común*, s.n. (1941), pp. 49-62 (p. 56) en <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/98770>

⁸ *Cinco oraciones laudatorias en honor del Dr. D. Ignacio Duarte y Quirós*, edición facsimilar, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-Instituto de Estudios Americanistas, 1937, Colección de la Imprenta Jesuítica del Colegio de Monserrat, I y 'Desaparecen ejemplares del primer libro impreso en Córdoba', *Habitat. Conservación, reciclaje y restauración*, 28 de septiembre de 2012 en <http://www.revistahabitat.com/noticias/val/221-98/desaparecen-ejemplares-del-primer-libro-impreso-en-córdoba.html>

Como han señalado algunos estudios del libro antiguo, los formatos estuvieron relacionados con el contenido de las obras y esta tradición se remonta a los libros manuscritos. Así, los textos literarios se presentaban usualmente en tamaños menores (8º o 16º) y los históricos en tamaños mayores. Este vínculo entre la función y el tamaño de los libros se transmitió a los incunables (libros impresos antes del año 1500) e incluso se acentuó con el paso del tiempo⁹. La literatura sobre formatos de papel es amplia pero es posible señalar que el formato in-4º tiene una dimensión que oscila entre 22 por 16 cm (cuarto menor) a 29 por 20 cm (cuarto mayor prolongado)¹⁰. Lo anterior nos permite señalar que, para la época en que se imprimió el *Laudationes Quinque*, la hoja de un papel plegado en cuarto media aproximadamente de 10 cm por 13 cm. Estas dimensiones se asemejan a las de la edición facsimilar que es objeto de este estudio, cuya hoja mide 10,8 cm por 16,2 cm. Lamentablemente, las fuentes secundarias consultadas no hacen referencia al tamaño del libro original, por lo que sólo es posible inferir que este volumen se adecuaba a las normas imperantes en cuanto al formato (en función de su temática) y dimensiones del pliego.

Paginación y secuencialidad de los pliegos

Los pliegos se unían para armar cuadernillos que con posterioridad eran cosidos para formar el volumen. El mismo quedaba constituido así por una sucesión de hojas o folios, cuyas caras se denominan páginas y se numeran de manera continua. Si sólo se numeran los rectos se habla de foliación, mientras que si también se numeran los versos se está ante una paginación. El orden de los pliegos y su secuencia se servían de otros recursos, además de la numeración de páginas, para evitar errores. En el *Laudationes Quinque* pueden observarse tres: la paginación, los reclamos y las signaturas. A continuación se ofrece una breve descripción de cada uno.

La numeración para señalar la paginación de la obra se emplea tanto en el verso como en el recto y usa la notación decimal, compuesta de números arábigos elzevirianos. Estos se ubican en el vértice superior de la caja de texto y hacia el corte, o sea, en los márgenes externos. El cuerpo de letra empleado es similar al del texto principal y los números no están acompañados de ornamentos tipográficos, paréntesis o corchetes.

⁹ Por mencionar solo algunos de los estudiosos que han tratado este tema y han definido las relaciones entre formatos librescos y contenidos podemos citar a José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*, 2ª ed., Madrid: Ollero & Ramos, 2000; Fermín de los Reyes Gómez, “Estructura formal del libro antiguo”, en Pedraza, Clemente y De los Reyes, pp. 207-247 y Jose Martínez de Sousa, *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines*, Gijón: Trea, 2004.

¹⁰ De Sousa, p. 434; ver también Gaskell, p. 107.

En muchas páginas puede verse que, debajo de la última línea de texto y hacia el margen exterior está transcripta la primera palabra o sílaba de la página siguiente. Esta palabra aislada o trunca se llama ‘reclamo’ y no sólo ayudaba a ordenar los pliegos sino que se ha dicho reiteradamente en la literatura especializada que también facilitaba la continuidad de la lectura en voz alta. Todos los reclamos observados mantienen las mismas características estilísticas y tipográficas del cuerpo del texto, salvo al final de cada laudación. En estos casos, para el *reclamo* se ha empleado un cuerpo mayor y su formulación es siempre igual, puesto que todas las laudaciones comienzan con la misma palabra.

Otro elemento de señalización y ordenamiento de los pliegos era la signatura, o sea, un signo que podía ser alfabetico, numérico o un símbolo tipográfico. Las signaturas se ubicaban al pie de la primera página de cada pliego, formando un código que guiaba la tarea del encuadrernador. En el caso del libro monserratense, las signaturas son alfanuméricas y van desde la *A* hasta la *M3* en forma consecutiva. Están compuestas en redonda mayúscula acompañadas de números elzevirianos, son del mismo cuerpo que el texto principal y están centradas con respecto a la caja de texto. Esto último constituye una particularidad, ya que lo habitual para la época era ubicarlas en el extremo inferior derecho

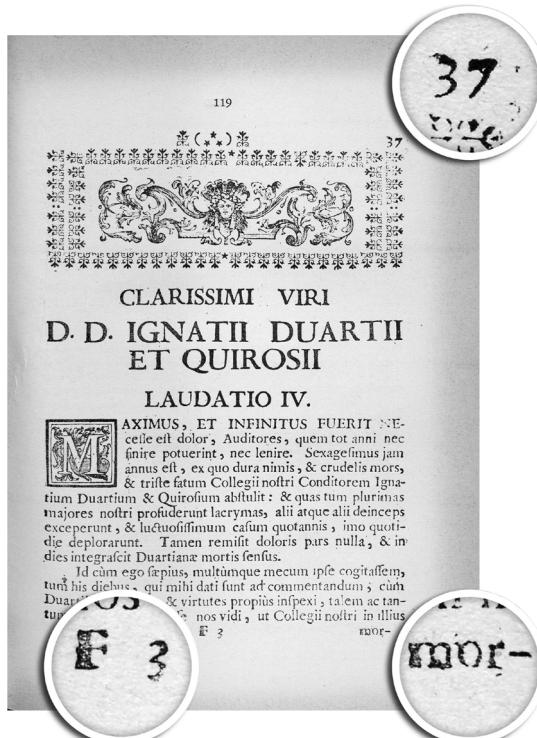


FIGURA 2. Página inicial de la cuarta Laudación que incluye paginación, reclamo y signatura. La numeración original es la 37, mientras que 119 refiere a la del facsímil.

La signatura concuerda con la descripción histórica del *Laudationes Quinque* como un volumen in-4º (con pliegos de ocho páginas), ya que la signatura *B* cae en la página 9. Si se tratara de un volumen in-folio (donde, como se explicó, cada pliego consta de cuatro páginas) la signatura *B* estaría en la página 5; si fuera un in-8º estaría en la página 17 y así sucesivamente. De esta manera, tanto las signaturas como las características tipográficas y la temática abordada terminan por conformar vías concurrentes, las cuales apoyan la tesis de un libro en formato in-4to.

Partes del libro y páginas modelo

Para algunos bibliógrafos e investigadores, el libro antiguo está constituido por partes bien definidas y elementos visuales característicos. A continuación se describen los elementos que conforman el interior del *Laudationes Quinque* en el orden en que aparecen en la edición facsimilar analizada:

1. Anteportada. De acuerdo al criterio establecido por Fermín de los Reyes Gómez¹¹, la anteportada es la página que precede a la portada. Otras fuentes la denominan frontispicio o portadilla, aunque algunos autores reservan esta última denominación para las páginas internas que anteceden a una nueva sección de la obra. La anteportada es por lo general austera y suele contener sólo el título del libro con menor jerarquía que la portada, práctica esta que continúa vigente en la actualidad. En el caso del facsímil del *Laudationes Quinque*, es una página en blanco en el reverso de la primera hoja.

2. Portada. Es la página de identificación principal de un volumen y es característica del libro impreso, ya que los códices carecían de ella. Diversos factores (fundamentalmente comerciales) condicionaron la cantidad de información y elementos visuales consignados en las portadas. Siguiendo a Reyes Gómez y su estudio sobre el libro español, es posible dividir esta evolución en etapas sucesivas. Para cuando la imprenta del Monserrat inició sus labores, el libro español dejaba atrás un período de crisis, donde las portadas se caracterizaban por el empleo de pequeños adornos tipográficos, la abundancia de información y el papel de baja calidad. A esta etapa crítica, que en trabajos previos hemos definido como período de diseño austero o de crisis de la imagen,¹² le siguió la denominada neoclásica (mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX), momento en el que mejoró la calidad del papel, se experimentó con tintas más brillantes y se elaboraron nuevos diseños tipográficos. Por Real Orden de 1751 se mandaba implementar estas mejoras; y aunque esto ocurría en España, tendría repercusiones en Hispanoamérica. Tenemos que recordar que estos hechos ocurrieron

¹¹ De los Reyes, pp. 207-247.

