

IMAGEN Y CULTURA IMPRESA

PERSPECTIVAS BIBLIOLÓGICAS



Marina Garone Gravier
Elke Köppen
Mauricio Sánchez Menchero
coordinadores



COLECCIÓN
DEBATE Y
REFLEXIÓN

Participan en la obra

Daniela Bleichmar

Marina Garone Gravier

José Santos Hernández Pérez

Elke Koppen

Ricardo Morales López

Susi W. Ramírez Peña

Mauricio Sánchez Menchero

Ana Utsch

Ninel Valderrama Negrón

IMAGEN Y CULTURA IMPRESA:
perspectivas bibliológicas

COLECCIÓN DEBATE Y REFLEXIÓN

Comité editorial

María Eugenia Alvarado Rodríguez
Carlos Arturo Flores Villela
Marina Garone Gravier
Lev Orlando Jardón Barbolla
Elke Koppen Prubmann
Octavio Reymundo Miramontes Vidal
María Elena Olivera Córdova
Mauricio Sánchez Menchero
María del Consuelo Yerena Capistrán

Imagen y cultura impresa: perspectivas bibliológicas

Marina Garone Gravier
Elke Köppen
Mauricio Sánchez Menchero
(coordinadores)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
MÉXICO, 2020

Primera edición electrónica, 2020
Primera edición impresa, 2016

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
en Ciencias y Humanidades
Torre II de Humanidades 4º piso
Circuito Escolar, Ciudad Universitaria
Coyoacán 04510, México, D. F.
www.ceiich.unam.mx

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Biblioteca Nacional / Hemeroteca Nacional
Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria
Coyoacán 04510, México, D. F.
www.iib.unam.mx

Edición: Concepción Alida Casale Núñez
Diseño de portada: Amanali María Cornejo Vázquez

ISBN Volumen: 978-607-30-3876-8
ISBN Colección: 978-607-30-1052-8

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

ÍNDICE



Prefacio	
<i>Marina Garone Gravier y Mauricio Sánchez Menchero</i>	9
La historia en dibujos: el libro viajero y el conocimiento de nuevos mundos en la Edad Moderna	
<i>Daniela Bleichmar</i>	19
El <i>Don Quijote</i> francés: edición, ilustración y encuadernación, entre materialidad y textualidad (1832-1878)	
<i>Ana Utsch</i>	53
Pulsión de la muerte. Representaciones gráficas de Francisco Agüera en <i>La portentosa vida de la Muerte</i>	
<i>Ricardo Morales López</i>	75
La imagen del vacío de poder: el impreso de <i>Guatemala por Fernando Séptimo</i>	
<i>Ninel Valderrama Negrón</i>	91
Tipografía y diseño editorial de la prensa ilustrada hispanoamericana: el caso de la <i>Gaceta de Guatemala</i>	
<i>José Santos Hernández Pérez</i>	111
Gráfica en prensa y folletería del México postindependiente: águilas y otras alegorías	
<i>Susi W. Ramírez Peña</i>	131

*Science y Nature: acercamientos a una cultura visual científica
a partir de los lineamientos para publicar figuras*
Elke Köppen 153

PREFACIO



*Marina Garone Gravier**
*Mauricio Sánchez Menchero***

I

Los epigramas de José Emilio Pacheco pueden generar un pensamiento agudo en el lector. Y es que, en manos del poeta la traducción actualizada por ejemplo de poetas griegos siempre termina por aportar algo. Un ejemplo mínimo son los trabajos de Anacreonte vertidos en su epigrama *El desastre*: “Se hunde mi patria / asistiré a su ruina”.¹ Con el tiempo esta sentencia se quedaría corta ante la creciente violencia en México. Al recibir el premio Reina Sofía, Pacheco no dejó de hacer referencia a la “nueva crueldad” extendida en el país, asegurando que lo único que se le ocurría para hacer frente a tanta violencia era la escritura de poesía “porque es una forma de resistencia contra la barbarie”.²

Eurípides tal vez se sentiría sorprendido ante un público mexicano acostumbrado cotidianamente a una cruel realidad. La puesta en escena de su obra *Las Bacantes* tal vez pasaría desapercibida y deslucida a pesar de sugerir “que el cuerpo desmembrado de Penteo era paseado por el escenario, llevando cada actor una o varias partes”.³ En cambio, las tragedias difundidas a través de miles de palabras e imágenes noticiosas pareciera que tuvieran inmunizado a México ante cualquier sobresalto.

Erich Fromm, durante sus últimos años vividos entre México y Estados Unidos, se dedicaría a clasificar y analizar la violencia. Para ello

* Doctora en historia del arte. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. (mgarone@marinagarone.com).

** Doctor en historia y comunicación en el mundo contemporáneo. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. (menchero@unam.mx).

¹ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 311.

² Pablo Espinosa, “Deplora JEP el ‘pan cotidiano’ de sufrir la violencia extrema”, *La Jornada*, 18/11/2009.

³ Bennett Simon, *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, 1984, p. 179.

haría notar cómo los periódicos se habían convertido en los mayores difusores y estimuladores no tan sólo de asesinatos por asaltos o venganza, sino de aquéllos que terminaban con las víctimas desmembradas y calcinadas. Un hecho que Fromm vincularía con la necrofilia de los asesinos: sujetos con una patología que buscaba no sólo la muerte de la víctima, sino sobre todo su despedazamiento.⁴

II

La metáfora del hombre vuelto un soporte de escritura está presente en la tradición de “los pueblos del Libro”. Si Jeremías hablaba de cómo Dios escribía su ley en el corazón de su pueblo,⁵ Pablo de Tarso imaginaba una escritura ya no dispuesta en tablas de piedra, sino de carne.⁶ Afín a esta imagen resultan las palabras que el ángel Gabriel dicta en sueños a Mahoma, quien se encarga de transcribirlas en una azora de *El Corán* como: “¡Predica! Tu Señor es el Dadivoso que ha enseñado a *escribir* con el cálamo: ha enseñado al hombre lo que no sabía”. Y será a partir de esta revelación que el Profeta dirá: “Es como si estas palabras hubieran sido grabadas en mi corazón”.⁷

Esta tradición alegórica va a ser heredada por el místico Juan de la Cruz, quien describe cómo la divinidad llaga —hoy diríamos tatúa— el corazón del alma “con el amor de su noticia”.⁸ Contemporáneo del poeta carmelita, Miguel de Cervantes lleva a su extremo la metáfora del hombre que ya no es solamente soporte de escritura, sino un ser convertido, él mismo, en un libro a través de don Quijote:

lo que Alonso Quijano hace es prestar su existencia para que sobre ella, a través de ella hable el libro; para que, encarnado en su figura, el libro

⁴ “Estos casos suelen entrar en la clasificación de asesinatos, pero quienes los cometen son asesinos necrófilos, diferentes de la mayoría de los asesinos, cuyo motivo es la ganancia, los celos o el desquite. El objetivo real de los asesinos necrófilos no es la muerte de la víctima —que es, claro está, condición necesaria— sino el acto del desmembramiento...”, Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, Madrid, Siglo XXI España, 1998, p. 327.

⁵ Jeremías, en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1980, p. 1169.

⁶ Segunda epístola a los Corintios, en *Biblia de Jerusalén*, *op. cit.*, p. 1655.

⁷ *El Corán*, México, Random House Mondadori, 2007, p. 589. *Cfr. El Corán*, Madrid, Edaf, 2010.

⁸ San Juan de la Cruz, “Declaración del canto espiritual”, Canción IX, en *Obras espirituales*, Pamplona, Pascual Ibáñez, 1774, p. 380.

[...] se haga hombre y cobre existencia. El libro, convertido en norma, modelo y pauta de una existencia, se hace hombre.⁹

Pero la construcción metafórica del hombre vuelto libro también se ha constituido culturalmente a la inversa: las partes del cuerpo humano han terminado por imponerse al libro. A la parte superior de una página se le empezó a denominar como el corte de *cabeza*, mientras que al espacio en blanco que quedaba en la parte inferior de un papel se le llamó *pie*. Igualmente, se consideró como *nervio* al cordel o *costilla* transversal del *lomo* de un libro, al que se anudaban los hilos con que se cosían los pliegos que se encuadernaban. Incluso a la abertura que se forma entre la lomera y la costura de los pliegos al abrir el libro, si está encuadernado a lomo destacado, se le denominó *boca*.¹⁰

La metáfora del cuerpo humano, con sus etapas vitales del nacimiento al envejecimiento, incluye la muerte de forma natural, pero desafortunadamente también la accidental o deliberada. Lo mismo sucede con los libros: la destrucción de estos —o asesinato, para seguir con las metáforas— ha sido una realidad a lo largo del tiempo. Para ser más exactos, el término *biblioclastia* hace referencia a la destrucción de libros de manera natural —incendios, polvo, humedad o insectos—, o bien provocada por el ser humano.¹¹ En referencia a este último caso, Umberto Eco especifica una triple subclasificación:

[...] la biblioclastia fundamentalista, la biblioclastia por incuria y aquella por interés. El biblioclasta fundamentalista no odia los libros como objeto, teme por su contenido y no quiere que otros lo lean. Además de un criminal, es un loco, por el fanatismo que lo anima. La historia registra pocos casos excepcionales de biblioclastia, como el incendio de la biblioteca de Alejandría o las hogueras de los nazis. La biblioclastia por incuria es la de

⁹ Francisco J. Blasco Pascual, *Cervantes: raro inventor*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005, p. 23.

¹⁰ Cfr. José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Gijón, Trea, 2004.

¹¹ Con el término *bibliolitia*, José Martínez de Sousa designa a la destrucción voluntaria de libros cuyos ejemplos se remontan en el tiempo. “Tal vez la primera acción perniciosa en este sentido pueda imputarse al emperador Ts’in Shihuangti, que en el año 213 a.C. mandó quemar los manuscritos sobre madera, verdaderos libros de la época, como castigo a los autores que habían criticado su política... Igual comportamiento tuvo Juan de Zumárraga (1476-1548), primer arzobispo de México, que, a fines de 1520 o después de 1528, mandó quemar los emblemas de la idolatría azteca, sus libros, librerías y pinturas”. José Martínez de Sousa, *op. cit.*, p. 102.

tantas bibliotecas italianas, tan pobres y tan poco cuidadas, que a menudo se transforman en espacios de destrucción del libro, porque una manera de destruir los libros consiste en dejarlos morir y hacerlos desaparecer en lugares recónditos e inaccesibles. El biblioclasta por interés destruye los libros para venderlos por partes, pues así obtiene mayor provecho.¹²

En suelo mexicano, los ejemplos actuales de biblioclastia se multiplican por diferentes razones. Una de ellas, que por natural parece norma, es la biblioclastia por falta de lectura, como lo han demostrado recientes encuestas.¹³ El perfil del público lector mayor de 12 años encuestado en 2012 demuestra que más de 20% está representado por una tendencia de “poca lectura” (11.4%) o de “lectura esporádica” (19%). Según la misma encuesta, del grupo conformado por los no lectores,¹⁴ estos dedican su tiempo libre a descansar (51.7%), a ver la televisión (46.4%) o a participar en reuniones familiares (21.6%). Ante estos resultados, una pregunta que debemos tener presente los productores de libros o materiales de lectura debería ser qué tanto ayudamos o no a que estas cifras aumenten la biblioclastia en el país. Misma pregunta deberíamos tener presente en las bibliotecas públicas y universitarias, por ejemplo, en cuanto a la funcionalidad y las innovaciones tecnológicas que ayudan a incrementar las consultas y los usos de cuerpos bibliográficos, hemerográficos, fotográficos o de material efímero, por mencionar tan sólo algunos casos.

¹² Umberto Eco, “Desear, poseer y enloquecer”, diario *La Nación*, Buenos Aires, 25/04/2001 <<http://www.lanacion.com.ar/215637-pasiones-publicas>> [consultada en 02/2015]. Con respecto al famoso incendio de la biblioteca de Alejandría, Hipólito Escolar se encargaría de desmitificar dicho hecho aclarando que el famoso reservorio pudo sobrevivir la muerte de Cleopatra y existir hasta el siglo IV d. C. Y si algunos libros se quemaron —lo que sirvió para crear la leyenda del famoso siniestro—, sólo fueron unos localizados en los almacenes cercanos al puerto, pero no así la famosa biblioteca. Cfr. Hipólito Escolar, *La biblioteca de Alejandría*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 110-122.

¹³ Se trata de encuestas nacionales elaboradas por el gobierno mexicano, como la Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, Conaculta, México, 2010 <http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/#.VOyKj66FBMs: consultada en 02/2015> y la Encuesta nacional de lectura, México, Conaculta, 2006 <http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic.php> [consultada en 02/2015]. Por parte de la academia haría falta el desarrollo e instrumentación de encuestas que ayudaran a contrastar los resultados de las aplicadas por el gobierno.

¹⁴ “Se caracteriza por tener un contacto nulo o casi nulo con cualquiera de los distintos materiales impresos registrados por la encuesta y por no frecuentar Internet o hacerlo menos de una vez a la semana. Está integrado fundamentalmente por personas que declaran no leer nunca y por personas que leyeron menos de un libro en el año y menos de una vez al mes periódicos, revistas e historietas”. Encuesta nacional de lectura, México, Conaculta, 2006, p. 132.

III

Otro tipo de biblioclastia tiene que ver con los problemas teóricometodológicos generados por investigaciones planteadas de forma inconexa o fragmentaria. El resultado es que un sistema complejo como lo es el libro queda desmembrado. Una forma de evitar este cercenamiento es a partir de estudios multi e interdisciplinarios, como lo han demostrado los generados por los giros culturales y visuales llevados a cabo por diversos especialistas o grupos de trabajo durante las últimas tres décadas.

El reto es intentar superar un sistema de análisis lineal caracterizado por crear poca interacción entre sus componentes para suscitar, en cambio, la observación de sistemas complejos que buscan analizar los vínculos causados por la gran interdependencia de sus elementos. Para evitar entonces la división del libro, su estudio requiere de una aproximación multi o interdisciplinaria al momento de estudiar las etapas de su producción, circulación y prácticas de consumo y apropiación. Todo lo cual implica un trabajo metodológico en el que necesitan converger especializaciones como la crítica textual, la crítica literaria y la historia de la lectura, sin olvidar la bibliografía al lado de los estudios visuales.¹⁵

En referencia a esta última especialidad, directamente involucrada con el contenido de este libro, W. J. T. Mitchell expone la tarea que debe desempeñar el investigador actual: analizar “la interacción entre las representaciones visuales y verbales en toda una serie de medios”.¹⁶ En este mismo sentido y para profundizar el análisis provocado por la interacción entre texto y grabado, Roger Chartier animaba a considerar en principio un doble registro:

El primero [...] material y editorial, [estudia] la distribución de las ilustraciones a partir de las posibilidades ofrecidas por las diferentes técnicas de grabado y las decisiones de los impresores. El segundo [...] semántico, [analiza] las significaciones producidas por las relaciones entre textos e

¹⁵ MSM, *El corazón de los libros*, México, CEIICH-UNAM, 2012, p. 23.

¹⁶ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 12. Sobre los cambios que han implicado los nuevos medios como Internet en la relación de lo verbal y lo visual, hecho que ha generado una interacción ya no sólo espacial sino temporal, véase Ana García Varas, “Lógica(s) de la imagen”, en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 51.

imágenes, ya sea en la simple contigüidad, frecuentemente aleatoria, entre unos y otros en la página impresa, ya sea en las elecciones conscientes de los editores.¹⁷

Atender a la “materialidad de los textos”, por medio del estudio de las composiciones tipográficas y gráficas de cada libro, es una primera condición de análisis. El siguiente reto contra cualquier intento de biblioclastia académica es precisamente considerar la explicación y comprensión del libro como un sistema complejo, todo lo cual demanda estudiarlo dentro del campo de su producción, circulación y consumo. Ya Robert Darnton afirmaba que:

[...] los libros son muchas cosas: objetos manufacturados, obras de arte, artículos de intercambio comercial y vehículos de ideas. De suerte que su estudio se derrama sobre numerosos campos, tales como la historia del trabajo, el arte y el comercio. Su estudio es particularmente valioso en la historia intelectual, ya que ofrece una forma de minimizar el anacronismo. En lugar de empezar con la pregunta: “¿Qué tan difundida se encontraba la Ilustración?”, el historiador puede determinar qué libros en efecto circulaban más ampliamente en el siglo XVIII [...].¹⁸

IV

En gran parte, el libro que el lector tiene en sus manos es resultado del II Encuentro Internacional de Bibliología celebrado en agosto del 2014 bajo el tema “La imagen en la cultura escrita”. Dicho evento interinstitucional convocó el trabajo coordinado de investigadores pertenecientes a dos seminarios que se llevan a cabo en la UNAM: el Interdisciplinario de Bibliología, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, y, el de Estudios sobre la Cultura Visual, del Centro de Investigaciones Inter-

¹⁷ Un tercer elemento indicado por Chartier para el análisis de la interacción entre textos e imágenes tenía que ver más específicamente con la literatura de cordel: “El tercero era sociocultural, y hacía que la ilustración fuera un apoyo para la entrada en la cultura escrita de los analfabetos, porque encontraban en las imágenes una ayuda para el desciframiento y la comprensión de los textos...”, Roger Chartier, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 188-189.

¹⁸ Robert Darnton, *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 273-274.

disciplinarias en Ciencias y Humanidades. Esta actividad propició la articulación y combinación de diversos trabajos multidisciplinarios de investigadores, al igual que de especialistas de otras instituciones extranjeras como lo son la University of Southern California, Estados Unidos, y la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Los capítulos incluidos están organizados alrededor de la producción de dibujos, grabados y elementos tipográficos para diversos libros y gacetas, así como de ilustraciones en revistas científicas. La temporalidad abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días. El primer capítulo, elaborado por Daniela Bleichmar, se aboca al estudio del *Códice Mendoza*, un manuscrito con ilustraciones creado en la Ciudad de México (ca. 1542). Para ello, su autora se concentró en tres tipos de traducción. La primera es la producción del código a través de un proceso de traducción lingüística y cultural basado en la transformación de imágenes en palabras, la narrativa oral en el texto escrito, el idioma náhuatl en el castellano, y la historia y costumbres indígenas en versiones europeas. La segunda es la traducción o translación física: el código viajó desde México a París, Londres y Oxford. Finalmente, el código se tradujo y plasmó en diversos soportes, lo cual generó múltiples publicaciones con diferentes versiones del mismo.

Ana Utsch, en el segundo capítulo, estudia las modalidades de difusión de don Quijote —obra que participó de todas las fases de la producción editorial francesa en el siglo XIX— a través de las variaciones de los aspectos materiales que dieron forma y realidad al libro impreso, lo que a fin de cuentas propone (o impone) lecturas diversas de una misma obra. La multiplicación de las modalidades de ilustración y encuadernación desarrolladas por el mundo de la edición —en sus dimensiones estéticas, literarias y mercadológicas— revelan directamente la constitución de programas editoriales de difusión del libro. Con todo ello, la autora ha podido identificar las continuidades y las discontinuidades de la ruta, al mismo tiempo textual y material, de una obra literaria que ya contaba con una larga vida editorial.

Por su parte, Ricardo Morales López explica los procesos constructivos de conceptos visuales en la última década del siglo XVIII. Para ello, utiliza algunos capítulos de *La portentosa vida de la Muerte*, de fray Joaquín Hermenegildo Bolaños, de los cuales analiza la creación de las imágenes barrocas, grabadas en una época dominada por la Ilustración. De forma próxima, Ninel Valderrama Negrón estudia los veintidós aguafuertes contenidos en el impreso *Guatemala por Fernando Séptimo*, escrito por

Antonio Juarros y Lacunza, alférez de la ciudad de Guatemala. Después de la revisión de fuentes de archivo y obras cercanas, la autora advierte la superposición en el impreso de dos discursos paralelos: uno textual y otro visual, en donde los aguafuertes confirieron y dieron a entender un estado político mucho más complejo del que estaba expresado en las descripciones literales.

Más adelante, José Santos Hernández se dio a la tarea de estudiar la *Gaceta de Guatemala* con el objeto de explicar la tipografía y el diseño que presentaban algunas de sus páginas, así como la evolución técnica y el significado de las mismas. Lo anterior permitió al autor observar la influencia de la Ilustración europea en la técnica de impresión de la prensa americana, en cuyas páginas e imágenes se advierte la inquietud de sus colaboradores letrados por difundir y criticar la cultura de su época.

El trabajo de Susi W. Ramírez Peña parte de un estudio de la gráfica impresa en México durante la primera mitad del siglo XIX. En particular, esta autora se concentró en las viñetas vinculadas con el imaginario visual de las águilas y las alegorías de la libertad y la justicia publicadas en México entre 1820 y 1847. De esa forma, pudo analizar un grupo de imágenes que circularon en la folletería y prensa después de la independencia mexicana para después compararlo con algunos especímenes extranjeros, además de considerar las estrategias editoriales de los impresores.

Por último, Elke Köppen ofrece un acercamiento a la cultura visual científica, a partir de los lineamientos para publicar figuras en las revistas *Science* y *Nature*. El propósito de la autora fue detectar cambios en la política editorial en lo relativo a la inclusión de ilustraciones en ambas publicaciones. Su trabajo, entonces, reporta los primeros resultados sobre la estructura del artículo científico y su normalización, la aparición de ilustraciones de color, la diversificación de los tipos de ilustración con el uso de programa de gráficos y la llegada de las imágenes digitales que potencian la producción y circulación de imágenes, pero que también conllevan a la tentación de la manipulación no ética de las mismas.

Queda pues en manos del lector un libro con diferentes ejemplos de aproximación teóricometodológica y de fuentes para estudiar el binomio de lo textual y lo visual en soportes impresos. Se trata de un primer esfuerzo de trabajo interdisciplinario e interinstitucional con el propósito de resistir cualquier caso de biblioclastia, como el que advertía José Emilio Pacheco en su poema *El libro*: “Lo compré hace

más de quince años. Pospuse la lectura para un momento que no llegó jamás. Moriré sin haberlo leído. Y en sus páginas estaban el secreto y la clave”.¹⁹ Esperamos no sea este el caso de los lectores de esta obra y que, en cambio, sean más los interesados en luchar contra cualquier acto de biblioclastia, al participar colectivamente en el trabajo interdisciplinario de estudios bibliológico y visual de obras impresas.

¹⁹ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 220.

LA HISTORIA EN DIBUJOS: EL LIBRO VIAJERO Y EL CONOCIMIENTO DE NUEVOS MUNDOS EN LA EDAD MODERNA*



*Daniela Bleichmar***

Introducción

En la Ciudad de México, alrededor de 1542, artistas nahuas y escribas españoles produjeron un manuscrito conocido como el *Códice Mendoza* (imágenes 1 y 2).¹ Las culturas mesoamericanas no tenían escritura alfabética; contaban, en cambio, con una sofisticada tradición de escritura pictórica. Los “libros pintados” creados por los pintores-escribas nahuas (*tlacuilo*; plural, *tlacuiloque*) fascinaron a los europeos, pero si bien los coleccionistas del Viejo Mundo los valoraban como raros ejemplos de escritura exótica, los primeros misioneros instalados en Nueva España destruyeron la gran mayoría de los manuscritos pictóricos precolombinos debido a su carácter “idolátrico”, es decir, sagrado o ritual. No obstante, los pintores-escribas siguieron haciendo códices en las décadas posteriores a la Conquista y adaptaron su arte para fusionar las tradiciones nativas y europeas.²

* Una versión de este texto se publicó como “History in pictures: Translating the *Codex Mendoza*”, *Art History*, 38.4, otoño 2015, pp. 604-619. Traducción al castellano de Horacio Pons.

** Associate Professor of Art History and History, University of Southern California.

¹ La edición estándar es de Frances Berdan y Patricia Rieff Anawalt, *The Codex Mendoza*, 4 vol., Berkeley: University of California Press, 1992; desde el 2015 existe una magnífica edición digital: <codice.manuvo.com>. Véase, también, Jorge Gómez-Tejada, “Making the *Codex Mendoza*, constructing the *Codex Mendoza*: A reconsideration of a sixteenth-century Mexican manuscript”, tesis de doctorado, Universidad de Yale, 2012, que se vale de un análisis codicológico y formal para investigar su creación.

² Los latinoamericanistas utilizan la palabra “códice” para referirse a cualquier obra relacionada con las tradiciones amerindias de escritura pictórica y considerada de manufactura indígena, sean cuales fueren su formato, soporte, fecha, ausencia o presencia de elementos europeos o uso de texto alfabético: lo crucial es el referente indígena. La obra clásica sobre los documentos pictóricos mesoamericanos en el periodo virreinal es la de Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools* (1959), Norman: University of Oklahoma Press, 1994. También son indispensables los trabajos de Elizabeth Hill Boone, entre ellos Elizabeth Hill

Para producir el *Códice Mendoza* los artistas indígenas pintaron figuras coloridas que transmitían información sobre la historia, las prácticas tributarias y la vida social de los aztecas.³ Algunos de los dibujos se adhieren a las convenciones pictóricas prehispánicas, en tanto que otros muestran signos de europeización.⁴ Siguiendo la costumbre indígena, esas figuras dieron pie a un relato oral en náhuatl, que a su vez se interpretó oralmente al castellano. Finalmente, uno o más escribas transformaron la palabra hablada en castellano en un texto escrito en castellano que transmite la información proveniente de las figuras y el relato nahuas y también explica algunos elementos del sistema de escritura pictográfica. El documento resultante es un producto tanto de las tradiciones americanas como de las europeas. Entre los aspectos amerindios se incluyen la escritura pictográfica y el relato oral en náhuatl, los artistas, el narrador nahua y probablemente el intérprete, algunos de los pigmentos y la información. Entre los aspectos europeos, el papel, la tinta y algunos de los pigmentos; el formato de libro y la adopción de la página como unidad narrativa, en vez de los formatos precolombinos (el lienzo, el rollo o el plegado en forma de acordeón), la escritura alfabética, los escribas y la audiencia prevista, dado que el documento se hizo para exportarlo a España.

Desde su llegada a Europa en el siglo XVI, este códice ha sido celebrado como un documento clave para el estudio de Mesoamérica, y ha disfrutado de una atención más sostenida que ningún otro manuscrito mexicano, sobre todo en los comienzos del periodo moderno. Autores de los siglos XVII y XVIII se refirieron a él como una “historia mexicana en imágenes”, “jeroglíficos mexicanos” y “anales pintados mexicanos”. En 1780 Francisco Javier Clavijero, un jesuita exilado, lo vinculó a Antonio de Mendoza (1495-1552), primer virrey de Nueva España (entre 1535

Boone y Walter Mignolo (eds.), *Writing without words: Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994; Elizabeth Hill Boone y Thomas B. F. Cummins (eds.), *Native traditions in the postconquest world: A symposium at Dumbarton Oaks, 2nd through 4th October 1992*, Washington, DC, Dumbarton Oaks, 1998; y, Elizabeth Hill Boone (ed.), *Painted books and indigenous knowledge in Mesoamerica: Manuscript studies in honor of Mary Elizabeth Smith*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, 2005.

³ J. Gómez-Tejada, “Making the *Codex Mendoza*...”, *op. cit.*, capítulo 2, sugiere, sobre la base de un meticuloso análisis formal, la intervención de dos artistas.

⁴ Sobre el estilo, véanse Kathleen Stewart Howe, “The relationship of indigenous and European styles in the *Codex Mendoza*: An analysis of pictorial style”, en F. Berdan y P. R. Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 25-33, y J. Gómez-Tejada, “Making the *Codex Mendoza*...”, *op. cit.*, capítulos 1 y 2.

y 1550); aunque esa procedencia es incierta, desde entonces dio nombre al documento.⁵ En nuestros días los investigadores tienen especial aprecio por el *Códice Mendoza* debido a la detallada información que proporciona sobre la historia, la economía y la cultura nahuas apenas dos décadas después de la caída de Tenochtitlán en 1521. El código también es de notable calidad artística e importancia histórica. Para terminar, es único en cuanto presenta una glosa alfabética de cada uno de los pictogramas, por lo cual funciona como una suerte de cartilla para el estudio de los glifos nahuas, tanto en los siglos XVI, XVII y XVIII como en épocas más recientes. La Bodleian Library de Oxford, su actual propietaria, lo exhibe como un “tesoro”.

Las investigaciones sobre el *Códice Mendoza* han tendido a concentrarse en los pictogramas, a explotar el documento en la búsqueda de datos empíricos acerca de la sociedad azteca y a utilizarlo como una prueba de las prácticas y la agencia indígenas. Sobre la base de los estudios existentes, este trabajo se centra en las trayectorias y transformaciones del manuscrito a través de las lenguas, las diferencias culturales, el espacio, los medios y las interpretaciones, comenzando por su manufactura en la Nueva España a mediados del siglo XVI y siguiéndolo en sus viajes físicos y sus reproducciones impresas en los siglos XVII y XVIII. Se valora tanto la producción del documento como su circulación, recepción y reproducción, considerándolo una fuente tanto para el estudio de la Nueva España del siglo XVI como de la cultura europea.

En este estudio de las trayectorias y transformaciones del código, tiene un lugar central la atención prestada a los procesos de traducción. Los trabajos académicos sobre los inicios de la cultura visual y material hispanoamericana han tendido a desglosar los elementos indígenas y europeos y, con ello, a describir las obras que exhiben rasgos de ambas tradiciones como ejemplos de una singular mezcla “híbrida” o “mestiza”, característica de la región.⁶ Sin embargo, aunque el *Códice Mendoza*

⁵ Clavijero lo describió como “*la raccolta de Mendoza*” (“la colección de Mendoza”) en *Storia antica del Messico*, Cesena, per Gregorio Biasini all’insegna di Pallade, 1780-1781, vol. 1, p. 22 [trad. esp.: *Historia antigua de Méjico, sacada de los mejores historiadores españoles, y de manuscritos antiguos de los indios*, México, Juan R. Navarro, 1853]. H. B. Nicholson, “The history of the *Codex Mendoza*”, en F. Berdan y P. R. Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza, op. cit.*, vol. 1, pp. 1-11, y J. Gómez-Tejada, “Making the *Codex Mendoza*...”, *op. cit.*, ponen en duda esa conexión.

⁶ En la vasta literatura sobre esta cuestión, véanse, en especial, Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and its discontents: Considering visual culture in colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review*, 12(1), 2003, pp. 5-35; y Serge Gruzinski, *The mestizo mind: The intellectual dynamics of*

presenta elementos tanto europeos como americanos, sus creadores no los combinaron. Muy por el contrario, el códice yuxtapone cuidadosamente imagen y texto, elementos nahuas y españoles, y los presenta como relacionados, pero separados y distintos. No es un ejemplo de hibridación o mestizaje sino más bien de traducción/traslación, de movimiento constante de ida y vuelta para negociar las diferencias entre lenguas, sistemas de escritura y culturas.⁷

El *Códice Mendoza* se creó en una época en que las prácticas de traducción lingüística y cultural eran cruciales para casi todos los aspectos de la vida pública y privada de Nueva España. Los códices posteriores a la Conquista suelen exhibir la figura del intérprete en una posición prominente, y presentan en particular a la más célebre de las mediadoras coloniales: la asistente y amante de Cortés, Malintzin, también conocida como Malinche y Doña Marina, no sólo traductora sino ella misma traducida.⁸ Para enfrentar los desafíos planteados por las barreras lingüísticas, los misioneros aprendieron las lenguas indígenas y crearon una copiosa literatura que incluía diccionarios, gramáticas, catecismos, colecciones de sermones y confesionarios. El primer diccionario castellano-náhuatl impreso, el *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (México: en casa de Juan Pablos, 1555, 2a. ed. aumentada 1571), del franciscano Alonso de Molina, contenía unas impresionantes 520 páginas de entradas pareadas; fue vastamente utilizado y se lo imitó y amplió en reiteradas ocasiones. Los franciscanos también acometieron la empresa de educar a los niños de la elite indígena en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde les impartían una formación humanística y religiosa en castellano y latín.⁹ El colegio tenía

colonization and globalization, Nueva York, Routledge, 2002 [trad. esp.: *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona, Paidós, 2007].

⁷ Sobre la relación entre los comienzos del arte colonial mexicano y la traducción, véase Alessandra Russo, *The untranslatable image: A mestizo history of the arts in New Spain, 1500-1600*, Austin, University of Texas Press, 2014.

⁸ Se la presenta de manera destacada como intérprete en la *Relación de Tlaxcala*, el *Códice Durán* y el *Códice Florentino*, entre otros. Véase Frances Karttunen, "Rethinking Malinche", en Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Stephen Haskett (eds.), *Indian women of Early Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, pp. 291-312.

⁹ La obra clásica sobre los primeros franciscanos es la de Robert Ricard, *The spiritual conquest of Mexico: An essay on the apostolate and the evangelizing methods of the mendicant orders in New Spain, 1523-1572*, Berkeley, University of California Press, 1966 [trad. esp.: *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986], publicada originalmente en francés en 1933.

una biblioteca cuyos libros impresos proporcionaban modelos de textos e imágenes europeas, y está conectado con dos importantes códices coloniales que son más o menos contemporáneos del Mendoza, el *Códice de la Cruz-Badiano* (*Libellus de medicinalibus indorum herbis*, 1552, en latín y náhuatl) y el *Códice Florentino* (ca. 1577, en náhuatl y castellano). Vivir en la Ciudad de México a mediados del siglo XVI significaba estar constantemente implicado en actos de traducción.

En la edad moderna, la palabra “traducción” tenía dos significados. El *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, primer diccionario de una lengua vernácula europea, define *traduzir* como “llevar de un lugar a otro alguna cosa, o encaminarla” y “el bolver la sentencia de una lengua en otra”.¹⁰ La traducción podía referirse a un movimiento físico o lingüístico, lo cual hacía que el concepto fuera particularmente adecuado para el *Códice Mendoza*, un documento producido mediante procesos de traducción lingüística y cultural, puesto en movimiento físico a través del espacio y luego repetidamente transformado en versiones impresas que constituían nuevos actos de traducción interpretativa. Las secciones —o, mejor dicho, los movimientos— de este artículo siguen el código a través de esos tres tipos de traducción/traslación.

Primer movimiento: la traducción colonial y la producción del *Códice Mendoza*

El *Códice Mendoza* es un manuscrito ilustrado en formato de libro, compuesto de setenta y un folios de papel europeo de una medida aproximada de 30 por 21 centímetros (12 por 8¼ pulgadas). Consiste en setenta y dos páginas de contenido pictórico anotadas con glosas castellanas y sesenta y tres páginas de comentario textual en castellano, con páginas de texto e imagen interpoladas (imágenes 1 y 2). El código está dividido en tres secciones. La primera, de dieciséis folios, presenta una historia de los aztecas desde la fundación de la capital de Tenochtitlán en 1325 hasta su caída en 1521. Se trata de una historia política y militar organizada de manera cronológica en función del reino de cada emperador

¹⁰ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey N. S., 1611, sin paginar. La conjunción de esos dos sentidos se transfirió luego al verbo “trasladar” y su acción y efecto, “traslación”.

IMAGEN 1. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 1v.

tenaynacatl / O msi mismo pareca / haze demostracion por lo figurado / lo qual apara en el discripo del semario de tenuchtitlan / O fueron / conueniens / y en años / y al temate dellos / nahuatl

¶ Lo figurado de azul en los margines de esta y storia / cada una ca / gita / o apartado dignifica en años / y son el numero de años / y bissa / O tuuieron los semarios de diez / y para abietamente / y con se entien / da / lo figurado / y la cuenta / nombres de los años es / O en los pmtos se / cada uno a apartado / contraron / con el apmto primero mimemendo hasta / llegar a treze apmtos / y se allí / delante / tornaron a dar / primer grito / En on cuenta / En apmto / y sin / enuamete / ban discribiendo / lo / ta / llegar a los treze apmtos / y on / En los apmtos / y agita / estan discribas / figuras / apara / la apmci / pal cuenta / esta de los / apmtos / y on / haze / poco al caso / en lo que cada / un apartado / bissa / los nombres de los años / o nombres / y ponian / en lo / del / numero del apmto / hasta los treze apmtos / para / se / entenda / haze / apm / y a / b / de / m / o / n / e / m / o / n / de / los / nombres / con / b / n / y / m / e / z / a / p / a / r / a / p / o / r / a / n / o / a / l / l / e / t / r / a /

¶ En lo que son / y / f / e / g / a / de / los / apartados / o / casitas / mimemadas / que / años / en la abita / donde / apende / En / f / i / n / m / o / con / s / u / p / i / e / y / o / m / n / e / r / a / se / f / l / o / r / dignifica / año / a / g / i / n / o / fact / i / t / o / los / me / x / i / c / a / s / tenian / y / e / m / i / o / n / d / i / z / i / e / n / d / o / q / u / e / h / u / o / ante / p / a / s / a / d / o / de / t / i / e / m / p / o / memorial / les / a / r / i / a / n / de / x / a / d / o / a / n / i / b / o / de / los / tales / años / y / b / i / s / a / s / de / c / u / e / n / t / a / y / los / En / e / n / u / e / t / r / a / y / los / años / e / r / a / n / p / e / l / i / g / r / o / s /os / fact / i / t / o / s / e / c / i / j / a / g / o /s / para / causa / se / e / n / t / a / l / o /s / años / a / o / i / a / si / so / el / filio / se / a / g / u / a / general / / y / m / s / i / m / i / s / m / o / la / t / e / n / e / b / r / o / s / i / d / a / de / eclipse / de / sol / y / de / a / r / e / m / o / com / u / e / s / a / l / / y / m / s / i / en / el / tal / amo / h / a / z / i / m / grandes / s / a / c / r / i / f / i / c / i / o /s / y / c / e / r / i / m /o /n / i / a / s / a /n / s / d / i /o /s / y / se / s / a / ban / a / h / a /z /e /r / s /e /n / t / e /n /e /n /e /r /i /a / y / se / a /b /s /t /e /m /i /o /n / de / t / o /d /o /s / e /n / z /o /r /e /s / para / quando / lleg / a / e /l / p / r /o /p /i /o / d /i /a / y / o /r /a / del / tal / amo / / En / e /l / q / u / e /l / d /i /a / general / m / e /n /e /r /e / a / p / a /r /a / d /o /m / t / o /d /o /s / las / l / i /m /b /r /e /s / y / f /u /e /g /o /s / para / q / u /e /p /a /s /a /s / e /l / d /i /a / / y / p /a /s /a /d /o / e /n /p /e /n /d /i /m / l / i /m /b /r /e / m /u /e /d /a / f /u /e /z / de / o /n /a / s /i /e /r /r /a / s /a /c /a /d /a / para / en / la / c /e /z / d /e / e /n /e /

omez. yesi. nahuatl. macalli. chiqchen. chicom. chicon. matlac / x. oze / x. omo / x. omay / x. oya
 ge tucthli / acatl / xepatl / cali / tucthli / acatl / xepatl / xui / cali / ti. tucthli / acatl / ma. xepatl / cali / tucthli / xepatl / cali

uno	dos	tres	cuatro	cinco	seis	ca	siete	ocho	nueve	diez	once	pe	doce
trece	quince	diez y seis	diez y siete	diez y ocho	diez y nueve	diez y diez	diez y once	diez y doce	diez y trece	diez y catorce	diez y quince	diez y dieciséis	diez y diecisiete

lo se sabe que esta escrito de colorado son los nombres que ponian a los años / que es cada un apartado / y la / m / e / z / a / p / a / r / a / con / de / los / tales / nombres / son / los / de / abajo / de / los / apartados / / en / lo / de / lo / colorado / donde / esta / m / i / m / e / m / a / d / o / una / x. / que / se / a / d / i / e / / n / o / m / b / r / e / m / . / m / a / t / l / a / c / t / l / i / /

Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

IMAGEN 2. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 2r.



Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

o *tlatoni*, con las fechas de su gobierno indicadas por medio de glifos de años de color azul y los nombres de las poblaciones que llevó al redil imperial como tributarias (imagen 3).¹¹

La segunda sección, la más extensa, de treinta y nueve folios, relaciona la geografía imperial azteca con la economía. Detalla las obligaciones tributarias de los pueblos súbditos, organizados por región y con la especificación de bienes como plumas finas, pieles de animales, piedras preciosas, oro, túnicas, liquidámbar y vainas de cacao, entre otros (imagen 4). Como en la primera sección, el contenido, el formato y el estilo responden a una regulación estricta. Los pueblos se enumeran al margen, desde el borde superior izquierdo y en sentido antihorario alrededor de la página. Los bienes que sirven como tributos ocupan la mayoría de la página, acompañados por glifos que indican las cantidades y organizados en registros horizontales: las ropas siempre en la parte superior de la página; las insignias militares, como los uniformes de los guerreros y los escudos, en el centro, y los productos alimenticios y otros efectos en la parte inferior.¹²

En tanto que las dos primeras secciones siguen tradiciones precolumbinas, la tercera representa una innovación colonial.¹³ En dieciséis folios describe la vida social azteca: la crianza de niños y niñas desde su nacimiento hasta los 15 años, cuando ellos ingresarían a un oficio o una instrucción especializada y ellas deberían casarse; diversas ocupaciones, incluidas las descripciones detalladas de órdenes militares y sus uniformes; información sobre la gobernanza; terminando por la vejez y la muerte (imagen 5). Esta sección aporta una mirada de características únicas a “sus ritos privados y públicos desde la tumba del vientre hasta el vientre de la tumba” —para citar las evocativas palabras de un comentarista del siglo XVII—, en el momento mismo en que esos ritos eran objeto de una exhaustiva transformación en la nueva sociedad virreinal.¹⁴

¹¹ *Códice Mendoza*, ff. 1r-18r; véase F. Berdan y P. R. Anawalt, *The Codex Mendoza, op. cit.*, vol. 1, pp. 25-54; vol. 2, pp. 3-25; vol. 3, pp. 9-43, y vol. 4, pp. 7-41.