¹² Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, México, CIESAS-Universidad Veracruzana, 2014, p. 76.

en el contexto de las reformas borbónicas que tanto impacto tuvieron en general en las artes y oficios, y específicamente en las artes vinculadas a la producción del libro.

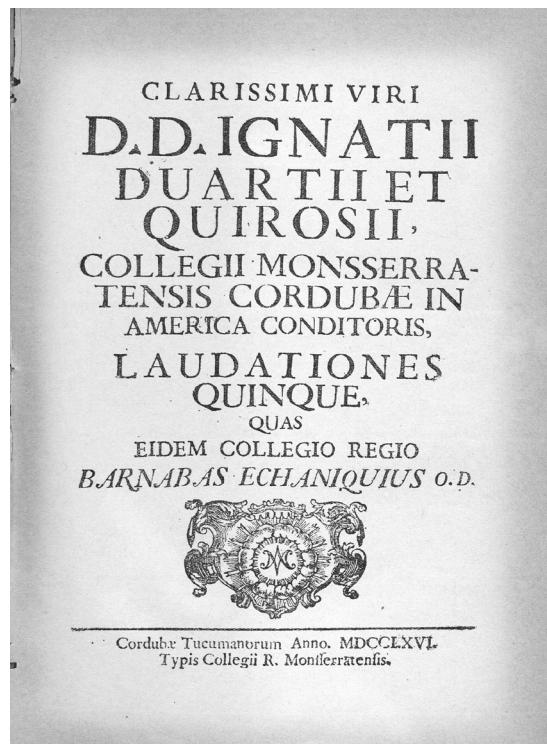


FIGURA 3. Portada del *Laudationes Quinque*. En el pie de imprenta puede verificarse que fue impreso en 1766 en la imprenta del Colegio Real de Monserrat en Córdoba del Tucumán.

Puede presumirse entonces que, para cuando imprimió el *Laudationes Quinque* en 1766, el padre Karer — a quien las fuentes secundarias consignan como responsable de la edición — estaba en conocimiento de esta normativa y se habría esforzado por darle cumplimiento, presunción que cobra fuerza por cuanto su portada comparte las características de las de este período de recuperación (diversidad de cuerpos y estilos tipográficos, intensidad de la tinta negra e iconografía limitada). A continuación se detalla la información contenida en esta página, de acuerdo al orden en que aparecen de arriba hacia abajo.

Título. Para su arreglo se han empleado exclusivamente la caja alta, cinco cuerpos diferentes y la misma romana antigua del cuerpo de texto. La única excepción es el nombre de Bernabé Echenique, compuesto en una mayúscula cursiva de expresión renacentista (*swash caps*, en

inglés) tal como puede apreciarse en los trazos prolongados de las letras *Q*, *R* y *A*. Esta última genera un espacio respecto de su letra precedente que, para los ojos modernos, resulta excesivo.

Viñeta. Se trata del único elemento icónico de la portada. Su forma es similar a la de un rosetón de curvas orgánicas que contiene las letras *A* y *M* entrelazadas.

Línea. Una raya del ancho de la caja de texto separa el título y la viñeta del pie de imprenta, marcando una diferencia jerárquica en la información de la portada.

Pie de imprenta. Revela que el libro fue impreso en Córdoba del Tucumán, en el año 1766 y en la imprenta del Colegio Real de Monserrat. Aunque se sabe que el responsable del taller era Pablo Karer, la portada no lo aclara. El texto alterna caja alta y baja, salvo en la fecha de impresión, expresada en números romanos.

3. Paratextos preliminares. Los enunciados que envuelven al texto principal se denominan *paratextos*. Los que se sitúan entre la portada y el texto suelen denominarse preliminares, mientras que los ubicados después del texto suelen llamarse finales. Sin embargo, atendiendo a que este orden no siempre es respetado, algunos autores como Reyes Gómez proponen atender más a la función de los paratextos que a su ubicación. De esta manera, los paratextos preliminares pueden clasificarse en legales (privilegio, tasa, aprobación, licencias, fe de erratas, censuras y tasas) y literarios (dedicatorias, textos poéticos, alabanzas, prólogo).

En el caso del facsímil examinado se observa un paratexto preliminar de orden legal, donde consta que el libro será impreso según lo instruido (Imprimatur: *Que se imprima*) por el Sr. Dr. José Garay y Basán, Vicario General del muy ilustre Sr. Dr. Obispo Manuel Abad Yllana, Administrador de la Diócesis en ausencia del mismo y, asimismo, Deán de la Catedral Principal de la Iglesia Cordobesa. Este breve texto alterna caja alta y baja de un tipo romano diferente del texto principal, más definido y con ojos más abiertos. Está dispuesto de manera centrada, justificado y con una sangría generosa de su primera línea. El texto dice: “Imprimatur. D. D. Josephus Garay & Basan. Vicarius Generalis Illustrissimi Domini Doct. Eposcopi Emmanuelis Abad Yllana, in Ejusdemque absentia Admibistratir Dioeceseos, nec non Decanus Capituli Cathedralis Ecclesiae Cordubensis”.

Sigue a continuación un breve paratexto literario: se trata de una dedicatoria ampliatoria de la del título y por la cual la obra se consagra a la figura de Duarte, se desea felicidad (*Felicitatem*) al colegio que fundó y se expresa un reconocimiento a sus autoridades y alumnos. Esta dedicatoria emplea los mismos tipos del cuerpo del texto, destacando los nombres propios con todos sus caracteres en mayúsculas.



FIGURA 4. Dedicatoria en la que Bernabé Echenique, alumno del Colegio de Monserrat, posible autor de la obra, comienza deseando felicidad a dicha institución.

El último paratexto literario anterior al cuerpo principal de la obra es un prólogo que opera como un introducción, donde se describen brevemente la vida de Duarte, la fundación del Colegio y la vida cotidiana de sus estudiantes. Está encabezado por una guarda seguida del título *Prologus*, compuesto en caja alta. El comienzo del primer párrafo está señalado con una capitular sin ornamentos, seguido de una primera línea compuesta en mayúsculas que se extienden hasta la segunda línea por tratarse de un nombre propio. Una viñeta con motivo natural y centrado con respecto al texto oficia de cierre del prólogo.

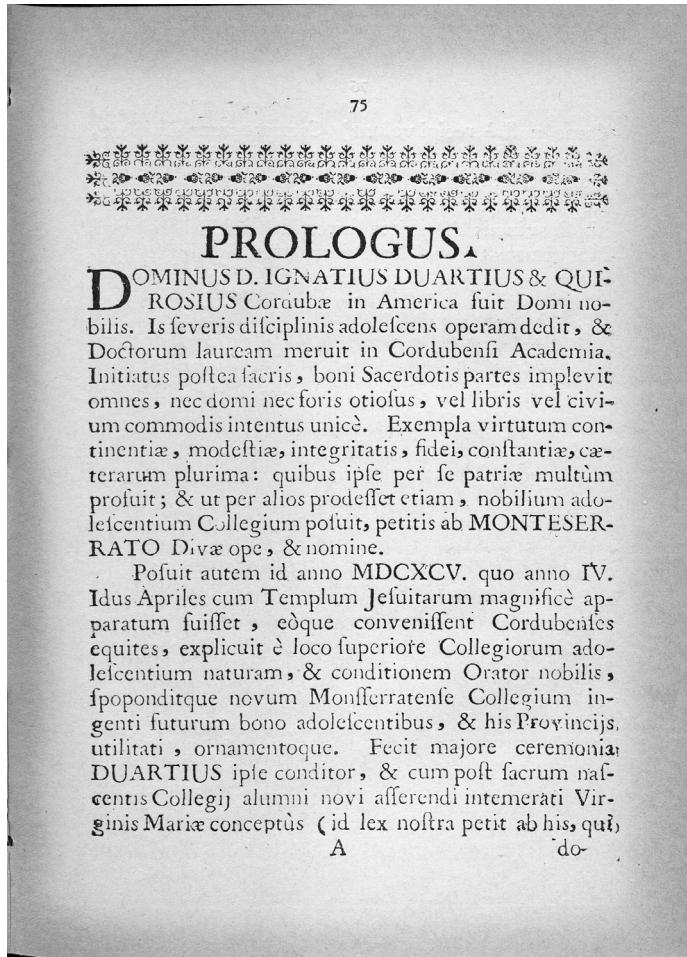


FIGURA 5. Página inicial del Prólogo.

4. Texto. Esta sección es la parte de mayor desarrollo y relevancia del libro. En función de su extensión y a fin de una mejor organización, los textos se pueden dividir en capítulos, tomos y tratados cuyo comienzo es señalado por portadas internas o portadillas. En el caso del *Laudaciones Quinque* estas portadillas se encuentran en el recto, salvo la de la tercera Laudación, que está en el verso. Todas están encabezadas por una viñeta con adornos tipográficos seguida de un título que anuncia el número de la alabanza a Duarte y Quirós. A continuación, se desarrolla la respectiva alabanza en columna justificada, iniciada con una capitular ilustrada seguida de versales y cerrada en ocasiones con una viñeta centrada respecto de la columna de texto.

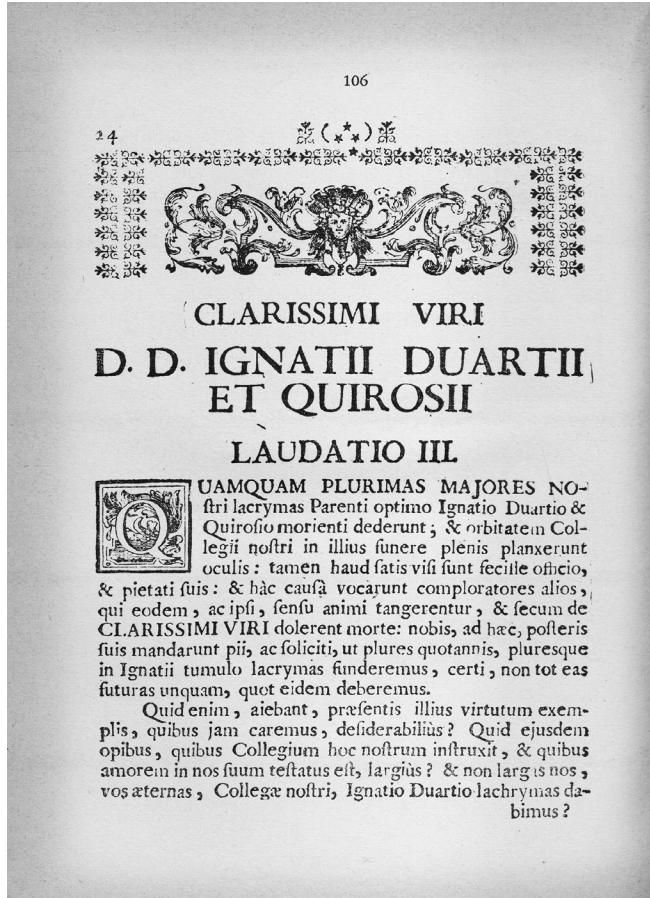


FIGURA 6. Portadilla de la tercera Laudación.

5. Prefacio. La quinta alabanza está precedida por un breve paratexto literario dirigido al lector. Este discurso prefacial está encabezado por unos ornamentos tipográficos (que forman una composición simple) y el título. Abajo de estos puede verse la columna de texto cuyo inicio está marcado por una capitular puramente tipográfica. El cierre del prefacio es la misma viñeta empleada al final de la segunda Laudación. Un reclamo ubicado en el extremo inferior derecho (CLA) anticipa el comienzo de la quinta alabanza (CLARISSIMI VIRI) en la página que sigue.

Hasta aquí se han descrito las partes que se observan en el facsímil analizado. Sin embargo, el libro antiguo solía contener otros elementos como la protesta del autor, índice, colofón y registro de pliegos, pero no es posible asegurar que el *Laudationes Quinque* contara con ellos, por cuanto ni la presentación de la edición facsimilar ni las fuentes secundarias los mencionan.

Aspectos compositivos y arquitectura de la página

El libro antiguo heredó tradiciones estilísticas y compositivas del códice, algunas de las cuales evolucionaron y siguen vigentes en el libro moderno. En esencia, todos comparten la misma preocupación por organizar los espacios y los elementos tipográficos e icónicos de manera bella y armónica. Varios de estos criterios para construir la página (o *compaginación*, como se denomina en el ámbito del libro impreso) comenzaron a reunirse en tratados o manuales tipográficos escritos por impresores destacados en los que se fijaban normas para la distribución de los espacios, la composición del texto y hasta el corte de palabras. Como regla general se estableció un patrón de simetría y un sistema de proporciones crecientes para la determinación de los márgenes donde, por ejemplo, el margen superior fuera menor que el inferior. En el manual escrito por Alonso Víctor de Paredes (circa 1680) se pueden leer estas recomendaciones:

Al tirar formas de a folio debe el tirador apuntar de modo el papel, que dividido el blanco que queda en el pie y cabeza de la plana en cinco partes, queden las dos de blanco en la cabeza y las tres en el pie, o más, de forma que quede más ancho el blanco del pie que el de la cabeza y lo mismo se debe de observar en el tirar de los papeles tendidos: pero tirando formas de cuarto, octavo o que conste de planas más pequeñas, deben ser los márgenes iguales. Pero adviértase al cortar las guarniciones para estas formas de planas menores, que de tal suerte se corten que, después de encuadrados el libro, le venga quedando menos blanco en la cabeza que en el pie¹³.

En cuanto a los márgenes laterales, la pauta establecía que el exterior fuera mayor que el interior. Esto permite sostener el libro sin que los pulgares tapen el texto y por el mismo motivo, se prefería un margen inferior más amplio que el superior. Esta distribución espacial se equilibraba al abrir el libro, ya que la sumatoria de los márgenes internos balanceaba la mayor amplitud de los externos.

En el caso del *Laudationes Quinque* no ha sido posible determinar su compaginación original pero, tras verificar que la caja tipográfica y el resto de los recursos gráficos cumplían con los cánones compositivos de su época, puede presumirse que también lo hacía en cuanto a su tamaño y la distribución cuidada de los márgenes. Por ejemplo, puede verificarse el patrón de simetría de su caja de texto, con los grabados centrados en ella y sus líneas de texto justificadas. La caja es de 42 líneas de texto y en general se mantiene en el rango de 27-29 líneas por página.

Algo similar ocurre con el ancho de las líneas de texto, que está en el orden de los 56 caracteres. La conjunción de cuerpo tipográfico, cantidad de caracteres por línea y alto de la caja, producen un resultado de altísima legibilidad, que evita que el ojo vuelva a leer la misma línea de texto como ocurre habitualmente con líneas muy largas; o que el lector se canse rápidamente debido a los constantes saltos que provocan las líneas demasiado cortas.

¹³ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (1680), Edición y prólogo de Jaime Moll, Madrid: Calambur, 1984, fol. 44r.

42 líneas

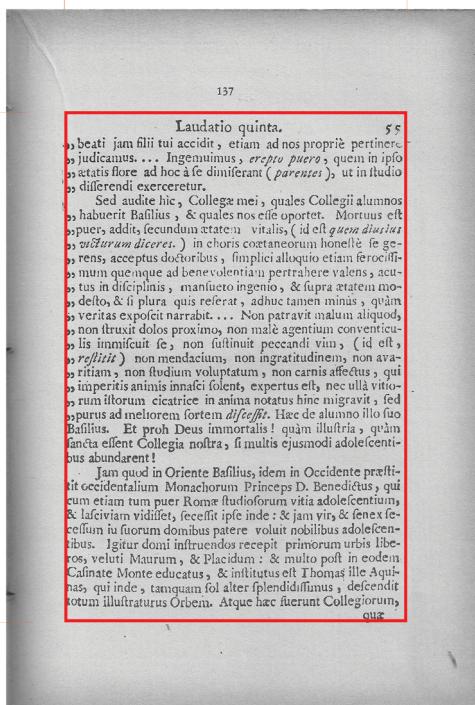


FIGURA 7. Dimensiones de la caja de texto.

En cuanto al inicio de los párrafos, los mismos se señalan con un espacio en blanco que se denomina *sangría* y que en *Laudationes Quinque* equivale a dos cuadratines. La justificación produce a menudo unos espacios exagerados entre palabras, llamados ríos. Estos blancos deben evitarse tanto por razones estéticas como funcionales, ya que generan una lectura disruptiva. Esta norma no ha sufrido modificaciones desde la época de la imprenta manual, tal como puede comprobarse en manuales como el del impresor español Juan José Sigüenza y Vera¹⁴.

A pesar de su vigencia, esta norma parece vulnerarse varias veces en el libro monserratense, fundamentalmente cuando se usan signos de puntuación. Como puede observarse en numerosos pasajes, un espacio precede a la coma y dos la separan de la siguiente palabra. En el caso del punto, un doble espaciado lo distancia de la palabra que sigue.

¹⁴ Juan José Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*. Madrid: Imprenta de la Compañía, 1811, 2.^a edición aumentada de 1822, p. 22. Disponible en línea en: <http://bit.ly/1KoSftl> el 07 de marzo de 2015.