¹² *Códice Mendoza*, ff. 18v-56r; véase F. Berdan y P. R. Anawalt, *The Codex Mendoza, op. cit.*, vol. 1, pp. 55-79; vol. 2, pp. 32-141; vol. 3, pp. 44-119, y vol. 4, pp. 42-117.

¹³ La segunda sección se relaciona con otro documento, ver *Matrícula de tributos* (Códice de Moctezuma): *Museo Nacional de Antropología, México (cód. 35-52)*, comentario de Frances F. Berdan y Jacqueline de Durand-Forest, Graz (Austria), Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1980.

¹⁴ Samuel Purchas, *Hakluytus posthumus, Or, Purchas his pilgrims*, 4 vol., Londres, printed by William Stansby for Henrie Fetherstone, 1625, vol. 3, p. 1066.

IMAGEN 3. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 15v.



Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

IMAGEN 4. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 46r.



Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

IMAGEN 5. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 60r.



Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

La manufactura del códice implicó varios pasos y tipos de traducción. Primero, los artistas indígenas crearon las imágenes sobre la historia, la cultura, la religión y las prácticas tributarias de los mexicas, dejando páginas en blanco entre sus pinturas. En un segundo paso, un narrador usó estos dibujos como la base de un relato oral, vertiendo las imágenes en palabras habladas, según la costumbre mesoamericana. El texto no aclara si esa narración se hizo en náhuatl, como en la época prehispánica, y de ahí se volcó al castellano hablado, o si se hizo ya directamente al castellano. Aunque el manuscrito se refiere a una persona denominada como “el intérprete”, no indica si su trabajo consistió en transformar el habla náhuatl en habla castellana o en pasar directamente del dibujo al habla castellana. Finalmente, un escriba transcribió la palabra hablada y produjo un extenso texto en castellano, asentado en la página adyacente a las imágenes que traducía. Además, el escriba aportó una glosa explicativa a cada una de las figuras: el nombre de cada gobernante o población aparece junto a la figura correspondiente; la bandera (*pantli*) siempre se anota como “veinte”, el glifo de la montaña que representa una población como “pueblo”, etc. (imágenes 2 a 5). Por último, el manuscrito parece haber sido revisado por otra persona, que corrigió los errores en el texto castellano y agregó en el último folio un comentario sobre la producción del documento a manera de conclusión.

La relación entre texto e imagen no es la de un contenido primario con una ilustración secundaria, según la tradición europea. Antes bien, el texto traduce la imagen, de modo que cada uno de ellos presenta información de acuerdo con uno de dos registros independientes, uno pictórico mexica y otro alfabético español. El texto tiene una doble función: primero, traducir el contenido mismo, es decir, transmitir en palabras la información presentada por las imágenes y, segundo, traducir el modo en que funciona el sistema de escritura pictórica. Por ejemplo, en la parte inferior de la primera porción textual (imagen 1) hay una explicación de una franja azul de glifos de años cuyo significado se descifra por medio de inscripciones tanto en náhuatl como en castellano, las primeras en tinta roja encima de las imágenes y las segundas en tinta negra debajo de ellas.¹⁵ Así, a lo largo de todo el códice, el texto suministra información y también hace una introducción a la escritura pictográfica nahua. Hay en todo el documento un ida y vuelta constante

¹⁵ El uso de estos dos colores es altamente sugerente del difrasismo nahua relacionado con el arte del tlacuilo: *in tlilli*, *in tlapalli* (la tinta negra, la tinta roja), aunque el texto del códice no lo menciona.

entre estas dos funciones: la escritura castellana expondrá una versión textual del contenido de una imagen, señalando, por ejemplo, que un gobernante reinó durante tantos o cuantos años, para explicar a continuación que los cuadrados azules indican fechas, los templos en llamas significan conquista, y así sucesivamente.

La traducción es insistente; a decir verdad, incesante. Las glosas proponen una y otra vez el significado de cada glifo, aun cuando éste reaparezca a lo largo de todo el manuscrito, e incluso dentro de un mismo folio. Nunca se supone que el lector ya sabe que la bandera significa veinte o que no hace falta dar la traducción individual de cada uno de los glifos, puesto que el texto acompañante en la página de enfrente detalla todos los elementos. En síntesis, cada figura se traduce dos veces, una junto a la imagen y otra en la versión textual.

El códice también muestra actos de traducción o interpretación cultural que bosquejan la historia y la cultura mexicas en el contexto posterior a la Conquista y que están destinados al público europeo. La primera sección del documento, por ejemplo, termina con el reino de Moctezuma Xocoyotzin (imagen 3). La elección de Moctezuma como “último” emperador azteca omite a sus sucesores Cuitláhuac y Cuauhtémoc, que gobernaron entre la muerte de aquel a fines de junio de 1520 y la rendición de la capital azteca a Cortés y sus aliados a mediados de agosto del año siguiente. En la parte inferior de la página, la presencia de glifos de años en pluma y tinta, sin colorear, indica una reveladora intervención editorial. La cronología original pintada por los artistas (en cuadrados azules, cada uno de los cuales representa un año) termina en 1518, pero el escriba parece haber prolongado esa cuenta de años con el agregado de tres líneas al numeral romano XV para transformarlo en XVIII, y el dibujo de tres glifos de años. El penúltimo glifo lleva la anotación “fin y muerte de Moctezuma” y, en el último, el texto proclama la “pacificación y conquista de la Nueva España”. De tal modo, el escriba español no sólo traducía las imágenes en palabras, sino que en este caso también presentaba una versión particular de los sucesos ocurridos, mostrando que la traducción lleva consigo revisión y transformación.

Otro ejemplo de traducción cultural es el de la célebre descripción del palacio de Moctezuma, que en la izquierda incluye una “Sala del Conçejo de Guerra” y en la derecha una “Sala del Conçejo” para la vista de casos legales y el pronunciamiento de fallos, ambas con la leyenda correspondiente (imagen 6). Esta página es conocida como la única imagen del códice que utiliza la perspectiva, en lo que sería una visión

IMAGEN 6. Códice Mendoza, ca. 1542, folio 69r.



Fuente: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, MS. Arch. Selden A. 1.

européizada del régimen azteca. Es preciso indicar que es igualmente importante el hecho de que tanto la imagen como el texto describan a los aztecas como un ejemplo de pueblo civilizado, celebrando lo que se describe como su “orden”, “buen gobierno” y “buen regimiento”, es decir, destacando su *civitas*, una categoría crítica para la filosofía política, no sólo española sino también europea, que comunicaría con claridad a un lector de Europa que ese era un pueblo sumamente civilizado en términos reconocibles.¹⁶

El códice termina con una página de texto que aborda directamente las prácticas de traducción. El escriba ruega al lector ser indulgente con “el estilo grosero e interpretación de lo figurado” y explica que los artistas indígenas entregaron el material al intérprete sólo diez días antes de que zarpara el barco que llevaría el códice a España. Con tan poco tiempo para trabajar, la traducción se hizo “a uso de proceso”, esto es, de acuerdo con las convenciones legales (y no conforme a un estilo más literario).¹⁷ El procedimiento empleado para hacer el códice —transformar la escritura pictórica y el testimonio oral nahuas en prosa castellana— derivaba directamente del sistema judicial, donde los litigantes indígenas recurrían comúnmente a declaraciones pictóricas como pruebas. Así, la última declaración del códice indica que sus creadores lo veían precisamente como un ejemplo de prueba o evidencia producida por medio de la traducción.¹⁸

He sugerido que el *Códice Mendoza* es el producto de una serie de traducciones/traslaciones o movimientos: el paso del náhuatl al castellano, de las imágenes a las palabras, de la interpretación oral a la escritura

¹⁶ Richard Kagan, *Urban images of the Hispanic World, 1493-1793*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 1-44 [trad. esp.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998].

¹⁷ F. Berdan y P. R. Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza, op. cit.*, vol. 1, pp. 81-92, y vol. 2, pp. 143-238. Dos ejemplos tempranos de la utilización de códices como pruebas en juicios se examinan en Thomas B. F. Cummins, “From lies to truth: Colonial *ekphrasis* and the act of crosscultural translation”, en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (New Haven: Yale University Press, 1995, pp. 152-174), y, María del Carmen Herrera Meza y Ethelia Ruiz Medrano, *El Códice de Tepeucila: el entintado mundo de la fijeza imaginaria*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

¹⁸ La declaración incluso critica algunos problemas en la traducción, señalando como un error del intérprete haber utilizado las palabras “alfaqúf” (clérigo musulmán o experto en la ley islámica) y “mezquitas” en lugar de “sacerdote” y “templos”, con lo cual hace hincapié en otro acto de traslación en virtud del cual la religiosidad americana se concebía a través de la reconquista cristiana de España y el vocabulario castellano para religiones no cristianas.

alfabética, así como un movimiento hermenéutico en la interpretación de la información mexicana para ojos europeos. Luego, las traslaciones lingüísticas cedieron su lugar a las físicas. Aparentemente terminado a las apuradas, el códice viajó por tierra de la Ciudad de México al puerto de Veracruz, sobre el Golfo, donde se lo embarcó en una nave para su transporte al otro lado del Atlántico. Una vez puesto en movimiento, siguió desplazándose durante cien años a destinos que sus creadores nunca hubieran imaginado.

Segundo movimiento: traslaciones físicas, o, viajes en el espacio

El *Códice Mendoza* tuvo una ajetreteada biografía, que dejó su marca física en el objeto bajo la forma de numerosas anotaciones.¹⁹ No está claro si alguna vez llegó a España, y tampoco cómo terminó en manos de su primer propietario registrado, André Thevet (1516-1590). Thevet era un escritor francés que, tras viajar a Brasil, se convirtió en una autoridad en el tema de las Américas y se desempeñó como cosmógrafo real en la corte de los Valois. Además de estampar su firma en cinco lugares distintos del manuscrito (véase la imagen 2, borde superior izquierdo), analizó brevemente la escritura pictográfica mexicana en *La cosmographie universelle* (París: G. Chaudière, 1575) y *Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens* (París: Vve. J. Kervert y G. Chaudière, 1584).

Hacia 1587, al parecer, el dueño del códice era Richard Hakluyt (1552?-1616), un activo promotor de la colonización inglesa de América del Norte y autor de dos importantes compilaciones que abordaban la geografía y los viajes desde el punto de vista de las aspiraciones políticas de Inglaterra en relación con el Nuevo Mundo. La fecha, 1587, proviene de una anotación un tanto críptica en inglés, escrita en uno de los folios preliminares en blanco del códice.²⁰ Tras la muerte de Hakluyt en 1616,

¹⁹ Véase H. B. Nicholson, "The history of the *Codex Mendoza*", *op. cit.*

²⁰ Richard Hakluyt, *Divers voyages touching the discoverie of America, and the ilands adiacent vnto the same*, Londres [by Thomas Dawson] for Thomas Woodcote, 1582, y *The principal navigations, voyages, traffics and discoveries of the English Nation*, Londres, by George Bishop and Ralph Newberie, deputies to Christopher Barker, printer to the Queenes Most Excellent Maiestie, 1589-1660 [trad. esp.: *Principales viajes, expediciones, tráfico comercial y descubrimientos de la Nación Inglesa*, 2 vol., Madrid, Ediciones Atlas, 1988-1992]. La inscripción reza: "D[ue]: yourselfe in gold rydinge to London y^c 7th

el manuscrito quedó en poder del clérigo inglés Samuel Purchas (1577?-1626), autor de una compilación de viajes de inmensa popularidad que, como he de señalar, fue de gran importancia en la biografía del códice. Diez años después, al morir Purchas, el documento fue adquirido por John Selden (1584-1654), el jurista, político, orientalista y autor inglés que dejó asentada su divisa en el primer folio del texto. En 1659, cinco años después de la muerte de Selden, la Bodleian Library de Oxford recibió su amplia colección de libros y manuscritos, que además del *Códice Mendoza* incluía otros dos manuscritos pictóricos mexicanos precolombinos, el *Códice Selden* y el *Rollo Selden*.²¹ Esto marca el fin de las traslaciones físicas del Mendoza, con la Bodleian como su última morada.

Luego de su creación, el *Códice Mendoza* vivió durante unos cien años una vida de viajes constantes. Cambió de manos al menos cinco veces y fue una preciada posesión de algunos de los más notables coleccionistas y escritores europeos dedicados a los viajes y los temas del Nuevo Mundo. Estas traslaciones físicas sumamente contingentes indican el gran interés que este tipo de manuscrito despertó entre los coleccionistas y autores europeos del XVI y XVII, quienes dejaron su marca en el códice por medio de diversas inscripciones.

El *Códice Mendoza* no estuvo solo en sus viajes físicos: a lo largo de la época moderna podían encontrarse manuscritos pictóricos mexicanos —precolombinos y virreinales— en colecciones en Madrid, Roma, Florencia, Boloña, Londres, Oxford, Reims y París, entre otras ciudades.²² Los eruditos europeos se sentían fascinados y perplejos frente a lo que denominaban “jeroglíficos mexicanos”, y los reproducían con entusiasmo en sus publicaciones como ejemplos de escritura exótica

of september 1587 / V^a [£ 5]”. La fecha exacta y el medio por el cual Hakluyt adquirió el códice son materia de discusión en los trabajos académicos. Sobre Hakluyt, véase Peter C. Mancall, *Hakluyt's promise: An Elizabethan's obsession for an English America*, New Haven, Yale University Press, 2007.

²¹ G. J. Toomer, *John Selden: A life in scholarship*, 2 vol., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2009, vol. 2, pp. 793-799.

²² Véase John B. Glass, “A census of the native Middle American pictorial manuscripts”, en Robert Wauchope (ed. general), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14 (H. F. Cline, ed.), Austin, University of Texas Press, 1975, pp. 81-252. Las trayectorias de estos manuscritos solían ser complejas y a menudo es difícil documentarlas en detalle o con certeza; véase por ejemplo Lauran Toorians, “Some light in the dark century of Codex Vindobonensis Mexicanus 1”, *Codices manuscripti*, 9(1), 1983, pp. 26-29, y “Codex Vindobonensis Mexicanus 1, its history completed”, *Codices manuscripti*, 10(3), 1984, pp. 87-97.

no europea.²³ Sin embargo, la escritura pictórica mesoamericana les parecía imposible de descifrar. El catálogo del gabinete de curiosidades o *Wunderkammer* boloñesa de Ferdinando Cospi, publicado en 1677, describe el *Códice Cospi*, un manuscrito precolombino, como un libro de “jeroglíficos mexicanos, que son figuras muy extravagantes y en su mayor parte muestran hombres y animales extrañamente monstruosos”.²⁴ La publicación reproduce algunas de esas figuras (imagen 7), pero el autor no supo qué hacer con ellas. “Qué significan [estos símbolos] no lo sé”, señala, “ni sé de otros en Europa que lo sepan.” Consideraba que esos “jeroglíficos” eran a la vez fascinantes e inescrutables, un “misterio literario aún no explicado”, y calificaba su eventual desciframiento de “bella y curiosa empresa”.²⁵

La incapacidad de los coleccionistas y eruditos europeos para comprender los códices precolombinos, que no contenían una escritura alfabética, contribuye a explicar por qué el *Códice Mendoza*, con sus glosas alfabéticas en una lengua europea, fue un documento tan valorado y singular. La traducción al castellano lo convirtió en el único códice mexicano que podía interpretarse en el periodo. La última sección de este artículo se ocupa de los viajes de papel de este códice, explorando sus diversas traslaciones e interpretaciones en publicaciones del XVII y XVIII.

Tercer movimiento: traslaciones de papel, o, viajes impresos

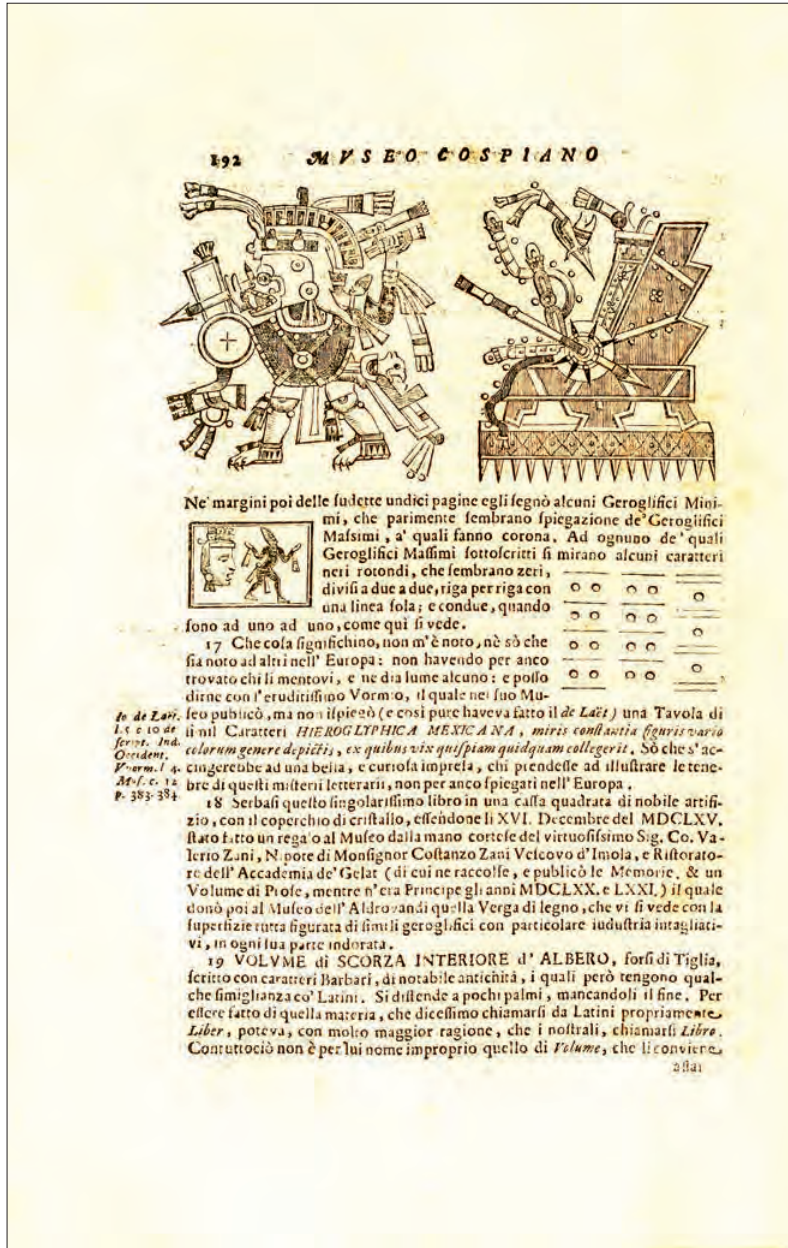
Aunque el *Códice Mendoza* terminó con sus viajes físicos al entrar a la Bodleian Library, en 1659, siguió moviéndose en el plano de las publicaciones, donde las traslaciones físicas cedieron su lugar a las traslaciones de medios. Sus viajes impresos comenzaron con la publicación en 1625 de un libro en cuatro volúmenes de Samuel Purchas, que fue muy leído:

²³ Véase por ejemplo Ole Worm, *Museum Wormianum. Seu, Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Leiden, apud Johannes Elsevirium, 1655, pp. 383-384.

²⁴ “Contiene questo libro non altro che GEROGLIFICI del MESSICO, i quali sono figure stravagantissime, e per la maggior parte esprimono huomini, & animali stranamente monstruosi.” Lorenzo Legati, *Museo Cospiano, annesso a quello del famoso Vlisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall’illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Boloña, per Giacomo Monti, 1677, p. 191.

²⁵ “Che cosa significhino, non m’è noto, nè sò che sia noto ad altri nell’Europa. [...] Sò che s’accingerebbe ad una bella, e curiosa impresa, chi prendesse ad illustrare le tenebre di questi misterii letterarii, non per anco spiegate nell’Europa.” *Ibid.*, p. 192.

IMAGEN 7. Lorenzo Legati, Museo Cospiano.



Fuente: Bologna, 1677, 192. Getty Research Institute.

Hakluytus posthumus, or, Purchas his pilgrims. El tercer volumen contiene un capítulo de cincuenta y dos páginas con grabados que reproducen la casi totalidad del contenido pictórico del códice y una traducción inglesa del texto castellano, con comentarios adicionales (imagen 8).²⁶ Purchas explicaba que si bien su libro presentaba las letras de otras naciones modernas y antiguas, incluidas las chinas, las japonesas, las indias, las árabes y las persas, así como los jeroglíficos egipcios y etíopes, ese precioso manuscrito mexicano era la única historia cabal propiamente dicha que se conocía de una nación extranjera, elaborada por ella misma y con la descripción de sus gobernantes, su economía, su religión y sus costumbres.²⁷ A su entender, el *Códice Mendoza* representaba mucho más que un ejemplo coleccionable de escritura exótica: constituía una fuente indígena de características únicas sobre el mundo azteca. El hecho de que el manuscrito fuera una historia —un género altamente estimado en la época— era de gran importancia en la evaluación que Purchas hacía del códice, pues contribuía a demostrar la gobernanza y la civilidad de los aztecas y a probar que se trataba de una civilización sofisticada y no de “bárbaros” o “salvajes”.²⁸

En una consideración digna de recordarse, Purchas calificaba el códice de “la más distinguida de mis joyas” y conjeturaba que “tal vez no haya en el mundo historia alguna de ese tipo comparable a ella, que expresa tan plenamente tanto sin letras, difícil de conseguir y fácil de perder”.²⁹ La elevada estima en que Purchas tenía el manuscrito se evidencia en su decisión de reproducirlo casi en su totalidad, lo que implicaba hacer traducir el texto castellano al inglés y también encargar una gran cantidad de grabados en madera de las figuras, una elección laboriosa y cara. En los cuatro volúmenes de la obra no hay ningún otro documento que reciba un tratamiento semejante, ni en extensión ni en cuanto a las ilustraciones.

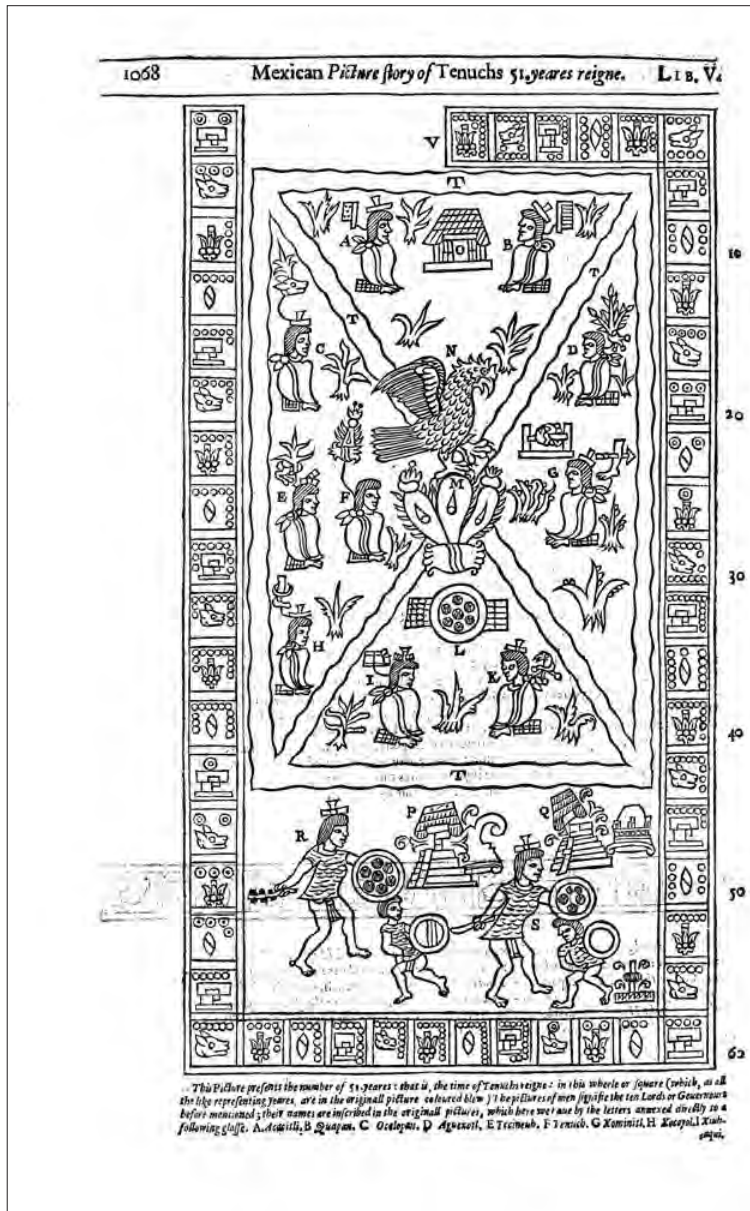
²⁶ S. Purchas, *Hakluytus posthumus...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 1065-1117. Purchas había hecho una breve alusión a lo que llamaba “historia mexicana” e “historia mexicana en imágenes” en una publicación anterior, pero sin reproducir el códice: véase Samuel Purchas, *Purchas his pilgrimage, or, relations of the world and the religions observed in all ages and places discovered, from the creation unto this present* (1613), segunda edición revisada, Londres, printed by William Stansby for Henric Fetherstone, 1614, pp. 803-804 y 811.

²⁷ S. Purchas, *Hakluytus posthumus...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1065.

²⁸ Sobre la importancia de la historia como género, véase Gianna Pomata y Nancy G. Siraisi (eds.), *Historia: Empiricism and erudition in Early Modern Europe*, Cambridge, MIT Press, 2005.

²⁹ S. Purchas, *Hakluytus posthumus...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 1066 y 1065.

IMAGEN 8. Samuel Purchas, *Hakluytus posthumus*:
or, *Purchas his pilgrimes*, 4 vol.



Fuente: London, 1625: 3, 1068. The Huntington Library, San Marino, California.

La versión de Purchas del *Códice Mendoza* tuvo un enorme impacto. A lo largo de los siguientes ciento cincuenta años fue el texto fuente de no menos de seis títulos en nueve ediciones diferentes, muchos de ellos obras influyentes y ampliamente leídas (cuadro 1). Gracias a Purchas, el *Mendoza* bien puede ser el manuscrito no occidental más reproducido en las publicaciones de la edad moderna.

CUADRO 1. Publicaciones que reproducen materiales del *Códice Mendoza*, 1625–1813

1. Samuel Purchas	<i>Hakluytus posthumus, or, Purchas his pilgrimes</i> (Londres, 1625)
2. Johannes de Laet	<i>Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien</i> (1625), segunda edición (Leiden, 1630)
3. Johannes de Laet	<i>Novus Orbis seu descriptionis Indiae Occidentalis</i> (Ámsterdam, 1633)
4. Johannes de Laet	<i>L'histoire du Nouveau Monde, ou description des Indes occidentales</i> (Leiden, 1640)
5. Athanasius Kircher	<i>Oedipus Aegyptiacus</i> (Roma, 1652-1654)
6. Melchisédec Thévenot	<i>Relations de divers voyages curieux</i> (París, 1672, 1696)
7. William Warburton	<i>The divine legation of Moses demonstrated</i> (Londres, 1738-1741)
8. William Warburton	<i>Essai sur les hiéroglyphs des égyptiens</i> (París, 1744)
9. Francisco Javier Clavijero	<i>Storia antica del Messico</i> (Cesena, 1780-1781)
10. Alexander von Humboldt	<i>Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amerique</i> (París, 1810-1813)

La imprenta no sólo dio piernas al *Códice Mendoza*, también lo hizo maleable. Las interpretaciones particulares que los autores hacían del material y de su significación crearon múltiples versiones del código, dado que lo utilizaban para perseguir sus intereses en lo concerniente

a la historia, la religión, la escritura pictográfica, la civilidad de las poblaciones del Nuevo Mundo, la historia de las lenguas y otros temas. Si bien un análisis completo de las numerosas versiones del *Mendoza* que produjeron esos viajes impresos está más allá del alcance de este artículo, algunos ejemplos ilustrarán la movilidad interpretativa que resultó de la publicación.

La primera traslación impresa que experimentó el códice fue la inicial destinada a la publicación de Purchas, que tuvo un impacto formidable por ser la única versión producida sobre la base del propio manuscrito. Todos los otros autores del XVII y XVIII consultaron el libro de Purchas y no el manuscrito original. Por eso, conocieron los pictogramas como grabados en madera en blanco y negro y no como dibujos de vivos colores, y no advirtieron del todo la presencia textual del castellano.³⁰ La intervención más significativa de Purchas consistió en modificar la relación entre la imagen y el texto en el manuscrito. En su publicación desaparecieron las glosas castellanas que en el manuscrito se incluyen junto a cada imagen. Los grabados remplazaron esas anotaciones por letras mayúsculas en orden alfabético, que remiten a un comentario textual en bastardillas situado debajo de la imagen o junto a ella (imagen 8). Si bien este era un mecanismo convencional para vincular imagen y texto en las publicaciones europeas de la época, en este caso en particular la imagen quedaba distanciada del texto y oscurecía así la presencia del castellano dentro del propio manuscrito. Esta separación de los elementos pictóricos y textuales es destacada por la cabecera repetida del capítulo, en la cual Purchas presenta el *Mendoza* como una “historia mexicana en imágenes. Crónica sin escritura”, a pesar de la abundante presencia de palabras en todo el códice. Las intervenciones editoriales de Purchas produjeron una nueva versión del manuscrito, que disminuía

³⁰ No hay evidencia de que se haya consultado el original depositado en la Bodleian hasta que Edward King, vizconde de Kingsborough, lo utilizó para su monumental *Antiquities of Mexico*, Londres, impreso por James Moyse, 1830-1848 [trad. esp.: *Antigüedades de México* (selección), 4 vol., México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964-1967], obra en nueve volúmenes donde el *Mendoza* ocupa un puesto de honor, dado que aparece en primerísimo lugar. Sin embargo, la existencia del códice era conocida en la época. Edward Bernard lo incluyó en su catálogo publicado de manuscritos existentes en las colecciones británicas, *Catalogi librorum manuscriptorum Angliae et Hiberniae in unum collecti, cum indice alphabetico*, Oxford, E. Theatro Sheldoniano, 1697, vol. 1, parte I, p. 157, ítem núm. 3134: “*Historia Mexicana Hispanice cum figuris & iconibus & explicatiōe lingua Mexicana partim, partimque Hispanica*” (“Una historia hispanomexicana con figuras e íconos y explicaciones en parte en la lengua mexicana, en parte en la castellana”). Agradezco al doctor Bruce Barker-Benfield este dato.

la presencia española y proponía un documento únicamente indígena: una traducción más que un facsímil.

A pesar de esta visión de una cultura indígena que existía en un continuo pasado nahua “puro” o “auténtico”, en lugar de un presente caracterizado por la transformación de tradiciones y el contacto cultural —la historia en dibujos, no en palabras—, Purchas tenía aguda conciencia del lugar central de la traducción en su obra. Esto queda claro en el extenso título que encabeza el capítulo sobre el códice: “La historia de la nación mexicana, descrita en imágenes por el autor mexicano, explicada en la lengua mexicana, cuya exposición traducida al castellano, y de éste al inglés, junto con la susodicha historia en imágenes, se presentan aquí”. El título concibe el códice como el producto de múltiples traslaciones, de las imágenes a las palabras, del relato oral a la prosa escrita y del náhuatl al inglés, pasando por el castellano.

A lo largo del capítulo Purchas se refiere con frecuencia a las dificultades de la traducción. En un pasaje revela que el grabador rotuló con una letra una figura para la cual no había texto en castellano, lo cual lo obligó a dar su propia interpretación tentativa del significado posible de la imagen.³¹ En otro lugar parece completamente desconcertado en cuanto a qué hacer con los pictogramas que dan los nombres de gobernantes y pueblos, sin darse cuenta de que el nombre propio en la escritura alfabética es una traducción de esas imágenes; esto es, los glifos combinados de una piedra (*tell*) y una tuna (*nochtli*) representan el nombre “Tenoch”, espejo del nombre escrito alfabéticamente (imagen 2, véase la figura situada directamente a la izquierda del glifo del nombre de la ciudad de Tenochtitlán). Purchas imagina que esas figuras deben funcionar a la manera de escudos heráldicos europeos y deja íntegramente en manos del lector la tarea de comprenderlas. “Podéis ver que este rey y todos los otros, como todos los pueblos, se distinguen por armas o escudos especiales, con otros detalles, que aquí y en todo el resto dejo a la destreza y el afán de cada lector.”³² Pero ningún lector europeo de la época, por mucho afán que pusiera, podía acceder a las imágenes mesoamericanas si éstas no se habían traducido a palabras escritas de una lengua que conociera. Aun el texto podía plantear dificultades, por ejemplo, cuando en la falta de traducción al inglés de algunos vocablos tanto del náhuatl como del castellano, lo que dejaba

³¹ S. Purchas, *Hakluytus posthumus...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1070-1071, figura E, en p. 1070.

³² *Ibid.*, vol. 3, p. 1071, final de la interpretación textual en bastardilla de las figuras.

a los lectores librados a sus propios recursos cuando se veían con términos como “jícara” (una taza o vasija), “copal” (la resina aromática de un árbol mesoamericano), “frijoles”, “huípiles” (túnicas mesoamericanas) o “naguas” (enaguas, sin duda también la traducción de una prenda indígena a categorías europeas).

Como Purchas, autores posteriores utilizaron un “original” —en su caso, la publicación de 1625 y no el códice mismo— para crear nuevas versiones por medio de procesos de traducción, interpretación y selección. Johannes de Laet (1581-1649), el geógrafo y autor holandés que fue miembro fundador de la Compañía Neerlandesa de las Indias Occidentales, se basó en Purchas para la segunda y ulteriores ediciones de su muy leído *Mundo Nuevo o descripción de las Indias Occidentales* (holandés: Leiden, 1630; latín: Ámsterdam, 1633, y francés: Leiden, 1640). De Laet seleccionó fragmentos del manuscrito para usarlos en dos capítulos (de un total de treinta) que forman el quinto libro, sobre la Nueva España. El capítulo diez se concentra en la lengua, el cálculo, el registro del tiempo y la documentación de la historia. Comienza con un vocabulario que presenta las palabras nahuas con que se nombran partes del cuerpo humano, colores, diversas “cosas naturales”, relaciones familiares y números, junto con sus equivalentes en una lengua europea, como una manera de reiterar la primacía de la traducción para el estudio del Nuevo Mundo.

Sin embargo, a diferencia de Purchas, que prestaba gran atención a los pictogramas nahuas, De Laet privilegiaba las palabras por encima de las imágenes. Señalaba que los aztecas carecían del “arte de escribir”, aunque se las arreglaban para dejar sentada su historia “por medio de ciertas imágenes, que son como jeroglíficos”, y a modo de ejemplo reproducía cinco pequeños grabados que representan fechas y cantidades: apenas cinco figuras de reducido tamaño, entre los centenares que se encuentran en Purchas.³³ Tras dedicar sólo una mirada superficial a la escritura pictórica, De Laet se concentraba en la información proporcionada por el códice acerca de la historia dinástica nahua. El capítulo 13 de su obra abordaba “La sucesión de reyes mexicanos, según sus anales pintados”.³⁴ En él, De Laet comparaba cuidadosa-

³³ “*L'art de décrire [...] par certaines peintures, qui estoient comme hieroglyphiques.*” Johannes de Laet, *L'Histoire du Nouveau Monde ou descriptions des Indes Occidentales*, Leiden, chez B. y A. Elzeviers, 1640, libro 5, capítulo 10, p. 154 [trad. esp.: *Mundo nuevo o descripción de las Indias Occidentales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1988].

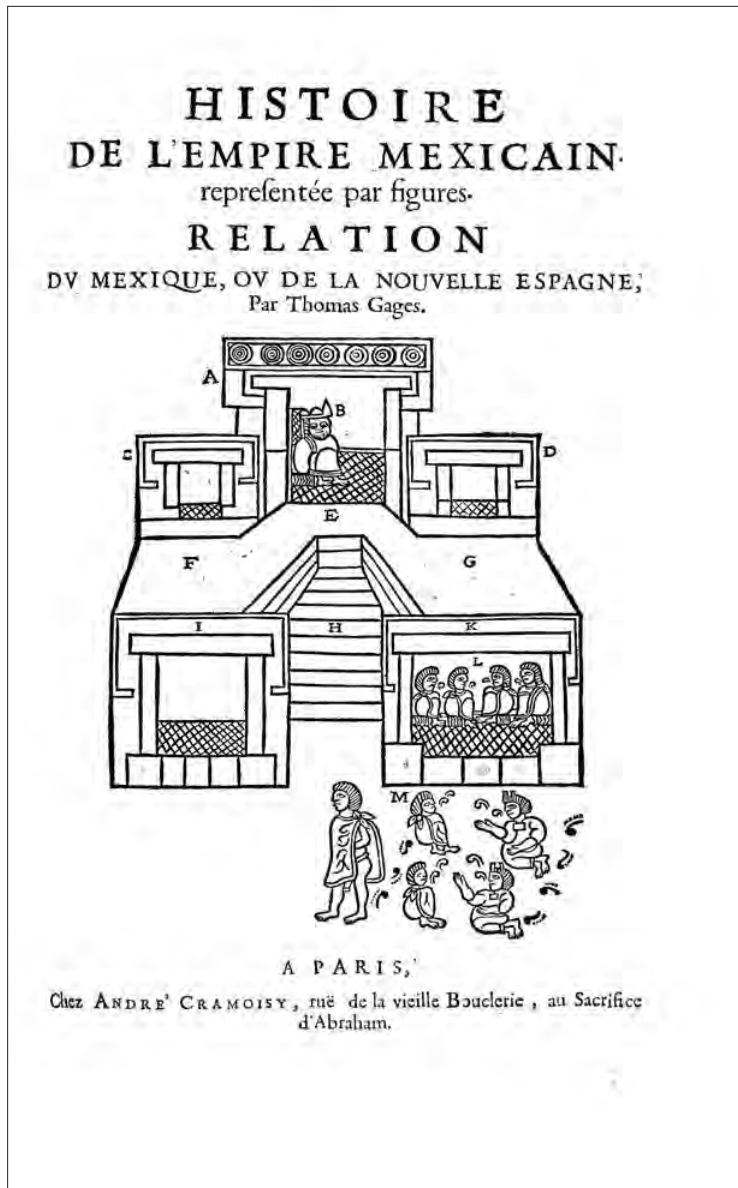
³⁴ “*Sucession des rois de Mexique selon leurs annales peintes.*” *Ibid.*, libro 5, capítulo 13, pp. 160-162.

mente el texto y las imágenes del *Códice Mendoza* de Purchas, haciendo notar discrepancias entre ellos. Luego cotejaba la cronología de gobernantes ofrecida por los “anales pintados” con las propuestas por dos importantes publicaciones de autores españoles: la *Historia general de las Indias* (Zaragoza: a costa de Miguel Capila, mercader de libros, 1552), de Francisco López de Gómara, y la *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla: en casa de Juan de León, 1590), de José de Acosta. De ese modo, De Laet compartía el interés de Purchas en el manuscrito como fuente histórica y le atribuía la misma autoridad que los tratados españoles impresos. Sin embargo, su uso selectivo de los materiales del *Mendoza* como información diseminada en varios capítulos hacía que se perdiera la idea del código como documento. Para De Laet, ésta era una fuente más para el estudio del régimen nahua y no un documento indígena único en su tipo, como lo había considerado Purchas.

El orientalista francés Melchisédec Thévenot (ca. 1620-1692) adoptó una estrategia un tanto diferente al utilizar a Purchas como fuente para una “Historia del imperio mexicano representada por figuras”, título de uno de los fascículos de sus *Relations de divers voyages curieux* (París: s. n., 1672, y París: T. Moette, 1696).³⁵ Thévenot encargó la realización de copias de cada uno de los numerosos grabados de Purchas, y su capítulo se inicia con cuarenta y siete páginas de imágenes impresas, sin palabra alguna. Sólo una vez terminada la extensa serie de grabados comienza el texto —una traducción francesa de la traducción inglesa de Purchas de la interpretación en castellano del relato oral y pictórico nahua. En la versión de Thévenot se asigna primacía a la imagen, que también se presenta formalmente dissociada del texto, como si se tratara de dos documentos separados, uno pictórico y otro textual, en lugar de un solo manuscrito que combina imagen y palabra en cada una de sus páginas. También merece la pena señalar que Thévenot llevaba la vista del palacio de Moctezuma a la posición de frontispicio (imagen 9), en remplazo de la vista histórica de Tenochtitlán (imágenes 2 y 8) que Purchas había convertido en un ícono: los autores ulteriores reprodujeron este grabado más que ningún otro. Al centrarse en la descripción de la autoridad real como una representación de la historia imperial azteca, y no en los glifos calendáricos o numéricos que tanto interesaron a otros intérpretes como ejemplos de escritura jeroglífica, el frontispicio de Thévenot sugiere una mayor equivalencia entre las tradiciones europea y mexicana.

³⁵ “*Histoire de l’empire Mexicain représentée par figures.*”

IMAGEN 9. Melchisedec Thévenot, frontispicio al fascículo '*Histoire de l'empire mexicain, représentée par figures*'.



Fuente: En *Relations des diverses voyages curieux*, París, 1672-1696.
The Huntington Library, San Marino, California.

Como último ejemplo se puede considerar al erudito jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), que recurrió al *Códice Mendoza* de Purchas como fuente de material comparativo en su *Oedipus Aegyptiacus* (Roma: ex typographia Vitalis Mascardi, 1652-1654). En esta obra, de característica complejidad, Kircher intentaba recuperar los secretos de la religión y la ciencia del antiguo Egipto mediante el desciframiento de su escritura jeroglífica. Con ese fin, examinaba casi todas las inscripciones jeroglíficas conocidas por los europeos en la época, así como materiales comparativos del planeta entero. Kircher llevó la difundida idea europea de que los pictogramas mexicanos eran jeroglíficos —otro acto de traducción/traslación cultural— a su conclusión extrema, al considerarlos un testimonio de la difusión de la cultura egipcia por todo el mundo.³⁶

Si la biblioteca interrumpió los recorridos físicos del manuscrito, el *Códice Mendoza* continuó moviéndose en su faceta impresa. Se lo incluyó en colecciones de viajes como una fuente sobre la civilización amerindia. Suministró material para el estudio comparativo de culturas, religiones, lenguas y sistemas de escritura. Se apeló a él en discusiones en torno de la expansión colonial y la competencia comercial europeas. Sirvió a anticuarios y coleccionistas. Se usó para apoyar argumentos evolucionistas sobre la civilidad o el primitivismo relativos de diversas culturas. Y varios etcéteras, en una multiplicación que demuestra su asombrosa maleabilidad interpretativa. Durante casi doscientos años, las traslaciones impresas del código produjeron numerosas versiones distintas, multiplicando el objeto por obra de las interpretaciones, mientras que el manuscrito mismo permanecía casi invisible, inmóvil en la biblioteca.

Conclusión: movilidad, traducción y traslación

Este artículo ha examinado el *Códice Mendoza* como un objeto en movimiento, desde su creación en México poco tiempo después de la Conquista, hasta sus viajes físicos en el espacio y sus viajes mediáticos como

³⁶ Daniel Stolzenberg, *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the secrets of Antiquity*, Chicago, University of Chicago Press, 2013; véanse también Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, y Byron Ellsworth Hamann, "How Maya hieroglyphs got their name: Egypt, Mexico, and China in Western grammarology since the fifteenth century", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 152(1), marzo de 2008, pp. 1-68. Para más ejemplos de este fenómeno, ver Daniela Bleichmar y Meredith Martin (eds.), *Objects in motion in the Early Modern World*, número especial de la revista *Art History*, 38.4, otoño 2015.

impreso. Al igual que muchas otras curiosidades y rarezas de tierras remotas, se lo valoró tanto en su lugar de origen como en muchos otros, y ese interés se refleja en sus varios propietarios y sus numerosos viajes desde la Ciudad de México a través del Atlántico hasta Europa, y luego a París, Londres y Oxford; viajes que aún persisten, pues el códice es hoy una presencia regular en exposiciones de alto perfil. Pero en tanto que muchos —si no la mayoría— de los objetos que atravesaron las distancias y las culturas en los siglos XVI a XVIII dejaron tenues rastros en el registro documentario, poniendo a los investigadores que hoy los valoran ante la ardua tarea de reconstruir lo que los actores históricos hicieron con ellos en la época, el *Códice Mendoza* generó una inusual abundancia de reacciones documentadas. Desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX (y más allá) el códice dio lugar a descripciones, comentarios, interrogantes y numerosas reproducciones que, en su presentación selectiva del material, crearon diferentes versiones del propio documento. Así, el *Códice Mendoza* atravesó lenguas, categorías culturales, espacios, medios, épocas y horizontes interpretativos.

Traducción y traslación fueron una constante en la vida del códice. Se lo creó por medio de procesos de traslación lingüística y cultural, se lo “tradujo” —esto es, se lo desplazó— a través de espacios y medios, y luego volvió a traducírsele una y otra vez en las interpretaciones. La traslación fue un proceso de creación de versiones, impresiones, aproximaciones y equivalencias aproximadas, y no de copias. No duplicó ni reprodujo; antes bien, multiplicó y *re*-produjo. Implicó, sobre todo, una transformación.

La exploración de las trayectorias y transformaciones del códice pone en cuestión su estabilidad ontológica. La movilidad no fue un accidente físico acaecido a un objeto estable e inmutable a pesar de sus viajes, sino más bien una serie de actos transformadores y constitutivos de traducción, selección e interpretación que produjeron múltiples versiones de ese mismo objeto. La movilidad hizo del *Códice Mendoza* algo flexible, inestable y propenso a la mutabilidad, como ocurrió (y sigue ocurriendo) con otros objetos que atravesaron el espacio y las culturas. La movilidad produce mutabilidad.³⁷ Este objeto mutante podía utilizar-

³⁷ Este argumento se opone a la influyente idea de “móviles inmutables” desarrollada por Bruno Latour, por ejemplo, en *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, pp. 215-257 [trad. esp.: *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992].

se para hacer muchas preguntas diferentes y darles muchas respuestas distintas. En diversos lugares y momentos, los lectores, al dar vuelta a sus páginas y lanzarse ávidos a la contemplación de sus imágenes y sus palabras, fueron creando su propio *Códice Mendoza*.

Bibliografía

- BERDAN, Frances y Patricia Rieff Anawalt, *The Codex Mendoza*, 4 vol., Berkeley, University of California Press, 1992.
- BLEICHMAR, Daniela y Meredith Martin (eds.), *Objects in motion in the Early Modern World*, número especial de la revista *Art History*, 38.4, otoño, 2015.
- BOONE, Elizabeth Hill, *Stories in red and black: Pictorial histories of the aztecs and mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- (ed.), *Painted books and indigenous knowledge in Mesoamerica: Manuscript studies in honor of Mary Elizabeth Smith*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, 2005.
- y Thomas B. F. Cummins (eds.), *Native traditions in the postconquest world: A symposium at Dumbarton Oaks, 2nd through 4th October 1992*, Washington, DC, Dumbarton Oaks, 1998.
- y Walter Mignolo (eds.), *Writing without words: Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, por Luis Sánchez, impressor del Rey N. S., 1611, sin paginar.
- CUMMINS, Thomas B. F., “From lies to truth: Colonial *ekphrasis* and the act of crosscultural translation”, en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 152-174.
- CURRAN, Brian, *The Egyptian Renaissance: The afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- DEAN, Carolyn y Dana Leibsohn, “Hybridity and its discontents: considering visual culture in colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review*, 12(1), 2003, pp. 5-35.
- GLASS, John B., “A census of the native Middle American pictorial manuscripts”, en Robert Wauchope (ed. general), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14 (H. F. Cline, ed.), Austin, University of Texas Press, 1975, pp. 81-252.

- GÓMEZ-TEJADA, Jorge, “Making the *Codex Mendoza*, constructing the *Codex Mendoza*: A reconsideration of a sixteenth-century mexican manuscript”, tesis de doctorado, Universidad de Yale, 2012.
- GRUZINSKI, Serge, *The mestizo mind: The intellectual dynamics of colonization and globalization*, Nueva York, Routledge, 2002 [trad. esp.: *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona, Paidós, 2007].
- HAKLUYT, Richard, *Divers voyages touching the discoverie of America, and the ilands adiacent unto the same*, Londres [by Thomas Dawson] for Thomas Woodcoke, 1582, y *The principal navigations, voiages, traffics and discoveries of the English Nation*, Londres, by George Bishop and Ralph Newberie, deputies to Christopher Barker, printer to the Queenes Most Excellent Maiestie, 1589-1660 [trad. esp.: *Principales viajes, expediciones, tráfico comercial y descubrimientos de la nación inglesa*, 2 vol., Madrid, Ediciones Atlas, 1988-1992].
- HAMANN, Byron Ellsworth, “How Maya hieroglyphs got their name: Egypt, Mexico, and China in Western grammatology since the fifteenth century”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 152(1), marzo de 2008, pp. 1-68.
- HERRERA MEZA, María del Carmen y Ethelia Ruiz Medrano, *El Códice de Tepeucila: el entintado mundo de la fijeza imaginaria*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.
- HOWE, Kathleen Stewart, “The relationship of indigenous and european styles in the *Codex Mendoza*: An analysis of pictorial style”, en F. Berdan y P. R. Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza*, 4 vol., Berkeley, University of California Press, 1992, vol. 1, pp. 25-33.
- KAGAN, Richard, *Urban images of the Hispanic World, 1493-1793*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 1-44 [trad. esp.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998].
- KARTTUNEN, Frances, “Rethinking Malinche”, en Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Stephen Haskett (eds.), *Indian women of Early Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, pp. 291-312.
- KINGSBOROUGH, Edward King, vizconde de, *Antiquities of Mexico*, Londres, printed by James Moyse, 1830-1848 [trad. esp.: *Antigüedades de México* (selección), 4 vol., México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964-1967].
- LAET, Johannes de, *L'histoire du Nouveau Monde ou descriptions des Indes Occidentales*, Leiden, chez B. y A. Elzeviers, 1640, libro 5, capítulo

- 10, p. 154 [trad. esp.: *Mundo nuevo o descripción de las Indias Occidentales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1988].
- LATOUR, Bruno, *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, pp. 215-257 [trad. esp.: *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992].
- MANCALL, Peter C., *Hakluyt's promise: An Elizabethan's obsession for an English America*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- Matrícula de tributos (Códice de Moctezuma): Museo Nacional de Antropología, México (cód. 35-52)*, comentario de Frances F. Berdan y Jacqueline de Durand-Forest, Graz (Austria), Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1980.
- NICHOLSON, H. B., "The history of the *Codex Mendoza*", en F. Berdan y P. R. Anawalt (eds.), *The Codex Mendoza*, 4 vol., Berkeley, University of California, 1992, vol. 1, pp. 1-11.
- POMATA, Gianna y Nancy G. Siraisi (eds.), *Historia: Empiricism and erudition in Early Modern Europe*, Cambridge, MIT Press, 2005.
- PURCHAS, Samuel, *Hakluytus posthumus, or, Purchas his pilgrimes*, 4 vol., Londres, printed by William Stansby for Henrie Fetherstone, 1625, vol. 3, p. 1066.
- , *Purchas his pilgrimage, or, relations of the world and the religions observed in all ages and places discovered, from the creation unto this present* (1613), segunda edición revisada, Londres, printed by William Stansby for Henrie Fetherstone, 1614, pp. 803-804 y 811.
- RICARD, Robert, *The spiritual conquest of Mexico: An essay on the apostolate and the evangelizing methods of the mendicant orders in New Spain, 1523-1572*, Berkeley, University of California Press, 1966 [trad. esp.: *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986], publicada originalmente en francés en 1933.
- ROBERTSON, Donald, *Mexican manuscript painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools* (1959), Norman, University of Oklahoma Press, 1994.
- RUSSO, Alessandra, *The untranslatable image: A mestizo history of the arts in New Spain, 1500-1600*, Austin, University of Texas Press, 2014.

- STOLZENBERG, Daniel, *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the secrets of Antiquity*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Storia antica del Messico*, Cesena, per Gregorio Biasini all'insegna di Pallade, 1780-1781, vol. 1, p. 22 [trad. esp.: *Historia antigua de Méjico, sacada de los mejores historiadores españoles, y de manuscritos antiguos de los indios*, México, Juan R. Navarro, 1853].
- TOOMER, G. J., *John Selden: A life in scholarship*, 2 vol., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2009, vol. 2, pp. 793-799.

EL *DON QUIJOTE* FRANCÉS: EDICIÓN,
ILUSTRACIÓN Y ENCUADERNACIÓN, ENTRE MATERIALIDAD
Y TEXTUALIDAD (1832-1878)



Ana Utsch*

Introducción

Para discutir las relaciones establecidas entre imagen y cultura impresa —el tema general de esta publicación— pensé inmediatamente en el emblemático caso del Quijote francés, donde el uso de la imagen, en sus distintas modalidades técnicas y estéticas, participaron directamente de todos los procesos editoriales que han transformado *Don Quijote* en el gran icono de la edición romántica francesa, y quizá hasta incluso en una novela francesa del siglo XIX.

De hecho, las distintas modalidades de difusión del célebre *Don Quijote de La Mancha*, obra que formó parte de todas las fases de la producción editorial francesa en el siglo XIX, expresivamente ponen de manifiesto el modo como las variaciones de los aspectos materiales, que dan forma y realidad al libro impreso, proponen (o imponen) lecturas variadas de una misma obra.

Nosotros vamos a ver que la vertiginosa multiplicación de las modalidades de ilustración y encuadernación desarrolladas por el mundo de la edición (en sus dimensiones estéticas, literarias y mercadológicas) interviene directamente en la constitución de los programas editoriales de difusión de una de las obras literarias más célebres de todos los tiempos. Sobre la base de una confrontación establecida entre los catálogos de editores (1818-1900) y los objetos por ellos difundidos (1832-1878) fue posible identificar las continuidades y discontinuidades del recorrido, a la vez textual y material, de una obra literaria que ya contaba, en el siglo XIX, con una larga vida editorial y con diferentes recorridos de difusión y recepción.

* Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil, <<http://lattes.cnpq.br/9815468658083450>>.

Además, presagiando esta larga vida editorial, a principios del siglo XVII Cervantes ya nos anunciaba diferentes modalidades de recepción de su *Don Quijote de la Mancha* en el célebre prólogo destinado a su “desocupado” lector:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la deprecie, ni el prudente deje de alabarla.¹

Este desdoblamiento de las posibles figuras de los lectores que en un artificio retórico anticipa el trayecto mítico y literario que el caballero iría a seguir, parece ser curiosamente acatado por la construcción de los diferentes territorios semánticos y materiales establecidos por el texto en temporalidades distintas. De la figura cómica y burlesca fijada por los grabados de Jean Lagniet, todavía en el siglo XVII, a la transfiguración romántica, que hace del personaje el mensajero ideal de una odisea simbólica, *Don Quijote* —el texto, la obra y el mito— se autorreferencia insistentemente a cada nueva modalidad de publicación.

No obstante, no es sólo en el célebre prólogo de la primera parte que el texto de Cervantes se hace objeto de su posible vida editorial. Las referencias se multiplican sobre todo en la segunda parte de la obra, cuando en el capítulo III, Don Quijote y Sancho Panza constatan la existencia de la narrativa de sus aventuras. Inquieto con la posibilidad de verse figurado por la pluma de un ignorante (en una ironía de Cervantes que se refiere, por supuesto, a la segunda parte apócrifa de Avellaneda), Don Quijote sugiere que su historia mal contada sería fruto de equívocos semánticos que corromperían su trayectoria ejemplar de caballero andante. A ese argumento Sansón Carrasco advierte:

—so no —respondió Sansón— porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran, y finalmente es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen “Allí va Rocinante”.²

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *O engenheiro fidalgo Don Quixote de la Mancha, 1º livro*, trad. de Sérgio Molina, edición bilingüe. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 21.

² Cervantes, *O engenheiro fidalgo...*, 2º livro, trad. de Sérgio Molina, edición bilingüe, São Paulo, Editora 34, 2007, p. 77.

Y esta diversidad, ya anunciada en el siglo XVII, es acatada ejemplarmente por las prácticas editoriales francesas del siglo XIX que, al multiplicar los aspectos materiales de las ediciones dentro de diferentes líneas editoriales, partieron en la búsqueda de toda la variedad de público profetizada por *Don Quijote*: melancólicos, risueños, discretos, cultos, fatuos, prudentes, graves, niños, jóvenes, hombres y ancianos.

De hecho, del periodo que va desde 1799 hasta 1900, la multiplicación de las traducciones, de las series iconográficas y de las líneas editoriales que ponen el texto de Cervantes en circulación, genera un fenómeno editorial sin precedentes históricos. El *Banco de imágenes del Quijote*, realizado por el Centro de Estudios Cervantinos, contabiliza 107 ediciones francesas ilustradas en este periodo; número multiplicado por las innumerables reediciones, tiradas y modalidades materiales de difusión.³

Algunos editores, por ejemplo Hachette, Furne y Hetzel (para restringirnos sólo a los más conocidos) podrían proponer de 3 a 12 diferentes estados materiales para una misma tirada, variando, de acuerdo con la demanda de la clientela, la cantidad de grabados, los colores de los impresos y, sobre todo, el tipo de encuadernación, que podría también oscilar entre la simple encuadernación en rústica y las encuadernaciones revestidas en percalina o en cuero, decoradas con la ayuda de diferentes técnicas. Como podemos averiguar en los catálogos de Furne, que en un anuncio de la obra presenta 4 modalidades de encuadernación y aun 13 modalidades generales para todo el catálogo.


Más allá de las célebres series iconográficas compuestas por Gustave Doré y Tony Johannot, que circulan hoy todavía en diferentes ediciones de la obra en todo el mundo, otros conjuntos de imágenes también contribuyeron a la construcción de la fortuna iconográfica de *Don Quijote*, tal es el caso de las series de: Gustave Roux, Horace Vernet y Eugène Lami, Devéria, Ange-Louis Janet, Celestin Nanteuil, Granville, Adrien Féart, Girardet, Bertall y Forest, Louis Janet, Jules David, Gustave Staal, que han contribuido con las célebres ediciones infantiles de Hetzel y de muchos otros.

El cruce de todos estos aspectos materiales e iconográficos identificados en los catálogos de los editores —con las diferentes traducciones, ediciones, reediciones, tiradas y líneas editoriales que circularon en Francia en el siglo XIX— ofrece un cuadro vertiginoso con centenas y centenas de modalidades editoriales y materiales de *Don Quijote*.

³ <<http://www.qbi2005.com/>>.

IMAGEN 1. Catálogo de la Librería Furne: Anuncio de la edición Furne de 1865, traducción de Charles Furne, ilustración de Gustave Roux. El anuncio presenta 4 modalidades de encuadernación.

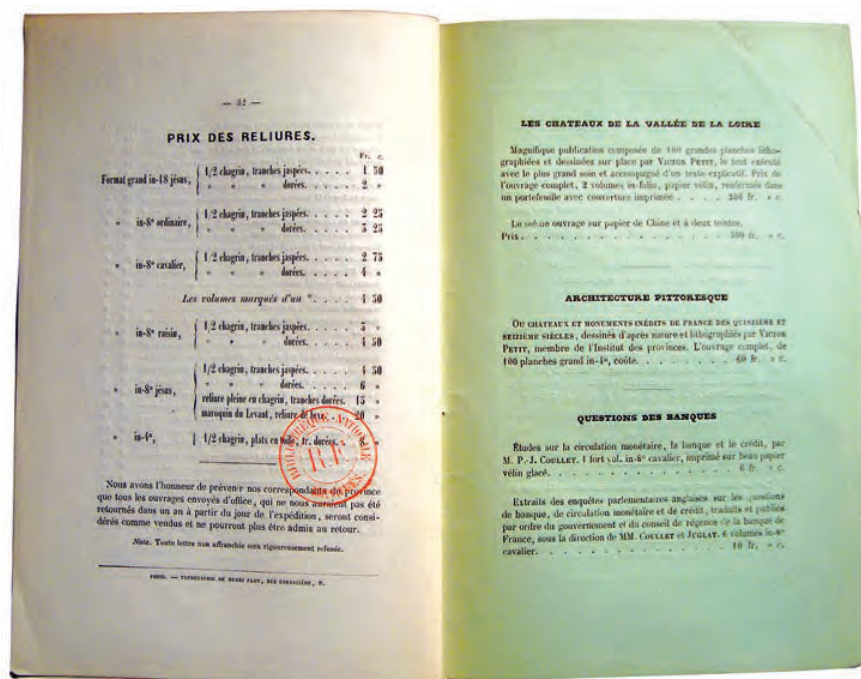
DON QUICHOTTE DE LA MANCHE
Par MICHEL CERVANTES
TRADUCTION DE CH. FURNE
Un beau volume grand in-8° jésus, illustré de 160 gravures
PAR GUSTAVE ROUX



Prix, broché. 8 fr.
Relié en toile rouge, avec plaques or. 11 »
— — — tranches dorées. 12 »
— en demi-chagrin — tranches dorées 13 »
. 19 g

Fuente: Série Q10 - Bibliothèque Nationale de France.

IMAGEN 2. Catálogo de la librería Furne, 1867. Tabla de precios de las encuadernaciones, 13 modalidades anunciadas.



Fuente: Série Q10 - Bibliothèque Nationale de France.

Las razones por las cuales una obra, que ya contaba con dos siglos de existencia, fue integrada como el texto ejemplar del programa editorial romántico francés son innúmeras. Y a pesar de los interminables trabajos consagrados a uno de los textos más comentados de la historia de la literatura, todavía no tenemos un estudio global capaz de interconectar las diferentes dimensiones —textuales, iconográficas, materiales, mercadológicas, simbólicas, sociales y editoriales— constituidas a partir de una mirada de mundo establecida dos siglos después de la primera edición del Quijote. La reactivación contradictoria⁴

⁴ Jean Canavaggio señala que, a pesar de que la novela de caballería fue puesta en cuestión por Cervantes, el ideal medieval encarnado por el hidalgo de la Mancha es totalmente conservado. Jean Canavaggio. *Don Quichotte du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, París, Fayard, 2005, p. 128.

IMAGEN 3. Catálogo de la librería Hachette, 1867. Anuncio de la edición Hachette de 1863, traducción de Louis Viardot, ilustración de Gustave Doré.



Fuente: Série Q10-Bibliothèque Nationale de France.

del ideal medieval de la caballería —constituido de manera circunscripta o paródica por las prácticas editoriales y artísticas propias de la modernidad gótica romántica— favorece, sin sombra a duda, la apropiación de la novela por esta nueva sensibilidad dirigida al pasado. A esto se vincula el argumento del viaje, expresado incesantemente por la deambulación del caballero y en el redescubrimiento de los paisajes pintorescos. Esas características que ampliamente se destacan, nosotros veremos, por la riqueza iconográfica de *Don Quijote*, inscriben, muchas veces, el texto en la tradición editorial de los viajes pintorescos, tan alabados por la sensibilidad romántica que, de acuerdo con

Ségolène Le Men, se manifiesta en la edición francesa a través “del espectacular, del pintoresco y de lo local”.⁵

El otro índice de la amplitud de esta apropiación está situado en el propio género literario. Fundadora, la técnica novelesca de Cervantes se redescubre en el interior de un campo literario que construye su nueva poética apoyándose en el triunfo de un género: la novela.⁶ Recordemos que es a lo largo del siglo XIX, tras haber sido clasificado como narrativa de costumbres por la recepción crítica del siglo XVIII, que el género textual “novela” se libera de la rígida y antigua jerarquía de géneros para convertirse en la propia representación de la literatura, adquiriendo un estatuto textual plenamente legitimado.

Ilustración, encuadernación y edición

Vamos a ver, entonces, cómo estas características, que determinan el programa editorial romántico, se manifiestan en las relaciones establecidas entre ilustración, encuadernación y edición.

Me gustaría comenzar con un ejemplar curioso de la edición franco-española de 1832, editada por Joaquín María Ferrer, impreso por Jules Didot y encuadernado por el célebre Simier. La obra se presenta como dos pequeños volúmenes (formato in-32), cuya tradición tipográfica, esencialmente romántica, multiplica las piezas liminares textuales, tipográficas, iconográficas e icónicas. La primera pieza, que sirve de anteportada o “falso título”, presenta el título de la obra acompañado de una “viñeta de título” que, al traer las iniciales del editor JMF, asume también el estatuto de marca de la editorial. Enseguida encontramos una primera portada con caracteres fantasiosos impresos en dorado y, por fin, constatamos sobre la portada principal la presencia del portal masivo de la catedral gótica, al cual se vienen a unir los personajes de Cervantes y el propio autor.

Esa descripción nos interesa en la medida en que Simier, el encuadernador, opera el pasaje de la página para las tapas de su encuadernación; el pasaje de la portada impresa a partir de un grabado en

⁵ Ségolène Le Men, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*, París, CNRS éd., 1998, p. 91.

⁶ Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, París, Tallandier, 2006.

IMAGEN 4. Viñeta de título y portada de la edición JMF y Jules Didot, 1832.



Fuente: BnF-Réserve des livres rares-cote: RES P-Y2-3260.

madera a la testa o contrafibra, para la decoración dorada y gofrada, a través de una matriz de metal y de una prensa para dorar.

Vemos entonces a Sancho y a Don Quijote dentro de los pináculos laterales, el busto de Cervantes arriba en la parte central y, en el centro de la composición, se sustituye el núcleo tipográfico de la portada por las armas del caballero, inspiradas, a su vez, por la viñeta de título. El lomo comporta el famoso molino, sitio ideal de la novela, que se asocia a la miniatura de la base decorativa presente en las tapas, al igual acompañado de los caracteres góticos que indican el título y la división de la obra en tomos.

Es necesario señalar que Simier está en el origen de la encuadernación francesa *à la cathedrale*, estilo de moda desde 1820. Sin embargo, en esta encuadernación, realiza un cruce inédito al unir la tradicional composición dicha *aux trois glabes* (con tres pináculos) a la representación figurada de los personajes, hasta entonces poco usual en el mundo de la encuadernación artística o de autor. La especificidad de esta decoración reposa justo en el hecho de haber integrado la figura humana en una composición *à la cathedrale*, sin con eso convocar una dimensión cómica, infantil o paródica del texto.

Sobre la base estética aportada por la portada y por el falso título, el encuadernador colabora para la afirmación de un nuevo género: la

IMAGEN 5. Encuadernación «à la cathedrale figurada» realizada por Simier para la edición de JMF y Jules Didot, 1832.



Fuente: BnF-Réserve des livres rares-cote: RES P- Y2- 3260.

IMAGEN 6. Una variación, con mosaico de dos colores, de la encuadernación realizada por Simier para la edición de JMF y Jules Didot, 1832.



Fuente: Collection Maciet, Bibliothèque des Arts Décoratifs: Album: Reliure. France. XIXème siècle. 1ère moitié. Artistes. A-Z.

encuadernación “à la cathédrale figurada”, que algunos años después se convertiría en un modelo practicado con mucha frecuencia en el seno de un ámbito de producción mecanizado, o casi industrial, propio de la “encuadernación de editor”.

Bajo el punto de vista de las composiciones tradicionales con tres pináculos realizadas en 1820, la encuadernación de Simier es muy tardía, pero si pensamos en el triunfo del gótico romántico, representado, sobre todo, por las encuadernaciones elaboradas para la edición de “Notre Dame de Paris”,⁷ en 1844, la decoración de Simier es extremadamente innovadora y sintetiza perfectamente el diálogo establecido entre ilustración, edición y encuadernación.

Debemos señalar también que, a pesar de que la encuadernación pertenece a un ámbito de producción lujoso, propio de la encuadernación artística o “de autor”, los diferentes ejemplares encuadernados por Simier e identificados en bibliotecas francesas nos muestran que una serie de número determinado (no se sabe cuántos ejemplares) fue realizada a pedido de Jules Didot.

En cuanto al horizonte de recepción de tal edición podemos afirmar, con seguridad, que sometido a la transfiguración romántica, *Don Quijote* se convirtió, en las prensas de los Didot, en un texto apto para integrar los títulos referentes a la producción neogótica y a los viajes pintorescos, que pululan en los catálogos del editor: baladas, novelas históricas, crónicas, cuentos medievales y todo el tipo de narrativa de viaje e itinerarios ilustrados. La reactivación del ideal medieval, manifestado en la edición por diferentes elementos visuales y tipográficos, señala de esa forma el lugar que esta percepción ocupará en el recorrido visual y editorial de la obra, en diferentes ocasiones, a lo largo del siglo.

En fin, concentrando innúmeros elementos, a la vez literarios y visuales, sobre una misma superficie, la composición origina la visualización múltiple e inmediata de las armas del caballero, del busto de Cervantes, de Don Quijote, de Sancho y del célebre molino, todos ambientados por la catedral, local ideal del romanticismo francés.

Ségolène Le Men, historiadora que realizó un hermoso estudio sobre los usos de la imagen de la catedral en la Francia del siglo XIX,

⁷ Ana Utsch, “Notre Dame de Paris: encadernação, literatura e arquitetura na França do séc. XIX”, en: Maria do Céu Diel de Oliveira (org.), *Linha. Escritos sobre a imagem*, Campinas, Império do Livro, 2012, p. 50-80.

ya había asimilado las competencias sinópticas del frontispicio à la *cathedrale*,⁸ pero acrecentado en la tridimensionalidad propia de la encuadernación, la decoración de Simier se transforma en una superficie privilegiada de signos realzados por la profundidad de un edificio, al mismo tiempo textual y material.

Esas cualidades sinópticas —que permiten la aprehensión inmediata de toda una red de asociaciones simbólicas, mezclando la estética del pintoresco con elementos literarios y decorativos— dominan igualmente composiciones que forjaron el estilo designado “encuadernación figurada”. Habiendo participado tempranamente de la moda de las composiciones neogóticas, *Don Quijote* también está en el origen de la primera fase de las “encuadernaciones figuradas” que, al reivindicar una equivalencia imagética del texto, se transforman en un icono de la edición romántica. Fundado en la relación entre visualidad y textualidad (en la transposición de una narrativa literaria para una narrativa visual o icónica), esta modalidad de encuadernación tiene su dimensión visual destacada por los programas editoriales de gran difusión, que hacen de la encuadernación un objeto definitivamente editorial.

Pero, para visualizar mejor esta modalidad, veamos el caso emblemático presentado por la edición Dubochet de 1836, que presenta la célebre traducción de Louis Viardot y la serie iconográfica compuesta por 800 dibujos de Tony Johannot. El editor que anuncia en sus catálogos que “todas las encuadernaciones presentadas están adaptadas a los contenidos de los textos”, establece una composición para su edición de *Don Quijote* que, en una síntesis imagética, reúne innúmeros elementos de la narrativa. Figurados en el centro de la tapa de la encuadernación, Rocinante y el burro adquieren el mismo estatuto de la inmortal pareja, y sus aspectos físicos se encuentran en correspondencia con Don Quijote y Sancho, que aparecen también en los medallones integrados a la composición.

Resulta interesante confrontar esta decoración con la crítica literaria de la época: Edmond About, al comentar la traducción de Louis Viardot, enaltece las características pintorescas de la obra:

[Cervantes] creó cuatro tipos tan nuevos, tan distintos, tan claramente dibujados y tan inolvidables como las figuras de Aquiles, Ulises, Edipo,

⁸ Le Men, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet...*, *op. cit.*

IMAGEN 7. Encuadernación de editor para la edición Dubochet, 1836. Traducción de Louis Viardot, ilustración de Tony Johannot, 2 volúmenes.



Fuente: Colección privada.

Dido y Roland. [...] Cervantes revolvió toda la España de su tiempo y encontró cuatro perlas: Don Quijote y Sancho, Rocinante y el burro.⁹

Pero más allá de los cuatro personajes inmortales, la placa utilizada para la grabación, anteriormente dibujada por Johannot, trae aun a Dulcinea y a una serie de objetos que representan diferentes episodios de la narrativa: las armas del caballero, los zapatos, el bálsamo mágico, el famoso “Yelmo de Mambrino” y, por fin, en el centro del pedestal, el libro inspirador de todas las locuras, *Amadís de Gaula*. Sobre el lomo del libro, superficie privilegiada por la posición exterior que ocupa visualmente en una biblioteca, el molino aparece una vez más, victorioso, con el caballero armado para su primera salida. Más allá de cualquier juicio estético, el funcionamiento visual de la composición incita a una aprehensión simultánea de varios elementos esenciales de la narrativa

⁹ Il a créé quatre types aussi nouveaux, aussi distincts, aussi nettement dessinés, aussi ineffaçables que les figures d’Achille, d’Ulysse, d’Oedipe, de Didon, de Roland [...]. Cervantès a gratté l’Espagne de son temps et il a trouvé quatre perles : don Quichotte et Sancho, Rossinante et l’âne. Edmond About, “Don Quichotte illustré par Gustave Doré”, en *Nouvelle Revue de Paris. Lettres, histoire, philosophie, sciences, arts, chroniques*, t. 1. Paris, 1846, p. 77-78.

literaria. Tales elementos convocados por el dibujante se concentran en una imagen capaz de simbolizar una mirada general de la obra, destacando, a la vez, los detalles que colaboraron al establecimiento de los “lugares comunes” del texto.

No obstante, me gustaría ahora invertir el método de análisis: abramos la edición de Dubochet, esta vez de otro ejemplar, encuadernado en un único volumen. En ella identificamos la forma como la encuadernación, en sus diferentes historicidades, ha sido puesta en escena dentro de la narrativa visual-literaria. Tenemos aquí el doble frontispicio concebido para la edición: a la derecha encontramos el lector “Don Quijote en su biblioteca”, en una escena famosa que asume casi siempre la forma de un frontispicio en el interior de la larga tradición iconográfica de la obra; a la izquierda vemos dos lectores, menos célebres pero que integran, al igual, la narrativa de Cervantes. Se trata del Duque y de la Duquesa,

IMAGEN 8. Edición Dubochet, 1836, doble frontispicio de Tony Johannot.



Fuente: BnF-Réserve de livres rares-cote Smith Lesouef R-6541/42.

que Don Quijote encuentra en el capítulo XXX de la segunda parte de la obra y que, en un artificio irónico de Cervantes, han sido presentados en el propio texto como lectores de la primera parte del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Como ha escrito Borges en *Magias parciales del Quijote*: “Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”.¹⁰

En el interior de esta “confusión” reinterpretada por el grabado del siglo XIX que reduce, o anula, la distancia que separa la lectura y la vida, la ficción y la realidad, los dos frontispicios nos invitan a reflexionar sobre la manera como la materialidad del libro, con sus encuadernaciones, está representada en sus diferentes historicidades. Sentado en su sillón, Don Quijote exhibe una encuadernación que comporta los elementos formales y estéticos que convocan lo imaginario de las novelas de caballería. Grande, pesado y con los nervios salientes, el in-folio de Don Quijote, cuyo lomo nos permite divisar el título *Amadís de Gaula* (narrativa ejemplar para el caballero), se opone radicalmente a la ligereza del formato “elzeviriano” encuadernado sin pretensiones y mantenido en una única mano por el Duque que —afirmando la moderna hidalguía del siglo XVII— ostenta una lectura desenvuelta, animada por la compañía de su mujer. Los grabados presentan de esa forma una conciencia exacta de las “funciones expresivas de las formas”, para usar una expresión del célebre bibliógrafo de Donald Francis McKenzie.¹¹ Tales formas, cuando se ajustan a los usos propuestos a los libros, son representadas por dos tipos de lectura capaces de asociar un gesto a un formato, así como diferentes géneros literarios a los elementos que formalizan la materialidad del libro en sus diferentes historicidades.

Más allá de las imágenes que representan el propio acto de la lectura, si tenemos en cuenta la materialidad de la edición, esta función expresiva de las formas gana otra dimensión, manifestándose en el mundo real, en el espacio impuesto entre la lectura y la vida. En este mundo, que es el del hombre del siglo XIX, el lector real, que tiene en sus manos un formato in-8° y una “encuadernación figurada”, se confronta con los lectores de la ficción ejemplar a través de un libro que

¹⁰ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Borges, 1952, p. 76.

¹¹ Donald Francis McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 [trad. esp. de Fernando Bouza: *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid, Ediciones Akal, 2011].

demarca, por sus características materiales y por sus diferentes formas de producción y difusión, los ideales de la edición romántica.

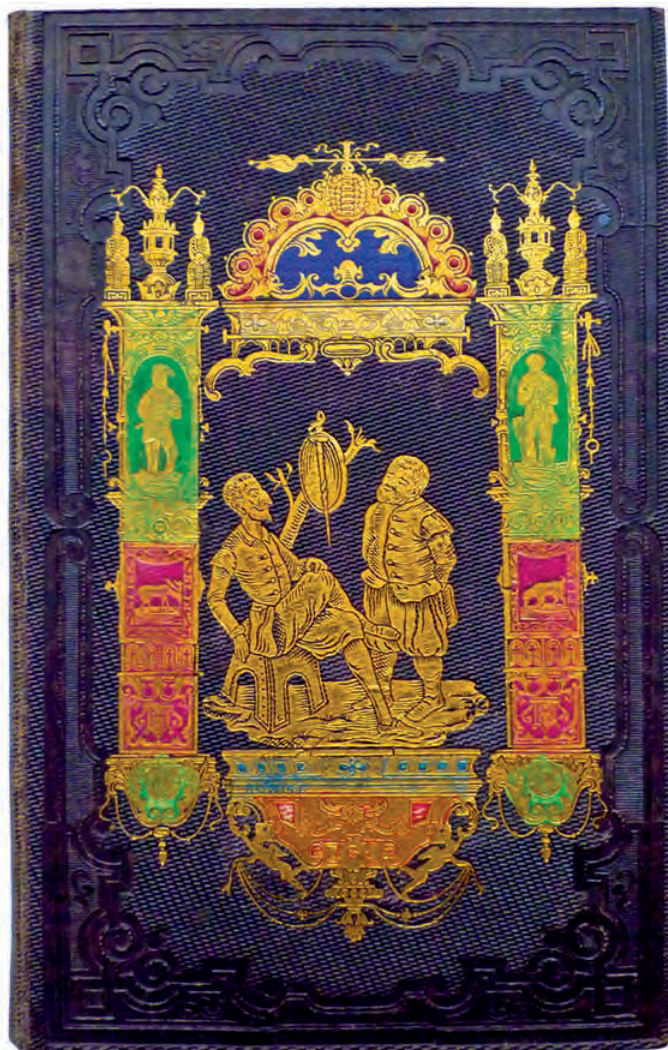
Estas aventuras editoriales, que hacen de la encuadernación una superficie privilegiada para manifestar las relaciones establecidas entre textualidad y materialidad, se multiplican y se dilatan hasta el final del siglo XIX. Por supuesto, nosotros no tendremos tiempo de analizar aquí todas las encuadernaciones de editor que participan del proceso de difusión de *Don Quijote*, y yo aseguro, son muchas.

Para concluir, me gustaría detenerme aún sobre dos ediciones orientadas, esta vez, para el público infanto-juvenil, que se oponen y complementan. Veremos que las encuadernaciones propuestas para las ediciones afirman los programas editoriales e ideológicos mantenidos por los editores, colaborando así a la multiplicación de los horizontes de lectura del texto.

Comencemos por la edición Lehuby, de 1845, que trae la serie iconográfica de Célestin Nanteuil y una adaptación del texto realizada por el abad Lejeune. En este caso, el texto de Cervantes se promueve dentro de un programa editorial que, bajo el signo de “instrucción recreada”, favorece la literatura cristiana de cuño moralizante. En su prefacio a la edición, el editor resalta la genialidad del “arte de la conversación” y de la inocencia del texto, así como su talento para instruir niños y jóvenes de forma divertida. Eso nos interesa en la medida en que las diferentes encuadernaciones concebidas para la edición, aunque sometidas a la prerrogativa del pintoresco, manifiestan claramente el ideal de ingenuidad y moralidad propuesto por el editor. Las composiciones, concebidas para la edición, hacen una síntesis de las tres unidades estilísticas que aparecen con mucha frecuencia en el programa editorial romántico: la figura humana, la catedral y las armas o escudos.

En este caso, la composición de las tapas se centra en una interpretación que se aparta del ideal de la deambulación y de la locura, tradicionalmente convocado para representar el caballero de la triste figura. Encontramos, en el interior de la catedral estilizada, una escena inesperada, que presenta uno de los innúmeros y largos diálogos establecidos entre Don Quijote y Sancho Panza, contrariando todos aquellos que creían poder resumir el contenido del libro en las aventuras y desventuras del inmortal dúo. A eso se une la catedral estilizada, que a estas alturas ya había sido, por su naturaleza, plenamente apropiada por los programas editoriales católicos. Encuadrados por el portal neogótico, los dos personajes discuten tranquilamente debajo de un árbol sobre el

IMAGEN 9. Encuadernación de editor en percalina azul, gofrada, dorada y con mosaicos de colores. Lehuby, 1845.



Fuente: Colección René Cluzel.

que descansan las armas del caballero. La aparente imparcialidad de la composición —que no exalta ni el burlesco ni el fantástico— resalta el arte de la conversación y de la inocencia, dos cualidades exaltadas por el editor en su prefacio.

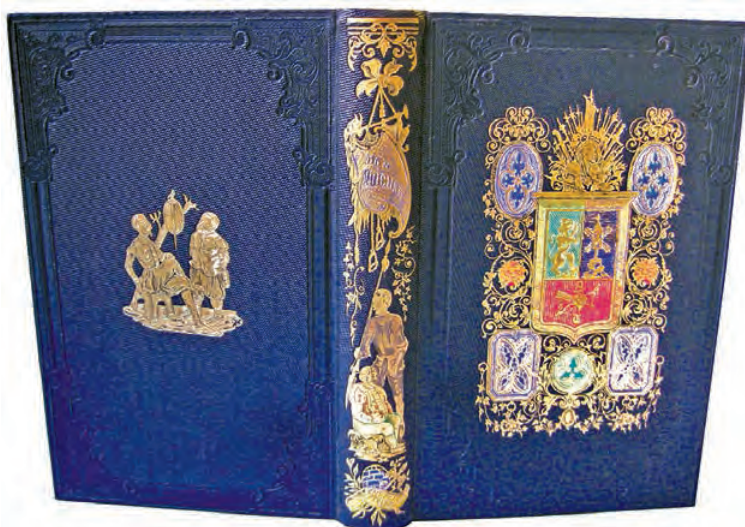
Pero además de las tapas, la propia encuadernación opera, con enorme poder de síntesis, el pasaje de la página para el lomo del volumen. En él, Sancho y Don Quijote aparecen tales como son posicionados en el frontispicio de Célestin Nanteuil. Y para la misma edición, el editor ofrece incluso variaciones en el uso de las composiciones, integrando igualmente el escudo del caballero.