Doctorem sapientissimum, Collegii vestri Conditorem liberalissimum, & columnen vestrarum rerum unicum, & vestras spes. Sed ut, quod res est, dicam: meis illis orationibus vestri potius ratione, quam Duartii habui; & dolorem vestrum attendi magis, quam rem totam, & causam. Cum enim de Duartii morte dolendi causas ad vos tantum derivavi, publicum luctum, & complorationem civium ceterorum, quasi nihil res hac ad alios pertineret, tacitus praterivi.

H

Quod

FIGURA 8. Los espacios que preceden y suceden a la puntuación se destacan en rojo.

Descripción tipográfica y taxonomía de los tipos de imprenta

Para dar una propuesta de identificación de los tipos empleados en el texto principal del *Laudationes Quinque* se recurrió a dos clases de recursos: las fuentes documentales primarias y secundarias y el análisis visual de las formas de las letras impresas.

Las primeras están constituidas por los especímenes, o sea, los muestrarios y catálogos de caracteres que empleaban un fundidor, grabador o impresor para comercializar con ellos. Aunque los especímenes de la época de la imprenta manual son muy escasos y difíciles de consultar en Latinoamérica, recurrimos a consultas en bibliotecas en línea. Otra vía para identificar las letras fueron los ‘revivals’ tipográficos, es decir, la reinterpretación moderna de un diseño de letra antiguo, aunque este recurso fue empleado con precaución, ya que en el proceso de actualización puede haber grandes desvíos formales respecto del modelo original¹⁵.

Las fuentes documentales secundarias también arrojaron algo de luz al respecto. Furlong cita un estudio de Adolfo Luis Ribera en la *Revista Estudios*¹⁶ para acreditar el origen italiano de la prensa del Monserrat y sus accesorios, los que habrían sido embarcados en Génova y llevados a España para, desde allí, despacharlos hacia su destino final.

Aunque no existen coincidencias terminantes entre las letras de Córdoba y los muestrarios italianos, españoles, flamencos, alemanes y franceses consultados, es posible resaltar la notable presencia de acentos graves en lugar de agudos. Asimismo, de alguna manera la letra de Córdoba tiene rasgos que la podrían emparentar con algunos de los diseños de Robert Granjon.

¹⁵ Marina Garone Gravier, *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*, Mexico: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, 2009, p. 64.

¹⁶ Guillermo Furlong Cardiff, “El Colegio de Monserrat y la primera imprenta rioplatense”, *Estudios*, 25 (1946), p. 447.

Haciendo un breve *test* con la letra *a* para detectar similitudes en fuentes clásicas¹⁷ podemos ver que corresponde a los cortes de letra de modelos renacentistas.

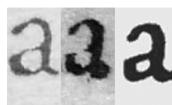


FIGURA 9. De izquierda a derecha, la letra *a* observada en *Laudationes Quinque*, luego una diseñada por Granjon y un diseño de Jenson empleado en la obra *Laertius*.

La primera comparación se hizo con modelos de letras las Romanas Venecianas, como también se las llama por ser originarias de esta ciudad del norte de Italia. Las mayúsculas en este estilo derivan de las inscripciones en los frontispicios romanos, mientras que las minúsculas se inspiran en la caligrafía de los escribas renacentistas italianos. Fueron las preferidas en la composición de libros por su altísima legibilidad, una característica que aún se mantiene en las recreaciones digitales contemporáneas. Los rasgos de estas letras contrastan con los de sus homólogas en *Laudationes Quinque*, donde el contrapunzón de la *a* es mayor y la barra de la *e* es horizontal. Sin embargo, otras letras con una identidad muy marcada

como la *f* (s larga), *f*, *g* y *Q* son muy similares. A pesar de que no se observa una coincidencia exacta entre los caracteres de Jenson y los del *Laudationes Quinque*, su comparación revela una conexión estilística entre ambas fuentes aunque hay una distancia cronológica de 300 años entre ambas fuentes.

En el libro del Monserrat la *f* no presenta descendentes y la *g* tiene sus ojales conectados a través de una transición suave, que a veces está ausente y otras empastada. La *Q* tiene una cola extensa y, como se dijo, la barra de la *e* es horizontal y está ubicada por encima del centro geométrico de la letra. En general los remates son cortos y gruesos, aunque a menudo se ven distorsionados por el empaste. La relación entre los trazos gruesos y los delgados revela un contraste medio, con una modulación levemente inclinada y ascendentes más altos que los caracteres de caja alta.



FIGURA 10. La columna izquierda muestra los caracteres vistos en *Laudationes Quinque* y la derecha, los de Jenson.

La segunda comparación se hizo con la redonda Garamond, denominada así por Claude Garamond, quien la grabó y fundió en Francia hacia 1530. Sus tipos se caracterizaban por ciertos detalles particulares, tales como la *T*, que presenta una cabecera con terminaciones superiores que superan la barra. Este gesto se reitera en la *i*, *m*, *n* y *r*, que presentan una suerte de leve serif ascendente que invierte su dirección en letras como la *b*. En su versión minúscula, la *t* es prácticamente del tamaño del ojo de otros caracteres, ya que

¹⁷ También se prestó especial atención a los ojos de las letras, la relación de proporción de sus partes y ciertos rasgos estilísticos, como remates o serifes, que aportan identidad a la tipografía empleada.

su ascendente es muy corto. Otras minúsculas como la *a* presentan una gota pronunciada y colas con mucha personalidad en la *j* y la *Q*. A diferencia de la Jenson, la *e* en Garamond tiene su barra alta y horizontal. El diseño general es cálido y de curvas generosas, con detalles que añaden singularidad a los tipos.



FIGURA 11. La columna izquierda muestra los caracteres vistos en *Laudationes Quinque* y la derecha los de Garamond.

Todos esos rasgos singulares pueden observarse también en *Laudationes Quinque*, y aunque las coincidencias son mayores en comparación a Jenson, no hay paridad absoluta con Garamond. Sin embargo, es necesario recordar que este último diseño tuvo gran aceptación y difusión en toda Europa. Con los siglos fue imitado y reinterpretado en numerosas ocasiones, originando un conjunto que se denominó Garaldas (por la unión de los nombres de Claude Garamond y Aldo Manuzio, otro gran impresor de esa época).

Con base a estas consideraciones —y ante la ausencia de una identificación absoluta en un espécimen y siguiendo la clasificación Vox—¹⁸, creemos que se puede hablar de que en la composición del libro monserratense se usó alguna fuente del grupo de Garaldas.

Para mediados del siglo XVIII, cuando se compró la prensa del Monserrat, la producción tipográfica europea se encontraba en un período de transición entre las romanas antiguas y unas fuentes que se llamaron Modernas o Didonas. Los tipos Transicionales (o Reales, como también se los denomina) más destacados de esa época fueron frutos del trabajo de fundidores como Grandjean, Fournier y Baskerville. ¿Por qué no se escogieron estos cortes para surtir a la primera prensa cordobesa? Es conocida la predilección de los alemanes por las fuentes de estilo Garamond, una preferencia que quizás haya compartido el impresor Pablo Karer, quien era alemán. Lo cierto es que ésta es una pregunta sin respuesta clara y que queda por el momento como mera especulación.

¹⁸ El modelo más difundido para la clasificación de los tipos es el propuesto por el francés Maximilien Vox en 1954. Su taxonomía es de corte histórico y plantea una división en tres grandes grupos denominados en base a neologismos. Así, distingue el grupo de las Humanas, Garaldas y Reales; el de las Didonas, Mecanas y Lineales; y el de las Incisas, Script y Manuales.

Variantes tipográficas y caracteres especiales

En el *Laudationes Quinque* predomina el uso de letras redondas, es decir, la clase de letras en las que la mayoría de los trazos rectos tienden a la verticalidad, pero ese diseño principal está complementado con variantes estilísticas que comparten características formales con las redondas, pero que se modifican en proporción, inclinación o peso entre otras variables.

En el caso del *Laudationes Quinque*, la redonda se emplea para componer el texto principal en un todo de acuerdo a las normas de legibilidad aún vigentes. Para las notas al pie se utilizan las itálicas o cursivas, un diseño inclinado y con algunos caracteres muy diferentes de sus homólogos en redonda. Las itálicas no están enlazadas o ligadas y en ocasiones se emplean también en el texto principal, a fin de destacar un nombre o concepto de manera más sutil que con las mayúsculas. Similar criterio se observa en la portada, donde el nombre de Bernabé Echenique está compuesto en una itálica de caja alta con ornamentos barrocos en la A, R y Q que la emparentan con las cursivas de Granjon y Jenson.

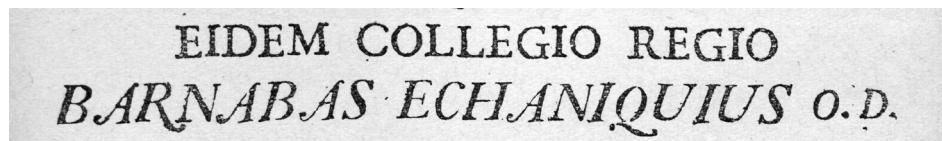


FIGURA 12. Fragmento de la portada donde se ven los rasgos caligráficos (swash, en inglés) de la R, A y Q.

Tanto la redonda como la cursiva contienen sus respectivas mayúsculas y minúsculas. El conjunto de variantes tipográficas presentes en el libro monserratense se completa con números elzevirianos, ligaduras, acentos o diacríticos, comillas, puntuación, diptongos y ornamentos. Muchos de estos signos que eran habituales en el siglo XVIII hoy se encuentran en los llamados *sets* expertos, un conjunto adicional e independiente de uso casi exclusivamente profesional.

La primera palabra o línea de texto de cada capítulo del libro se compone en mayúsculas (del mismo cuerpo empleado en el texto regular) a continuación de la capitular. En el caso de la dedicatoria y el prólogo, las respectivas capitulares son mayúsculas de un cuerpo mayor al del texto principal. En las cinco oraciones laudatorias del libro, las capitulares son ilustradas, pero el principio compositivo se mantiene: a la capitular le sucede una palabra o primera línea compuesta en mayúsculas. De acuerdo con Robert Bringhurst¹⁹, esta práctica establece un puente entre la capitular y el texto normal.

¹⁹ Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2th. edition, 1996, p. 63.

FELICITATEM.
HABITAS quinquennio, jussu vestro,
nobilissimi Adolescentes, Collegæ mei,
de CLARISSIMO VIRO IGNATIO

PROLOGUS.
DOMINUS D. IGNATIUS DUARTIUS & QUI-
ROSIUS Coraubæ in America fuit Domi no-
bilis. Is severis disciplinis adolescentis operam dedit, &

LAUDATIO I.
NESSE MAJORUM NOBILITATI
vini suani, quæ non sinat degenerare minor-
res ab avita gloria, is neget unus, qui & ig-
nobilis ipse sit, nullisque majoribus, nec magni-

FIGURA 13. La transición entre la capítular grande y el resto del texto se suaviza mediante el empleo de caja alta en la primera palabra o en la primera línea de texto.

Los números elzevirianos (llamados también de caja baja por tener ascendentes y descendentes) fueron diseñados para integrarse al texto compuesto en minúsculas. En comparación con los números normales o de caja alta, los elzevirianos no llaman tanto la atención y logran un conjunto más armonioso con las letras de caja baja. En el *Laudationes Quinque* se emplean para las llamadas y las fechas, con excepción de aquellas expresadas en números romanos y compuestos con mayúsculas.

Collegio dici possit, quod de Urbe Romana Historicorum
princeps Livius gloriabundus scripsit: Nulla unquam Ref-
publica nec major, nec sanctior, nec bonis exempliis di-
tior fuit. (9) Dixi.

(7) *Apud Feijoum Tom 4. Dij. 2. Paragr. 8.*
(8) *Ecclesiastes. c. 7.*
(9) *Lib. 1. Dec. 1. init.*

FIGURA 14. Detalle del pie de la página 36, donde se observa el empleo de números elzevirianos en las llamadas y su integración en las notas.

Las ligaduras son el resultado del esfuerzo por evitar colisiones al imprimir caracteres contiguos. La *f* por ejemplo, invade el espacio de la letra que le sucede y, en el caso de su versión itálica, también invade el espacio de la que le antecede. En latín son frecuentes las secuencias *ff*, *fi*, *fl*, *ffi* y *fti*, unas combinaciones potencialmente problemáticas en términos de superposiciones. En el libro se solucionaron usando las ligaduras que unifican en un solo signo los citados pares y tríades conflictivos. Otras ligaduras empleadas combinan *ft*, *ff*, *fi*, *fl*, *ffl* de manera similar a los casos en que participa la *f*.

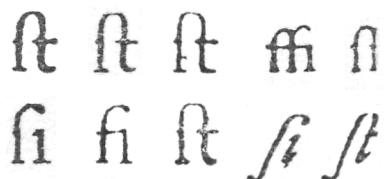


FIGURA 15. Diferentes ligaduras empleadas en el *Laudationes Quinque* para resolver superposiciones de caracteres.

Una ligadura particular es la del par *ct*, porque no implica una superposición se ligan ambos caracteres por su parte superior mediante un trazo curvo. Este recurso se aplica tanto a la redonda como a la itálica y aporta una sutil calidad ornamental al texto. Otro caso especial es el del diptongo latino *ae/AE* cuyos caracteres se fusionan en un signo único llamado *Aesc*, en desuso en el español moderno.

Finalmente, la conjunción latina que significa *y* se expresa a través de la ligadura entre la *e* y la *t*. En redonda tiene la forma de un *8* con cola y remate (&), mientras que cuando se usa en itálica la fusión de *e* con *t* es más evidente. A este signo se lo denomina *Et o Ampersand*.



FIGURA 16. Diferentes versiones de los pares *ct*, *ae* y *et* observados en el *Laudationes Quinque*.

Para la acentuación de las vocales se usa el acento grave y la puntuación se sirve del *punto*, *punto y coma*, *coma*, *dos puntos* (o *colon*) y *puntos suspensivos* (o *elipsis*). La tilde sobre *n* se emplea cuando se reproducen palabras en español ("*doña*" en la página 12), pero en el caso de la *N* se emplea minúscula ("*ESPAÑOLA*" también en página 12). Salvo los escasos términos en español, el resto del texto está compuesto en latín y, por lo tanto, las interrogaciones y exclamaciones se indican solamente con sus respectivos signos de cierre. Como era costumbre en la época, el texto emplea la *ese larga* (f) al comienzo y medio de las palabras, reservando la *ese redonda* (s) para el final de estas.

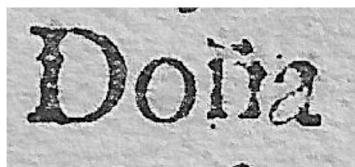
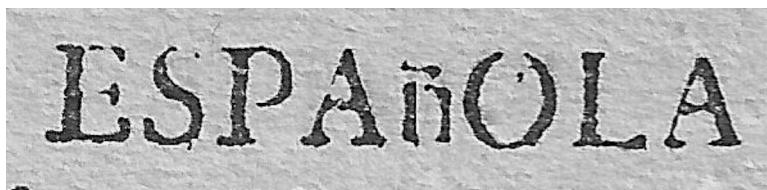


FIGURA 17. Detalle que muestra el empleo de la ñ.

Descripción de capitulares

Las capitulares son letras de gran tamaño ubicadas al inicio de un texto o capítulo con el fin de distinguirlo y acentuar visualmente su comienzo. En cuanto al ejemplar monserratense, sus capitulares son Romanas de caja alta y están aplicadas de acuerdo a la norma estilística del barroco renacentista. En este volumen se pueden encontrar cinco de tipo altas, una de dos líneas y dos de tres líneas. El uso de ilustraciones es sólo decorativo, ya que no poseen relación con el contenido.

La primera capitular que aparece en este ejemplar es una letra *H*, de *Habitas*, ubicada en el inicio de la dedicatoria. Tiene un alto de casi tres líneas de texto, teniendo en cuenta que la primera de ellas está compuesta por versalitas. Esta capitular carece de marco, relleno y fondo. La siguiente marca el inicio del prólogo (*Prologus*). Se trata de una *D* mayúscula de dos líneas de altura (algo inusual en esta obra), y abre el primer párrafo que comienza con el texto *Domini D. Ignatius Duartius & Quiriosius*, también en versalitas. A diferencia de la capitular anterior, por encima del título se ubica un ornamento rectangular que posiblemente haya condicionado su altura. Tampoco posee elementos decorativos a su alrededor o por detrás.

La próxima capitular es una letra *I* (inesse) que se encuentra en la primera alabanza, *Laudatio I* (pág. 1). Esta es la primera de las cinco capitulares ilustradas y sus características se repiten en los siguientes elogios de manera constante. Se analizaron las capitulares utilizadas teniendo en cuenta el tipo de letra, su relleno, fondo y si la misma tiene borde o no²⁰. Como se dijo, se encontraron similitudes entre las capitulares ilustradas que inician las oraciones laudatorias.

²⁰ Garone Gravier, p. 49.

Laudatio II comienza en la página 13 y su capitular es una *S* un poco más cargada que el carácter precitado, mostrando todo el esplendor propio del período barroco. La descripción posee las mismas características de la *I*, con un *jaspeado* un poco más intenso que simula un horizonte y que otorga profundidad a la letra capitular. La tercera alabanza, que comprende las páginas 24 a 36, inicia con la letra *Q*. Esta es la capitular más destacada por la cantidad de elementos que la componen, y por un profuso follaje detrás del carácter blanco. La misma posee una altura de cinco líneas de texto, mientras que la *S* anterior supera las cuatro líneas pero no llega a este nivel. Un detalle de este elogio es que comienza en una página par (verso), probablemente para colaborar con la economía en la impresión. Una letra *M* da comienzo a la cuarta oración (p. 37). Visualmente es la más clara de todas sus pares enmarcadas, con mucho follaje vegetal de tonalidad oscura que contrasta con el diseño del carácter.