IMAGEN 10. Edición Lehuby, 1845, ilustración de Célestin Nanteuil. Pasaje de la composición del frontispicio para el lomo de la encuadernación.



Fuente: Colección René Cluzel.

IMAGEN 11. Encuadernación de editor, Lehuby, 1845. Variación en el uso de las composiciones, integrando igualmente el escudo del caballero.



Fuente: Colección privada.

Por fin, para concluir este largo recorrido, me gustaría presentar la encuadernación desarrollada para la famosa edición Hetzel de 1878, que presenta la última gran traducción francesa de *Don Quijote* realizada en el siglo XIX. Traducida por Lucien Biart, la edición fue objeto de innumerables modalidades de difusión y una de ellas, que recibió la serie iconográfica de Tony Johannot, ha sido integrada a la serie “Biblioteca de Educación y Recreación”, colección dirigida al público infanto-juvenil.

Al construir un programa editorial para niños y jóvenes, Hetzel hizo hincapié en afirmar el tipo de moralidad proclamada por sus ediciones: “la moralidad intelectual y estética” (la expresión es del editor). Es importante señalar que, como republicano inveterado, Hetzel se opone radicalmente al tratamiento editorial y visual de los programas de edificación cristiana, como vimos en el caso de la edición Lehuby, que llega incluso a convocar un cura para realizar la adaptación de la obra.

De hecho, la caída del Segundo Imperio constituye un momento importante para la actividad editorial de Hetzel, cuya producción pasa

a integrar las listas de libros propuestos por la Educación Nacional.¹² Esta fase, que también se ve marcada por el final del monopolio de los editores católicos en el sistema de distribución de libros escolares, inaugura asimismo una nueva fase para la “encuadernación de editor”. Y en el caso de Hetzel, esta ruptura es claramente visible a través de los elementos técnicos, materiales y visuales presentes en sus encuadernaciones, que ostentan una modernidad definitivamente distante del programa editorial-visual romántico. Además del tratamiento editorial dado al texto, que ahora es intelectual y estético, Hetzel se aparta radicalmente de las decoraciones flamboyants, gofradas y doradas, para establecer una unidad estilística de base fundada en la policromía y en la victoriosa percalina roja. ¡Todos conocemos las célebres encuadernaciones realizadas para *Los viajes extraordinarios de Julio Verne*!

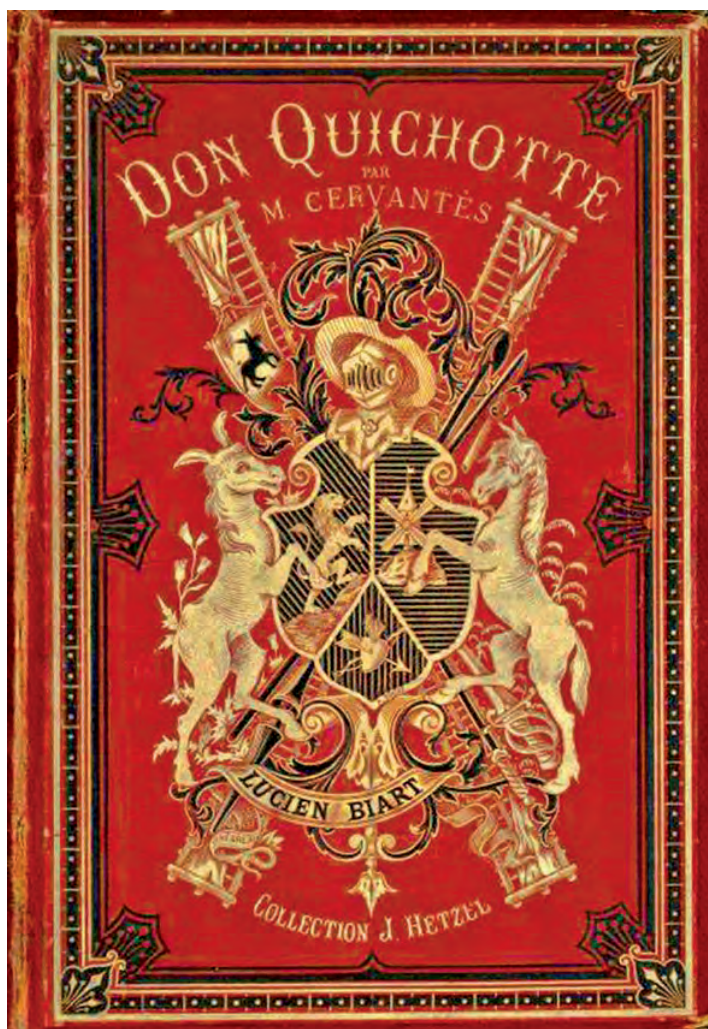
Pero aquí tenemos la encuadernación propuesta para su edición de *Don Quijote*, que confiere un nuevo tratamiento gráfico a los personajes. La decoración convoca el ideal de una literatura esencialmente infantil o juvenil, a través de la estilización “infantilizada” y fantasiosa de Rocinante y del burro. Los personajes, que ya no simbolizan la personalidad de los amos, son representados como dos pequeños animales blancos, felices, cordiales y sinceros, cuya actitud está más cercana del imaginario de los unicornios de los cuentos de hada que de los desgarbados y prosaicos hábitos de la pareja. Estas características se apartan de las correspondencias propias de los atributos de los personajes y pasan a suscitar una analogía directa con el público para quien la edición se destina, marcando explícitamente una distinción del campo de difusión visado.

Así como el texto, que propone un diálogo directo y personal con su público, la visibilidad presentada por la encuadernación pretende afirmar un campo editorial plenamente infanto-juvenil. En fin, lo que debe ser destacado es que, en la relación establecida entre textualidad y materialidad en el interior del capitalismo editorial de Hetzel, los elementos literarios y visuales pasan a compartir un espacio de visibilidad con el propio lector que, para reconocerse en el proyecto editorial, también tiene que estar en él representado.

En fin, por su presencia multiplicada y constante a lo largo de todo el siglo XIX, *Don Quijote* es sin sombra a duda una obra privilegiada para preguntarse sobre los regímenes estéticos, editoriales y literarios mani-

¹² Jean Glénisson, “Le livre pour la jeunesse”, en Chartier, Roger y Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3. París, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 463.

IMAGEN 12. Encuadernación de editor en percalina roja.
Edición Hetzel, 1878.



Fuente: Colección Privada.

festados claramente en las encuadernaciones colocadas en circulación por la actividad editorial francesa. Ese abordaje, que por fin propone una “historia editorial y cultural de la encuadernación” y una “historia de los textos”, me ha conducido también a reflexionar sobre la forma en cómo las obras literarias del pasado son reinterpretadas en un presente (de ayer, y en este caso en el siglo XIX) que colabora para la permanencia de los textos que aun hoy son los nuestros.

Bibliografía

- ABOUT, Edmond, “Don Quichotte illustré par Gustave Doré”, en *Nouvelle Revue de Paris. Lettres, histoire, philosophie, sciences, arts, chroniques*, t. 1, París, 1846.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Biblioteca Borges, Madrid, 1952, p. 76.
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, París, Fayard, 2005, p. 128.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *O engenheiro fidalgo Don Quixote de la Mancha, 1º livro*, trad. de Sérgio Molina, edición bilingüe, São Paulo, Editora 34, 2002.
- , *O engenheiro fidalgo Don Quixote de la Mancha, 2º livro*, trad. de Sérgio Molina, edición bilingüe, São Paulo, Editora 34, 2007.
- GLÉNISSON, Jean, “Le livre pour la jeunesse”, en Chartier, Roger y Martin, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française*, t. 3, París, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990.
- LE MEN, Ségolène, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*, París, CNRS éd., 1998.
- LYON-CAEN, Judith. *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, París, Tallandier, 2006.
- MCKENZIE, Donald Francis, *Bibliography and the sociology of texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 [trad. esp. de Fernando Bouza: *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Ediciones Akal, 2011].
- UTSCH, Ana, “Notre Dame de Paris: encadernação, literatura e arquitetura na França do séc. XIX”, en Oliveira, Maria do Céu Diel de (org.), *Linha. Escritos sobre a imagem*, Campinas, Império do Livro, 2012.

Ediciones de Don Quijote consultadas

- CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ilustrado por Antonio Rodríguez, Achille Devéria y José del Castillo, segunda edición en miniatura por D. Joaquin Maria Ferrer, París, Jules Didot l'aîné, 1832, 2 vol.
- , *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traducción de Louis Viardot, ilustraciones de Tony Johannot, París, J.-J. Dubochet, 1836, 2 vol.
- , *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traducción de Louis Viardot, ilustraciones de Tony Johannot, París, J.-J. Dubochet, 1845. 1 vol.
- , *Aventures de Don Quichotte de la Manche*, traducción de Filleau de Saint Martin revisada por M. el abad Lejeune, ilustraciones de Demoraine y Frédéric Bouchot, París, P.-C. Lehubey, 1845, 1 vol.
- , *Don Quichotte de la Manche*, traducción y prefacio de Lucien Biart, ilustraciones de Tony Johannot. Édition spéciale à l'usage de la jeunesse, París, J. Hetzel, 1878, 1 vol.

PULSIÓN DE LA MUERTE. REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE
FRANCISCO AGÜERA EN *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE**



*Ricardo Morales López***

Preámbulo necesario para dar principio

Una tarde del primer semestre de 1999, tuve la oportunidad de tener en mis manos de modo inicial *La portentosa vida de la Muerte*, cuando di una visita guiada en el Fondo Reservado de la Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada” a mis entonces alumnas de octavo semestre de la Escuela Nacional de Conservación de Restauración y Museografía. Desde ocho años atrás ya conocía las reproducciones fotomecánicas de algunos huecograbados, entonces, aprovechando la ocasión, me entretuve de manera deliberada para revisarlos sumariamente.

Hasta principios del 2014 lo leído por mí privilegiaba el texto de fray Joaquín Bolaños, mas no las ilustraciones; incluso cuando se mencionaban —amén de hacerlo en términos exiguos—, se cometía el yerro de concederlas desde el punto de vista técnico como grabados en relieve (¡!!!). Así, cuando la doctora Marina Garone Gravier, en la segunda semana de enero del 2014, me invitó a participar como ponente en el II Encuentro Internacional de Bibliología del SIB, con el tema de la imagen, no dudé en retomar mi interés por la obra gráfica del abridor de láminas Francisco Agüera, autor de las del libro mencionado. “Pulsión de la muerte” testimonia esa seducción.

Deseo mencionar mi agradecimiento a Miguel Ángel Morales quien, a consulta expresa, me recordó la exposición “Diario de México (1805-1817)”, montada en el 2009, en el vestíbulo de la Biblioteca aludida —donde existió la oportunidad de observar más huecograbados de Agüera— y, así mismo, la entrada de su *blog* donde la noticié; para

* Con mi agradecimiento dilatado a Miguel Ángel Morales y Ángel Aurelio González Amozorrutia.

** Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, INBA y CNCA y Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, INAH.

mi presentación *PowerPoint* de agosto, mostrada en el Auditorio José María Vigil, por cierto, tomé, autorizado por él, algunas imágenes de ese sitio cibernético. De igual forma a Ángel González Amozorrutia, jefe del Departamento de Atención al Público de la misma biblioteca, en tanto su intermediación conseguí revisar los ejemplares de *La portentosa vida de la Muerte*, *Gazeta de Literatura de México*, *Gacetas de Literatura de México* y *Diario de México*.

Por último, las fotografías de este ensayo fueron tomadas por Eduardo Morales Luna, salvo *Mapa de las aguas*, proveniente del *blog* de Miguel Ángel Morales, y la atribuida a Ioan Yapari.

Las producciones del laboriofo Arte del Gravado fe deben comparar à un jardín matizado de infinitas flores, unas mas preciofas que otras, cuyo numero, hermofura, y variedad, componen aquel admirable conjunto de brillantèz, que jamás canfa la vísta, y curiofa atencion.

Manuel de Rueda
Instrucción para gravar en cobre,
Madrid, Joachin Ibarra, 1761.

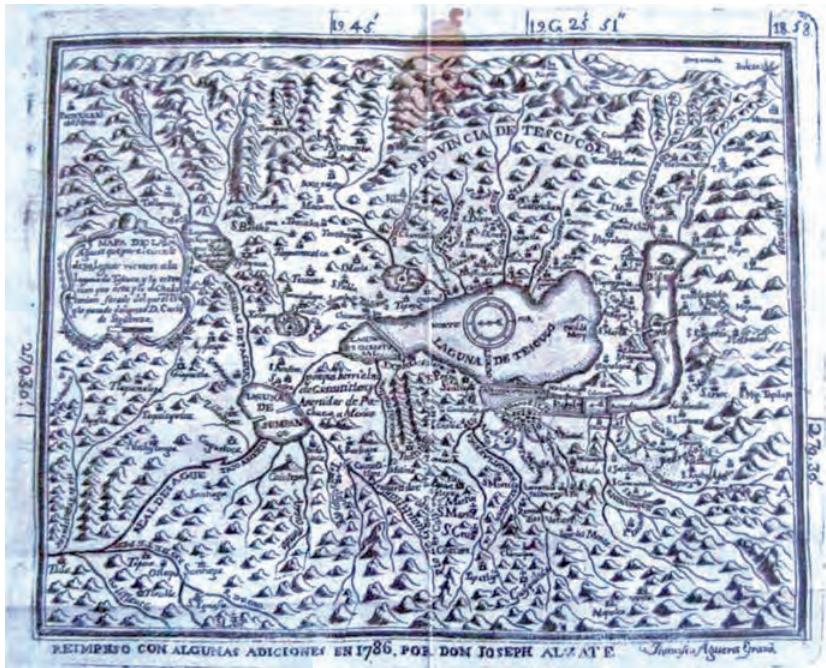
De profundis

A finales del siglo XVIII nació *La portentosa vida de la Muerte*, de Fray Joaquín Hermenegildo Bolaños (1741-1796), tomo en “cuarto” con varias láminas. Francisco Agüera —a veces Aguera en *Gazeta de Literatura*— las abrió; de él quiero resaltar constantes de configuración gráfica porque, como escribí, en “Diario de México (1805-1817)”¹ se exhibieron otros de sus huecograbados.

En *Mapa de las aguas* (cuya decodificación implica mediarla con la semejanza de lo representado), advertimos la iluminación de los cerros interpuestos en contra de la lectura, contrastante con la vista en planta de la Laguna de Tescuco (*sic*), es decir, Agüera recurre a dos sistemas gráficos de representación visual, pero ¿dónde los aprendió?, ¿copián-

¹ “Diario de México (1805-1817)”, vestíbulo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, República de El Salvador 49, abierta al público de octubre 2009 a febrero 2010. Catálogo de la exposición: *Diario de México (1805-1817)*, México, SHCP, Oficialía Mayor, Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial, 2009.

IMAGEN 1. Francisco Aguera, Firmado “Francisco Aguera Gravò.”,
Mapa de las aguas, Buril.



Fuente: Publicado en *Gazeta de Literatura de México*, 19 de octubre de 1790.

Tomada de *Bitácora*, sábado 31 de octubre de 2009, [en línea].

Disponible en <<http://miguelangelmorales-bitacora.blogspot.com/>>.

dolos de otras fuentes?, ¿alguien le sugirió empalmarlos? Y sobre todo, ¿es justificable la conjunción espacial? José Antonio Alzate señalaba el mal estado de la geografía nacional y, cabe suponer, la representación bidimensional de los territorios, de acuerdo con los preceptos de la Ilustración, aún se encontraba en ciernes.²

Pero antes, si recordamos quiénes podían intervenir en la confección de un grabado, ¿Aguera igualmente dibujó *Mapa de las aguas* o lo hizo un especialista? Hacia 1791 Arana colaboraría con él en dos lámii-

² Añade Alzate: “Si carecemos de mapa impreso que tenga algún mérito, en cambio tenemos algunos manuscritos muy excelentes”. “Lunes 7 de diciembre de 1772. Estado de la geografía de la Nueva España y modo de perfeccionarla”, en *Opúsculos de Alzate. 1768-1791*, México, Bibliófilos Mexicanos, 1963, pp. 124-131.

IMAGEN 2. *Spes ejus frustrabitur, et videntibus cunctis precipitabitur: Job, cp. 40.*



Fuente: Ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

nas de la *suite* gráfica “Descripción de las Antigüedades de Xochicalco”, publicada como suplemento de *La Gazeta de Literatura*.³

Sin embargo, no fueron los únicos sistemas gráficos aprovechados por Agüera. Quiero resaltar el grabado del Capítulo XXXII⁴ de *La portentosa...*, pues subraya la idea de la página 205: “nuestro Joven solo aspiraba á subir à la cumbre y eminencia de la más elevada fortuna. Para esto se fabricó á si mismo en lo interior de su pecho una torre soberbia.” En adelante se respetarán puntuación y ortografía originales.

La representación gráfica de esa torre, fabricada en el interior del pecho del joven bizarro Junior, utiliza la axonometría.⁵ Supongo, Francisco Agüera la prefirió al reflexionar *qué* debía representar, un tropo, y *cómo*, esto es, según lo había visualizado en su mente. Más aún, la proyección oblicua se repite entreverándola con otros sistemas, geométricos o no: agrega escenas con punto de fuga en espacios ocluidos (*e. g.* Capítulo VII, Capítulo XXIII), estratificación tonal, definición e interposición (Capítulo XX, Capítulo XXVI), configurando así la ilusión tridimensional.

Al menos los contratos notariados encomendando pinturas sugerían materiales e iconografía en la Nueva España. En contra, jamás tendremos los pormenores (el detrás de cámara) del proceso de planeación, diseño y elaboración de esas ilustraciones. Quiero decir, qué tanto los editores, Bolaños o Agüera, estipularon la narrativa visual, además de asegurar éxito comercial, rehuir censura, tramitar privilegios u obtener licencias. Refiriéndose a tres láminas de éste, *Gazeta de Literatura* dilucida algo al respecto. Darle indicaciones:

³ Localícense “Arana deli.” en las láminas III y V. Es más, casi todos los grabados de dicha *suite* —producidos por otro abridor de láminas— están en la *opera di* Antonio de León y Gama *Saggio dell’Astronomia Cronologia e Mitologia degli Antichi Mefisicani* (Roma, Prefso il Salomoni, 1804), y solamente uno —“Montef de Oca G. en Puebla”—, en el ejemplar de la Biblioteca Lerdo de *Gacetas de Literatura de México*. Tomo Tercero (Puebla, Oficina del Hospital de San Pedro, 1831). En Amberes, ya desde la segunda mitad del siglo XVI y dada la escisión del trabajo para elaborar un grabado, se aprovechaban locuciones latinas distinguiendo responsabilidades. Hoy, al examinar estampas inveteradas, podemos diferenciar grabado de interpretación (o reproducción) de grabado original, mientras este último haya sido proyectado como obra autónoma, sin la intención de facilitar la divulgación de otros procesos técnicos bi o tridimensionales.

⁴ Capítulo XXXII: “Hecha la Muerte por tierra una elevada torre de vanas esperanzas, que habia fabricado en su pecho un joven bizarro llamado Junior.”

⁵ La geometría descriptiva, fundamentada en dos proyecciones ortogonales de una misma figura en el espacio, se dejó ver por vez primera en *Geométrie descriptive* (París, 1799), de Gaspard Monge (1746-1818). Cien años después y en la misma ciudad se publicó *Histoire de l’architecture*, de François Auguste Choisy (1841-1909); a partir de ahí, acaeció el uso de la axonometría para la representación de dibujos arquitectónicos.

Como el uso de las artes se perfecciona insensiblemente, el dibujante sin saber lo que ejecutaba, porque no entendió lo que le espuse, dispuso la figura 4 de forma que presenta un nuevo arbitrio [...] le doy las gracias porque esto á primera vista aparece de poca consideración; pero en la práctica acarrea ventajas de mucha importancia.⁶

O la libertad del grabador en la toma de resoluciones: “Prometí en la anterior dos Estampas, las que juzgaba necesarias; pero el Abridor reduxo á una todo lo que hubiera salido en dos, en virtud de haber reducido á punto menor las figuras”,⁷ aun a riesgo de cometer errores: “El dibujante y el abridor de lámina cometió el defecto de estrechar el triángulo, [...]”.⁸

Joaquín Bolaños advierte querer “dorarnos la píldora”:

mas como la materia no es nada gustosa a quien está muy hallado en el mundo, nos portamos en esta vez como se porta el Médico con su enfermo, que le dora las píldoras para que aun siendo tan desabridas las tome con menos repugnancia. Desabrida es la muerte mas para que no te sea tan amarga su memoria, te la presento dorada   disfrazada con un retazo de chiste, de novedad   de gracejo. Va en forma de historia porque quiero divertirte: lleva su poquita de mística porque también pretendo desengaaarte; separa lo precioso de lo vil, aprov chate de lo s rio y riete de lo burlesco.⁹

Estamos ante las posibilidades de representación visual de conceptos, en esa época con fines didasc licos de una verdad superior. “Alma”

⁶ *Gazeta de Literatura*, núm. 37, 2 de abril de 1792, pp. 297-298. De ninguna manera olvidar  cuando Gabriel Vargas Bernal (1915-2010) me explicó cómo mientras hacía los argumentos de sus historietas o cartones, simultáneamente daba indicaciones a los ilustradores Agustín Vargas o Miguel Mejía.

⁷ *Gazeta de Literatura*, núm. 32, 9 agosto de 1794, p. 252.

⁸ *Gazeta de Literatura*, núm. 42, 26 de junio de 1792, p. 338.

⁹ “Prólogo al Lector”, en Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto*, México, Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, 1792.

o “Muerte” ya habían sido codificadas y divulgadas por la imprenta,¹⁰ o en arreglo a las convenciones del momento. Quien los mirase le permitiría intentar desentrañar el entramado de significados. La Muerte, dice Bolaños en el Preámbulo:

es una Majestad ridícula; pero por otra parte su seriedad infunde mucho respeto. [...] es dulce, y sabrosa para los unos; y para otros muy desabrida, y muy amarga. [...] Unos hablan de ella muchos bienes, y otros dicen de ella muchos males, y ni los unos, ni los otros la conocen. [...] Se va, cuando los hombres piensan que viene: y se viene cuando ya piensan que se fue. [...] Es tan buen la Muerte, que hasta los Justos la desean: y por otra parte es tan mala que ni los malos la apetecen. [...] Es la puerta para el Infierno: y es la entrada para la Gloria. [...] Es casada sin dexar de ser doncella [...].¹¹

¿Cómo aprovecha Agüera las paradojas?, lo insinué antes, con la retórica visual. No es el único: hay pinturas de sus contemporáneos mostrándola.¹²

More majorum. Audi alteram partem

Ahora me detendré brevemente en algunos asuntos técnicos. Revisé los buriles con iluminación LED y lente 40 x; están imprimidos por una cara de la hoja de papel, en el reverso hay repintes. El papel es de bastidor, a simple vista notamos puntizones y verjurado. Detecté dos marcas de agua en donde están los grabados.

Aparte, trasladé en papel cultural, escala 1:1, el formato del libro, caja tipográfica y los márgenes desiguales. Y como hago desde hace más de veinte años en piezas anteriores al siglo XIX, utilicé las medidas de longitud de la época,¹³ en esta ocasión para determinar dimensiones de imagen y placa de *Spes ejusfrustrabitur, et videntibus cunctis precipitabi-*

¹⁰ *Iconología de Cesare Ripa Perugino*, Siena, Herederos de Matteo Fiorimi, 1613, por dar un ejemplo.

¹¹ “Preámbulo necesario para dar principio á la historia de la Muerte”, en Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*

¹² Véase *Político* de autor anónimo, óleo sobre madera, 1775. Detalles: *Relox es la vida humana; La muerte y las vanidades humanas; Origen y destino del hombre* o *La lucha entre el bien y el mal*.

¹³ Para saber algo sobre este tema revisar *La bandera escolar. Semanario enciclopédico*, de noviembre 1881 - marzo 1882. O el volumen 23 de *The New Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1990, pp. 785-789.

IMAGEN 3. Detalle de la marca de agua del grabado del frontispicio.



Fuente: Ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

IMAGEN 4. Detalle de la marca de agua del grabado del Capítulo XXIII.



Fuente: Ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

tur: Job , cp. 40. Son, respectivamente, 4 pulgadas 10 líneas \times 3 pulgadas 3 líneas y 5 pulgadas 1 dedo \times 4 pulgadas 1 línea.¹⁴

El ejemplar de la Biblioteca Lerdo cuenta con diecisiete de los dieciocho grabados, dos de ellos con la firma “Agüera fc.” (Capítulos XV y XXXVIII). En cambio, cotejando después los del libro de Blanca López,¹⁵ advertí diferencias sutiles en un tercero.¹⁶ Muestro los del Capítulo VII en ese par de acervos:

¹⁴ Años ha hice una regla con dichas unidades lineales. “Una plancha de cobre de la magnitud de un pie de largo, fobre nueve pulgadas de ancho, debe tener, poco mas, ò menos, una línea de efefór; y esta proporcion puede servir de regla para otras dimensiones”, en Manuel de Rueda, *Instrucción para gravar en cobre*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761, p. 8.

¹⁵ *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la Muerte*, México, El Colegio de México, Biblioteca Novohispana II, 1992.

¹⁶ No así en el ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

IMAGEN 5. Ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Lerdo.



Fuente: Ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

IMAGEN 6. Ejemplar de la Biblioteca Cervantina del ITESM de Monterrey.



Fuente: Publicado en el libro de Blanca López.

¿Por qué ejemplares del mismo año, 1792, impresos en el mismo sitio, calle de San Bernardo, tenían inscripciones diferentes? Claro: después de la impresión de las pruebas de estado de los grabados, era habitual eliminar ripios¹⁷ de los márgenes, o remarques, mas... ¿estos grabados podrían ser distintos? De acuerdo con “*Juan Mecate*”, cronista de la célebre comedia intitulada *El Rabula*:

En boca del Charlatan (que ojala fuese el unico de esta clase) se dijo que la portentosa vida de la muerte, obra cuyo titulo dá idea de su ningún

¹⁷ Palabras insustanciales.

mérito, y chabacana fantasía de su autor, (que no es de por aca) se había ya impreso en México, lo qual se repitió mas de dos veces.¹⁸

De forma independiente a esta cita, al decir de los especialistas no se conoce más de una edición del libro.

Rememoro el caso de dos grabados, *La adoración de los Magos*, del acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, intervenidos el 2012 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía por la alumna Itzel Sánchez Alonso. En aquella ocasión pudimos inferir la existencia de dos grabados disímiles hechos por el o los mismos artífices cuando, aparte de escudriñar diferencias en los elementos plasmados, cotejamos tamaños de las impresiones —por un milímetro uno mayor respecto al otro—; detectamos igualdad de condiciones en la dirección de la fibra de los soportes —eso indicaba equivalencia en el encogimiento provocado por la humedad—; también observamos cómo los grabados, y por ende el papel, estuvieron sometidos a condiciones semejantes de presión mecánica.¹⁹ En efecto, los del Capítulo VII podrían ser buriles distintos en ejemplares diferentes.

Sequentia

Ignoraba su existencia, por eso brinqué de mi silla cuando la doctora Garone nos mostraba la transparencia de la lámina 68 del Libro I de *La diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Iván Eusebio Nieremberg (impreso en las Doctrinas en 1705).²⁰ Brinqué al notar los cráneos con dos huesos de canillas en X, desde el siglo XIV indicio del sitio en donde estaba enterrado un masón. Con lo anterior no interpreté simbolismo masónico alguno, sólo remarco la evocación.

Por lo demás, la factura de las catorce láminas del Libro II me rememoraron las de Agüera en *La portentosa vida de la Muerte*. Quien de modo indirecto me motivó a indagar sobre la masonería fue el investiga-

¹⁸ Juan Mecate, “Algo en honor de los nuestros”, en *Diario de México*, viernes 17 de octubre de 1806, núm. 382, t. IV, pp. 190-191.

¹⁹ Cfr. Ricardo Morales López, “Equivocaciones substanciales de pruebas demasiado diferentes. Reconocer estampas”, en *Memorias del I Congreso nacional sobre educación superior de las artes*, Universidad de Sonora, Departamento de Bellas Artes, 2013, pp. 133-149.

²⁰ Leer de Ricardo González, “Textos e imágenes para la salvación: la edición misionera de la diferencia entre lo temporal y lo eterno”, en *ArtCultura*, núm. 18, 2009, pp. 137-158.

IMAGEN 7. ¿Joan Yaparí?, Lámina 68 del Libro I de *La diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Traducción al guaraní del padre José Serrano.



Fuente: Iván Eusebio Nieremberg, *La diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Doctrinas, 1705.

dor de arte Ricardo Pérez Escamilla.²¹ Con las liturgias decimonónicas de algunos ritos, intuí cómo vestimentas, ademanes de identificación o simbología, pudieron quedar registrados gráficamente en impresos alusivos a los días de todos los santos y los fieles difuntos, tirados en la imprenta del poblano Antonio Vanegas Arroyo (ca. 1850-1917).

²¹ Buscar de mi autoría “Tres el cuadrado de tres. Tiempo de trabajo”, *Memorias del 60. foro académico 2013*, vol. 1, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, Conaculta, 2014, pp. 41-54.

Pro defunctis

Francisco Agüera, al franquearle ciertas libertades de configuración la retórica del Barroco, de manera honesta pergeñó desde su experiencia personal —connotando voluntad o vehemencia; perquiriendo a la elocuencia socializado en preceptos subjetivos—, la mística e historia representadas “con un retazo de chiste” en los dieciocho grabados dulces de la obrita intitulada *La portentosa vida de la Muerte*. Venturosamente no están basados en imágenes preexistentes.

Guiados por la verosimilitud, notamos cómo carente del auxilio de un *delineador*, el artífice ideó con dibujo perfectible —más a los ojos de sus coetáneos— inusitados grabados originales (no de interpretación, es importante resaltar) usando recursos sintácticos y variedad formal. En sus puestas en escenas gráficas, por demás alegóricas, con fines pedagógicos, ¿alguna vez el artífice habrá requerido perspectivas con dos o tres puntos? José Antonio Alzate, conocido de Agüera, opinó sobre dos ilustraciones del libro de Bolaños. De la del Capítulo IV: “chocará y chocará, no á los de buen gusto, sino también á los que tienen ojos con lagañas”.²² Y de la del Capítulo XIII: “[...] al registrar la estampa recibí un fuerte porrazo: decía para mí: ¿es posible que después de haber escrito Interian de Ayala, sabio Religioso Mercedario, su Obra titulada *Pictor Christianus Eruditus*²³ [...] se presente el rey Baltasar vestido á la francesa?”.²⁴

Tal cual era el criterio “En el pretendido siglo de las luces, título de que se reirán los sabios de los venideros tiempos”.²⁵ En la actualidad, época de otredad calculada, tolerancia disimulada —y a conveniencia—, petulancia hacia la obsolescencia, veneración a la inmediatez u obsesión por la exculpación, no llama la atención si la caja torácica de la Muerte

²² Joseph Antonio Alzate Ramírez, “*Sancta sancte sunt tractanda*”, en *Gazeta de Literatura de México*, 30 de noviembre de 1792, núm. 3, t. III, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, p. 18.

²³ *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas* (Madrid, 1730). No obstante, Ayala aclara: “Es muy distinto el error que en una pintura sagrada o en cualquier otra comete el pintor por ignorar los preceptos del arte [...] de aquel que únicamente nace de la ignorancia de los mismos hechos y que por tanto no se debe atribuir al pintor o escultor, como a tal, sino como a hombre menos versado e inteligente en las mismas cosas que pinta o esculpe”. En José Fernández Arenas, *Renacimiento y Barroco en España*, vol. VI, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección “Fuentes y Documentos para la Historia del Arte”, 1982, p. 233.

²⁴ Alzate, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ “Carta al autor de la Gaceta sobre lo perjudicial de la nueva nomenclatura de química”, en *Gazeta de Literatura*, 7 de enero de 1789.

del frontispicio, *v. gr.*, es inexacta anatómicamente: más bien resalta el instante o el sitio asaltado en nosotros. Encima si asociamos las imágenes de los grabados con algunas óperas barrocas escenificadas no hace más de un lustro —*Tamerlán* (1724) de George Frideric Handel,²⁶ *La reina de las hadas. Semi-ópera con un prólogo y cinco actos* (1692), de Henry Purcell,²⁷ o *Hércules enamorado* (1662) de Francesco Cavalli—,²⁸ frente a tales referentes, ¿vale la pena pedirles fidelidad con la apariencia sensible, cuando en ambas artes, ópera y grabado, la intención evocativa es precisa?

A 130 leguas de la Ciudad de México, Bolaños había pretendido:

poner á todos á la vista las verdades mas espantosas; pero esos críticos de paladar delicado han frustrado en mucha parte tan santas intenciones, porque han procurado hacer despreciable la obra, y por consiguiente que no la lean. Reserven su severidad, su delicadeza, y buen gusto para otras obras de otra clase, y no la empleen en una cuya leccion trae à la memoria las verdades mas importantes. Desprecien lo ridiculo si lo hay; y aprovechense de lo serio, como dice el autor en su prologo.²⁹

Agüera exploró, a todo esto, el registro gráfico del mundo intelectual normado por la Ilustración, las *Dactylopius coccus* le sirvieron al caso; es más: podemos notar depuración técnica en un lapso de dos años (Lámina III) e iluminación en favor de la lectura de las nuevas figuras.³⁰

Hoy resucitaron imágenes de la muerte. Las vi ajenas y cercanas a la condena, la salvación, el pecado, la concupiscencia, el miedo o el terror; resuelven bien la pulsión de la muerte entre el autor y su entorno. Funcionan, pues median entre el deseo y la realidad. Aunque a sus contemporáneos el enfoque del tema de la Muerte de fray Joaquín Bolaños haya sido reprobable, quiero rematar así, sin empacho alguno:

²⁶ Teatro Real de Madrid, 2008. Director de escena: Graham Vick. Escenografía: Richard Hudson. Ésta y las dos óperas restantes he podido verlas través de video discos versátiles. Georg Frideric Handel, *Tamerlano* [DVD], United Kingdom, Opus Arte, 2009, OA 1006 D.

²⁷ Glyndebourne Opera House, 2009. Director de escena: Jonathan Kent. Escenografía: Paul Brown. Henry Purcell, *The Fairy Queen* [DVD], United Kingdom, Opus Arte, 2009, OA 1031 D.

²⁸ Het Muziektheater Amsterdam, 2009. Director de escena: David Alden. Escenografía: Paul Steinberg. Francesco Cavalli, *Ercole amante* [DVD], United Kingdom, Opus Arte, 2009, OA 1020 D.

²⁹ C., "Sr. D. Haga V. el servicio á Dios de insertar en su diario la razón siguiente", en *Diario de México*, lunes 25 de diciembre de 1806, núm. 455, t. IV, pp. 489-490.

³⁰ *Gazeta de Literatura*, núm. 27, 28 de febrero de 1794.

“[...] la Muerte, [...] como en un teatro representa varios papeles, por distintos rumbos, y baxo de una multitud de muy diferentes aspectos”.³¹
 Y: “[...] seria vano el pretender que nosotros somos mejores que los que nos han antecedido”.³²

Conclusión de las citas... y conclusión del texto (amados lectores míos). Apartaos de su lectura hasta que nos veamos en la eternidad del mar amargo y negro. Adiós.

Referencias

Fuentes primarias

BOLAÑOS, Fray Joaquín, *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto*, México, Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, 1792.

Gacetas de Literatura de México, Puebla, Oficina del Hospital de S. Pedro, 1831, tomos Primero, Segundo, Tercero y Cuarto.

Gazeta de Literatura de México, años 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794 y 1795.

Fuentes secundarias

ALZATE RAMÍREZ, Joseph Antonio, “*Sancta sancte sunt tractanda*”, en *Gazeta de Literatura*, 30 de noviembre de 1792, núm. 3, t. III, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, pp. 15-22.

—, “Continuación de lo anterior.”, en *Gazeta de Literatura*, 22 de diciembre de 1792, núm. 4, t. III, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, pp. 23-30.

—, “Apéndice á la Censura anterior.”, en *Gazeta de Literatura*, 8 de enero de 1793, núm. 5, t. III, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, pp. 31-32.

³¹ “Preámbulo necesario para dar principio á la historia de la Muerte.”, en Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*

³² *El Bascongado Enevacho*, “Hombres a la moderna”, en *Diario de México*, jueves 25 de diciembre de 1806, p. 474.

- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Renacimiento y Barroco en España*, vol. VI, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección “Fuentes y Documentos para la Historia del Arte”, 1982.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la Muerte*, México, El Colegio de México, Biblioteca Novohispana II, 1992.
- MORALES LÓPEZ, Miguel Ángel, “Francisco Aguera”, en *Bitácora*, sábado 31 de octubre de 2009 [en línea]. Disponible en <<http://miguelangelmoralex-bitacora.blogspot.com/>> [Consulta: agosto 2014].
- Opúsculos de Alzate. 1768 1791*, México, Bibliófilos Mexicanos, 1963.

LA IMAGEN DEL VACÍO DE PODER: EL IMPRESO DE
GUATEMALA POR FERNANDO SÉPTIMO



*Ninel Valderrama Negrón**

El clima de incertidumbre en que estaba sumergida la Corona española tras el encarcelamiento del rey Carlos IV y su hijo Fernando VII luego de la invasión de Napoleón en 1808, suscitó diversas celebraciones públicas en los dominios ultramarinos para expresar su lealtad al soberano. Sin embargo, en el Reino de Guatemala, las autoridades locales tardaron en manifestar su inclinación ante la conmoción del cautiverio real. Durante el interinato Bonapartista, la separación del monarca del trono obligaba a que el Ayuntamiento de la Capitanía¹ tomara postura frente a este acontecimiento, pero también la ausencia del rey convertía la representación de la imagen del poder en un desafío.

Esta ponencia tiene como objetivo comprender las imágenes como indicios o huellas de la trayectoria del impreso de *Guatemala por Fernando Séptimo*, cuya primera intencionalidad contenía una noción cercana a la soberanía, que fue probablemente suprimida del texto final, no obstante, ésta sí pervivió en sus grabados.²

* Investigadora independiente.

¹ Se utilizará el término Capitanía y Reino en el caso de Guatemala en este artículo, pues este territorio era conocido con los dos nombres en la literatura de la época. Sin embargo, el Reino de Guatemala, formalmente, sólo tenía un Capitán General como máximo representante del rey y, por este motivo, era una capitanía. Las capitanías del Mundo Hispánico fueron regiones formalizadas con ese nombre en el siglo XVIII, cuyas características residían en ser territorios periféricos con importancia estratégica, por esta razón, fueron lugares altamente militarizados. Las principales capitanías fueron Santo Domingo, Guatemala, Chile, Yucatán, Filipinas, Puerto Rico, Cuba y Venezuela.

² Entre los autores más recientes que tratan el tema conviene resaltar a María Elena Alcalá, *El país del Quetzal, Guatemala maya e hispánica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2002, y Jordana Dym "Enseñanza en los jeroglíficos y emblemas: Igualdad y lealtad en Guatemala por Fernando VII (1810)", en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo, México, Editorial Mora, 2008, pp. 75-102. En relación con el trabajo de Alcalá, para la exposición curada en el Centro Cultural de Madrid, la importancia se centró en reconsiderar el valor del impreso, que había sido olvidado historiográficamente desde 1994. Además, al ser parte de las piezas de dicha exposición, *Guatemala por Fernando Séptimo* puede ser considerada desde entonces como

IMAGEN 1. Manuel Portillo, [Portada], aguafuerte, en: Antonio Juarros, *Guatemala por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f.



Fuente: Colección particular.

Por esta razón, desentrañaremos cuál fue la historia detrás del impreso guatemalteco, comenzando por la actitud que tomó el cuerpo edilicio ante la tardanza, y su moción por expresarse mediante un fastuoso ceremonial de jura. El memorial de la festividad conforma el impreso conmemorativo de *Guatemala por Fernando Séptimo*, y las 22 láminas de los aguafuertes que lo ilustran muestran las diferentes partes de las que se compuso el tablado de la jura del rey. El alférez del Ayuntamiento, Antonio Juarros y Lacunza, fue el autor del texto y de los programas iconográficos de la arquitectura efímera que acompañaba dicha celebración.

Las figuras más estudiadas han sido los grabadores de los aguafuertes que contiene la publicación: José Casildo España, Francisco Cabrera y Manuel Portillo, todos pertenecientes a la Escuela de Dibujo de Guatemala. Este impreso, que consta de 166 páginas, fue realizado por la Imprenta Real de Guatemala, que entonces estaba concesionada a Ignacio Beteta.