Antes del último elogio, se ubica un prefacio dirigido al lector (pp. 47 y 48), que posee otra capitular sin ornamentos. La misma es una letra *D* que ocupa tres líneas de alto, pero a diferencia de las oraciones anteriores a la capitular le sucede una línea que alterna minúsculas y versales. Estas últimas se emplean para nombrar al homenajeado y para aludir al lector. Se estima que al haber menos elementos ornamentales se utilizó una inicial más alta para destacar del cuerpo de texto. Sobre el título *Lectori*, en el original en latín, se ubica una línea de ornamentos tipográficos. Por último, en el quinto elogio (p. 49) se repiten en la parte superior la inicial *I* y la viñeta ornamental empleadas en la primera oración laudatoria, pero con una salvedad: los ornamentos tipográficos al inicio de la composición difieren, ya que algunos usan cruces y otros estrellas, todos recursos propios de finales del siglo XVII.

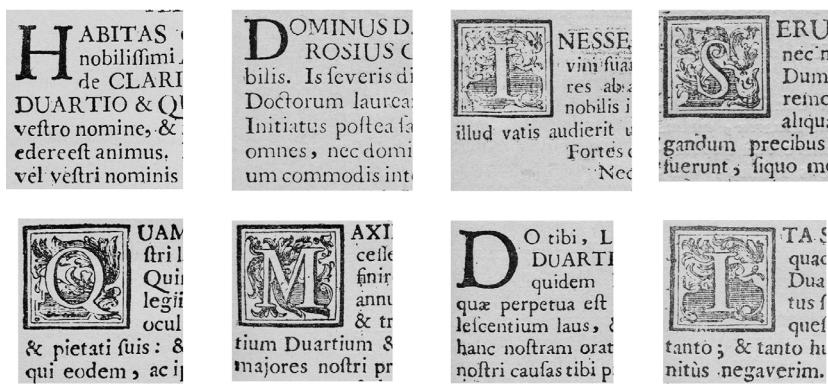


FIGURA 18. Comparación de las capitulares según su orden de aparición en el libro.

Repertorio y descripción de las capitulares ilustradas (cuadro)

- Asiento primario de la obra: *P. José Manuel Peramás, idioma latín. Córdoba (1766).*
- Tipo de letra: *Romana.*
- Relleno de la letra: *Blanco o calado.*

- d. Fondo de la letra: *Ornato a manera de hojas de acanto*²¹. Además posee un jaspeado o ashurado en la parte inferior de las mismas, simulando horizonte.
- e. Marco: *Doble*.

Ornamentos tipográficos

El *Laudationes Quinque* es un ejemplar de alta calidad compositiva y respeta los usos tipográficos de su época casi en su totalidad, este es el caso de los ornamentos, caracteres tipográficos propiamente dichos, fueron utilizados principalmente para separar áreas de texto e indicar secciones (las oraciones laudatorias) aunque también, y no en menor medida, como recurso decorativo. Dichos ornamentos no han sido utilizados en exceso y se han compuesto armónicamente cuando comparten espacio con viñetas ilustradas, capitulares y el resto de los elementos de la página, dentro de un contexto estilístico propio del período barroco.

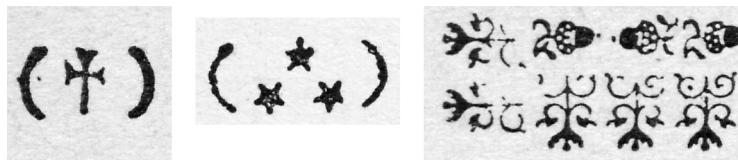


FIGURA 19. La cruz es empleada en la primera Laudación solamente, encerrada entre paréntesis. En las siguientes laudaciones es reemplazada por estrellas pentagonales. Complementan estos ornamentos abstractos unos motivos florales y frutales como bellotas.

De acuerdo con lo observado, estos caracteres especiales no se usan de manera uniforme, ya que en algunas ocasiones se emplean para formar una guarda (como en el Prólogo) y en otras enmarcan una viñeta (como en la apertura del *Laudatio IV*). Los ornamentos empleados son de dos tipos: *abstractos* y *figurativos*. De los primeros se encontraron estrellas de cinco puntas y cruces, en ocasiones usados entre paréntesis. Con respecto a los segundos, se observan motivos *florales* y *vegetales*, que se usaron de manera combinada con los abstractos para formar nuevos patrones. El uso de esas guardas respeta el patrón de simetría compositiva aplicado a todo el volumen.

²¹ Esta planta con forma de cardo tiene largas hojas espinosas. Su nombre viene del griego *ake* que significa «de punta aguda». Las inconfundibles hojas, talladas en piedra o mármol, se pueden encontrar en los capiteles corintios de los edificios clásicos (superior). Las hojas del acanto simbolizan las artes o el amor por ellas, mientras que en el cristianismo son signo de dolor y de castigo. En las capitulares analizadas es una clara referencia a la cultura clásica y grecorromana que es reinterpretada en el Renacimiento.

Los ornamentos tipográficos se ubican en la parte superior de las páginas que abren capítulos y por encima de títulos y viñetas. En ocasiones, estas últimas se enmarcan parcial o totalmente con una guarda formada por la repetición de motivos figurativos. Por ejemplo, en el mencionado *Prólogo*, tres líneas de caracteres ornamentados se repiten y combinan con dos tipos de florales conformando una nueva guarda. En la actualidad, este tipo de glifos se denominan *dingbats* y pueden encontrarse como parte del *set* de caracteres de una fuente digital o como una fuente propiamente dicha.

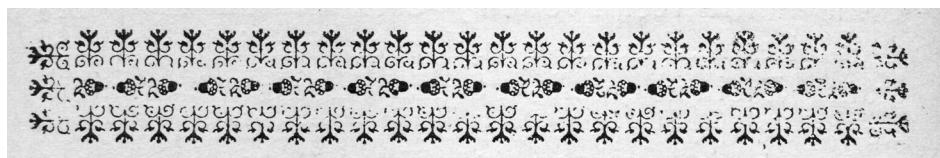


FIGURA 20. Ornamentos tipográficos que conforman una cenefa o cabecera en el Prólogo

En la página 13, donde comienza *Laudatio II*, se combinaron ornamentos abstractos florales con viñetas ilustradas de un tamaño menor a las encontradas en el primer elogio. En la tercera alabanza esta característica se acentúa, ya que se agranda la cantidad de ornamento tipográfico y se reduce el grabado. La viñeta está rodeada por un marco de ornamentos vegetales. En la cuarta Laudación un marco decorativo encierra una viñeta de menor tamaño que en los ejemplos anteriores. *Laudatio V* posee características similares al primer encomio: se produce una repetición de viñeta, capitular (letra I) y título. Esta repetición de imágenes en una composición editorial es una práctica que se analiza con mayor detalle en páginas siguientes. Entre las diferencias, sólo se destacan los ornamentos abstractos de la parte superior que, encerrados entre paréntesis, alternan entre cruces y estrellas de cinco puntas.

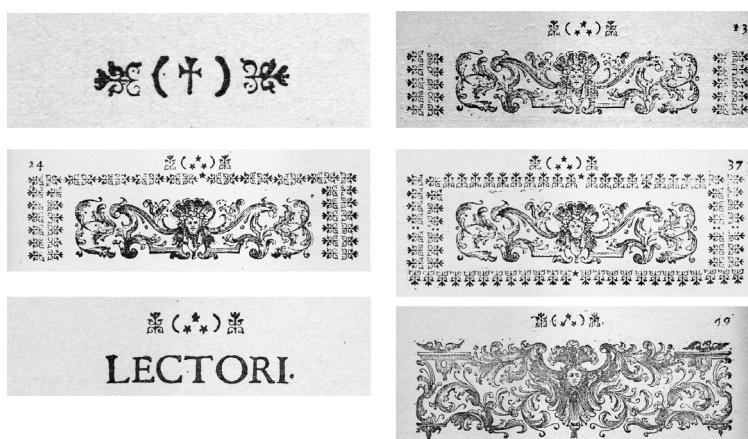


FIGURA 21. Los ornamentos empleados y su disposición (a veces vertical y otras horizontal) varían en las diferentes secciones que encabezan. Estas variaciones se muestran de izquierda a derecha siguiendo el orden de aparición en el libro.

Imágenes, ilustraciones y viñetas

En el campo del libro antiguo, Juan B. Iguíniz define que

Bajo el nombre genérico de ilustraciones se comprende el conjunto de láminas y grabados, haciendo abstracción de su especie, que se hallan dentro y fuera del texto. Entran en esta categoría los retratos, mapas, vistas, diagramas, estados, etc., y aun las viñetas y los ornamentos simplemente decorativos²².

Asimismo, hace la descripción de láminas, facsímiles, marca tipográfica, gráfica, diagrama, estado, tabla o cuadro sinóptico, esquema y ornamento tipográfico.

Nuestro libro posee siete imágenes y su uso está basado principalmente en la separación de las secciones más importantes de su contenido. La escasez de ilustraciones es una característica de la época, de ahí la repetición de las mismas en un mismo ejemplar. El motivo de esta carencia puede tener varias aristas que incluyen el poco espacio para la ilustración con el fin de abaratizar costos o la escasa importación de planchas grabadas. Lo cierto es que las ilustraciones de los libros fueron constituyendo el universo visual de los lectores. Las imágenes incluidas en los libros podían ser motivo de invocación, como las figuras religiosas. Otras, como los grabados heráldicos, mostraban patrocinio (indicaban quién costeaba la obra o quién era su impresor). El resto eran imágenes ornamentales, puramente decorativas. Las mismas fueron generando un acostumbramiento y una única referencia visual que además estaba condicionada por diversos factores que afectaban la impresión de ilustraciones. Entre dichos condicionantes se encontraban la posibilidad de contar con un grabador local avezado (algo poco probable en el caso cordobés, pues los modelos detectados son clásicos de imprentas europeas), los tiempos de los encargos y los costos de producción en relación a una publicación.

La calcografía, en cambio, fue la técnica empleada en las ilustraciones del *Laudationes Quinque*, donde todas las ilustraciones poseen un carácter decorativo, no descriptivo. Estos grabados podían ser empleados en más de una ocasión en distintas obras, lo que solía modificar su significado original. Así, en un contexto diferente, la Imprenta Expósitos reutilizó varios años después los mismos grabados usados en Córdoba. Con base en los estudios de Graén Porrúa²³, es posible que los grabados empleados en Córdoba en 1766 incluso hayan sido utilizados con anterioridad.

²² Juan B. Iguíniz, *Disquisiciones bibliográficas: autores, libros, bibliotecas, artes gráficas, Segunda serie*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1965, pp. 94-95

²³ Sobre este punto se recomienda leer el artículo de Isabel Graén Porrúa, “La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI”, *Historias* 31 (1993-1994), pp. 99-112, en el que discute la

Respecto de la contabilidad y ubicación de los recursos icónograficos, son pocos los usados en el libro: sólo cuatro de las siete imágenes mencionadas son utilizadas sin repetición; dos se repiten una vez y una de ellas aparece tres veces como inicio de sección, como si fueran piezas ‘comodín’²⁴, “[...] que son de carácter ornamental, decorativas en estricto sentido. Sin embargo, existen casos en los que una misma imagen se emplea en dos ocasiones y en contextos diferentes, a veces atribuyéndole nuevos nombres y por lo tanto significados diversos”. En muchos casos dicha repetición estaba supeditada al surtido de la imprenta o dependía de la decisión del impresor. En todos los casos, los grabados representan motivos florales simétricos, conformados por figuras vegetales de gran follaje y hojas de acanto cuyo significado ha sido descrito con anterioridad. Como se expresó líneas arriba, al hablar del reclamo, la medida y disposición de algunos de los elementos gráficos de la página, es posible que se hubiera usado para la lectura en voz alta, aunque no hay evidencia contundente de ello. En el caso de las imágenes de este facsímil las mismas miden entre 3 y 4 cm de alto, por lo que son reconocibles hasta tan sólo un metro. Esto reafirmaría su carácter decorativo, no descriptivo.

María del Carmen Agustín Lacruz desarrolla el proceso de decodificación semántica de las imágenes del libro antiguo en tres partes: la descripción, la identificación y la interpretación. Respecto del último paso expresa: “Hay que tener en cuenta que los significados de los mismos temas iconográficos varían según las culturas y las épocas históricas”²⁵. Es por ello que en esta parte del análisis sólo puede describirse e identificarse cada imagen, resultaría muy complejo interpretar lo que cada una de ellas representa en el libro.

Es posible analizar parcialmente la función de la imagen mediante su localización en la estructura formal del libro. De acuerdo con su propuesta, las áreas en las que se pueden encontrar las imágenes son: a) portada, b) preliminares, c) primera página, d) interior y e) final del libro, y si se aplica este modelo al caso específico del *Laudationes Quinque*, las imágenes se distribuyen del siguiente modo:

- a) En el espacio inferior de la *portada* se ubica un grabado de marcada simetría axial en el que se vislumbra una marca de patrocinio, aunque no se ha podido establecer si la misma pertenece a una marca religiosa o del editor/impresor. Se trata de un monograma con las iniciales *AM* superpuestas, situado en el centro de la imagen y dentro de un espacio en

transferencia de algunos grabados novohispanos del siglo XVI de una imprenta a otra, e inclusive la elaboración de copias.

²⁴ Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, p. 108.

²⁵ María del Carmen Agustín Lacruz, *El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp.97-98. Respecto de lo expresado en Pedraza García (ed.), *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 81-116.

blanco, rodeado de otros elementos que simulan un resplandor mediante la técnica del jaspeado. Completan la imagen cuatro ornamentos vegetales del tipo acanto que se hacen más contrastadas en los extremos. Sobre el eje vertical central y encima del monograma se ubica una corona sin puntas.

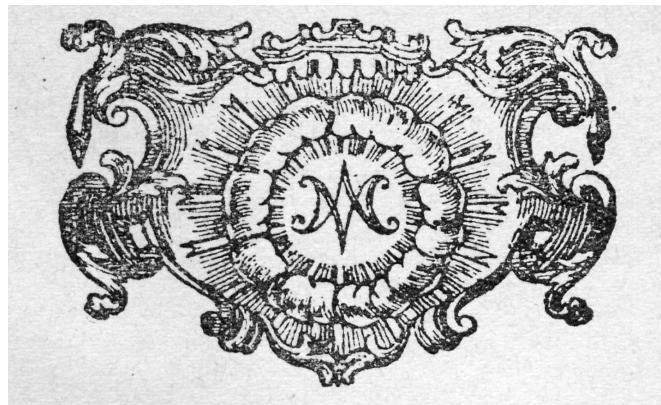


FIGURA 22. Grabado de la portada.

b) Como *preliminar*, la página final del prólogo presenta una imagen que cierra esta sección y es una de las que no se repiten en este ejemplar. El ancho de la figura es de aproximadamente la mitad de la caja de texto y está centrada respecto de esta última. Su forma es trapezoidal y simétrica, con un diseño que se afina hacia la base. Toda la composición está colmada de detalles vegetales del acanto, representando una especie de florero del cual se desprende una tupida vegetación.

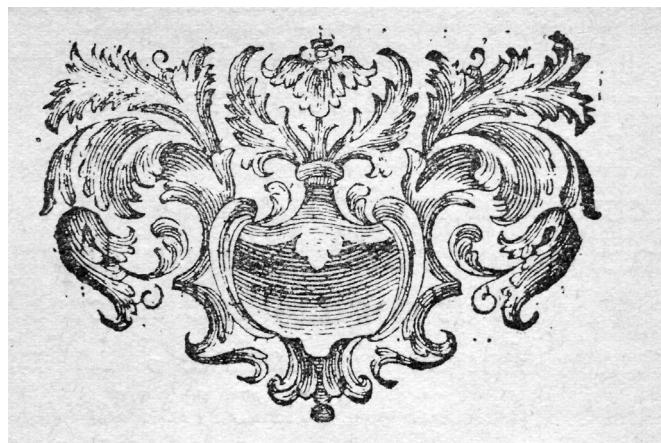


FIGURA 23. Grabado incluido en el cierre del Prólogo.

c) En la primera página de cada una de las cinco laudaciones se observan imágenes calcográficas de carácter decorativo, ubicadas en la cabecera a manera de orlas introductorias al texto. Como se explicó previamente, en algunos casos están enmarcadas por ornamentos tipográficos, especialmente florones, estrellas y cruces. Sólo se utilizaron dos grabados para las cinco secciones. La primera de estas imágenes, ubicada en las Laudaciones I y V, es una composición simétrica que abarca el ancho de la caja de texto. Está repleta de acanto con distintas hojas entrelazadas y en su centro sobresale una cara (un gesto típico de la arquitectura de la época) similar a la de los llamados *hombres verdes* o “*máscaras foliadas*”, cuyo significado es ambiguo y polisémico. En los extremos del grabado se sitúan dos fuentes o especies de abrevaderos sobre los que se posan un par de aves con sus alas abiertas.