A pesar de que este impreso es bastante desconocido fuera de la región centroamericana, ha estado presente en la historiografía del arte guatemalteco, como un claro referente del país. El tiraje que tuvo la publicación fue de 800 ejemplares, dato de relevancia para la época; muchas de las copias están diseminadas en varios repositorios públicos y privados en varias partes del mundo.³ En fechas recientes el Getty Research Institute digitalizó la totalidad del ejemplar y es de fácil consulta en la red.⁴

La trayectoria del impreso

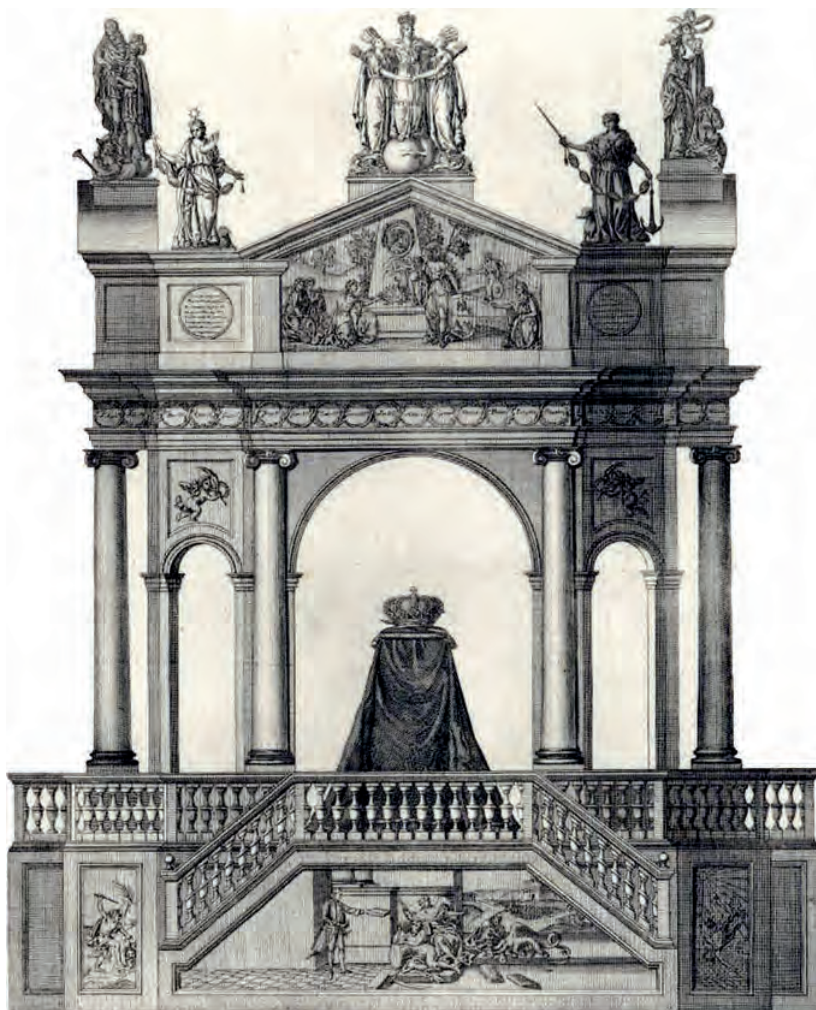
El mayor desafío para el estudio de esta obra fue comprender el impreso *Guatemala por Fernando Séptimo* como dos discursos paralelos: uno textual

“monumento artístico.” Acerca del estudio de Dym, hay que resaltar que tuvo el valor de colocar el impreso en un ámbito académico en México, así como ofrecer un examen político cuidadoso sobre la situación del Reino de Guatemala en el episodio del *vacatio regis* de Fernando VII. Éste ha sido un estudio fundamental para la realización del presente artículo. Sin embargo, el aporte de este artículo es el examen cuidadoso de las láminas.

³ Nos referimos a la Biblioteca “Luis Cardoza y Aragón”, Nacional de Guatemala, la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca “José Toribio y Medina”, Nacional de Chile, la Biblioteca de la Universidad de Harvard, el fondo John Carter de la biblioteca de la Universidad de Brown, el Getty Research Institute, etcétera.

⁴ Se puede consultar en la siguiente dirección electrónica: <<https://archive.org/stream/guatemalaporfern00sici>>.

IMAGEN 2. José Casildo España (Guatemala, 1778-1848), grabó,
y Joaquín Vázquez, dibujó [Lámina N.17], aguafuerte, en: Antonio Juarros,
Guatemala por Fernando Séptimo, Guatemala, Impresor Real Ignacio Beteta, s.f.



Fuente: Colección particular.

y otro visual, pues por motivos a precisar más adelante, concluimos que el escrito de Antonio Juarros está censurado en varias partes, habiendo sido eliminados párrafos sustanciales del texto.

Aquí debemos tomar en cuenta la trayectoria del propio impreso desde su borrador inicial, que siguió el ceremonial de diciembre de 1808 hasta la fecha de publicación, que proponemos de 1815. El escenario político era totalmente distinto y, así también, la postura de los miembros del Ayuntamiento. Es necesario recordar que Antonio Juarros renunció a su puesto el 24 de abril de 1809⁵ y murió el 26 de diciembre de 1814, tras lo cual su tío Domingo Juarros quedó como su apoderado y albacea.⁶

Los datos de Archivo de Centroamérica permiten comprobar que fue el propio Antonio quien pagó a los grabadores y al delineador del tablado, entre noviembre de 1813 a mayo 1814,⁷ y el salario al impresor Ignacio Beteta fue saldado el 6 de mayo de 1815 y firmado por Domingo Juarros, en calidad de albacea.⁸

Creemos que es muy probable que Domingo Juarros fungiera como editor del escrito de su sobrino y cabe la posibilidad de que haya omitido algunas partes, por ello el texto careció de cierta coherencia lógica en algunos de los pasajes de la jura,⁹ por ejemplo las láminas relacionadas con las decoraciones de los edificios circundantes que son descritas en el impreso.¹⁰ Aunque estaban enumeradas, esas decoraciones probablemente no fueron realizadas, pues no están consideradas en los pagos y descripciones de los grabadores, según los datos del archivo que consultamos.

En 1815, tanto a causa del retorno del absolutismo de Fernando VII como por los tiempos políticos del Reino de Guatemala, las condiciones habían cambiado y, debido a ello, Domingo Juarros debe haber preferido ser cauto, suprimiendo determinados episodios que pudieran ser mal interpretados por los múltiples enemigos políticos de su sobrino, entre ellos el más peligroso, el nuevo capitán general José María de Bustamante.

⁵ Archivo General de Indias (AGI), Guatemala, 491.

⁶ Archivo General de Centroamérica (AGC). A1.2 exp. 15867, leg. 2215.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Esta idea se recoge del escrito de Ricardo Toledo Palomo, quien lo sugiere cuando describe la actividad del tío de Antonio Juarros, Domingo. En Ricardo Toledo Palomo, *Las artes y las ideas de arte durante la independencia 1794-1821*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1977, p. 134.

¹⁰ Antonio Juarros, *Guatemala por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f., p. 50.

Tal vez las repercusiones de las vicisitudes políticas en esos años hayan hecho un impacto en la impresión del folleto. Los alzamientos de San Salvador, Tegucigalpa, León y Granada entre el otoño de 1811 y la primavera de 1812, así como la trascendencia de la Conjura de Belén de 1813, podrían haber sido eventos que cambiaron la configuración del texto y la idea original de la jura. Si bien no pasó lo mismo con el discurso iconográfico plasmado en las láminas que, para ese entonces, habían alcanzado un tiraje de 800 ejemplares pagados al grabador e impresor.¹¹

En el transcurrir del momento político se hicieron más visibles los sentimientos de los regidores en las *Instrucciones* que llevaron a las Cortes de Cádiz en 1810. Entre algunos puntos muy interesantes llama la atención el que propone la creación de un Consejo Supremo Nacional conformado por los ayuntamientos de todo el Mundo Hispánico, en cuyos miembros radicaría la última fuente de poder (arts. 29 y 39).¹² Como se puede suponer, tales propuestas incomodaron al capitán general Bustamante y, tras la disolución de las Cortes, los miembros del Cabildo fueron duramente perseguidos, en lo que se ha llamado la época del terror bustamantiano. Con el absolutismo al trono y las múltiples sublevaciones en todo el Mundo Hispánico, una noción de vacío legal, aunque fuera de forma simbólica, podía ser mal vista y convertirse en una buena excusa para sustentar una denuncia de sedición.

La lectura de las láminas

La construcción de un discurso visual autónomo del texto provocaba que el significado de esta jura a Fernando VII tuviera un mayor grado de complejidad. La imagen del grabado confirió y dio a entender un estado político mucho más profundo del que estaba expresado en las descripciones. Con la lectura de las siguientes láminas se observará cuál era la primera iniciativa de la ceremonia, y se demuestra la forma como enfrentaron el *vacatio regis* en el Reino de Guatemala, al quedar Fernando prisionero de los franceses.

¹¹ Así, quedaba establecido en el comprobante hecho por Domingo Juarros para el Ayuntamiento, en el que expone la conclusión y disposición de los 800 ejemplares, cuyo costo total fue de 2,076 pesos y 4 reales. AGC. A1.2 exp. 15867, leg. 2215.

¹² Ayuntamiento de Guatemala, *Instrucciones para la constitución fundamental de la monarquía española y su gobierno*. Guatemala, en la Imprenta de D. Ignacio Beteta, 1811, p. 79.

Lámina 19

En el frontispicio que conforma la lámina 19 se plasmaron las seis matronas que identificaban a las ciudades capitales (Provincia de la ciudad de Guatemala, Provincia Real de Chiapas, las gemelas Provincias de León y Cartago, Provincia de San Salvador y Provincia de Comayagua), quienes ofrecían su corazón a un fuego eterno frente a una pirámide de la cual colgaba el retrato del soberano cautivo.

IMAGEN 3. José Casildo España. (Guatemala, 1778-1848),
[Lámina N.19] aguafuerte, en: Antonio Juarros, *Guatemala
por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f.



Fuente: Colección particular.

Sin duda, esta imagen resulta la más relevante de todo el impreso, por eso creemos que ocupó la cara más importante en el tablado de jura. En la reunión de las provincias ante el altar del rey observamos varias cuestiones en juego. La fraternidad de estas personificaciones escenificaba para los ojos de los concurrentes y lectores una comunidad

imaginada.¹³ En estas metáforas visuales se perseguía retratar al Reino bajo sus tres dominios: territorio, instituciones y comunidad, es decir, nociones en donde se ejerce la soberanía.

En la lámina 19 existió una visualización del territorio en cada uno de los blasones que reportaba las provincias con el fruto de su tierra. A su vez, las instituciones están incluidas en la representación de la congregación de las provincias, pues expresaba la colectividad engendrada alegóricamente en el Reino. Inclusive, la matrona de Comayagua que está en el segundo plano y viene corriendo para lograr incluirse en este concierto, enfatiza esta cuestión.

No obstante, en este grabado que retrata el “agrupamiento gozoso” para Fernando VII también existe un pequeño quiebre, conforme a la igualdad de las provincias escenificadas. La preponderancia visual de la matrona de ciudad de Guatemala es evidente en relación con las demás regiones, que se encuentran arrodilladas. En la imagen es perceptible el interés del Ayuntamiento por colocarse como la urbe más importante del Reino. A partir de la creación de la nueva capital en el valle de la Ermita en 1775, existió una pugna entre las regiones para convertirse en el centro. No es casualidad que fuera, precisamente, representada Comayagua como retrasada al juramento. Tegucigalpa siempre tuvo sentimientos velados de soberanía con respecto a la Nueva Guatemala.¹⁴

Ahora bien, los corazones entregados al holocausto reafirmaban el sentido de lealtad a Fernando. Los artífices del tablado declaraban que las provincias de Guatemala eran hijas de la monarquía, cuya cabeza era Su Majestad. Al dar el corazón, su tesoro máspreciado, reiteraban su condición de obediencia y geodominio. La formulación de la lámina 19 se encaminaba a simbolizar una apoteosis de Fernando VII, quien retornaría como los héroes míticos a gobernar el trono de España.

¹³ Benedict Anderson sostiene que una nación es una comunidad construida socialmente, es decir, imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. Anderson define la nación como una comunidad política imaginada, como inherentemente limitada y soberana. Una comunidad imaginada es diferente de una comunidad real, ya que no puede tener como base la cotidianidad de ver cara a cara a todos sus miembros; en cambio, éstos tienen una imagen mental de su afinidad. *vid.* Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. A su vez, Anthony D. Smith retoma el concepto de Anderson y define que aun cuando las naciones son el producto de la modernidad, es posible encontrar elementos étnicos que sobreviven en las naciones modernas, *vid.* Anthony D. Smith, *National identity*, Reno, University of Nevada Press, 1991.

¹⁴ Jordana Dym, *From sovereign villages to national states: City, state, and federation in Central America, 1759-1839*, Nuevo México, University New Mexico, 2006, pp. 84-87.

Lámina 18

El zócalo acentuaba la importancia del territorio, su comunidad y sus instituciones, al exponer toda la tradición historiográfica y literaria del Reino, en la cual se sustentaba el valor del dominio ultramarino.

El alférez escogió simbolizar el pasado de Guatemala con la figura del cronista Francisco de Fuentes y Guzmán (1643-1700), porque fungió como regidor perpetuo del Ayuntamiento. El vínculo simbólico entre Fuentes y Guzmán y Antonio Juarros se reafirmaba, al considerar que ambos vivieron en tiempos de incertidumbre política para la sobrevivencia de la Corona, tal como lo fue la muerte sin descendencia del último Habsburgo y el aprisionamiento de Fernando VII.

De ahí el potencial instructivo de la Historia sobre el presente, que se podría develar bajo la comprensión del pasado. Fuentes y Guzmán entregaba su *Historia de Guatemala* a la musa Clío, quien sostenía el libro de los Anales en el Tiempo y aunque anteriormente se apoyaba en la crónica franciscana de Fray Francisco Vázquez, ahora resultaba necesario completarla con la obra de Fuentes. En oposición, la Envidia y su hidra se veía encorvada, ensombrecida, y sólo parecía regocijarse con los males que provocaba, pues con una mano devoraba su propio corazón. De alguna forma era posible relacionar la personificación de la Envidia con la situación creada por Napoleón en contra de España. Más aún, con intención de borrar el pasado de este Reino del Quetzal, una de las cabezas de la hidra había deshojado uno de los tomos de *La Historia Natural* de Blas Polanco y Pineda. A su vez, el acto destructivo de “devorar su corazón”, atributo de la Envidia, se contraponía con “el ofrecer su propio corazón” expresado en el frontispicio, que mostraba la propuesta dicotómica entre Napoleón y Fernando VII.

Con la ejemplificación de estas láminas observamos cómo se integraba el discurso pictórico que contenía el ceremonial de jura de 1808, en donde su línea general consistía en la alegoría soberana del Reino de Guatemala y su adhesión a Fernando VII. De esta manera, en las imágenes es posible percibir una confección de modelos europeos al contexto y circunstancia americanas. Los artistas, cercanos a la Escuela de Dibujo de Guatemala, probablemente se empaparon de los grabados que llegaban de la Península. De ahí que la ilustración de Casildo España y Manuel Portillo (véanse imágenes 4 y 5) guarden semejanza con una hecha en París por Salvador Carmona en 1761 (véase imagen 6).

IMAGEN 4. José Casildo España. (Guatemala, 1778- m. Guatemala, 1848), [Lámina N.18] , aguafuerte en: Antonio Juarros, *Guatemala por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f.



Fuente: Colección particular.

Si bien la imagen española está dedicada a su abuelo Carlos III, la guatemalteca lo está a Fernando VII. La relevancia de los aguafuertes americanos consistió en la reinterpretación de la imagen para articularla y hacer fehaciente la preponderancia e importancia de este Reino, trayendo en juego los componentes analizados de territorio, instituciones y comunidad. Además, recordemos que esta práctica de la repetición de modelos no es una acción exclusiva de América; como fue descubierto a lo largo de esta investigación, fue el propio Salvador Carmona, grabador del rey de España, quien tomó “prestada” la imagen de una pintura napolitana del siglo XVII de Francesco Solimena, conocida muy apropiadamente como “Alegoría del Reino”.¹⁵

¹⁵ Por un hallazgo reciente se sabe que la estampa de Salvador Carmona fue conocida en toda la región, incluyendo la Nueva España, ya que en un lienzo anónimo del virrey Miguel José de Azanza, de la colección permanente de Banamex, se puede advertir que el fondo, en donde se retrata la personificación de la Envidia, es tomado del mismo grabado español.

IMAGEN 5. Manuel Portillo, [Lámina N.23] , aguafuerte en: Antonio Juarros, *Guatemala por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f.



Fuente: Colección particular.

IMAGEN 6. Salvador Carmona (1734-1820) grab., *Carolo Tertio augustissimo et potetetissimo Hispaniarum et Indiarum regis*, 605 × 408 mm.



Fuente: Biblioteca Nacional de Madrid, c. 1763.

IMAGEN 7. Francesco Solimena (1657-1747), *Alegoría del Reino de Nápoles*, óleo sobre tela, 104 × 76 cm, 1690.



Fuente: Colección del Museo Hermitage, San Petersburgo.

Lámina 17

Por último analizaremos la lámina 17, la ilustración más importante del impreso, que mostraba la totalidad del tablado de jura y era la única con la característica de ser desplegable. En relación con ella, como mencionamos anteriormente, el texto del alférez está escindido de los sucesos de la festividad, en donde no conocemos el paradero de la estatua, representación de Fernando VII, que precedía la ceremonia de jura, sólo tenemos patente su indudable ausencia en el grabado del tablado.

En la imagen del alzado general sólo permanecían el edículo cubierto por un manto oscuro, un cojín, la corona y el cetro de mando, por ello, lo que mostraban era la *regalia* ante la presencia de un trono vacío. Como observamos, el “cuerpo del rey” no estaba presente, es más, estaba omitido puesto que estaba “perdido”, sin embargo, las insignias del poder se hacían patentes en la imagen. Aunque faltara la presencia física, la soberanía se encontraba resguardada por los símbolos del poder monárquico. La continuidad del poder real se contemplaba en la puesta en ejecución del aparato paralitúrgico y en el despliegue del protocolo monárquico.

En este marco, la construcción de un discurso visual residía en la importancia de los signos de identidad y de antítesis como eficientes portadores de atributos simbólicos, a fin de comunicarle al pueblo el cautiverio de su rey a manos de un agresor. Y, a la vez, conferir un estado de tranquilidad y continuidad, pero más aún de regocijo y de felicidad, muy a pesar de las circunstancias vividas. De esta forma, no importaba que el texto estuviera editado o suprimido —puesto que el artilugio visual se miraba sistemático, consistente y sostenido en todos los mensajes y soportes que abarcaban la ceremonia de jura como un todo.

Conclusiones

El matiz didascálico del tablado provocaba una evocación metafórica que escenificaba en diversas formas cómo era la cruda realidad de perder a su cabeza moral y política. La temática general recurrió al anhelo de que Fernando VII, como los semidioses o héroes, retornaría. A su vez, la *regalia* plasmada en el tablado le permitió al autor aludir a un tiempo con carácter de esperanza y, en última instancia, su obra señalaba hacia un tiempo —como dijo Maurice Blanchot— fuera del tiempo, el “vendrá”

que comprendía el anhelado retorno del soberano. La elección de una representación alegórica de Fernando VII amplió las posibilidades de significado e interpretación de conceptos como la espera, la fidelidad y la soberanía. Dadas estas razones, se podría afirmar que el tablado en su conjunto, es decir, como configuración del Reino, buscó emprender un mecanismo reflejo entre las imágenes y la representación material del poder.

Abreviaturas utilizadas

Archivo General de la Nación (AGN)
Archivo General de Centroamérica (AGC)
Archivo General de Indias (AGI)
Biblioteca Nacional de España (BN)
Biblioteca Nacional de Guatemala (BNG)

Fuentes primarias

AGI, Guatemala, 491
AGC, A1.2 exp. 15867, leg. 2215

Obras impresas

Ayuntamiento de Guatemala, *Instrucciones para la constitucion fundamental de la monarquia española y su gobierno*, Guatemala, en la Imprenta de D. Ignacio Beteta, 1811.

Descripción de las reales exequias, que a la tierna memoria de nuestro augusto, y catolico Monarca el Señor D. Carlos III, Rey de España, y Emperador de las Indias, Nueva Guatemala de la Asunción, Imprenta Real con la licencia Ignacio Beteta, 1789.

DIEZ NAVARRO, Luis, *Extracto De Una Relacion Sobre El Antiguo Reyno De Guatemala, Hecha Por El Ingeniero Don Luis Diez Navarro en 1745*, Guatemala, L. Luna, 1850.

FUENTES Y GUZMAN, Francisco Antonio, *Historia de Guatemala o Recordación de Florida*, notas e ilustraciones por Justo Zaragoza, Madrid, Luis Navarro Editor, 1882.

- JUARROS, Antonio, *Guatemala por Fernando Séptimo*, Guatemala, Impresor Real, s.f.
- JUARROS, Domingo, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala*, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, 1808.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Empresas regio políticas*, ed. Jesús María González Zarate, Madrid, Ediciones Tuero, 1987.
- VAN HAEFTEN, Benedictus, *Escuela del Corazón*, traducida por Fr. Diego de Mecoleta, Madrid, Imprenta de D. Blás San Román, 1791.
- XIMENA, *Reales exequias, por el Señor Don Carlos III. Rey de las Españas, y Américas. Y Real proclamación de su augusto hijo el Señor D. Carlos IV. Por la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Granada, Provincia de Nicaragua, Reyno de Guatemala*, edición y notas de Manuel Ignacio Pérez, Managua, Banco Central de Nicaragua, 1974.

Fuentes secundarias

- ACUÑA ORTEGA, Víctor Hugo, “Las concepciones de la comunidad política en Centroamérica en tiempos de la Independencia (1820-1823)”, en Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, vol. I, Iberoamericana-Vervuet, 2005, p. 251-273.
- ALCALÁ, María Elena, *El país del quetzal: Guatemala maya e hispana*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ANDRÉU, Quevedo R., *Francisco Cabrera y el arte de la miniatura en el siglo XIX*, Ciudad de Guatemala, Editorial Galería Guatemala, 2008.
- BERLIN, Heinrich y Luján Muñoz, Jorge, *Los túmulos funerarios en Guatemala*, Guatemala, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1983.
- BRENES TENCIO, Guillermo, “La fidelidad, el amor y el gozo. La jura del rey Fernando VII en Cartago”, en *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, núm. 19, San José, 2008, p. 51-81.
- CÁRDENAS, Salvador, “De las juras reales al juramente constitucional: Tradición e innovación en el ceremonial novohispano, 1812-1820”,

- en *La supervivencia del derecho español en Hispanoamérica durante la época independiente*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1998.
- _____, “A rey muerto, rey puesto”, en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Michoacán, Colegio de Michoacán, 2002.
- CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto, *El Ayuntamiento Colonial de la ciudad de Guatemala*, Guatemala, Ediciones Universitarias, 1961.
- COLOM GONZÁLEZ, Francisco, “El trono vacío. La imaginación política y la crisis constitucional de la Monarquía Hispánica”, en Francisco Colom González, *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, vol. I, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2005, p. 23-50.
- CUADRIELLO, Jaime, “El trono vacío o la monarquía lactante”, en Víctor Mínguez, *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I, Servei de Comunicacions i Publicacions, 2007.
- DYM, Jordana, *From sovereign villages to national states: City, state, and federation in Central America, 1759-1839*, Nuevo Mexico, University New Mexico, 2006.
- _____, “Enseñanza en los jeroglíficos y emblemas: igualdad y lealtad en Guatemala por Fernando VII (1810)”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo, México, Editorial Mora, 2008, pp. 75-102.
- _____, “El poder en la Nueva Guatemala: la disputa sobre los Alcaldes de Barrio, 1761-1821”, en *Cuadernos de Literatura 14.28*, Bogotá (julio-diciembre de 2010), p. 196-229.
- KANTOROWICZ, Ernst, *The King's two bodies. A study in medieval political theory*, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- LUJÁN MUÑOZ, Jorge, “Pedro Garci-Aguirre arquitecto neoclásico de Guatemala”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, 23, 1978, pp. 74-102.
- _____, “Retablos y arquitectura efímera”, en *Historia General de Guatemala*. Jorge Luján Muñoz, Director General. Tomo III: *Siglo XVIII hasta la Independencia*, Cristina Zilbermann de Luján, Directora de Tomo, Guatemala, Asociación de Amigos del País-Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1994, pp. 493-503.
- _____, “Grabado”, en *Historia General de Guatemala*, Jorge Luján Muñoz, Director General. Tomo III, *Siglo XVIII hasta la Independencia*, Cristina

- Zilbermann de Luján, Directora de Tomo, Guatemala, Asociación de Amigos del País-Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1994, pp. 529-532.
- _____, “La formación de los estados nacionales en Centroamérica a raíz de la Independencia”, en *El nacimiento de las naciones iberoamericanas. Síntesis Histórica. VIII Congreso de la Asociación Iberoamericana de Academias de la Historia*, Madrid, Fundación MAPFRE-Academia Mexicana de la Historia-Secretaría de Cooperación Iberoamericana, 2004, pp. 257-274.
- _____, “La Nueva Guatemala, el espíritu ilustrado en el Reino de Guatemala e hipótesis sobre algunas de sus consecuencias”, en *Diálogos, Revista Electrónica Semestral de Historia*, Guatemala, número especial, 2008, dedicado al IX Congreso Centroamericano de Historia, pp. 542-562.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes distantes: las imágenes del poder en el México Virreinal*, Valencia, Universitat Jaume I, 1995.
- _____, “1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”, en Héctor Pérez Martínez y Beatriz Skinfill Nogal, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2002.
- _____, “Del rey pacífico a los héroes de la guerra: propaganda e ideología en dos exequias novohispanas (1762-1808)”, en Jesús García Navarro, *Insurgencia y republicanismo*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2006.
- _____, “Las ceremonias de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808”, en *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, núm. 38, julio a diciembre 2007, p. 273-292.
- REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2010.
- _____, “La jura de Fernando VII en la villa de San Bartolomé de la Honda. La recordatio en el Antiguo Régimen neogradino” (texto inédito).
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, “Versión de la monarquía de derecho divino en las celebraciones reales de la América borbónica”, en *Revista de Historia del Derecho*, Buenos Aires, núm. 34, 2006.

- ROJAS NIETO, Beatriz, *Documentos para el estudio de la cultura política de la transición. Juras, poderes e instrucciones: Nueva España y la Capitanía General de Guatemala. 1808-1820*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2005.
- RUBIO SÁNCHEZ, Manuel, *Grabadores de Guatemala. Pedro Garci-Aguirre, José Casildo España y Juan Bautista Frener*, Guatemala, Banco de Guatemala, 1975.
- SAJID HERRENA MENA, Alfredo, “Tradición hispánica y constitucionalismo doceañista: los límites del poder político en el Reino de Guatemala”, en *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos de Centroamérica*, núm. 52, Guatemala, mayo 2012.
- SAMAYOA GUEVARA, Héctor Humberto, *Los gremios de artesanos en la ciudad de Guatemala (1524-1821)*, Guatemala, USAC, 1962.
- SMITH, Anthony D., *National identity*, Reno, University of Nevada Press, 1991.
- TOLEDO PALOMO, Ricardo, “Aportaciones del grabado europeo al arte de Guatemala”, en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 35, 1966.
- _____, *Las artes y las ideas de arte durante la independencia 1794-1821*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1977.

TIPOGRAFÍA Y DISEÑO EDITORIAL DE LA PRENSA ILUSTRADA
HISPANOAMERICANA: EL CASO DE LA *GACETA DE GUATEMALA*



*José Santos Hernández Pérez**

Introducción

La introducción de la imprenta en América fue un fenómeno cultural que permitió el desarrollo de la escritura a través de la impresión de obras pertenecientes a los diferentes géneros literarios y de contenido religioso. Juan Pablos estableció en la Nueva España la primera imprenta en 1539. En Perú la introdujo Antonio Ricardo en 1584 y en Guatemala apareció en 1660, a instancias de Payo Enríquez de Rivera.¹ En los primeros virreinos, caracterizados por su mayor antigüedad y desarrollo económico y cultural, no resulta extraño que se haya introducido la imprenta, pero sí en el reino de Guatemala, que durante los primeros siglos del periodo colonial se distinguió por ser una de las regiones marginales del imperio español. Al respecto, José Toribio Medina comentó:

Guatemala fue la cuarta ciudad de la América Española que logró gozar de los beneficios de la imprenta. Sólo la tuvieron antes que ella, México, Perú y Puebla de los Ángeles. Este hecho, destinado a revestir de una fisonomía la vida del pueblo guatemalteco, haciéndole aparecer como un centro de cultura intelectual y artística superior al de otros más poblados y más ricos de América, se debió a circunstancias meramente accidentales.²

Guatemala tuvo desde la introducción de la imprenta hasta el siglo XVIII nueve impresores, entre los cuales destacó José Pineda Ibarra, por

* Posgrado en Humanidades UAM-I.

¹ José Toribio Medina, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, 1958, pp. 45, 120 y 435.

² *Ibid.*, p. 120.

ser el primer tipógrafo del Reino.³ Pineda Ibarra arribó al Reino en 1660 con un cargamento de materiales que incluían tipos de letras de dos clases: claro y elegante, o como se conocía en la época “grande” y “chiquita”, además de fuentes de letras de adorno fuerte, orlas anchas y viñetas de varias clases. Los trabajos de José Pineda no pudieron ser igualados en otras imprentas establecidas en Guatemala años más tarde, pues como lo señaló Víctor Miguel Díaz: “El estilo del formato y la combinación de las viñetas recuerdan a los trabajos hechos en Roma, Barcelona, Valencia y otras ciudades europeas [...]”.⁴

A José Pineda Ibarra le precedió la imprenta de los Franciscanos, del bachiller Antonio de Velasco, de Inocente de la Vega y de Sebastián de Arévalo. Este último impresor, oriundo de la capital guatemalteca, tuvo la fortuna de editar el primer periódico del Reino, en 1729, con el título de *Gaceta de Guatemala*. El impreso se distinguió por ser el segundo de los periódicos publicados en la América española, ya que en 1722 el clérigo novohispano Juan Ignacio María de Castorena había creado la *Gaceta de México*. Este fenómeno cultural posiblemente se debió al sentimiento nacional o conciencia de madurez intelectual perceptible en los letrados guatemaltecos a principio del siglo de las Luces, hecho que se reflejó de los distintos temas tratados en las páginas de la *Gaceta de Guatemala*, que aluden a la difusión del territorio, el paisaje, la cultura, el comercio, la población y las festividades religiosas y cívicas entre otras noticias españolas.⁵

Sebastián de Arévalo diseñó la *Gaceta de Guatemala* bajo el modelo editorial de la *Gaceta de México*. Sin embargo, como lo mencionó Catherine Poupene Hart, “el proyecto de Arévalo resultó modesto con un formato inicial de cuatro páginas y de dos para principios de 1731”. En ese año Arévalo suspendió la publicación con el argumento de no poder

³ José Pineda Ibarra, primer tipógrafo de Guatemala, era hijo de Diego de Ibarra y Juana Muñiz de Pineda. Nació en la capital de la Nueva España, donde trabajó como oficial en las imprentas de Paula de Benavides e Hipólito de Rivera. El conocimiento que adquirió en estas dos casas impresoras le valió ser contratado por el padre Francisco de Borja, quien había sido encomendado por el obispo Payo Enríquez de Rivera para que comprara una imprenta y contratara a un impresor de la capital novohispana. Luís Luján Muñoz, *José de Pineda Ibarra y la primera imprenta de Guatemala*, Guatemala, José Pineda Ibarra Editorial, 1977, p. 27.

⁴ Víctor Miguel Díaz, *Historia de la imprenta en Guatemala desde los tiempos de la colonia hasta la época actual*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1930, p. 9.

⁵ Catalina Barrios y Barrios. *Estudio histórico del periodismo guatemalteco (periodo colonial y siglo XIX)*, Guatemala, Editorial Universitaria/Universidad de San Carlos de Guatemala, 2003, p. 157.

sostener el ritmo informativo del primer año, a causa de la escasez de noticias y el retraso de las mismas. La investigadora María del Carmen Ruiz Castañeda señaló al respecto: “en esta América no son fijos los correos, como en Europa, y por eso de uno en otro mes se retardan las correspondencias y sus novedades”.⁶

La interrupción de la *Gaceta de Guatemala* duró 66 años, lapso en el que no hubo otra publicación en el Reino hasta que Ignacio Beteta editó nuevamente la *Gaceta de Guatemala* en 1794. La imprenta con la que trabajó Beteta pertenecía al sevillano Antonio Sánchez Cubillas, quien a su regreso a España vendió la máquina tipográfica al joven aprendiz en 3,300 pesos en reales. La venta incluía “sesenta y seis arrobas de letras, surtidas de cuatro clases, dos prensas, láminas de cobre y plomo, herramientas de encuadernar y otros útiles materiales tipográficos”.⁷ Fue a través de esta negociación que Ignacio Beteta se constituyó en el último impresor de Guatemala del siglo XVIII.

En 1785 emprendió las tareas correspondientes a su oficio, trabajando para distinguidos funcionarios del gobierno y la Iglesia, a quienes sirvió fielmente en distintos quehaceres tipográficos. Ello le permitió establecer relaciones que resultaron nodales para que el gobernador Bernardo Troncoso aprobara el proyecto de establecer la *Gaceta*. En su calidad de representante del gobierno de la Península, Troncoso notificó a Beteta que la instancia había sido autorizada, así como la licencia de publicar dos números al mes. Este hecho animó a Beteta para conformar editorialmente su periódico al estilo de las *Gacetas de Literatura* del mexicano José Antonio Alzate y el *Mercurio Peruano* de Jacinto Calero. Sin embargo, poco pudo hacer para corresponder al público lector, el cual percibió en la *Gaceta de Guatemala* una dependencia informativa con la *Gaceta de Madrid*, entre cuyos temas principales estaban la política y los sucesos militares europeos, así como la exaltación de la aristocracia y los príncipes españoles.⁸

⁶ María del Carmen Ruiz Castañeda. *El periodismo en México*, México, UNAM, 1980, p. 46.

⁷ José Toribio Medina, *op. cit.*, p. 150; Víctor Miguel Díaz, *op. cit.*, p. 18; Christophe Belaubre, “Antonio Sánchez Cubillas”, en *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos de Centroamérica*, Ficha, N. 1269, 07 de julio 2012, <http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1269>, Guatemala, 7/10/2014.

⁸ Catherine Poupeney Hart, “Entre Gaceta y ‘Espectador’: Avatares de la prensa antigua en la América Central”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Número 16, 2010, <<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/195/193>>, Universidad de Cádiz, 7/10/2014.

La correspondencia sostenida con el antiguo periódico madrileño y la poca fiabilidad de las noticias locales fueron dos puntos esenciales que determinaron el fracaso de la empresa periodística de Beteta. Tal como lo refirió el oidor de la Audiencia de Guatemala, Jacobo de Villaurrutia:

El plan del periódico que se publicaba en esta capital no abrazaba más que dos puntos: primero, un extracto sucinto de la *Gaceta de Madrid* con relación al estado político de la Europa: segundo, las noticias indiferentes de este Reyno que llegan a oídos del Editor sin la autenticidad necesaria [por lo que] una obra de esta naturaleza no podía ser de mucho interés general, ni por su objeto ni por sus circunstancias [...] de manera que el número de los que leen la *Gaceta de Guatemala*, leen la *Gaceta de Madrid*: y no hallando en ésta más que una repetición monótona de los artículos de aquella, no podía menos de serles fastidiosa su lectura.⁹

En consecuencia, Ignacio Beteta suspendió la *Gaceta de Guatemala* en 1795, argumentando ante el gobernador no haberle representado ninguna utilidad económica. La ausencia del único periódico que en dos breves lapsos del siglo XVIII se publicó en la capital guatemalteca duró sólo dos años, ya que, en 1797, Jacobo de Villaurrutia anunció la apertura de una tercera época. Este emisario de la Corona, nacido en la isla española de Santo Domingo, criado en la Nueva España y formado intelectualmente en España, arribó a Guatemala en 1794 con el nombramiento de oidor de la Audiencia. Al año siguiente fundó la Sociedad Económica de Amigos del País con objeto de fomentar la agricultura, la industria, la educación, las artes, la economía y la ciencia.¹⁰

Jacobo de Villaurrutia adquirió experiencia periodística cuando se desempeñó como editor del *Correo de Madrid*. Este hecho, además de la actitud progresista que mostró durante su estancia en España, me hace pensar que el documento introductorio de la *Gaceta de Guatemala* fue obra de Villaurrutia y no de Beteta, como afirman algunos estudiosos del tema. Tales aspectos se revelan en el *Prospecto de Ampliación*, donde anunció la finalidad y alcances que perseguiría con la publicación, así

⁹ *Prospecto de Ampliación, Gaceta de Guatemala*, t. 1, 1797, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 1.

¹⁰ Elisa Luque Alcaide en el capítulo V de su obra da a conocer las diversas actividades promovidas por la Sociedad Económica. Elisa Luque Alcaide. *La Sociedad Económica de Amigos del País de Guatemala*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1962, pp. 99-119.

como la correspondencia informativa que mantendría con los editores de la *Gaceta de Literatura*, la *Gaceta de México*, el *Papel Periódico de La Habana* y la *Gaceta de Madrid*. También informó sobre las materias que iba a publicar, entre ellas la economía, la política y la medicina; pensamientos, discursos y noticias de periódicos españoles; la geografía de las distintas provincias, población y estado actual; el avance de las artes y ciencias, además de noticias eclesiásticas, civiles, literarias y de comercio.¹¹

En 1801 el listado de materias se reordenó, quedando a partir del tomo V de la siguiente manera: Agricultura y Artes; Bellas Artes; Comercio y Economía; Crítica Literaria; Educación y Estudios; Indios; Invencciones y Descubrimientos; Medicina y Salud Pública; Miscelánea; Poesía; Noticias Domésticas; Encargos y Advertencias.¹² Es posible que dichos temas fueran seleccionados de acuerdo con las necesidades y problemas de la sociedad, lo cual es también un reflejo de la mentalidad progresista de Jacobo de Villaurrutia, quien a través de la *Gaceta de Guatemala* se propuso hacer notar en el exterior las aptitudes intelectuales de la clase letrada y —en este contexto— mostrar el progreso de la sociedad guatemalteca.

La tarea de editar y hacer circular un periódico como la *Gaceta de Guatemala* requería necesariamente de un grupo de socios y colaboradores que desarrollaran funciones específicas en el impreso. Como director de la *Gaceta*, Jacobo de Villaurrutia designó a la plantilla de colaboradores que habrían de desempeñar las tareas de editor, censor e impresor. Estas funciones, consideradas nodales para mantener una publicación en circulación por vario tiempo, recayeron en Alejandro Ramírez, Antonio Liendo y Goicoechea e Ignacio Beteta. Cada uno de estos letrados asumió la responsabilidad de su cargo, tocando a Beteta la de configurar tipográficamente la *Gaceta de Guatemala*, pues como afirma la estudiosa Silvia Fernández Hernández: “el dueño de la imprenta determina en un principio el formato del libro [u obra periódica], los espacios de las líneas, los márgenes y la tipografía que se utilizará”.¹³

Ignacio Beteta sacó los primeros ejemplares de la *Gaceta de Guatemala* en formato de ocho páginas. Ello, hasta el lunes 22 de octubre de

¹¹ *Prospecto de Ampliación*, *op. cit.* pp. 3-5.

¹² *Gaceta de Guatemala*, t. V, 1801, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.

¹³ Silvia Fernández Hernández, “La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850)”, en Laura Beatriz Suárez de la Torre, *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860*, México, Instituto Mora, 2001, p. 16.

1798, cuando las circunstancias lo obligaron a modificarlo. La tentativa del gobernador José Domás y Valle de suspender la *Gaceta*, presumiendo carestía de papel en el Reino, no tuvo efecto debido a que Beteta compró de la Nueva España “veinte resmas” del insumo. Aun así, se aplicaron ciertas medidas que modificaron el formato inicial de ocho páginas, el tamaño de la letra y los espacios. Tales cambios fueron anunciados al público en la *Gaceta* número 83 de 1798:

La carestía notoria del papel obliga a economizar el que se consume en esta obra. Desde que se publicó su prospecto hasta el día ha subido más de un ciento por ciento; y sin embargo de esta notable diferencia, y de que los editores han tenido que proveerse de la Nueva España, nunca se han alterado los precios señalados en el principio. Sin embargo, estas circunstancias han llevado a su impresor a tomar el arbitrio siguiente: Desde el lunes próximo constara la *Gaceta* de medio pliego [...] se omitirán espacios y se aprovechará el papel posible así en el formato como en los márgenes [...] ¹⁴

Tal y como lo especifica la cita, el precio de la *Gaceta de Guatemala* no se alteró y se mantuvo en 5 reales por mes para los suscriptores de la capital y en 6 para los de las provincias. El formato, en cambio, sufrió modificaciones, saliendo a partir del número 84 de 1798 con cuatro páginas. Se esperaba que el nuevo formato de cuatro páginas se mantendría hasta el final de la publicación; no obstante, el impresor continuó presentando irregularidades editando números con 8, 4, 2, 6 y hasta 11 páginas. Esta situación persistió hasta 1803, cuando volvió a su formato original de 8 páginas.

Las irregularidades de la *Gaceta de Guatemala* también se notaron en el día de impresión. Estaba proyectada para que se editara un número cada lunes de la semana, hecho que no logró sostener el impresor debido a que ocasionalmente salieron números en martes, miércoles, jueves, viernes y sábado. Esta variación fue anunciada por Villaurrutia en el *Prospecto*. Ahí notificó al público lector que el primer número saldría el lunes 13 de febrero de 1797, así como que se continuaría con la impresión de los ejemplares sucesivamente, a menos que algún motivo fundado implicara transferir la publicación a otro día de la semana:

¹⁴ *Gaceta de Guatemala*, núm. 83, t. II, lunes 15 de octubre de 1798, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 288.

“Pero siempre ha de darse cuatro números al mes y en esto no habrá nunca variedad”.¹⁵

Ignacio Beteta manejó muy bien los espacios y márgenes del texto de la *Gaceta de Guatemala*, para lo cual se valió de un arduo trabajo manual y técnico que derivó en el perfecto alineado y justificado del texto, así como en la buena lectura del mismo. El cambio de formato, registrado a partir del número 84, alteró negativamente el texto y su lectura, ya que la letra disminuyó y los espacios se cerraron, al grado que se percibe un bloque apretado difícil de leer. La impresión de la *Gaceta* fue configurada a una plana; sin embargo, hubo casos especiales en los que se insertaba una poesía de gran extensión que merecía imprimirse a doble columna (véase la imagen 1).

La evolución de la imprenta conllevó a la creación de nuevos tipos de letra, generalmente vinculados con las épocas en las que fueron clasificadas por familias. En el caso de la *Gaceta de Guatemala*, Ignacio Beteta empleó la tipografía que distingue a la familia romana antigua, la cual se puede observar en el cabecero de la primera página de cada número, donde hay una combinación de letras altas mayúsculas y cursivas. El cabecero está dividido en tres partes, de las cuales sobresale el logotipo que se ubica de manera fija en el centro.¹⁶ La parte superior contiene datos registrales del periódico como son el número de ejemplar, tomo y página o folio. En el extremo inferior se encuentra el fechario, en letra mayúscula cursiva, que indica el día, el mes y el año en que se imprimió el ejemplar (véase la imagen 2).

Una de las variaciones del cabecero fue el logotipo, que salió en dos modalidades: del 13 de febrero de 1797 al 22 de octubre de 1798 justificado, y de ahí en adelante centrado. En algunas ocasiones, con motivo de una noticia extraordinaria, se publicaron suplementos que alteraron el cabecero y de manera especial el logotipo, que salió atropelladamente en dos líneas.

La letra capitular —también llamada florida, inicial o de arranque— usada en los libros desde la introducción de la imprenta en América, se incorporó a la prensa como parte del diseño tipográfico

¹⁵ *Prospecto de Ampliación*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ Retomamos las palabras “cabecero” y “logotipo” del trabajo de Nidia Bermúdez, Hilda Benchetrit, Alaisa Pirela y Mariángela Ríos titulado “La prensa Zuliana del siglo XIX: El diseño gráfico del diario ‘El Fonógrafo’ (1879-1900)”, en *Revista de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Zulia*, vol. 1, núm. 13, enero-junio de 2006, Universidad de Venezuela, <<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/portafolio/article/view/9394>>, 7/10/2014.

IMAGEN 1. Poesía impresa a doble columna. *Gaceta de Guatemala*, Número 24, Tomo I, Lunes 17 de julio de 1797, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 191.



Fuente: Acervo: Hemeroteca Nacional de México (en adelante HNM).

o estético de las páginas.¹⁷ En la *Gaceta de Guatemala* apareció la letra capitular ordinaria, sin ningún tipo de adorno, al inicio del primer párrafo. Su principal característica fue la altura y grosor, aspectos que, además de llamar la atención, le confirieron supremacía sobre las demás letras (véase la imagen 3).

Esta letra capitular no tuvo continuidad en la *Gaceta de Guatemala*, ya que sólo apareció en los primeros ocho números de 1797. Caso contrario fueron las sangrías, que se presentaron en casi todas las páginas al inicio de cada párrafo. Su característica principal es dejar varios espacios o caracteres en blanco al comienzo de la primera línea del párrafo. Puede haber varias sangrías en un solo texto y éstas variarán según la necesidad del autor, y en nuestro caso del impresor Beteta, de iniciar nuevo párrafo.

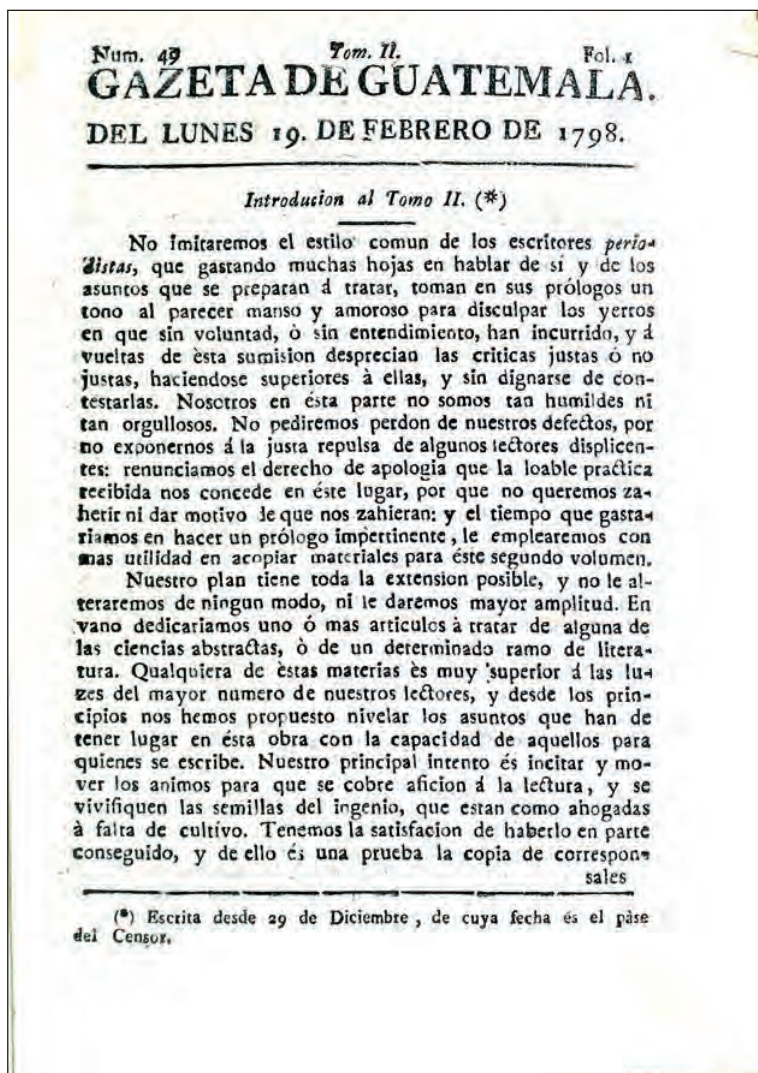
El uso de filetes y cañas son elementos tipográficos que aparecen en libros y periódicos, a partir de los años 60 del siglo XVIII, con objeto de separar el título del texto. Las páginas de la *Gaceta de Guatemala* presentaron esta innovación en cuatro modalidades. En la primera se utilizó el filete largo para separar el cabecero de la noticia principal, luego para dividir el texto de comentarios o aclaraciones insertos a pie de página como actualmente se conoce, después un filete muy corto al término de cada escrito y más adelante apareció este mismo filete corto para resaltar el título de la noticia, escrito u artículo (véase la imagen 4).

Este recurso gráfico fue manejado de manera desordenada por Ignacio Beteta, quien utilizó indistintamente filetes, filetes en trozos, cañas, cañas en trozos y medias cañas de diferente grosor.¹⁸ Las viñetas y orlas son otros aspectos gráficos empleados para adornar el marco de una portada, el cabecero o la letra capitular. Esta función varió de acuerdo con la perspectiva de cada impresor. Beteta, por ejemplo, utilizó las viñetas en forma de asterisco no sólo para adornar el cabecero, sino también para separar el logotipo del texto, tal como se advierte en el *Prospecto*, donde hay una línea horizontal de viñetas (véase la imagen 5). El resto de las páginas registraron viñetas colocadas a lado del título del artículo para indicar un comentario del autor o editor inserto a pie de página.

¹⁷ Antonio Aranda Rascón, *Estudio y evolución de las técnicas de impresión en Málaga. Una imprenta y su historia*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 3 y 10; Oriol Nadal Badal, *Manuales tipográficos para compositores, correctores e impresores*, España, impreso por Gráficas Rey, 2011, pp. 30, 35, 82 y 98. Véase: "Diseño Gráfico II - Tipografía", en <www.nebrija.es/~mramos/PB3187/teoria/RECURSOS.pdf>, 8/10/2014.

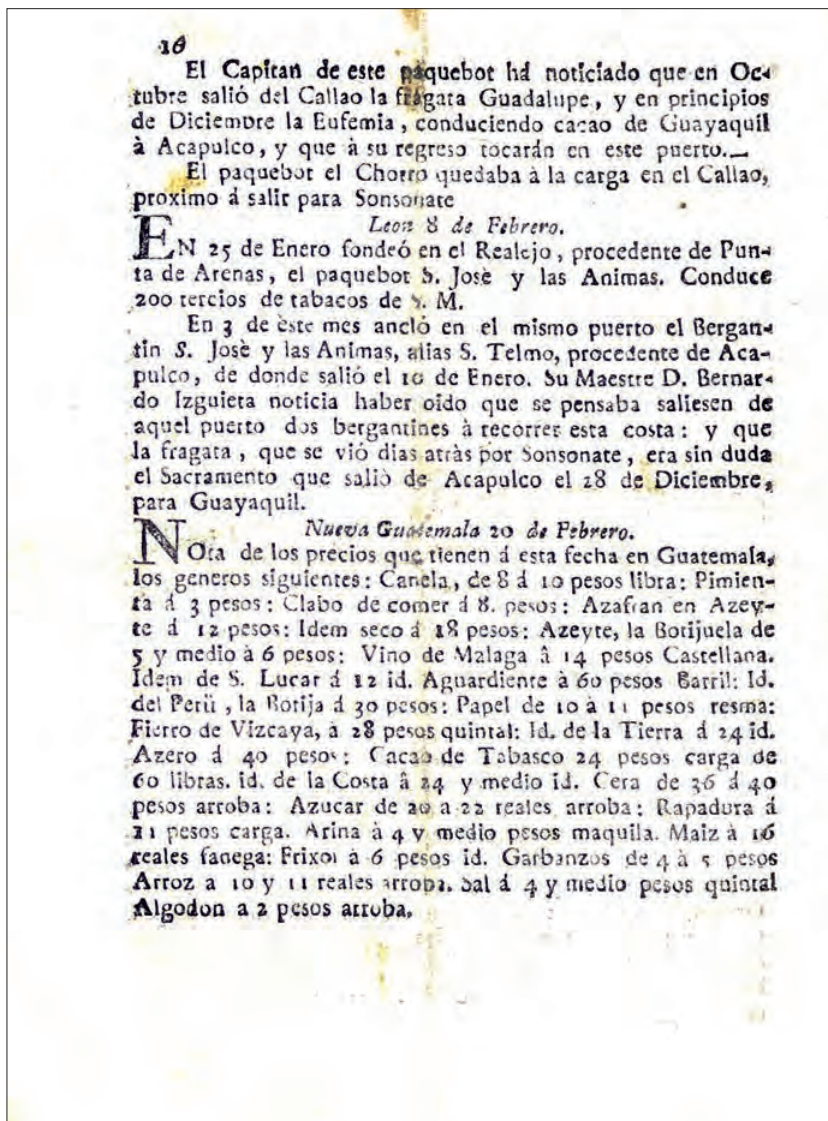
¹⁸ Conceptos retomados del artículo "Diseño Gráfico II - Tipografía", *op. cit.*

IMAGEN 2: Cabecero impreso en tres líneas donde se ubica el número del ejemplar, el tomo, el folio o página, el logotipo y la fecha de impresión. *Gaceta de Guatemala*, Número 49, Tomo II, Lunes, 19 de febrero de 1798, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 1.



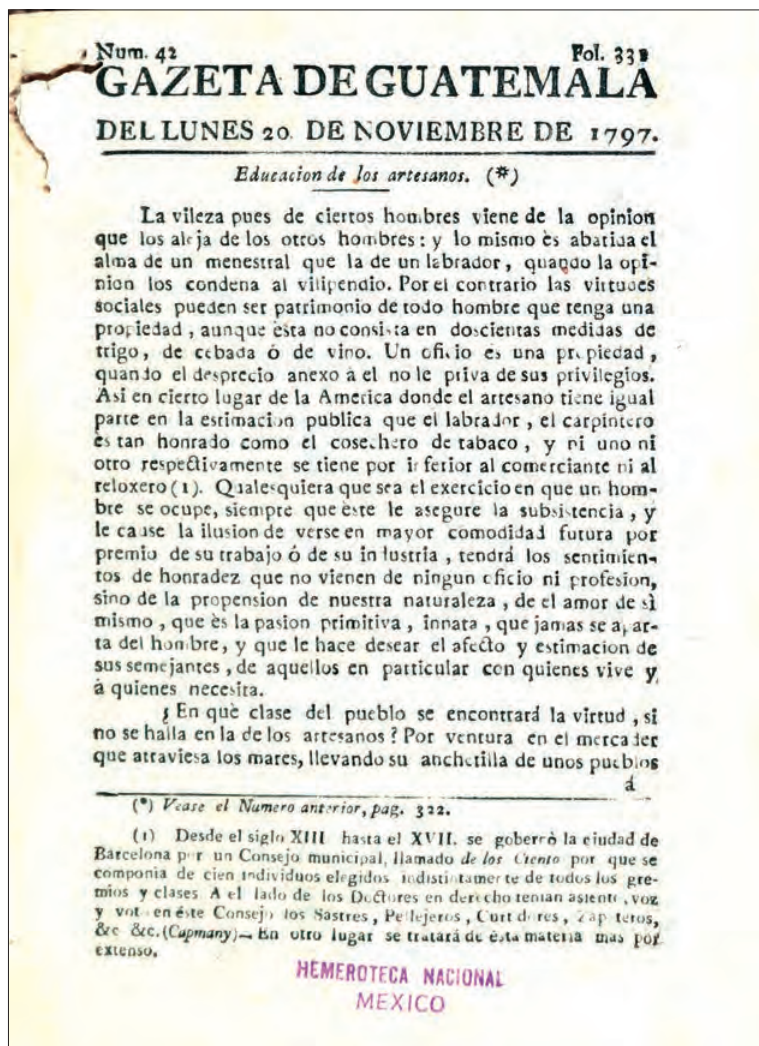
Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 3. Texto donde se destaca la letra capitular al inicio del párrafo. *Gaceta de Guatemala*, Número 2, Lunes 20 de febrero de 1797, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 16.



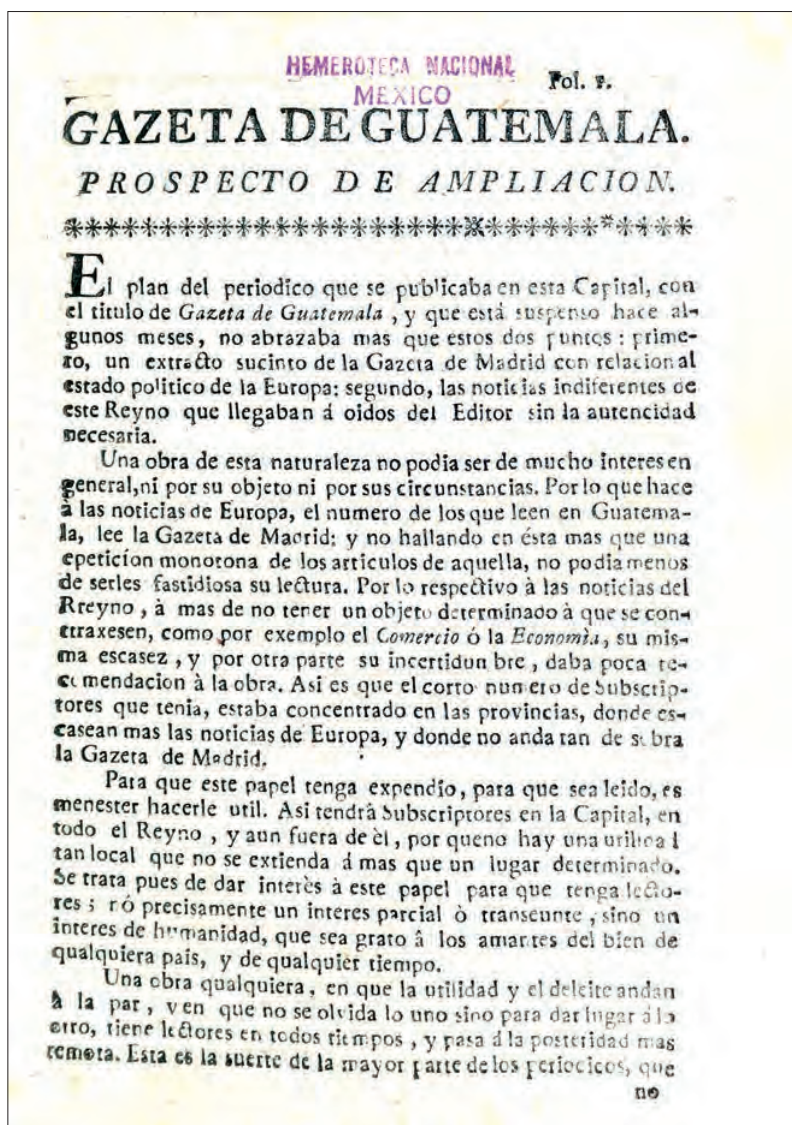
Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 4. Página impresa con dos filetes largos: el primero separa el cabecero del escrito o noticia principal, mientras que el segundo divide el texto de aclaraciones insertas a pie de página. *Gaceta de Guatemala*, Número 42, Tomo I, Lunes 20 de noviembre de 1797, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, p. 331.



Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 5. Prospecto de Ampliación, *Gaceta de Guatemala*, op. cit.



Fuente: Acervo: HNM.

La elaboración de frases cortas en latín y castellano para resaltar la grandeza de algún hombre ilustre o institución tenían distintos acabados, entre ellos la forma de copa y lámpara. En la *Gaceta de Guatemala* se registraron inscripciones que terminaban en composición epigráfica, lámpara y copa (véase la imagen 6).

El avance de la ciencia y la tecnología que se manifestó en Europa, en términos tipográficos a principios del siglo XIX, revolucionó la técnica de impresión de la prensa ilustrada americana. Ejemplo de lo cual es la *Gaceta de Guatemala*, que incorporó en sus páginas grabados, mapas e ilustraciones que describen la conmemoración de personajes ilustres, el paisaje y algunas herramientas europeas introducidas en el Reino (véanse las imágenes 7, 8 y 9). Tales imágenes fueron obra del artista español Pedro Garcí-Aguirre quien, además de desempeñarse como grabador de la casa de moneda y director de la Escuela de Dibujo, era colaborador de la *Gaceta*.

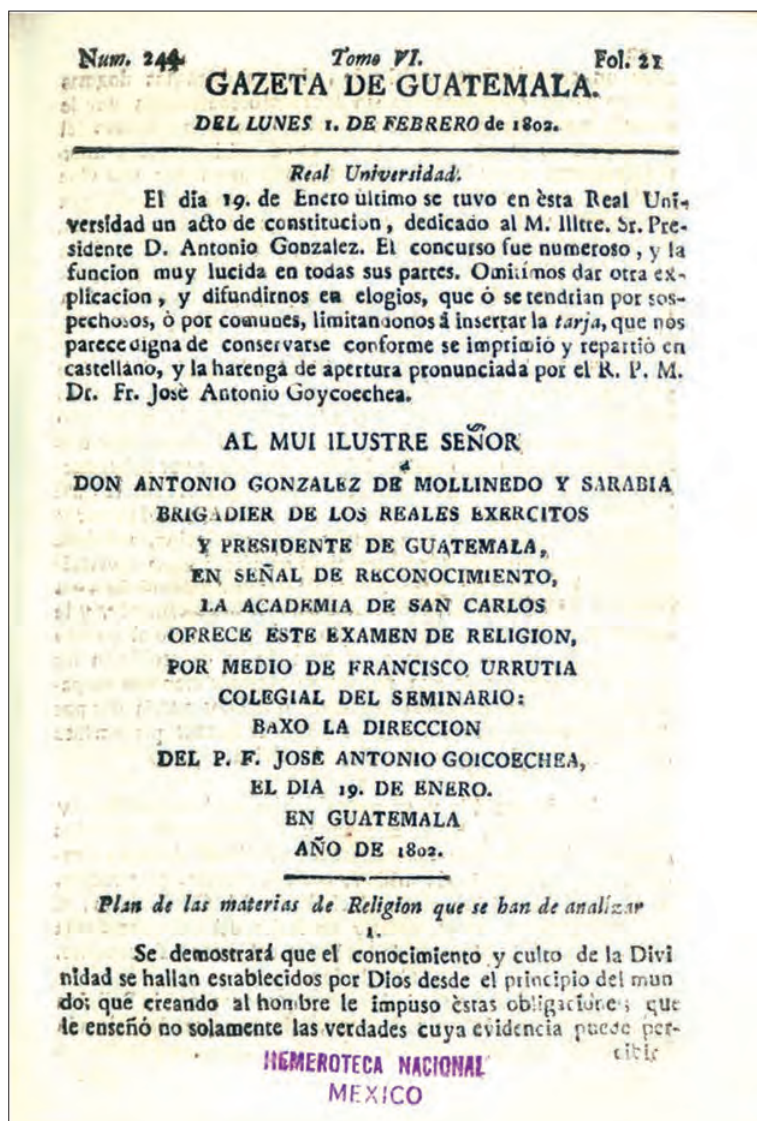
El trabajo de imprimir una obra, como se pudo observar, fue difícil debido a las carencias materiales, económicas y humanas de los impresores guatemaltecos, hecho que se reflejó en la modificación constante de los formatos, textos, tipos de letras y demás elementos gráficos. La *Gaceta de Guatemala*, en su tercera época, es un ejemplo de las continuas irregularidades tipográficas que presentaron sus páginas, algunas de las cuales se justifican por la carestía de insumos (papel y tinta), pero otras no tanto debido a la renovación tipográfica que Villaurrutia prometió al final del *Prospecto*: “El impresor se animará a encargar una nueva fundición de letras para que la parte typografica salga con el esmero posible”.¹⁹

Tal vez la imprenta y los elementos con que contaba Beteta eran muy reducidos, como posiblemente no los fueron los de la imprenta de Juana Martínez Batres, quien por entonces poseía la mejor máquina tipográfica del reino de Guatemala. En 1775 renovó la imprenta que le había heredado su difunto esposo Sebastián de Arévalo, encargando de París una “linotipia” con valor de 850 pesos. Más tarde mandó comprar dos nuevas máquinas de España en 2,500 y 3,500 pesos, respectivamente.²⁰

¹⁹ *Prospecto de Ampliación, op. cit.*, p. 6.

²⁰ Medina, *op. cit.*, pp. 152-153.

IMAGEN 6. Enunciado con acabado en lámpara. *Gaceta de Guatemala*,
Número 244, Tomo VI, Lunes 1 de febrero de 1802, Guatemala,
Imprenta de Ignacio Beteta, p. 21.



Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 7. Retratos del primer obispo de Guatemala Francisco Marroquín y del capitán Pedro Crespo Suárez. *Gaceta de Guatemala*, Número 329, Tomo VII, Lunes 14 de noviembre de 1803, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.



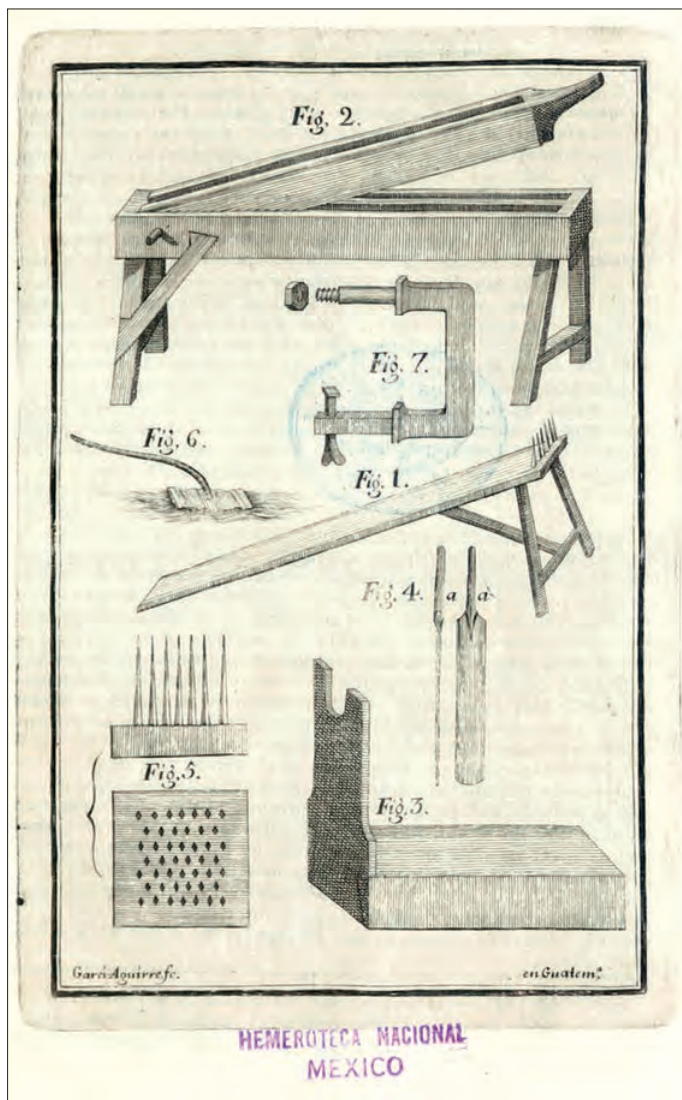
Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 8. Bosquejo hodométrico del espacio que media entre la provincia de Suchitepéquez y la capital de Guatemala. *Gaceta de Guatemala*, Número 272, Tomo VI, Lunes 16 de agosto de 1802, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.



Fuente: Acervo: HNM.

IMAGEN 9. Diseño de instrumentos utilizados en Europa para procesar la planta del lino y el algodón. *Gaceta de Guatemala*, Número 113, Tomo III, Lunes 15 de julio de 1799, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.



HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO

Fuente: Acervo: HNM.

No contamos con más elementos que nos permitan confirmar que Ignacio Beteta se haya renovado en esta parte. Aun así, es posible advertir el estilo neoclásico de la época de la Ilustración en la *Gaceta de Guatemala*, en cuyas páginas quedaron establecidos los elementos que la identificaron con los modelos tipográficos de las publicaciones ilustradas de ese reino de América.

Bibliografía

- ARANDA RASCÓN, Antonio, *Estudio y evolución de las técnicas de impresión en Málaga. Una imprenta y su historia*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, 191 p.
- BARRIOS Y BARRIOS, Catalina, *Estudio histórico del periodismo guatemalteco (periodo colonial y siglo XIX)*, Guatemala, Editorial Universitaria/Universidad de San Carlos de Guatemala, 2003, 462 p.
- BELAUBRE, Christophe, “Antonio Sánchez Cubillas”, en *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos de Centroamérica*, Ficha, N. 1269, 07 de julio 2012, <http://www.afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1269>, Guatemala, 7/10/ 2014.
- BERMÚDEZ, Nidia *et al.*, “La prensa Zuliana del siglo XIX: El diseño gráfico del diario (El Fonógrafo) (1879-1900)”, en *Revista de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Zulia*, vol. 1, núm. 13, enero-junio de 2006, Universidad de Venezuela, <<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/portafolio/article/view/9394>>, 7/10/2014.
- DÍAZ, Víctor Miguel, *Historia de la imprenta en Guatemala desde los tiempos de la colonia hasta la época actual*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1930, 181 p.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Silvia, “La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850)”, en Laura Beatriz Suárez de la Torre, *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860*, México, Instituto Mora, 2001, pp. 37-45.
- LUJÁN MUÑOZ, Luis, *José de Pineda Ibarra y la primera imprenta de Guatemala*, Guatemala, José Pineda Ibarra Editorial, 1977, 103 p.
- LUQUE ALCAIDE, Elisa, *La Sociedad Económica de Amigos del País de Guatemala*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1962, 226 p.
- MEDINA, José Toribio, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, 1958, 542 p.

- NADAL BADAL, Oriol, *Manuales tipográficos para compositores, correctores e impresores*, España, Impreso por Gráficas Rey, 2011, 144 p.
- POUPENEY HART, Catherine, “Entre Gaceta y ‘Espectador’: Avatares de la prensa antigua en la América Central”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del grupo de Estudios del Siglo XVIII*, núm. 16, 2010, <<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/195/193>>, Universidad de Cádiz, 7/10/2014.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *El periodismo en México*, México, UNAM, 1980, 373 p.

Hemerografía

- Gaceta de Guatemala*, t. v, 1801, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.
- Gaceta de Guatemala*, núm. 83, t. II, lunes 15 de octubre de 1798, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.
- Prospecto de Ampliación, Gaceta de Guatemala*, t. I, 1797, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta.

GRÁFICA EN PRENSA Y FOLLETERÍA DEL MÉXICO
POSTINDEPENDIENTE: ÁGUILAS Y OTRAS ALEGORÍAS*



*Susi W. Ramírez Peña***

El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc.

Peter Burke,

Visto y no visto.

El uso de la imagen como documento histórico

Introducción

El objetivo de este artículo es dar a conocer el papel de algunas viñetas comerciales vinculadas con el imaginario visual de las águilas y alegoría de la libertad fundamentalmente, las cuales fueron publicadas por algunos impresores mexicanos de la primera mitad del siglo XIX. Las principales fuentes para este estudio abarcaron las publicaciones efímeras y prensa de distintas ciudades mexicanas realizadas en los primeros años de la vida independiente de México entre 1822 y 1847 que incluyeran alguna viñeta comercial.¹ Primero por la relación que se fue cultivando entre los productores culturales, las disposiciones oficiales que los regularon y la sociedad que consumía sus publicaciones, todos inmersos en su propio proceso de reconstrucción ideológica nacional.

* Este artículo incluye parte de la investigación de la autora para la tesis de maestría en Historia del Arte, *Viñetas en la gráfica mexicana: Guadalajara en la construcción de un campo visual ligado a un cambio político, 1822-1847*, UNAM, 2013.

** Maestra en historia del arte.

¹ Es importante aclarar al lector que en este trabajo entendemos a las viñetas comerciales como aquellas representaciones artísticas de grabados xilográficos, calcográficos y litografías publicados en la prensa y folletos del siglo XIX, y pueden ser desde un pequeño ornamento dentro del texto hasta un encabezado o viñeta que abarque más de 70 % de la página.

IMAGEN 1. Espécimen internacional y ejemplo nacional.



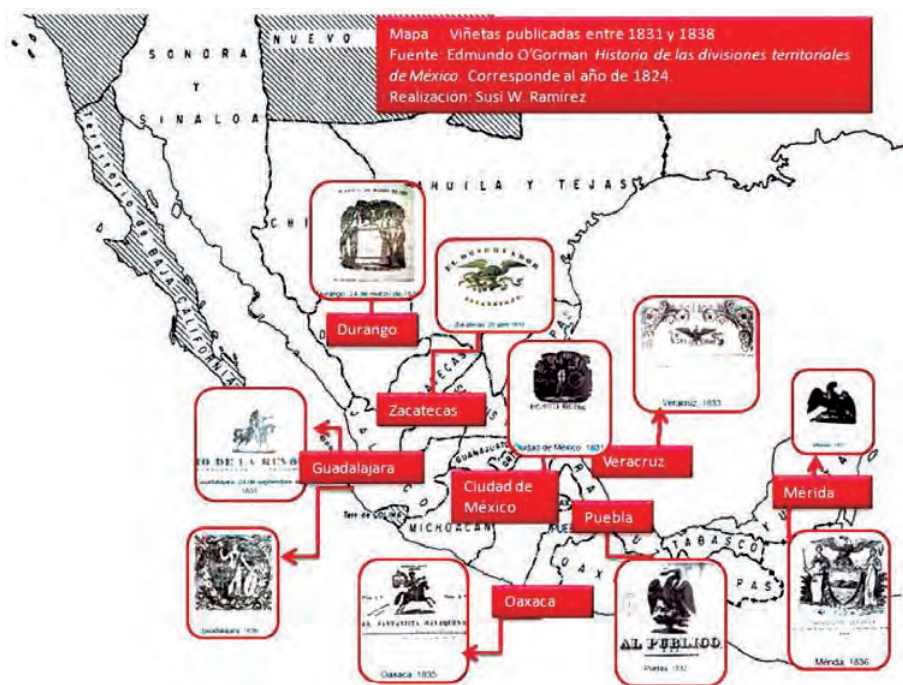
Fuente: Izq. Viñeta en Johnson y Smith, *Specimen of printing types and ornaments*, Philadelphia, 1834. Der. Viñeta en Manuel Rincón, *Vindicación ante el Consejo de Guerra que le juzgó en 7 y 8 de Febrero del corriente año...*, Ciudad de México, Ignacio Cumplido, 1840.

Pero la intención de esta investigación era también corroborar y descubrir nuevas vetas de estudio de la circulación de imagen gracias a la inspiración de los estudios de la doctora María José Esparza Liberal y María Esther Pérez Salas,² el primero enfocado en el estilo y reproducción visual de las imágenes de los calendarios decimonónicos mexicanos, de los cuales varias imágenes aparecieron en nuestro corpus, y el segundo dedicado a la composición del muestrario de Ignacio Cumplido, del cual también encontramos reproducciones en nuestro corpus de ejemplos nacionales. Así, fue posible emprender una comparación entre los elementos gráficos ofrecidos en los especímenes consultados para la investigación y las publicaciones y folletería ahora conservadas en prensa y el Fondo Lafragua de la Hemeroteca Nacional, al igual que las colecciones de Guadalajara conservadas en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, con la consigna de que tuvieran una imagen y fueran publicadas en el periodo de estudio en alguna ciudad de México, así que esta segunda intención enriqueció la investigación.

² María José Esparza Liberal, *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821-1850*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2004, *passim*; María Esther Pérez Salas Cantú, "Estudio preliminar", en *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido, libro de muestras*, México, Instituto Mora, 2001.

Lo anterior nos dio como resultado un registro geográfico de veinticinco años de impresión gráfica en el país, que se puede contemplar con algunos ejemplos en el siguiente mapa, el tercero de cinco mapas realizados para el periodo de estudio, gracias a los cuales fue posible descubrir una reproducción de las imágenes con patrón de circulación radial, así como lentas e irregulares variaciones estilísticas entre las viñetas virreinales y las neoclásicas.

IMAGEN 2. Mapa con la ubicación de las viñetas publicadas entre 1831 y 1838.



Fuente: Edmundo O'Gorman, *Historia de las divisiones territoriales de México*.
 Corresponde al año de 1824, realización: Susi W. Ramírez.

Sabíamos, por otros estudios bibliográficos y hemerográficos, que en este periodo se dio una efervescencia de publicaciones en toda la república: García Icazbalceta ya ubicaba una o dos imprentas en “Aguas-calientes, Campeche, Chiapas, Durango, Guadalajara, Guanajuato,

Guaymas, Jalapa, León, San Luis Potosí, Matamoros, Mazatlán, Mérida, Monterrey, Morelia, Oaxaca, Orizaba, La Paz, Puebla, Querétaro, Saltillo, Tabasco, Tampico, Tixtla, Toluca, Ures, Veracruz y Zamora”.³ Nicole Girón también advirtió el aumento cuantitativo en la producción de folletería justo en esta década y principios de la siguiente (1821-1836), con las limitaciones de difusión y de su carácter efímero,⁴ sin embargo, no sabíamos hasta dónde había sido utilizado el recurso del ornamento con viñetas en el periodo postindependiente.

Por lo cual encontramos que, frente a esa producción editorial efímera hubo también una extensa circulación de imágenes provenientes de viñetas comerciales que tuvieron su propio papel en el fenómeno de la imaginería nacional temprana, compartiendo espacio y en ocasiones compitiendo con las reminiscencias de imaginería novohispanas. Las viñetas fueron ampliamente reproducidas y difundidas, su ventaja estribaba en que no necesariamente fueron promovidas por el poder político,⁵ sino más bien por el contacto comercial y la naturaleza de su lenguaje, que no requería alfabetización, así como las posibilidades de circular a precios bajos.

Además de la circulación de imágenes intra-nacional, encontramos vinculación entre las viñetas o *news paper cuts* ofrecidas en distintos libros de muestra nacionales e internacionales.⁶ En el caso de los libros de muestra nacionales, sólo fue posible consultar los especímenes tipográ-

³ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía mexicana”, en Manuel Orozco y Berra (coord.), *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, México, Tip. de Rafael, 1853-1856, t. v, p. 975. Laura Suárez de la Torre lo corrobora en su artículo “Monumentos en tinta y papel: batallas por la modernidad, el mundo editorial de la primera mitad del siglo XIX”, en Erika Pani y Alicia Salmerón, *Conceptualizar lo que se ve: François Xavier Guerra historiador; homenaje*, México, Instituto Mora, 2004, pp. 115- 152.

⁴ Nicole Girón, “El proyecto de Folletería Mexicana del siglo XIX: alcances y límites”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 39, sept.-dic. de 1997, pp. 115-125.

⁵ Desarrollado por Tomás Pérez Vejo, “Imágenes y lucha política en torno a 1808”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo “Soberanía, lealtad e igualdad: las respuestas americanas a la crisis imperial hispana, 1808-1810”, México, Instituto Mora, 2008, p. 270.

⁶ Los muestrarios tipográficos son difíciles de estudiar. Como indica Albert Corbeto, se estima que su uso fue limitado al campo profesional de los impresores, podían aparecer “en libros u hojas sueltas [...] sujetas a un evidente desgaste” por la consulta constante, y en ocasiones era común “arrancar hojas o cortar parte de ellas” para comprar algún elemento tipográfico u ornamento o al salir un nuevo muestrario, el otro se desechaba. *Cf.*: Albert Corbeto, “Introducción al estudio de las muestras de letras de imprenta”, en Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, UNAM, 2012, pp. 11-12.

ficos publicados en la Ciudad de México de Mariano Galván de 1827 e Ignacio Cumplido de 1836, y es en el segundo caso en que encontramos relación en algunas viñetas que se mostrarán más adelante.⁷

Sin embargo, los especímenes tipográficos internacionales mostraron un vínculo visual directo con varias publicaciones mexicanas durante la primera mitad del siglo XIX. Para este caso consultamos nueve libros publicados entre 1819 y 1841 en París, Boston, Nueva York, Cincinnati, Philadelphia, Baltimore, y algunos ingleses del siglo XVIII, conservados en las bibliotecas del Congreso en Washington D.C. y la Biblioteca Pública de Nueva York.

Los libros de muestra o especímenes tipográficos de los que hablamos contenían en términos generales el repertorio tipográfico y ornamental (entre ellos viñetas) que una empresa tipográfica o un editor habían adquirido y ofrecían a otros editores-impresores. Se trata de material que circulaba entre impresores y que, a su vez, permitía el intercambio de nuevas fuentes tipográficas, cajas y ornamentos. Ahora este material nos ofrece información privilegiada de las imágenes y ten-

⁷ Mariano Galván, *Muestra de caracteres que hay en la Imprenta de Galván a cargo de M. Arévalo*, Ciudad de México, 1827, e Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta de la calle de los Rebeldes no. 2*, dirigida por Ignacio Cumplido, Ciudad de México, 1836. En el caso de la Muestra de Galván, ninguno de los dos grabados incluidos en la muestra coinciden con los ejemplos de viñetas estudiados.

Sabemos de la existencia de otros tres muestrarios nacionales que se acercan a la temporalidad de este estudio gracias a las aportaciones de Marina Garone Gravier: *Imprenta de la Calle de San Bernardo* (1782), Rafael de Rafael (1847) y José Mariano Lara (1855), *vid.* Marina Garone y María Esther Pérez Salas (comps.), "Presentación", en *Las muestras tipográficas...*, *op. cit.*, p. 7. Además, en el análisis de Garone Gravier sobre las muestras de la *Imprenta de la Calle de San Bernardo* de 1782 y el muestrario de Mariano Galván de 1827, fue posible encontrar más información de la primera muestra, sin embargo, sobre el grabado calcográfico que describe en la *Imprenta de la Calle de San Bernardo* no hay coincidencia con nuestro cuerpo de viñetas, "Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglo XVIII-XX)," en *ibid.*, pp. 242-243. La misma investigadora ha realizado también un ensayo sobre la muestra del impresor Rafael de Rafael de 1847, *vid.* "1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía mexicana", publicado en *InfoDesign. Revista Brasileira de Design da Informação / Brazilian Journal Information Design*, São Paulo, v. 7, n. 1 [2010], pp. 1-10, en el cual menciona que dicha muestra contiene diferentes adornos, entre ellos "angelitos, rostros y sátiros", *ibid.*, p. 5. Nosotros no hemos consultado el original de este último espécimen. Recientemente Garone Gravier estudió la muestra del impresor José Mariano Lara de 1855, en el ensayo "La muestra de caracteres de la imprenta de José M. Lara (1855): descripción y análisis de un hito de la publicidad tipográfica mexicana del siglo XIX", en la revista *Gutenberg -Jahrbuch 2014*, pp. 240-258. Y aunque no hemos tenido acceso al artículo ni al espécimen de José M. Lara, esta muestra ya es tardía para el estudio.

dencias tipográficas que se ofertaban y se adquirirían en ciertos espacios de producción cultural.

En el periodo postindependiente mexicano, las viñetas se usaron para representar imágenes de símbolos de cohesión social como las águilas y las alegorías republicanas, para reproducir visualmente objetos y símbolos de la liturgia religiosa cristiana e imágenes de elementos de transporte y objetos de compraventa. El escenario visual fue polifacético siguiendo propósitos funcionales muy diversos. No obstante, al estudiarlos desde una perspectiva de circulación y repetición impresa, encontramos orígenes comunes, es decir, un fenómeno cultural ampliamente interconectado por el intercambio de viñetas.