FIGURA 24. Grabado incluido en las primeras páginas de las Laudaciones I y V.

La segunda imagen se repite en las Laudaciones II, III y IV, contiene menos elementos y es de menor tamaño que la precedida. Si bien ocupa la misma posición, en sus extremos está rodeada o enmarcada por ornamentos tipográficos descritos anteriormente. También el follaje en este caso es menos denso y en su centro sobresale una cabeza *foliada* similar a las que se observan en las Laudaciones I y V, con la particularidad de que sostiene una corona vegetal. Todo lo descrito respeta la simetría habitual de toda la obra.

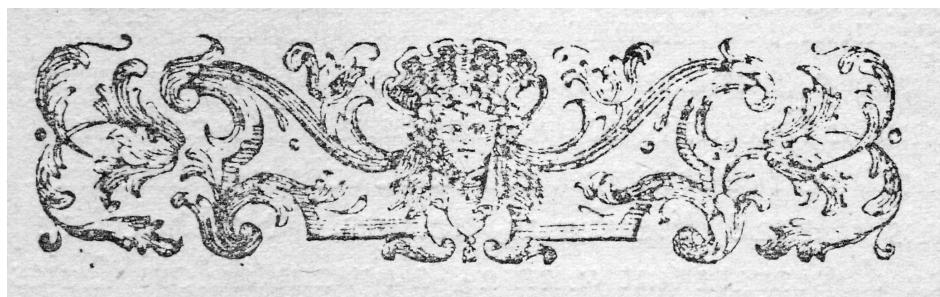


FIGURA 25. Grabado incluido en las primeras páginas de las Laudaciones II, III y IV.

d) Como ejemplo de imágenes en el interior del libro se pueden tomar las situadas en los finales de las Laudaciones II, III y IV y en el final del apartado dedicado al lector (*Lectori*). Todas son de carácter decorativo y comparten la función descrita en la clasificación: separar secciones de contenido o partes de la obra. Puede decirse que las mismas también permiten el ajuste y cierre de la composición. Estas imágenes interiores son tres. Una se repite al término de *Laudatio II* y *Lectori*; las dos restantes ilustran el colofón del tercer y cuarto elogio, sin reiterarse. Todas se ubican centradas verticalmente respecto de la composición, debajo de la mitad de la página. La primera comparte características de las imágenes descritas previamente: la simetría y el uso del acanto como motivo principal. En el centro de la misma se destaca una cabeza desproporcionadamente pequeña respecto de la gran corona que sostiene, función en la que parece auxiliada por el intenso follaje que la rodea.

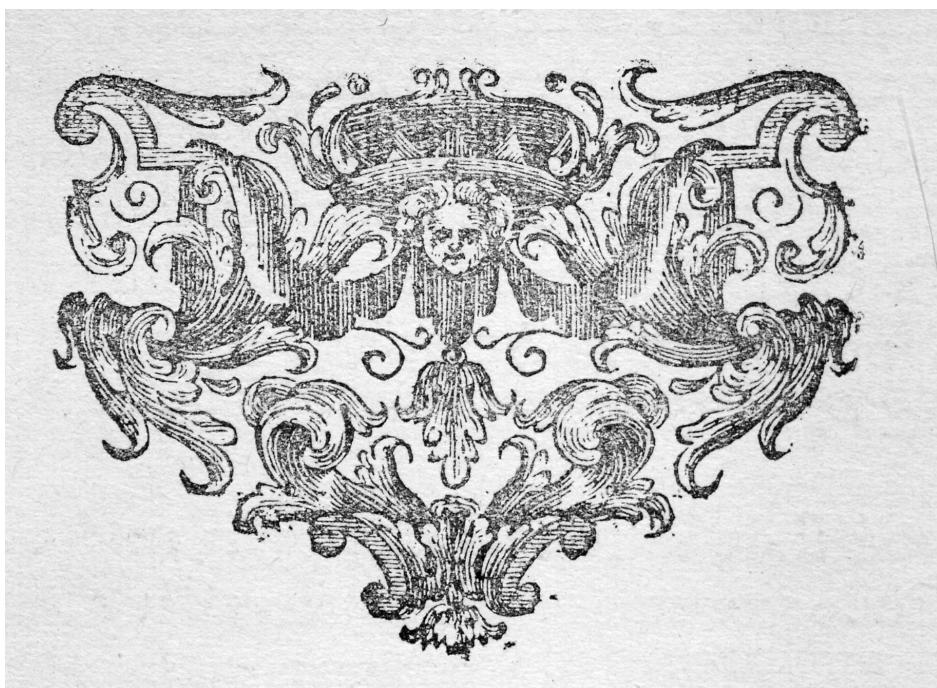


FIGURA 26. Grabado incluido al cierre de la Laudación II y Lectori.

La imagen que acompaña el final de la tercera laudación es la más pequeña del libro, ocupa un tercio del ancho de la caja de texto y se ubica entre las notas al pie y el reclamo. Desde el centro de la misma se observan hojas de acanto que florecen desde una especie de fuente o florero, siempre respetando el equilibrio simétrico. Puede interpretarse que sobre el mismo se posa un nido con un huevo en su interior, una imagen que tiene cierta continuidad en el cierre de la siguiente laudación.

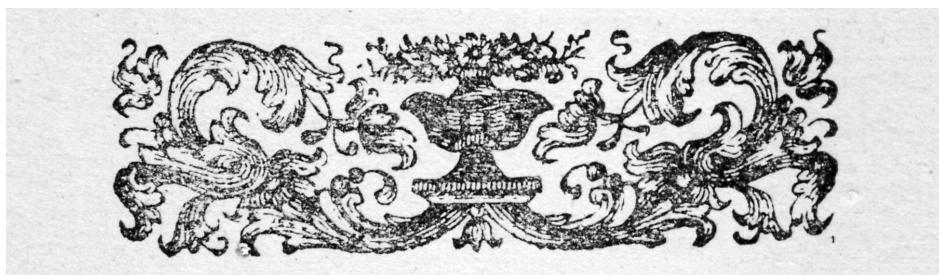


FIGURA 27. Grabado incluido al cierre de la Laudación III.

En esta otra ilustración se observa el citado vínculo con la anterior ya que, entre las hojas de acanto, el huevo ha devenido en ave a punto de iniciar su vuelo. Esta imagen posee un tamaño de la mitad del ancho de la caja de texto, es la última representación del interior del libro y se ubica al final de la Laudación IV.



FIGURA 28. Grabado incluido al cierre de la Laudación IV.

- e) Por último, en la copia facsimilar analizada no se observa el uso de imágenes al final del libro.

A manera de comentarios finales

En tanto aún no existe una tipología gráfica, visual y de diseño de los impresos antiguos de la América española, en general, y de los impresos jesuitas (americanos de otras regiones) en particular, es difícil precisar si las características localizadas y aquí descritas del primer impreso jesuita de Córdoba son compartidas por otros impresos del periodo o del género de obras o corresponden inclusive a un modo de hacer ignaciano. El propósito y sentido de describir estas formas visuales y las estructuras formales y compositivas del primer impreso cordobés sería identificar prácticas locales concretas de las artes del libro en territorios americanos, cosa que nos permitiría en un futuro identificar con claridad las continuidades y rupturas en las comunidades que produjeron piezas gráficas en América respecto de las de Europa,

así como también proponer conjeturas e hipótesis sobre la forma en que las comunidades de lectura pudieron haberse aproximado a los textos impresos coloniales. Al no poder establecer grandes grupos o series documentales como sí se ha ensayado en otros estudios, lo que está a nuestro alcance realizar es esta descripción sumaria, que podrá ser corregida y mejorada, pero que forma parte de la historia gráfica, no solo de una región sino de unas profesiones que hoy identificaríamos con la tipografía, la edición y el diseño. El impreso jesuita analizado obedece en términos generales al canon editorial del periodo en que fue producido, comparte su pulcritud y ascetismo ornamental y visual con la mayoría de los impresos jesuitas en latín emanados de las prensas de la ciudad de México y Puebla. Es posible también decir que hay una suerte de “sabor francés o aire gálico” en su estructura y letras, aunque a la fecha no podemos ofrecer datos que confirmen esta intuición, que solo se sustenta en las posibilidades de adquirir y montar un taller de imprenta cuando España, la metrópoli, aún no era completamente autosuficiente en materia tipográfica, cosa que se lograría paulatinamente en las décadas de 1770 y 1780. Por tanto, dejamos esta descripción como muestra de la existencia de un documento histórico clave en la cultura bibliográfica argentina, que el estudioso y lector podrá poner en relación con otros productos americanos y jesuitas.