Los especímenes que circularon en México venían de una transición visual del gusto por la viñeta del rococó al neoclásico, y se conocieron por varias vías: una, por los viajes que los impresores hacían al extranjero,⁸ dos, por la puesta en venta por parte de los mismos fundidores, y tres, por la compra de imprentas en Estados Unidos, que incluían muestras de tipos y viñetas para el impresor. Joaquín García Icazbalceta, al reseñar el estado que guardaba la tipografía en su época, señala:

Las prensas y demás útiles que se emplean en la República, son casi exclusivamente importados de los Estados Unidos. Los caracteres tienen en su mayor parte la misma procedencia: se usan también bastante los de Francia, y muy rara vez los de Inglaterra y Bélgica. La España, de quien no ha medio siglo dependían enteramente nuestras imprentas, hoy nada nos envía.⁹

Anuncios como el publicado en *El Siglo Diez y Nueve* sobre la venta de tipos de medio uso y “prensas de fierro de las últimamente construidas en los Estados Unidos”,¹⁰ corroboran lo señalado por García Icazbalceta. La circulación de tipos de medio uso entre impresores nacionales era otra forma de difusión del material gráfico, a la vez que permitía a los pequeños impresores proveerse del material indispensable a menor precio.

⁸ En una nota del 17 de noviembre de 1844, p. 4 de *El Siglo Diez y Nueve*, al anunciar su próximo *Calendario*, Ignacio Cumplido en tercera persona explicaba que ya podían ejecutarse en su establecimiento “grabados en madera, acero y cobre”, además anunciaba su próximo viaje a Estados Unidos y las naciones más cultas de Europa, para conseguir más.

⁹ García Icazbalceta, *op. cit.*, t. v, p. 975.

¹⁰ S. A., “A los Gobernadores de los Estados y a los Impresores”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de septiembre de 1849, p. 4.

Para profundizar más en este desarrollo gráfico señalaremos algunos ejemplos de águilas y de las distintas representaciones de la alegoría de la Libertad. El águila estaba asociada al emblema de poder del imperio romano, que fue retomado por varias monarquías europeas como la española, con la representación del águila bicéfala. Pero esta imagen también estaba vinculada con el mito fundacional *mexica*, en el cual se encuentra posada sobre un nopal devorando una serpiente. Esta versión prehispánica del águila estuvo incluida como timbre del escudo de la Ciudad de México en la época virreinal, también se le representó en portadas de las catedrales de la Ciudad de México y Morelia, y fue retomada en los emblemas insurgentes.

IMAGEN 3. Águilas. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. arriba, Viñeta Boston Type Foundry, *Specimen of printing types and metal ornaments from the Boston Type and Stereotype Foundry*, Boston, 1827. Der. arriba. S. A., *Alegoría de la Patria*, ca. 1821. Colección Frid Torres. Tomada de Catálogo *Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*, México, Conaculta, 2000, p. 117. Der. abajo. Viñetas en S. A., Núm. 4º. *Es hablar contra razón atacar la religión*, núm. suelto, Guadalajara, Dionisio Rodríguez, 1831, y Lorenzo de Zavala, *Comunicaciones dirigidas al Exmo Sr. Presidente, y al Ministerio de Relaciones*, Ciudad de México, Juan Ojeda, 1834.

En el estudio encontramos varias apropiaciones de la representación del águila, partiendo del lenguaje alegórico republicano del momento, que resaltaban su carácter político como la esencia cohesiva mexicana y tener estrecha relación con otros símbolos emblemáticos de la nación: la virgen de Guadalupe, la Libertad, y la paz simbolizada por el trofeo militar al pie del nopal. Además, en la gráfica nacional el uso temprano del águila sucedió como parte del proceso para definirla como símbolo oficial, esto se dio tanto en México como en otras naciones vecinas como Estados Unidos y en América Latina.

En relación con los especímenes consultados, encontramos huellas que provienen del publicado en Londres en 1798 por Fry, Steele & Co., en el que aparece un águila en pleno vuelo, que mira hacia abajo en actitud de caza. Esta postura del águila se ofreció en los especímenes norteamericanos de Boston de 1827 y Nueva York de 1832, con algunas variaciones, como el listón con algún letrero o una corona de laurel en el pico y la proporción del cuerpo del ave. Un águila muy similar coronando de laurel a la Patria aparece en la pintura anónima *Alegoría de la Patria* fechada cerca de 1821. Los ejemplos nacionales que utilizaron estas viñetas se publicaron en Guadalajara en varias ocasiones por el impresor Dionisio Rodríguez, así como en la Ciudad de México, León y Guanajuato.¹¹

Ignacio Cumplido presentaba en su muestrario de 1836 las mismas viñetas del espécimen de Boston. Dicha viñeta también se incluyó en el *Calendario* de José Mariano Lara de 1839, lo anterior muestra la probable circulación de imágenes entre las viñetas en prensa, folletería, calendarios y la pintura alegórica temprana, como la *Alegoría de la Patria*.

Otros casos fueron los del águila de cabeza blanca vinculada con el imaginario nacional norteamericano, la cual aparece en los especímenes en diversas posturas. Esta viñeta fue empleada por los editores-impresores mexicanos ya fuera en el escudo alegórico de Mérida que trataremos más adelante, o en representaciones solitarias, impresas en

¹¹ Los impresos por Dionisio Rodríguez son los siguientes: S. A., *Núm. 4º. Es hablar contra razón atacar la religión, núm. suelto*, Guadalajara, Dionisio Rodríguez, 1831; S. A., *Contestación de los E. E. del Siglo 19*, Guadalajara, 1833 y *Gobernador y Peineta*, Guadalajara, Dionisio Rodríguez, 1833. Por otra parte encontramos: Lorenzo de Zavala, *Comunicaciones dirigidas al Exmo Sr. Presidente, y al Ministerio de Relaciones*, Ciudad de México, Juan Ojeda, 1834; S. A., *Despacho del Coronel de Infantería permanente, expedido en Oajaca (sic) por el excelentísimo Señor general...*, León, José María Morelos, M. y Flores, Victoriano, 1846, y S. A., *Boletín de noticias*, Guanajuato, Félix María Cornejo, 26 de junio de 1848.

IMAGEN 4. Águilas. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. arriba. Viñeta en Conner y Cooke, *Miniature specimen of printing types and ornaments*, Nueva York, 1832. Izq. abajo. Viñeta en Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta*, Ciudad de México, 1836. Der. arriba. Viñeta en S. A., *Contrato de asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*, Guadalajara, Viuda de José Fruto Romero, 1823. Der. abajo. Viñeta en S. A., *Campaña contra los americanos del norte. Primera parte. Relación histórica de los cuarenta...*, Ciudad de México, Ignacio Cumplido, 1846.

algunos folletos publicados en la Ciudad de México y en la de León, Guanajuato.¹²

La representación del águila real sobre un nopal sosteniendo una serpiente con el pico, es decir, el águila que poco a poco se convertiría en un símbolo oficial de México, también fue comerciada en especímenes norteamericanos de Cincinnati, Nueva York y Philadelphia entre 1829 y

¹² Francisco Modesto de Olaguibel, *Discurso patriótico, pronunciado en la plaza principal de la ciudad de Puebla en la festividad nacional del diez...*, Ciudad de México, Ignacio Cumplido, 1841; S. A., *Despacho del Coronel...*, *op. cit.*

IMAGEN 5. Águilas. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. Arriba, Viñeta en Oliver Wells and Co., *A specimen of printing types and ornaments*, Cincinnati, 1829. Izq. abajo, Viñeta en Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta*, Ciudad de México, 1836. Der. arriba, Viñeta en Manuel Gómez Pedraza, *Al público*, Puebla, José María Macías, 1832. Der. abajo, Viñeta en S. A., *Diálogo patriótico pronunciado en Puebla a 16 de septiembre de 1839*, Puebla, José María Cora, 1839.

1834, ya fuera en un orbe (encerrada en un óvalo), orlada por las ramas de laurel y encino, o flanqueada por banderas, con un trofeo militar al pie.¹³ Se imprimieron ejemplos similares portando esas características emblemáticas: utilizando el orbe y las banderas precisamente en Guada-

¹³ S. A., *Acta constitutiva y de reformas sancionada por el congreso extraordinario constituyente a los...*, Guadalajara, Gobierno del Estado a cargo de J. Santos, 1847; S. A., *Campaña contra los americanos del norte. Primera parte. Relación histórica de los cuarenta días que...*, Ciudad de México, Ignacio Cumplido, 1846, y José María Roa Bárcena, *Discurso cívico pronunciado en Jalapa el 16 de septiembre de 1848*, Jalapa, F. Aburto, 1848.

IMAGEN 6. Águilas. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. Viñeta en Boston Type Foundry, *Specimen of printing types and metal ornaments from the Boston Type and Stereotype Foundry*, Boston, 1827. Der. Viñeta publicada en *El Observador Zacatecano*, Zacatecas, s. i., 1833.

lajara.¹⁴ Estos modelos infieren una circulación de la imagen del águila real sobre el nopal entre los fundidores norteamericanos a partir de las versiones grabadas o pintadas en México, pues al constatar su carácter oficial, los norteamericanos vieron la conveniencia de crear una viñeta que tendría demanda en México; otra hipótesis es que algún impresor mexicano la encargara expresamente.

En el espécimen de la ciudad de Cincinnati de 1829 se incluyó la viñeta del águila sobre un nopal, la cual encontramos utilizada tanto en Puebla como en Guadalajara.¹⁵ En estos casos de reproducción descubrimos que, en 1836, Ignacio Cumplido ya ofrecía a su clientela esa viñeta. Esta misma águila apareció en la portada del *Calendario* de Cornelio C. Sebring en 1835, reconocido impresor norteamericano establecido en la Ciudad de México hacia 1827, quien probablemente pudo ofrecerla a los impresores mexicanos directamente a partir del muestrario norteamericano.

La representación del águila jupiterna, emblema europeo de la monarquía bajo el mando divino, llamada así por los rayos en sus garras,

¹⁴ S. A., *Contrato de asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac, por el ciudadano del estado*, Guadalajara, viuda de José Fruto Romero, 1823.

¹⁵ Manuel Gómez Pedraza, *Al público*, Puebla, José María Macías, 1832; José Antonio Siliceo, *Discurso en honra de los héroes de la Independencia, pronunciado en la ciudad de Matamoros, en 16 de...*, Puebla, Hospital de San Pedro, 1837; S. A., *Diálogo patriótico pronunciado en Puebla a 16 de septiembre de 1839*, Puebla, José María Cora, 1839, y S. A., *Relación de las causas que influyeron en los desgraciados sucesos del día 20 de agosto de 1847*, Guadalajara, Gobierno a cargo de J. Santos Orozco, 1847.

se exhibía en el espécimen de Boston de 1827, con la incorporación de la rama de laurel en una garra y el escudo norteamericano con franjas verticales en dos modelos. Los editores mexicanos las usaron en varias ocasiones, el primer modelo en Zacatecas en 1833 y 1836,¹⁶ y el segundo modelo en la Ciudad de México en 1828,¹⁷ a pesar de que esta última incluía el escudo perteneciente al imaginario estadounidense. Una variación de esta águila jupiterna fue representada en el muestrario de Boston de 1827 sin los atributos del rayo o escudo, la cual se utilizó en un folleto de la Ciudad de México en 1833 y en un documento del Congreso de Yucatán en 1831.¹⁸ Estas águilas no trascendieron a la simbología oficial mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, pero su circulación devela esa recepción de los especímenes norteamericanos en México, la continuidad de un emblema jupiterno del siglo XVII y la familiaridad de los símbolos de poder en ambas naciones.

La utilización de las viñetas en medios impresos venía acompañada de los usos del discurso narrativo, que seguía los patrones de los espacios de la propia circulación y los temas acuñados por los intelectuales de la época. Es pertinente acotar que este uso de viñetas fue hedonista, religioso y político, con un proceso similar al que describe Patricia Anderson en Inglaterra en las publicaciones anteriores a la aparición del *Penny Magazine*, es decir, entre 1790 y 1832, sin llegar a los niveles de uso político radical de dicho caso.¹⁹ Además, el acceso a un repertorio visual predeterminado y abundante o reutilizado permitió un margen menor de discrepancia entre lo representado visualmente y el contenido narrativo de las publicaciones. Por supuesto, esta menor discrepancia estaba asociada directamente con la capacidad de adquirir repertorios gráficos o a la especialización temática de los impresores.

Entre los cuatro usos narrativos de las viñetas con la imagen del águila, sobresale el empleado en la prensa como símbolo de oficialidad

¹⁶ En los periódicos *El Observador Zacatecano*, Zacatecas, 20 de abril de 1833, y *El Fénix Zacatecano*, Zacatecas, 22 de julio de 1836, ambos en encabezado.

¹⁷ Cámara de Diputados, *Expediente instructivo, formado por la Sección del Gran Jurado de la Cámara de Representantes...*, Ciudad de México, Imprenta de las Escalerillas, 1828.

¹⁸ Mariano Tamariz, *Exposición que hace a la Cámara de Diputados del Congreso General al apoderado del duque de Terranova y...*, Ciudad de México, Miguel González, 1833, y Congreso de Yucatán, *Exposición que el actual Congreso ordinario de Yucatán dirigió a las Cámaras de la Unión, participando su...*, Mérida, s. i, 1831.

¹⁹ Patricia Anderson, *The Printed image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 43.

o de apego al mismo territorio, en el que se le colocó junto al título de la publicación; como parte de un trofeo militar en las portadas o cierres de discursos conmemorativos; en las portadas o el interior del texto de comunicaciones militares o civiles de carácter político administrativo (es decir, como parte de un lenguaje visual oficial republicano) y en documentos de índole religiosa.

Para cerrar esta sección señalaremos que hubo una constante en el uso del águila como viñeta, aun con sus transformaciones a través del tiempo: los primeros ejemplos de águilas con carácter nacional fueron de tipo virreinal o de procedencia extranjera y no respondían a la iconografía mexicana sino a la imaginería cívica de la época, que había sido impregnada de nuevos usos de la antigua emblemática, ahora apropiados por el imaginario cívico republicano. Fueron los fundidores extranjeros quienes satisficieron la demanda de águilas con atributos del escudo nacional; en el caso específico de las viñetas estudiadas eso explica el uso de otras águilas, como la de cabeza blanca y la jupiterna, que después serían apropiadas claramente por la imaginería nacionalista norteamericana. Lo anterior no quita mérito ni importancia a la creación de la imaginería cívica en los pintores y grabadores mexicanos, quienes paralelamente producían obras de inspiración nacionalista; los fines y los espacios de difusión eran distintos.²⁰

Durante este cuarto de siglo (1822-1847) las viñetas del águila jugaron distintos papeles en la comunidad imaginada en el sentido de Benedict Anderson,²¹ la reproducción y difusión de sus usos oficiales o

²⁰ Varios especialistas en historia del arte han tratado el tema de la pintura alegórica temprana, como Fausto Ramírez y Esther Acevedo, los impresos con representaciones tempranas de héroes nacionales como María José Esparza y la construcción del imaginario liberal a través de la pintura de historia y la pintura costumbrista, tanto en Fausto Ramírez como en Angélica Velázquez: *cf.*, Fausto Ramírez Rojas, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, UNAM, 2009, y “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Historia-Conaculta, 2000, pp. 230-253; María José Esparza Liberal, “La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes”, en *ibid.*, pp. 133-169; Esther Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *ibid.*, pp. 114-131; Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en Gustavo Curiel *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fondo Cultural Banamex/Conaculta, 1999, pp. 155-242, y Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del Liberalismo*, México, UNAM, 2012.

²¹ Una comunidad imaginada, explica Anderson, como la comunidad religiosa o las monarquías del pasado, se estructuró a través de dos formas de imaginación del siglo XVIII, las novelas y los periódicos, donde se lograba el sentido de pertenencia a la comunidad mientras se tuviera la posibilidad de imaginarse parte de ella (sin la necesidad de conocer directamente a los miembros),

conmemorativos introdujo nuevas lecturas simbólicas en el espacio público de los folletos y la prensa. El águila se convertiría gradualmente en un símbolo de la nación que reunía componentes de la emblemática, elementos del pasado prehispánico y la posibilidad de un futuro prometedor.

Seguiremos con la alegoría de la Libertad, la cual fue representada privilegiando los lineamientos neoclásicos retomados ampliamente en el siglo XIX. Se le mostró personificada y/o a través de sus atributos aislados, como la pica, la balanza o el gorro frigio. Encontramos reproducciones de un trofeo militar inglés con atributos como el casco, la pica con el gorro frigio, la espada, el escudo con las franjas de la bandera inglesa y el caduceo al lado de la palma y el olivo, la paz y la guerra en una misma composición. Se le imprimió en varios folletos mexicanos, cuatro originados en la Imprenta del Águila, de la Ciudad de México, dirigida por José Ximeno, y en Querétaro.²²

Una versión que apareció en especímenes norteamericanos fue la de la alegoría de la Libertad de pie sosteniendo la pica y la palma, coronada de plumas con vestimenta neoclásica. Esta fue utilizada en México para ilustrar el programa literario con que se solemnizó el restablecimiento de la Carta Federal en el estado de Guanajuato en 1846;²³ también estaba incluida en el muestrario de Ignacio Cumplido de 1836.

Con frecuencia se le acompañaba de otra alegoría, ya fuera personificada o a través de sus atributos. De esta manera, la Libertad adquirió otro sentido cuando se le dispuso junto a la alegoría de la Justicia, ambas alegorías vigilaban el entorno y custodiaban un escudo con la imagen del espacio geográfico idílico: un amanecer entre montañas, es decir, la Libertad era una pieza custodio de la nación protegida e imaginada, bajo el título de “Excelsior”. Encontramos tres ejemplos de esta combinación en los especímenes de Boston, 1827, y de Philadelphia de 1834, en los

vid. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2005, pp. 26-75.

²² Vicente Guerrero, Manifiesto a sus compatriotas, Ciudad de México, Impr. del Águila, 1829; S. A., *Representación del Arzobispo de Valencia a las Cortes en que se tratan los puntos siguientes: 1º que...*, México, Impr. del Águila, 1827; Antonio Mojardín y J. M. Marín, *Discursos pronunciados en su respectiva Cámara, contra la sentencia que sin jurisdicción...*, Ciudad de México, Impr. del Águila, 1830; Ana María Huarte de Iturbide, *Representaciones que la viuda del Excelentísimo Señor Don Agustín de Iturbide, ha dirigido al Supremo Poder*, Ciudad de México, Impr. del Águila, 1833, y Antonio del Raso, *Oración patriótica que pronunció en la plaza mayor de Querétaro, el 16 de septiembre de 1829 por encargo de la...*, Querétaro, C. Rafael Escandón, 1829.

²³ S. A., *Programa de las funciones, y composiciones literarias, con que se solemnizó el restablecimiento de la...*, Guanajuato, Juan Evaristo de Oñate, 1846.

IMAGEN 7. Alegoría: Libertad. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. arriba, Viñeta en White y Hagar, *Specimen of modern and light face printing types and ornaments*, Nueva York, 1833. Izq. abajo, Viñeta en Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta*, Ciudad de México, 1836. Der. Viñeta en S. A., *Programa de las funciones, y composiciones literarias, con que se solemnizó el restablecimiento de la Carta...*, Guanajuato, Juan Evaristo de Oñate, 1846.

tres casos las alegorías y el escudo estaban protegidos por un águila de alas abiertas. Llama la atención cómo algunas variaciones de este amanecer en el escudo fueron reproducidas constantemente en la prensa liberal de varios países en procesos identitarios similares durante sus primeros años independientes, como en Perú.

Algunos impresores mexicanos utilizaron estas combinaciones, como en el caso de Mérida, en que las alegorías están rodeadas por arbustos y el águila es de cabeza blanca. Se trata de impresos publicados entre 1836 y 1844, uno de ellos ilustró comunicaciones militares sobre el posible peligro de un buque angloamericano y el otro adornó la solicitud de derogación de un decreto federal por parte del gobierno yucateco, ésta parece ser una apropiación dibujada de la viñeta.²⁴

²⁴ S. A., *Cuaderno que contiene las comunicaciones oficiales habidas entre el Exmo Sr. Gobernador y...*, Mérida, Lorenzo Seguí, 1836, y Gobierno del Estado de Yucatán, *Exposición del Gobierno de Yucatán al supremo de la República, pidiendo la derogación del decreto de 21 de...*, Mérida, impr. por Rafael, 1844.

IMAGEN 8. Alegoría: Libertad. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. Viñeta en Johnson y Smith, *Specimen of printing types and ornaments*, Philadelphia, 1834. Der. Viñeta en Gobierno del Estado de Yucatán, *Exposición hecha por el M. I. Ayuntamiento de esta ciudad al Señor Prefecto del primer Distrito...*, Mérida, impresa por Rafael, 1844.

IMAGEN 9. Alegoría: Libertad. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. Viñeta en Boston Type Foundry, *Specimen of printing types and metal ornaments from the Boston Type and Stereotype Foundry*, Boston, 1827. Der. Viñeta en Antonio López de Santa Anna, *Contestación al oficio del Exmo. Sr. Ministro de Relaciones Don Luis de la Rosa...*, Orizaba, Veracruz, Imprenta de la Amistad a cargo de Ramón Pérez, 1847.

IMAGEN 10. Alegoría: Libertad. Espécimen extranjero y ejemplo nacional.



Fuente: Izq. arriba. Viñeta en Boston Type Foundry, *Specimen of printing types and metal ornaments from the Boston Type and Stereotype Foundry*, Boston, 1827. Izq. abajo. Viñeta en Boston Type Foundry, *A specimen of printing types and ornaments*, Nueva York, 1828. Der. Viñeta en S. A., *Comunicaciones oficiales de la honorable legislatura del Estado de Aguascalientes y del...*, Orizaba, Veracruz, Imprenta de la Amistad a cargo de Ramón Pérez, 1847.

La viñeta que encontramos en el espécimen de Boston de 1827, en la cual la Justicia se encuentra sentada y la Libertad de pie con un atuendo que muestra su pecho fue utilizada en Orizaba para comunicaciones administrativas de Antonio López de Santa Anna en 1847, y como parte del encabezado del periódico *La Sierra*, de la Villa de Teapa tabasqueña en 1850.²⁵

Un detalle interesante fue el hallazgo de los usos para el escudo entre las dos alegorías, uno en el espécimen de Boston de 1827 y otro en el de Nueva York de 1828. El primero reproducía el escudo con un vacío oscuro, y el segundo con el retrato de George Washington. Así, identificamos la reutilización de viñetas promovida por los impresores norteamericanos con el recurso del escudo en oscuro para exportarla a

²⁵ Antonio López de Santa Anna, *Contestación al oficio del Exmo. Sr. Ministro de Relaciones Don Luis de la Rosa...*, Orizaba, Veracruz, Imprenta de la Amistad a cargo de Ramón Pérez, 1847, y el periódico de la imprenta municipal de Villa de Teapa, *La Sierra*, Tabasco, 1850.

otros países, en Orizaba se le reprodujo para comunicaciones legislativas entre Veracruz y Aguascalientes en 1847.²⁶

Una viñeta que representa un nopal rematado por el gorro frigio radiante de luz fue usada para ilustrar un pedimento fiscal en la causa formada al religioso dieguino en la Ciudad de México en 1827,²⁷ y como encabezado de dos periódicos *El Archivista General*, impreso por Mariano Zúñiga y Ontiveros en febrero de 1824, y *El Genio de la Libertad*, procedente del taller de Mariano Rivera en 1832, ambos en la Ciudad de México. Se trata de una disputa religioso-secular en la que se usó la xilografía mexicana del nopal libertario; pareciera que en esta representación se hubiera eliminado estratégicamente el elemento del águila y la pica, así se adaptaron elementos del mito fundador, el nopal, símbolo áspero y hostil de la flora nativa, junto con elementos simbólicos de la alegoría libertaria, se convertiría en un elemento de la emblemática nacional; además el fondo irradiante deja ver influencias de la representación religiosa alegórica tan asociada a los amaneceres (el futuro).

Los dos principales usos narrativos de esta alegoría corresponden a documentos de asuntos políticos o administrativos y el de la conmemoración patriótica, sin olvidar los tres casos de encabezado en prensa, *La Sierra*, con la alegoría personalizada y *El Archivista General*, y *El Genio de la Libertad* con uno de sus atributos. El uso en documentos políticos se localizó en Guanajuato, Guadalajara, Mérida, Orizaba y la Ciudad de México, principalmente en comunicaciones entre distintos niveles de gobierno, para solicitar presupuesto o respuestas a ciertos acuerdos legislativos. El de la conmemoración se concentró en la Ciudad de México, y sólo hubo un caso en Guadalajara y Veracruz ambos en los años cuarenta. Podríamos concluir que las viñetas de la Libertad también se difundieron en un amplio ámbito geográfico, no sólo por las ciudades que le imprimieron sino porque en ocasiones eran pedidos o hechos sucedidos en otras ciudades como Puebla, Tepic, o la impresión del periódico oficial de Tabasco.

La Libertad destacó en la gráfica nacional precisamente por su vinculación al arte neoclásico y la fuerza discursiva de su significado en la construcción de protoidentidades nacionales, después un largo proceso

²⁶ Imprenta de la Amistad a cargo de Ramón Pérez, *Comunicaciones oficiales de la honorable legislatura del Estado de Aguascalientes y del...*, Orizaba, Veracruz, 1847.

²⁷ José Antonio Facio (autor), Imprenta de la Testamentaria de Ontiveros, *Pedimento fiscal en la causa formada al religioso dieguino fr. Joaquín de Arenas, por el delito de alta traición...*, Ciudad de México, 1827.

colonial. Pero también tenía una afinidad universal en sus representaciones, y un lenguaje fácil de adoptar para las nuevas repúblicas americanas; esta alegoría al lado de la Justicia custodiaría el futuro de cada nación y en algún sentido, de la nación como ente genérico moderno.

Por último, hemos encontrado que el uso de las imágenes no era muy regulado ni llevaba explícito el sentido nacionalista, al tiempo que tenía un sentido de búsqueda, diálogo visual-editorial o eco identitario. Si bien eran pocos sus ejemplares y la información circulaba en pequeños grupos, estamos frente a una experiencia visual que se asomaba paralelamente en las ciudades importantes del país y las pequeñas, es decir, hubo una profunda integración internacional “ilustrada” al adoptar símbolos y alegorías republicanas compartidos con Estados Unidos y Latinoamérica.

Otro punto sustancial del trabajo fue la búsqueda de estas representaciones, ya que algunos editores mexicanos conseguían las viñetas en el extranjero, las usaban y las revendían, otros las compraban de segunda mano o las copiaban, como vemos en los trazos de algunas impresiones tempranas, este fenómeno se repitió en gran parte del material consultado.

La difusión y reproducción constante de las viñetas del águila mexicana, o de las alegorías de la nación que hemos visto publicadas en espacios tan alejados como Mérida o Mazatlán, permiten una lectura distinta de estas imágenes aparentemente tan simples e insignificantes. Frente al aumento de espacios de impresión y de títulos (tal vez no de tiraje), la reproductibilidad de la viñeta puede ser leída como un cambio en la forma de acceder a la cultura, pero también como un movimiento policéntrico²⁸ *ad hoc* para estudiar la construcción de nuevas imágenes del poder, la inserción de valores republicanos y la no regularización de las imágenes al interior de un discurso visual secular.

Así como algunos investigadores han descrito el papel de la prensa como parte de la familiarización de los mexicanos con el vocabulario republicano,²⁹ las viñetas irrumpieron en la cotidianidad de distintos grupos sociales a través de la prensa y la folletería, para fijar lugares comunes en el imaginario de los habitantes de México. Su interpre-

²⁸ No podríamos decir que toda la circulación de la gráfica comercial venía de la Ciudad de México o de alguna de las fronteras comerciales, al contrario, hemos encontrado ejemplos en varias ciudades que hacen pensar en un fenómeno cultural policéntrico.

²⁹ *Vid.* Laura Suárez de la Torre, “Monumentos en tinta..., *op. cit.*, pp. 115- 152.

tación cambiaría según el capital cultural público, pero la huella de esas imágenes permaneció y se repitió en distintos contextos textuales durante un cuarto de siglo o más. Es muy probable que a partir de este momento se marcaran las principales pautas de representación gráfica en la prensa y la folletería mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX.

No obstante, aún falta reconocer e investigar a profundidad las distintas facetas del fenómeno de la gráfica y la gráfica comercial temprana en México en comparación con la de otros países que experimentaron esta misma efervescencia de imaginaria durante sus propios procesos postindependientes y de construcción nacional, y conocer más sobre las condiciones de producción, selección y edición para el uso de las imágenes entre impresores de esta primera mitad del siglo XIX, y sobre todo, en espacios subnacionales ya activos editorialmente.

Especímenes tipográficos

Boston Type Foundry, *A specimen of printing types and ornaments, cast in the Letter Foundry of George Bruce*, Nueva York, 1828.

—, *Specimen of printing types and metal ornaments from the Boston Type and Stereotype Foundry*, John G. Rogers, agent., Boston, 1827.

CUMPLIDO, Ignacio, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta de la calle de los Rebeldes no. 2*, dirigida por Ignacio Cumplido, Ciudad de México, 1836.

GALVÁN, Mariano, *Muestra de caracteres que hay en la Imprenta de Galván a cargo de M. Arévalo*, Ciudad de México, 1827.

JOHNSON y SMITH, *Specimen of printing types and ornaments*, Philadelphia, 1834.

LUCAS, Fielding Jr. y C. Carter, *Specimen of printing types and ornaments from the Baltimore Type and Stereotype Foundry... [and Supplement]*, Baltimore, 1841.

WELLS, Oliver y Co., *A specimen of printing types and ornaments*, Cincinnati, 1829.

WHITE y HAGAR, *Specimen of modern and light face printing types and ornaments*, Nueva York, 1833.

Bibliografía

- ACEVEDO, Esther, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Historia-Conaculta, 2000, pp. 114- 131.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2005.
- ANDERSON, Patricia, *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 43.
- CORBETO I. LÓPEZ, Albert, “Introducción al estudio de las muestras de letras de imprenta”, en Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, UNAM, 2012, pp. 11-58.
- ESPARZA LIBERAL, María José, “La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes”, en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Historia-Conaculta, 2000, pp. 133-169.
- , *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821-1850*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2004.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, “Tipografía mexicana”, en Manuel Orozco y Berra (coord.), *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, México, Tip. de Rafael, 1853-1856, t. v.
- GARONE GRAVIER, Marina, “Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglo XVIII-XX)”, en Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, UNAM, 2012, pp. 233-265.
- , “1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía mexicana”, en *InfoDesign. Revista Brasileira de Design da Informação / Brazilian Journal Information Design*, São Paulo, v. 7, n. 1 [2010], pp. 1-10; trabajo disponible en línea: <http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/V7_n1_2010/ID_v7_n1_2010_01_10_GaroneGravier.pdf?download=1>.
- , “La muestra de caracteres de la imprenta de José M. Lara (1855): descripción y análisis de un hito de la publicidad tipográfica mexicana del siglo XIX”, en revista *Gutenberg-Jarhbuch 2014*, pp. 240-258.

- GARONE GRAVIER, Marina y María Esther Pérez Salas (comps.), “Presentación”, en *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, UNAM, 2012, pp. 5-10.
- GIRÓN, Nicole, “El proyecto de Folletería Mexicana del Siglo XIX: alcances y límites”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 39, sept.-dic. de 1997, pp. 115-125.
- PÉREZ SALAS CANTÚ, María Esther, “Estudio preliminar”, en *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido libro de muestras*, México, Instituto Mora, 2001.
- PÉREZ VEJO, Tomás, “Imágenes y lucha política en torno a 1808”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo “Soberanía, lealtad e igualdad: las respuestas americanas a la crisis imperial hispana, 1808-1810”, México, Instituto Mora, 2008, pp. 267- 284.
- RAMÍREZ ROJAS, Fausto, “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia, de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Historia-Conaculta, 2000, pp. 230-253.
- , *La plástica del siglo de la Independencia*, México, UNAM, 2009.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, “Monumentos en tinta y papel: batallas por la modernidad, el mundo editorial de la primera mitad del siglo XIX”, en Erika Pani y Alicia Salmerón, *Conceptualizar lo que se ve: François Xavier Guerra historiador; homenaje*, México, Instituto Mora, 2004, pp. 115-152.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en Gustavo Curiel *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fondo Cultural Banamex/Conaculta, 1999, pp. 155-242.
- , *Primitivo Miranda y la construcción visual del Liberalismo*, México, UNAM, 2012.

SCIENCE Y NATURE: ACERCAMIENTOS A UNA CULTURA VISUAL
CIENTÍFICA A PARTIR DE LOS LINEAMIENTOS
PARA PUBLICAR FIGURAS



*Elke Köppen**

Introducción

El material visual de las revistas científicas, al contrario de las ilustraciones científicas en libros de texto u otras publicaciones de divulgación que han sido estudiadas sobre todo por su valor didáctico, no ha recibido la atención debida en la bibliotecología y los estudios de la información. En una investigación donde tomé como caso específico los artículos de investigación en el área de las ciencias biológicas publicadas en las revistas *Science* y *Nature* en el año de 2003,¹ traté de contrarrestar esta ausencia para demostrar el papel central que tienen las ilustraciones dentro de la comunicación científica formal, especialmente en la era digital. ¿Por qué *Science* y *Nature*? Porque son dos de las revistas más prestigiadas internacionalmente. En calidad de revistas generalistas, figuran continuamente entre los dos primeros lugares en el área clasificada como ciencias multidisciplinares, y entre sus artículos se encuentran los más citados a nivel internacional. Ambas revistas se publican semanalmente para un público lector amplio que va del hiper especialista al científico común, interesado en las novedades de la ciencia. Reflejan así la cultura científica dominante en lo que a comunicación científica formal se refiere.

Son varios los tipos de contribuciones que se publican en las revistas citadas; empero, los artículos de investigación son la columna vertebral

* Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.

¹ Véase Elke Köppen, *El uso de ilustraciones en revistas científicas*, tesis de doctorado en Bibliotecología y Estudios de la Información, UNAM, 2007. La selección de artículos se limitó a las ciencias biológicas, aunque en las citadas revistas se publican también resultados de investigaciones de otras áreas, debido a la importancia del contexto disciplinario con sus tradiciones y lógicas internas propias.

de la comunicación científica por su importancia en cuanto a la circulación de las aportaciones al conocimiento y su papel en la evaluación de la ciencia y de la productividad académica.

El estudio llegó a la conclusión de que aun en el campo de las ciencias biológicas, donde las imágenes siempre han jugado un papel relevante, en la era digital aumenta la calidad de transmitir información densificada y compleja, al producirse imágenes nuevas que además sugieren una nueva esteticidad y una nueva lectura. El uso de material visual, sobre todo si se trata de imágenes impactantes, más allá de la presentación gráfica de resultados y para efectos de evidencia, les es útil a los científicos en el marco de una estrategia para diseñar políticas de cabildeo para atraer fondos para la investigación. La mayor inclusión de ilustraciones y sobre todo las nuevas imágenes resultantes de técnicas computacionales ayudan a visibilizar la ciencia, sus aportes y sus descubrimientos para un público más amplio, y permite elevar el estatus social de la ciencia. Tampoco se puede negar que las imágenes bellas y coloridas y su inclusión en el discursos científico conforman una retórica visual para impresionar y convencer —también a sus pares—, y no solamente para comunicar neutralmente.

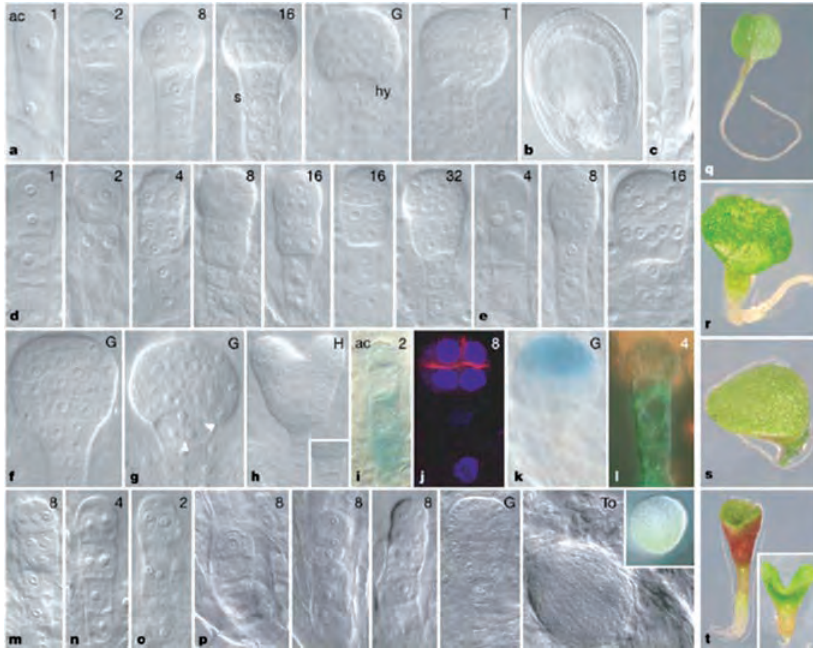
Se pudo comprobar que las ilustraciones constituyen un recurso privilegiado de los autores, pues desarrollan formas de evadir las limitaciones en cuanto a la cantidad de figuras por artículo fijadas por las políticas editoriales. Solamente un muy pequeño porcentaje de las figuras, en su mayoría conjuntos ilustrativos con varios componentes, contiene una sola imagen. Aquí un caso extremo de una figura que contiene 40 imágenes (imagen 1).

Del análisis del material pudimos deducir que los autores emplean ciertas estrategias contra las limitaciones para incluir ilustraciones (se recomienda de 5 a 6 figuras) al utilizar la *aglomeración de componentes* (como en la imagen 1), pero también la *densificación*, es decir, el aprovechamiento del espacio de una figura para incluir más que una imagen en la misma (ver imagen 2) y que incluso puede expresarse en la aglutinación en una matriz (ver imagen 3) que integra 16 micrografías.

Estas estrategias se ven confirmadas por el hecho de existir un comportamiento diferente en espacios menos normados y sin límite de extensión como lo son los suplementos electrónicos,² que desde los años

² “Supporting online material”, en *Science* y “Supplementary information”, en *Nature*.

IMAGEN 1. Micrografías.



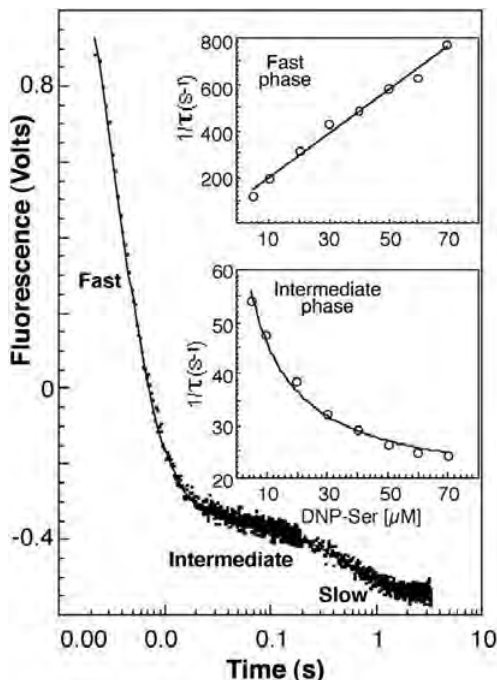
Fuente: Publicadas en *Nature*, vol. 426, núm. 6963, 13 de noviembre 2003, p. 150.

noventa del siglo pasado ofrecen la posibilidad a los autores de añadir material visual sin obstáculos de espacio y costos para el color, así como la inclusión de imágenes animadas o multimedia.

El cuadro de clases de conjuntos ilustrativos,³ que compara las ilustraciones en los artículos con las ilustraciones en los suplementos electrónicos, muestra claramente que en los artículos impresos, la clase *Single image display* (SID), es decir, conjuntos de una sola imagen o una figura densificada, constituye menos de 20%, mientras que en los suplementos electrónicos, un espacio menos normado y sin límites de extensión llega a casi 60%.

³ SID significa *Single image display*, puede ser simple (es decir, solamente una imagen o gráfica en el espacio de la figura) o no simple cuando se trata de una figura densificada o aglutinada. MID significa *Multiple images display* que, al igual, puede ser simple o no simple. SOM, por las siglas en inglés de *Supporting online material*.

IMAGEN 2. Gráficas de línea.

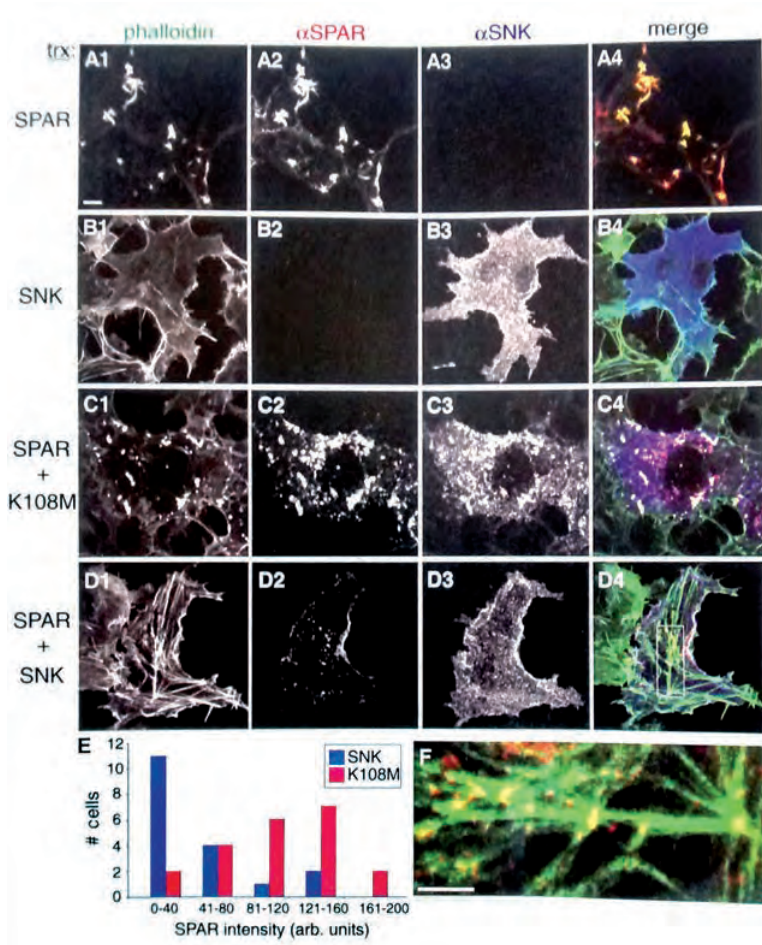


Fuente: Publicadas en *Science*, vol. 299, núm. 5611, 28 de febrero 2003, p. 1362.

Pero tal vez lo más relevante que detecté mediante un análisis multivariado de las figuras es la posibilidad de hacer inferencias a partir de las ilustraciones contenidas en los artículos científicos, al registrar una correlación estrecha entre el enfoque metodológico de una investigación y los tipos de ilustraciones con sus técnicas específicas de producción.⁴ Es precisamente esta potencialidad de inferir a partir de

⁴ Para el caso de las ciencias biológicas se pudieron formular las siguientes generalizaciones: Las investigaciones de enfoque naturalista o descriptivo publican casi exclusivamente fotografías y dibujos realistas o esquemáticos. Las investigaciones que aplican el método experimental se comunican mediante imágenes de visualización científica con aparatos y registros de datos sensoriales y experimentales. Dentro de estas investigaciones se distinguen claramente dos grupos: las que publican fotomicrografías predominantemente (solas o en conjunción con otros tipos), y las que publican sobre todo estructuras moleculares sin apoyarse significativamente en otros tipos de ilustraciones.

IMAGEN 3. Micrografías.



Fuente: Publicadas en Science, vol. 302, núm. 5649, 21 de noviembre 2003, p. 1368.

CUADRO 1. Clases de conjuntos ilustrativos.

	Artículo	Artículo	SOM	SOM
SID-S	15%	20%	32%	59%
SID-nS	5%		27%	
MID-S	35%	80%	21%	41%
MID-nS	45%		20%	
Total	100%	100%	100%	100%

Fuente: Köppen, Elke, “Las ilustraciones en los artículos científicos: reflexiones acerca de la creciente importancia de lo visual en la comunicación científica”, en *Investigación Bibliotecológica*, vol. 21, núm. 42, México, enero-junio 2007, p. 56.

las ilustraciones la que me dejó intrigada para seguir explorando en esta dirección. Sabiendo por experiencia propia el trabajo que implica el análisis de ilustraciones revista por revista, número por número, una por una, decidí enfocarme al análisis de los lineamientos en cuanto a material visual destinado a los autores, lo cual permite abarcar todo el periodo de existencia de las dos revistas (1869 y 1880 hasta la fecha, respectivamente) bajo el supuesto de que los cambios en los lineamientos sean reflejo de una imperante necesidad de regulación.

La nueva investigación tiene como objetivo detectar cambios en los lineamientos para los autores y al contextualizarlos encontrar sus probables causas. Partimos de ciertas hipótesis. En relación con los cambios en los formatos de los artículos que afectan las figuras en los textos consideramos, por un lado, la normalización del artículo de investigación y, por el otro, la aparición de las publicaciones electrónicas. Lo que genera cambios de las ilustraciones mismas sugiere basarse en la diver-

Las investigaciones teóricas se distinguen por la limitada utilización de ilustraciones y se restringen generalmente a pocas gráficas presentacionales, en dado caso, en conjunción con algún diagrama lógico.

Por último, las investigaciones que emplean métodos bioinformáticos comunican sus resultados mediante *overviews* génicos y visualizaciones computacionales, sobre todo dendrogramas, *heatmaps* y alineaciones de secuencias.

Véanse los resultados completos en Elke Köppen, “La vida en imágenes: las ciencias biológicas entre el dibujo tradicional y la visualización computacional”, en *Ludus Vitalis. Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida*, vol. XVIII, núm. 34, 2010, pp. 57-73.

sificación de los tipos de ilustraciones por la disponibilidad de nuevas técnicas de visualización científica, el uso de nuevos métodos de investigación y la graficación por computadora, así como el procesamiento digital de imágenes.

Pero al querer acceder a la información empezaron los primeros problemas. Nos encontramos con colecciones impresas desmembradas e incompletas y muchas bibliotecas ya realizaron un descarte total de sus colecciones por falta de espacio y en favor de la sustitución por suscripciones *online*. Pero el archivo electrónico de las revistas ofrecido en sus páginas *web* sólo incluye los artículos por sección en texto completo o PDF y no la publicidad ni los lineamientos para los autores. Salteados los obstáculos,⁵ a continuación los primeros resultados.

La estructura del artículo científico

Nature, nacida en Inglaterra en noviembre de 1869, publica sus primeros lineamientos hasta el año 1972. Recomienda que los autores sigan en lo posible el estilo general de la revista, aludiendo así a 100 años de tradición, y da otras indicaciones formales muy generales. Una guía más completa, escriben los editores, puede solicitarse en las oficinas de *Nature* en Londres y Washington. En cuanto a *estructura*, se aluden las secciones de introducción, resultados y conclusión. En noviembre de 1973 se publican en la revista unos lineamientos más detallados que limitan la extensión de un artículo a máximo 3,000 palabras, el *abstract* no debería tener más de 50 palabras y, en cuanto a estructura, aluden a introducción, experimentos y conclusión; también para la cantidad de figuras se fija un límite de 6, que en su tamaño deberían reducirse a una columna de ancho en la publicación.

La revista *Science* nace en Estados Unidos 11 años después, en julio de 1880, con el propósito “de poder ocupar el lugar, en Estados Unidos, que *Nature* ocupa en Inglaterra, en lo referente a dar cuenta inmediata de la información de sucesos científicos”.⁶ En los primeros

⁵ Agradezco aquí la invaluable colaboración de Iván Erwin Maldonado, quien realizó un rastreo físico en varias bibliotecas, actividad que combinó con métodos menos convencionales de búsquedas en Internet de páginas informales, logrando obtener una colección de lineamientos que analizó para registrar los cambios más significativos durante la vida de ambas revistas.

⁶ Véase “Salutory”, en *Science: A Weekly Record in Scientific Progress*, vol. 1, núm. 1, 3 de julio 1880, p. 6. Cita original en inglés: “It is the desire of the Editor that *Science* may in the United States,

números las indicaciones se limitan al estilo, precisando este aspecto en 1895, cuando se advierte que los escritos no deben ser demasiado técnicos, sino de carácter general. Asimismo, “se considera inapropiada la prolijidad en la escritura, así como también se declaran inapropiados las figuras y símbolos, al menos que ellos resulten indispensables.”⁷ Esto confirma nuestra primera impresión de que *Nature*, desde el principio, es más visual que *Science*.

Es hasta 1956 cuando se publican unos lineamientos muy detallados, limitando el margen de extensión de los artículos de 1,000 a 10,000 palabras. Aunque todavía no se limita la cantidad de figuras expresamente, se les da a los autores especificaciones amplias sobre cómo presentar tablas y preparar gráficos. En 1968 se restringe por primera vez la cantidad de ilustraciones a no más de una ilustración (tabla o figura) por cada cuatro páginas manuscritas.⁸ Si tomamos en cuenta las 20 páginas del manuscrito que se recomienda, contamos así con 5 ilustraciones por artículo, aproximadamente.

Ahora contextualicemos estos datos coincidentes con que a finales de los años 60 del siglo pasado surge la preocupación por la normalización del artículo científico con la aparición de una guía por parte de la UNESCO sobre cómo preparar artículos científicos para su publicación,⁹ proceso que culmina con la norma ANSI 3.2 Z39.16¹⁰ aprobada en agosto de 1972.

Aparte de las indicaciones para la escritura científica, un artículo estándar cuenta con los componentes del formato llamado IMRAD (sigla formada con las iniciales de *introduction, methods, results and discussions*). Tomando como base los datos del 2003, en cuanto a su estructura, los formatos en que se presentan los artículos de investigación en *Science* y *Nature* difieren de este formato, pero la lógica de IMRAD subyace en la redacción, salvo en lo que se refiere a la sección de métodos, que en *Na-*

take the position which *Nature* so ably occupies in England, in presenting immediate information of scientific events.”

⁷ Véase “Sriptoribus et Lectoribus, Salutem”, en *Science: A Weekly Journal Devoted to the Advancement of Science*, vol. 1, núm. 1 [New Series], 4 de enero 1895, p. 2. Cita original en inglés: “Wordiness is inappropriate; so, on the other hand, are figures and symbols, unless they are indispensable.”

⁸ Aunque se considera el posible agrupamiento cuidadoso, diseño que permitiría que entraran más ilustraciones en un artículo.

⁹ UNESCO, *Guide for the preparation of scientific papers for publication*, París, UNESCO, 29 de agosto, 1968.

¹⁰ ANSI 3.2 Z39.16, American National Standard for the Preparation of Scientific Papers for Written or Oral Presentation, aprobado el 31 de agosto, 1972.

ture se encuentra al final del artículo, mientras *Science* ya no la publica en la versión impresa, sino únicamente en la electrónica.

Valdrá la pena investigar más a profundidad las presiones ejercidas sobre las revistas y sus autores, comparables seguramente con la intromisión de los evaluadores de la ciencia y su burocracia hoy en día.

El color

El color sigue siendo un aspecto verdaderamente emocionante, pero todavía en 1975 era usual escuchar afirmaciones como ésta: “El uso de fotografía a color, de material pictórico atractivo y de gráficas lucientes marca normalmente a la revista como de menor importancia técnica.”¹¹ Fotografías a color y gráficas llamativas eran consideradas en detrimento de la calidad de la revista. Este tipo de material colorido y atractivo se aceptaba generalmente con fines de divulgación científica y enseñanza, para reforzar la memorización y facilitar el entendimiento, pero no para una comunicación entre pares en revistas serias.

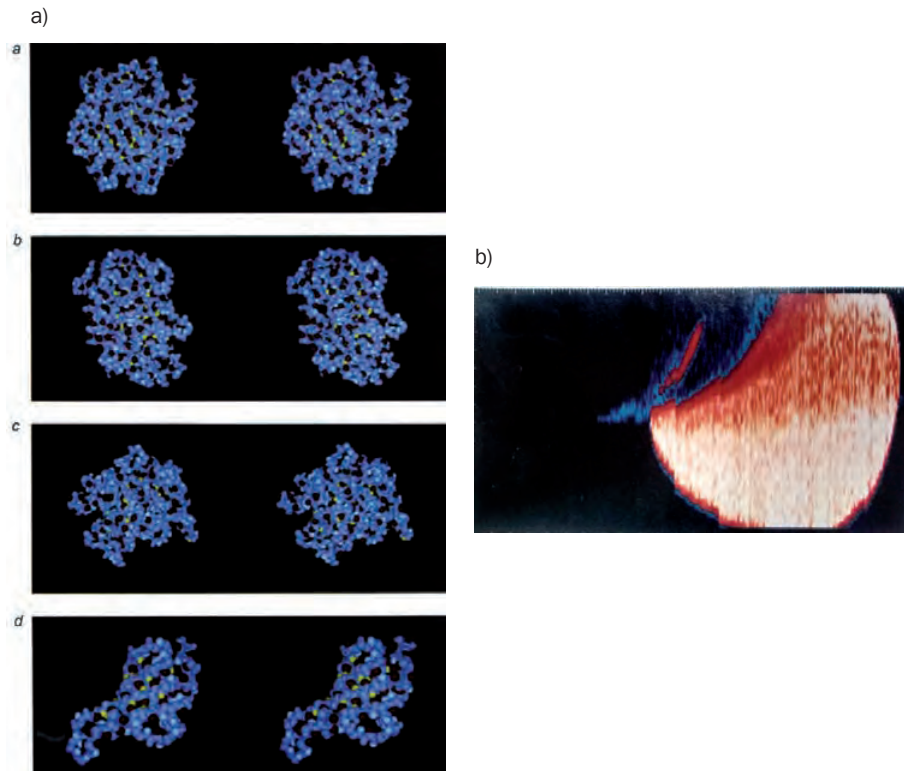
El color en publicaciones ha presentado grandes problemas de impresión y de costos adicionales para los editores. Las primeras inclusiones de imágenes a color en las revistas mencionadas fueron en las portadas,¹² y multicolores en la publicidad pagada. La tardanza en su utilización en las ilustraciones, una vez superados los problemas técnicos de impresión, mucho tiene que ver con el desprecio antes mencionado, hasta que la necesidad de presentar información de manera adecuada a su densidad o complejidad ayudándose del color cobró la importancia merecida, además de ofrecer una mejor apreciación en imágenes técnicas que una escala de grises.

La primera alusión al color en los lineamientos aparece en *Science* es de 1981, mientras que en *Nature* es de 1988, ambas son fechas posteriores a la publicación de las primeras ilustraciones en artículos científicos.

¹¹ Drott, M. Carly Belder C. Griffith, “Characteristics of technically oriented house journals”, en *IEEE Transactions on Professional Communication*, vol. PC-18, núm. 1, marzo de 1975, p. 46, citados en Arthur J. Meadows, “The evolution of graphics in scientific articles”, en *Publishing Research Quarterly*, vol. 7, núm. 1, 1991. Cita original en inglés “The use of colour photography, attractive pictorial material and brilliant graphics normally marks the journal as being of less technical importance”.

¹² Para el caso de la revista *Nature* véase Martin Kemp, “Noticing Nature”, en *Nature*, vol. 393, núm. 6680, 7 mayo 1998, p. 25, artículo que analiza la evolución del diseño de las portadas.

IMAGEN 4: Primeras ilustraciones a color.



Fuente: Publicadas en: a) (imágenes de la izq.) *Nature*, vol. 296, núm. 5859, 22 de abril 1982, p. 717, y, b) *Science*, vol. 207, núm. 4429, 25 de enero 1980, p. 439.

Las primeras ilustraciones a color las detectamos en 1980 y 1982.¹³ En el caso de y en *Nature* se trata de estructuras moleculares y, en *Science*, de una imagen de luz infrarroja de Saturno y sus anillos. Es de enfatizarse que ambas imágenes no representan color “real” como se presenta en la naturaleza, sino que son visualizaciones científicas.

En cuanto al costo, *Science* indica en 1981 que en caso de que sea necesario el color, se cobrarán las figuras en conformidad con los auto-

¹³ Se habían publicado anteriormente de manera ocasional ilustraciones a color (sobre todo fotografías), pero sólo se trataba de hojas separadas en papel especial y no insertadas en el texto. Se tendrá que hacer un rastreo más fino para poder hacer afirmaciones más concluyentes.

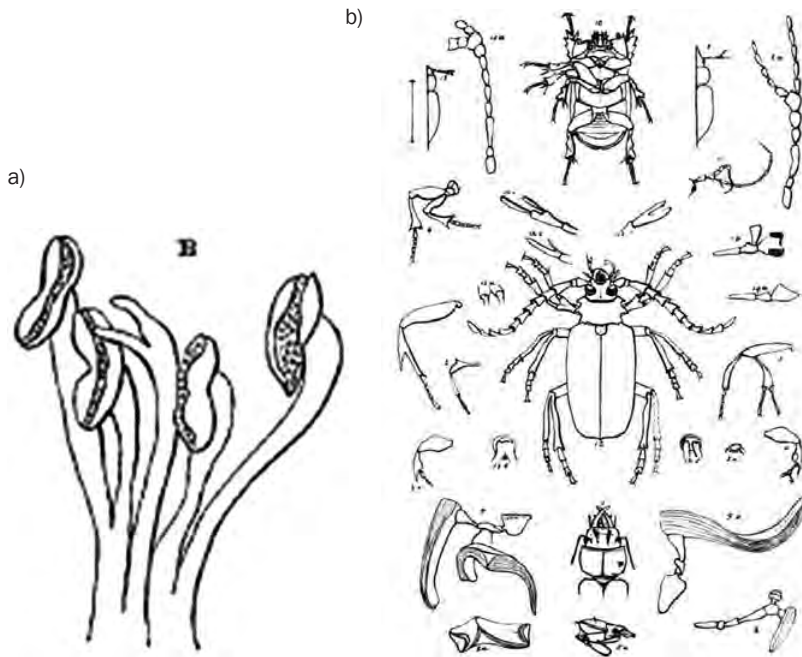
res, y en 1985 fijan el costo para la primera figura en 600 dólares y de las posteriores en 300 dólares. En 1988 *Nature* anuncia el cobro de 500 libras esterlinas por página a colores.

La diversificación de las ilustraciones

En cuanto a la diversificación de ilustraciones a lo largo del tiempo, encontramos que entre las primeras ilustraciones en ambas revistas predominan los dibujos naturalistas esquemáticos.

Las ilustraciones después se diversifican sobre todo con las nuevas técnicas de visualización científica y los programas de graficación, para que en los años 80 del siglo pasado, donde ya se aprecia el color, llegue el *digital color art*.

IMAGEN 5. Ilustraciones naturalistas esquemáticas.



Fuente: Publicadas en: a) (imagen de la izq.) *Nature*, vol. 1, núm. 1, 4 de noviembre 1869, p. 12, y, b) *Science*, vol. 1, núm. 4, 24 de julio 1880, p. 39.

Es indudable que la era digital trajo consigo gran facilidad de producción, procesamiento y circulación de imágenes. A la graficación por computadora y la edición digital de imágenes que mejora su calidad, se suma la conjunción de los instrumentos con la captación digital de imágenes y su procesamiento permitiendo el uso de color falso que codifica propiedades, la reconstrucción de imágenes en tercera dimensión a partir de cortes, etcétera. En la muestra de artículos de investigación se hallaron algunas representaciones de interés que podrían llamarse *nuevas*, entre las cuales se encuentran las visualizaciones computacionales de datos e información y las fotomicrografías productos del análisis computacional de imágenes.

La visualización computacional de datos e información es una rama de la graficación por computadora que conjunta técnicas de procesamiento de imágenes, la visión por computadora, el diseño asistido por computadora, modelación geométrica, e integra aportes de la teoría de la aproximación, la psicología de la percepción y el estudio de interfaces para el usuario. Podemos distinguir la visualización computacional de la visualización científica, la cual se encarga de hacer visible lo invisible para el ojo humano, mientras que la visualización computacional implica un proceso de transformación en el cual los datos adquiridos por mediciones o simulaciones, así como conocimientos no espaciales inherentemente, son convertidos en una forma visual que permite estudiar y entender esta información. Podemos decir así que la visualización computacional visualiza lo oculto (por ejemplo, patrones en grandes cantidades de información, procesos, interacciones, relaciones, grupos afines, etcétera), o visualiza lo inobservable mediante modelaciones y simulaciones.¹⁴

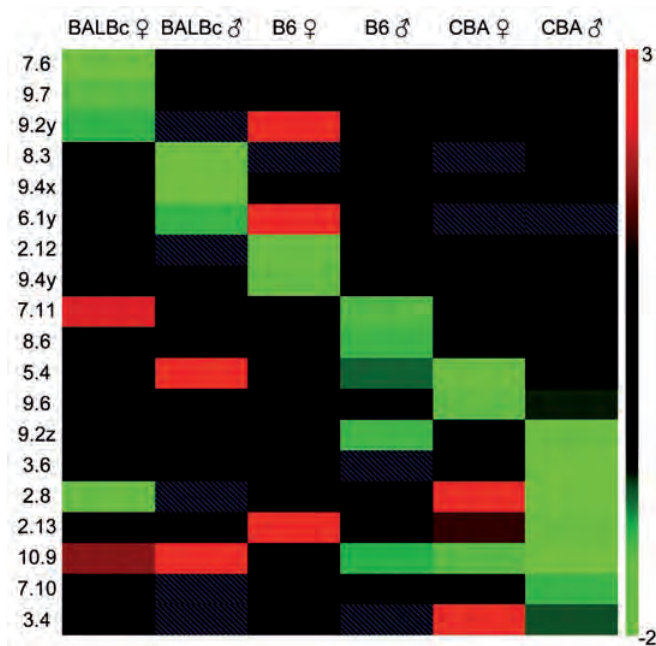
Mientras las primeras técnicas de visualización computacional eran muy sofisticadas y necesitaban de un equipo de especialistas en cómputo, bases de datos y del área de la investigación científica determinada, hoy, a pesar de algunas excepciones, es posible que un número cada vez mayor de científicos pueda hacer uso directo de esta tecnología mediante paquetes de *software* comerciales o abiertos. Pero lo que importa es que las imágenes resultantes de la visualización computacional son parte de la investigación misma; no son producidas para fungir como registro

¹⁴ Para profundizar en este tema véase B. McCormick *et al.*, "Visualization in scientific computing", en *Computer Graphics*, vol. 21, núm. 6, noviembre 1987, y Card, Stuart *et al.*, *Readings in information visualization. Using vision to think*, San Francisco, Kaufmann, 1999.

del objeto de estudio ni para la presentación de resultados finales, sino para entender y descubrir.

En las visualizaciones computacionales de datos multivariados y de información llama la atención, sobre todo, la gran variedad de formas y formatos que dependen del *software* utilizado, y en los que sus diseñadores consideran cada vez más aspectos estéticos y metáforas visuales atractivas. Algunos tipos ocupan con su información el espacio total sin fondos blancos y se parecen en mucho a obras de arte abstracto. En contraste con las gráficas tradicionales, donde sólo lo dibujado o delineado sobre un fondo blanco sin significado portaba información, en el caso de las visualizaciones mencionadas todo el espacio del “cuadro” tiene sentido y se prescinde, como en el caso de las imágenes abstractas, de letras y otros señalamientos dentro del mismo. El formato correspondiente a este fenómeno encontrado con frecuencia en la muestra son los *heatmaps*.

IMAGEN 6: Heatmap.



Fuente: Publicado en *Science*, vol. 299, núm. 5610, 21 de febrero 2003, p. 1196.

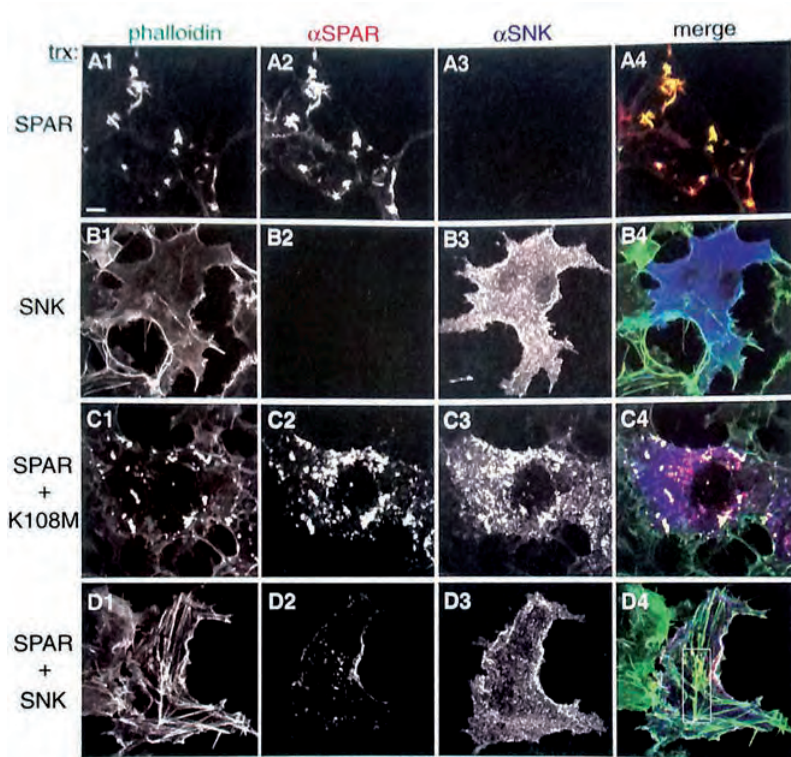
Como se vio, también en el análisis multivariado realizado en la investigación referida, su interpretación no es nada simple, sin embargo permite presentar en un espacio mínimo enormes cantidades de información compleja sobre el comportamiento de los datos que se percibe de un vistazo. Se podría sugerir que su publicación en los artículos evoca precisamente esta capacidad de percepción visual primaria y, posteriormente, invita a la decodificación racional que requiere de información adicional textual fuera de la imagen o que sea desplegada en un dispositivo de su ambiente de origen, que es digital.

En la medida en que las imágenes digitales también son datos, su procesamiento da información nueva. En la matriz de imágenes de la imagen 8 apreciamos la columna *merge*, representando una función que conjunta el análisis computacional de las tres imágenes anteriores, dando lugar a la presentación de información completamente nueva. En el mundo de las fotomicrografías ya no solamente se emplean técnicas para mejorar las imágenes (*enhancement*), sino que se pueden sumar dos o más imágenes mediante la aplicación de la función *merge* de los programas de análisis de imágenes digitales. Los colores resultantes en la imagen que se obtiene después de aplicar un *merge* no representan la realidad capturada por el aparato en las imágenes originales, sino que los nuevos colores codifican propiedades compartidas por las imágenes fundidas, información cualitativamente nueva y no contenida en las imágenes originales.

Estas representaciones rompen con la “fidelidad” de la representación, y con ello también hacen tambalear los esquemas de iconicidad. Si recordamos lo estipulado en la literatura sobre las representaciones visuales en la biología, donde se hablaba de la común dupla de fotografías y diagramas¹⁵ que representaban el mismo objeto, una de manera realista y la otra dibujada, destacando particularidades específicas como las que conocemos de las ilustraciones científicas tradicionales, ahora se podría afirmar que la presentación de fotomicrografías en serie, seguidas por una resultante del procesamiento de imágenes mediante la función *merge*, sustituye la forma anterior de representación de dos diferentes niveles de abstracción.

¹⁵ Véase Michael Lynch, “The externalized retina: Selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences”, en Lynch, Michael y Steve Woolgar (eds.), *Representation in scientific practice*, Cambridge, MIT, 1990, pp. 153-186.

IMAGEN 7. Procesamiento digital de imágenes.
Detalle de la imagen 3.



Fuente: Publicada en *Science*, vol. 302, núm. 5649, 21 de noviembre 2003, p. 1368.

La manipulación no ética de imágenes digitales

Las imágenes en la era digital representan cada vez menos la realidad, son parte del proceso de descubrimiento científico, parte de la investigación misma y no solamente presentan resultados gráficamente. Pero con la facilidad de editar imágenes digitales surgida a través del programa *Photoshop*, lanzado en 1990 (y hoy muchos programas gratuitos más), aparecen también ciertos problemas. Conocemos casos famosos de manipulación no ética de imágenes, por ejemplo, la del científico

coreano Hwang Woo Suk en 2004 y 2005,¹⁶ quien afirmaba el éxito en la clonación de un embrión humano, y el muy reciente suicidio del científico japonés Yoshiki Sasai que, como coautor, no pudo vivir con su honor perdido por culpa de su colega Haruko Obokata, quien manipuló e incluyó imágenes que correspondían a la investigación reportada en un artículo publicado en 2014 en *Nature*.¹⁷

Varios estudios han afirmado que muchos científicos abusan del *enhancement*, que solamente debería servir para mejorar la apariencia de una imagen, pero llegan a manipularla a favor de sus argumentos, por ejemplo, aumentando el contraste o *blur* en algunas regiones. Otro extremo sería cambiar imágenes por otras o publicar la misma imagen en textos de investigaciones diferentes, por caso, volteadas en espejo, para que no se detecten a primera vista.

En *Science* se advierte por primera vez en 2009 en los lineamientos sobre las intervenciones no válidas de imágenes. En *Nature*, que ya publica sus lineamientos *online*, no pudimos rastrear la fecha precisa, pues las ligas a los lineamientos anteriores a la actual están desactivadas. Pero apareció un artículo en 2006 en *Nature Methods*¹⁸ donde se comenta que la revista *Nature* solicita a sus autores hacer explícito todo tipo de procesamiento de imágenes. La editorial evoca una nueva ética y apela a los autores a no rebasar los límites de lo permitido y válido. Eso demuestra que la publicación de imágenes ya es un problema serio para la dictaminación de los artículos. Por suerte, hoy en día existe *software* especializado que detecta intervenciones en imágenes digitales, pero el uso por parte de los dictaminadores no es viable porque dictaminan documentos en PDF y no tienen acceso a los archivos gráficos por separado. Tendrán que ser los editores quienes “corran” el *software* recientemente desarrollado para detectar manipulaciones no éticas.¹⁹

¹⁶ Woo Suk Hwang *et al.*, “Evidence of a pluripotent human embryonic stem cell line derived from a cloned blastocyst”, en *Science*, vol. 303, núm. 5664, 12 de marzo 2004, pp. 1669-1674; Woo Suk Hwang *et al.*, “Patient-specific embryonic stem cells derived from human SCNT blastocysts”, en *Science*, vol. 303, núm. 5729, 17 de junio 2005, pp. 1777-1783.

¹⁷ Haruko Obokata *et al.*, “Stimulus-triggered fate conversion of somatic cells into pluripotency”, en *Nature*, vol. 505, núm. 7485, 30 de enero 2014, pp. 641-647.

¹⁸ Véase “A picture worth a thousand words (of explanation)”, en *Nature Methods*, vol. 3, núm. 4, abril 2006, p. 237.

¹⁹ Véase Duncan Graham-Rowe, “Computer model spots image fraud. Software measures extent of ‘airbrushing’ in digital images”, en *Nature News*, 28 de noviembre 2011, consultado en <<http://www.nature.com/news/computer-model-spots-image-fraud-1.9502>>.

Lo que falta aún

Falta mucho por hacer: regresar a las revistas, cotejar lineamientos e ilustraciones concretas y contextualizar los datos con lecturas especializadas. Para no perder los ánimos, termino con una cita de Martin Kemp, prestigiado historiador del arte británico que ha iniciado en *Nature* desde 1997 la inclusión de secciones como “Science and Art”, “Science and Image” y “Science in Culture”: “La evolución visual de *Nature* no sólo sirve para mostrar cómo las nociones de ‘ilustración’ se han transformado durante los 129 años, sino también cómo los estilos visuales relativos a la conducta y la difusión de las ciencias han sufrido cambios fundamentales”.²⁰ Con la presente investigación me inscribo en esta línea de pensamiento.

Fuentes de consulta

- “A picture worth a thousand words (of explanation)”, en *Nature Methods*, vol. 3, núm. 4, abril 2006, p. 237.
- ANSI 3.2 Z39.16 , American National Standard for the Preparation of Scientific Papers for Written or Oral Presentation, aprobado el 31 de agosto, 1972.
- CARD, Stuart *et al.*, *Readings in information visualization. Using vision to think*, San Francisco, Kaufmann, 1999.
- DROTT, M. Carl y Belder C.. Griffith, “Characteristics of technically oriented house journals”, en *IEEE Transactions on Professional Communication*, vol. PC-18, núm. 1, marzo de 1975, p. 46, citados en Arthur J. Meadows, “The evolution of graphics in scientific articles”, en *Publishing Research Quarterly*, vol. 7, núm 1, 1991.
- GRAHAM-ROWE, Duncan, “Computer model spots image fraud. Software measures extent of ‘airbrushing’ in digital images”, en *Nature News*, 28 de noviembre 2011, consultado en <<http://www.nature.com/news/computer-model-spots-image-fraud-1.9502>>.

²⁰ Martin Kemp, “Noticing Nature”, *op. cit.*, p. 25. Cita original en inglés: “The visual evolution of *Nature* serves to show not only how notions of ‘illustration’ have been transformed over the 129 years, but also how visual styles for the conduct and broadcasting of the sciences have undergone fundamental changes”.

- HWANG, Woo Suk *et al.*, “Evidence of a pluripotent human embryonic stem cell line derived from a cloned blastocyst”, en *Science*, vol. 303, núm. 5664, 12 de marzo, 2004, pp. 1669-1674.
- , “Patient-specific embryonic stem cells derived from human SCNT blastocysts”, en *Science*, vol. 303, núm. 5729, 17 de junio, 2005, pp. 1777-1783.
- KEMP, Martin, “Noticing Nature”, en *Nature*, vol. 393, núm. 6680, 7 de mayo, 1998, p. 25 [artículo que analiza la evolución del diseño de las portadas].
- KÖPPEN, Elke, “La vida en imágenes: las ciencias biológicas entre el dibujo tradicional y la visualización computacional”, en *Ludus Vitalis. Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida*, vol. XVIII, núm. 34, 2010, pp. 57-73.
- , *El uso de ilustraciones en revistas científicas*, tesis de doctorado en Bibliotecología y Estudios de la Información, UNAM, 2007.
- LYNCH, Michael, “The externalized retina: Selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences”, en Lynch, Michael y Steve Woolgar (eds.), *Representation in scientific practice*, Cambridge, MIT, 1990, pp. 153-186.
- MCCORMICK, B. *et al.*, “Visualization in scientific computing”, en *Computer Graphics*, vol. 21, núm. 6, noviembre 1987.
- OBOKATA, Haruko *et al.*, “Stimulus-triggered fate conversion of somatic cells into pluripotency”, en *Nature*, vol. 505, núm. 7485, 30 de enero, 2014, pp. 641-647.
- “Salutatory”, en *Science: A Weekly Record in Scientific Progress*, vol. 1, núm. 1, 3 de julio, 1880, p. 6.
- “Scriptoribus et Lectoribus, Salutem”, en *Science: A Weekly Journal Devoted to the Advancement of Science*, vol. 1, núm. 1 [New Series], 4 de enero, 1895, p. 2.
- UNESCO, *Guide for the preparation of scientific papers for publication*, París, UNESCO, 29 de agosto, 1968.

RESÚMENES CURRICULARES



DANIELA BLEICHMAR (bleichma@usc.edu) estudió historia en las universidades de Harvard (licenciatura, 1996) y Princeton (maestría, 2001 y doctorado, 2005). Es profesora titular de Historia e Historia del Arte en la University of Southern California. Es autora del libro *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* (2012, traducido como *El imperio visible: Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*, FCE, 2016) y coeditora de los libros *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World* (2011), *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800* (2009) y *Objects in Motion in the Early Modern World* (2016). Su investigación actual estudia la producción, circulación y reproducción de códices mexicanos ca. 1520-1800.

ANA UTSCH (anautsch@gmail.com) es profesora adjunta de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil), donde imparte los cursos de Conservación-Restauración y Letras, así como coordinadora del Museo Vivo Memoria Gráfica y del Laboratorio de Historia del Libro, proyectos que se desarrollan en la misma institución. Obtuvo la maestría y el doctorado en historia cultural en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), bajo la dirección de Roger Chartier. Como investigadora asociada a la Biblioteca Nacional de Francia, desarrolló investigaciones sobre la historia de la encuadernación y de la restauración de acervos bibliográficos en el Departamento de Conservación. Tiene experiencia en las áreas de historia del libro y de conservación-restauración de acervos bibliográficos. Actualmente investiga sobre los usos editoriales y sociales de la encuadernación, la preservación del patrimonio tipográfico y, de forma más general, acerca de las relaciones que mantienen las textualidades y las materialidades de los textos.

RICARDO MORALES LÓPEZ (rml@alestra.net.mx). Artista visual con estudios de maestría, orientación pintura, en la ENAP-DEP (actual FAD, UNAM), ha participado en seis exposiciones individuales, dos *open studio* y ha sido seleccionado en más de cuarenta exhibiciones internacionales y nacionales. Su trayectoria profesional ha sido reconocida con residencias artísticas en el extranjero —un par de veces por el FONCA—, menciones honoríficas y obras en museos nacionales y extranjeros.

Integra a su práctica artística gráfica y pictórica, la docencia y la investigación documental. De esta última, le interesa interpretar imágenes y reconocer sistemas de impresión relacionados con las artes gráficas mexicanas, en especial de mediados del siglo XIX a la fecha. Sus hallazgos los ha divulgado en documentales, foros académicos o congresos internacionales y nacionales.

Además de ser miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología (SIB-UNAM) desde febrero del 2013, es docente en la ENPEG “La Esmeralda”, la ENCRyM “Manuel del Castillo Negrete” y en la Academia de San Carlos, División de Educación Continua y Extensión Académica.

NINEL VALDERRAMA NEGRÓN (ninelvn@gmail.com) es licenciada en historia y obtuvo la maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Formó parte del proyecto del Getty Research Institute “Unfolding Art History in Latin America”. Sus temas de estudio son los tránsitos artísticos entre la diversas partes del mundo hispánico, con especial énfasis en las capitanías durante el siglo XIX. Su tesis de maestría abordó el tema: *El vacatio regis en imagen. La jura de Fernando VII en el Reino de quetzal* (2013). Entre sus publicaciones destacan “El artillugio del tiempo en un tablado en honor a Fernando VII en Guatemala”, en *Imágenes. Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas* y “El pacto y la traición como imágenes fundacionales en México y Filipinas”, en *el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo y Discontinuo. Dilemas de la Historia del Arte*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

JOSÉ SANTOS HERNÁNDEZ PÉREZ (santosdemound@gmail.com) es licenciado en Historia por la Facultad de Historia de la UMSNH; maestro en Historia con opción en Historia Regional Continental por la Facultad de Historia de la UMSNH, y, doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente se encuentra realizando la estancia posdoctoral en el Posgrado de Humanidades de la

Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. Sus líneas de trabajo son: historia de la prensa, la cultura, la educación, la ciencia y la tecnología. Es autor de los siguientes trabajos: “Imágenes nacionalistas en el *Diario de México*: Espejo de la vida social y cultural de los novohispanos, 1805-1812”, en: Esther Martínez Luna (editora), *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada, 1805-2005*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 2009; “Jacobo de Villaurrutia, impulsor del asociacionismo hispanoamericano”, en: *Signos Históricos*, núm. 28, julio-diciembre, 2012; “Medicina y salud pública: su difusión a través de la *Gaceta de Guatemala* (1797-1804)”, en: *Revista de Humanidades Médicas y Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología*, Argentina, ISO-CYTE/Instituto de Estudios en Salud, Sociedad, Ciencia y Tecnología, vol. 2, núm. 2, diciembre, 2010.

SUSI W. RAMÍREZ PEÑA (swrp11@yahoo.com.mx). Estudiante del doctorado en Ciencias Humanas, con especialidad en estudios de las tradiciones en el Colegio de Michoacán. Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México (2010-2012), con el ensayo de investigación: “Viñetas en la gráfica mexicana: Guadalajara en la construcción de un campo visual ligado al cambio político, 1822-1847”, FFYL-UNAM, 2013. Licenciatura en Historia por la Universidad de Guadalajara, Jalisco (2003-2008) con la tesis: “Deseos y manipulaciones, publicidad en la prensa de Guadalajara 1920-1930”, CUCSH-Universidad de Guadalajara, 2010.

ELKE KÖPPEN (elke.koppen@gmail.com). Licenciada en Sociología por la Universidad de Bielefeld en Alemania y maestra y doctora en Bibliotecología y Estudios de la Información por la UNAM; investigadora Titular “A” en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM. Sus líneas de investigación giran alrededor de la información visual en la producción y la transmisión del conocimiento. Ha publicado varios artículos sobre patrimonio fotográfico, *graffiti* e imágenes científicas, y ha coordinado el libro *Imágenes en la ciencia/Ciencia en las imágenes*, CEIICH-UNAM, 2009, y otro junto con Mauricio Sánchez Menchero, *Los trazos de las ciencias: circulación del conocimiento en imágenes*, CEIICH-UNAM 2013, que cuentan con capítulos suyos. Es tutora del Posgrado en Bibliotecología y Estudios de la Información, donde imparte el curso de maestría “Bibliotecas, colecciones y servicios especializados: acervos fotográficos”.

Otros títulos de la colección

Todos mis libros. Reflexiones en torno a las bibliotecas personales en México y América Latina

Marina Garone Gravier
Mauricio Sánchez Menchero
(coordinadores)

Cultura impresa y visualidad: tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales

Marina Garone Gravier
Mauricio Sánchez Menchero
(coordinadores)

El estudio de la acción social efectiva de las organizaciones. El caso de organizaciones de la sociedad civil en México

Lucía Patricia Carrillo Velázquez
(coordinadora)

Identidades: Teorías y métodos para su análisis

Laura Loeza Reyes
Martha Patricia Castañeda Salgado
(coordinadoras)

Discurso y descolonización en México y América Latina

Octavio Quesada García
Lilian Álvarez Arellano
Adalberto Santana
(coordinadores)

La imagen de Cocijo y el lenguaje visual antiguo mexicano

Octavio Quesada García

El lector tiene en sus manos el libro *Imagen y cultura impresa*, el cual reúne diferentes ejemplos de aproximación teoricométodológica y de fuentes para estudiar el binomio de lo textual y lo visual en soportes impresos. Se trata de un primer esfuerzo de trabajo interdisciplinario e interinstitucional, donde convergen ocho capítulos organizados alrededor de la producción de dibujos, grabados y elementos tipográficos para diversos libros y gacetas, cuya temporalidad abarca desde el siglo XVI y hasta nuestros días. En gran parte, dicho esfuerzo es el resultado del trabajo de dos seminarios que se llevan a cabo en la UNAM: el Interdisciplinario de Bibliología y el de Estudios sobre la Cultura Visual, del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

