UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DEL DISEÑO GRÁFICO BARROCO AL ROMÁNTICO (1777-1850)

Tesis que presenta:
Silvia Fernández Hernández
Para obtener el grado de
Doctora en Historia del Arte

Director y Tutor: Dr. Aurelio de Los Reyes García-Rojas
Asesoras: Dra. Clara Bargellini Cioni
Dra. Montserrat Galí Boadella

Ciudad Universitaria, 2007

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEL

DISEÑO GRÁFICO BARROCO

al

ROMANTICO





Silvia Fernández Hernández

A mi amado esposo Federico, compañero de vida, ideales y pasión por los libros, por sus aportes y paciencia durante la elaboración de esta tesis.

A mis adoradas hijas Silvia y Mariana, los seres más preciados de mi existencia.

Al regalo que me ha dado la vida, mi sol y alegría diarios: mis nietos Teo, Pablo y Sebastián.

A mis padres, Consuelo y Rafael.

A los que me devolvieron la fe en la humanidad: Cory, Rosario, Paty y Adolfo, Queta y Chui, Lupita y Gerardo, Rosalba.

A los que me tendieron su mano valiente y solidaria.

Al Dr. Aurelio de los Reyes por sus enseñanzas, paciencia y dedicación que brindó a mi trabajo.

El tipógrafo compositor*

Hacer y deshacer
Es mi trabajo
Y siempre el compositor
Sabe aliñar sus letras
Según el gusto del autor.

Tomar las letras en la caja
Después con orden disponer
Las palabras, las líneas en su lugar
Es lo que se llama componer.
Cuando el libro esta en prensa,
me es remitido por el impresor
A deshacerlo, me apuro
Y tengo otro trabajo.

Hacer y deshacer, etc.

Mi trabajo me hace intérprete
De todas las opiniones
Tan pronto la copia está lista
Yo entro con mis funciones
De los errores soy el baluarte
Igual que de la verdad
Con uno hago la luz
Con otro hago la oscuridad

Hacer y deshacer, etc.

Conozco solamente mi copia
Y por el mal o por el bien
Soy devoto, soy impío
Creo en todo y en nada creo
Según el color de la obra
Afirmo en blanco, afirmo en negro
En la mañana tengo un lenguaje
Y otro en la noche tengo

Hacer y deshacer, etc.

Mi humor hace piruetas
Estoy triste, estoy alegre
Soy prosista o poeta
Soy casto y atrevido
A veces grave y a veces cómico
Revoloteo sobre un pie
A menudo la letra de un cántico
Sirve para componer Beranger

Hacer y deshacer, etc.

Se dice que tal autor se atonta
Para mi, lejos de alarmarme
Aplaudo mucho su locura
Cuando viene a hacerse imprimir.
La obra más excéntrica
Siempre puede ser utilizada
En muchos usos se revindica
Tan pronto esta publicada

Hacer y deshacer, etc.

A modo de cosas nuevas
Cuántas personas recalientan lo viejo
Y se ve perder muchas cabezas
Y no es para mejorar
Nadie puede quedarse quieto
Se cambia sin saber por qué
Pero yo, cuando cambio de opiniones
Al menos estoy en mi oficio

Hacer y deshacer, etc.

Por Toussaint Michel
Músico de Léo Maresse

* E`mile Chautard, *Glossaire Typographique,*
París, Donoël, 1937, p.139-141
(Traducción: Claire Rosin Marit)

ÍNDICE TESIS

Agradecimientos
PRÓLOGO_____I-VIII

INTRODUCCIÓN_____1-46
- A- Desaciertos y carencias en algunas definiciones del diseño moderno.
- B- Definiciones actuales de diseño gráfico y tipográfico.
- C- Algunas concepciones del diseño y la tipografía en los siglos XVII, XVIII y XIX en España.
- D- El estilo en las portadas de los libros.
- E- Método de investigación.
- F- Método de análisis de las portadas:
  - El análisis tipográfico.
  - El análisis literario del título.
  - El análisis de la composición.

Capítulo I- SOBRE EL QUEHACER DEL DISEÑADOR TIPOGRÁFICO Y EL COMPONEDOR_____47-69
1.1. El diseño de las letras y alfabetos completos.
1.2. Tallar las letras en relieve y su fundición en metal.
1.3. Componer una página tipográfica o un libro completo.

Capítulo II- DISEÑO GRÁFICO, CAJISTA Y TIPOGRAFÍA EN LA NUEVA ESPAÑA_____71-116
2.1. La tinta.
2.2. El papel.
2.3. La prensa.
2.4. La tipografía.
a)Diseño de letras.
b)Producción de tipos en relieve y en metal.
c)El cajista.
2.5. Las leyes.

Capítulo III- EL ESTILO BARROCO DE LAS PORTADAS (1700-1777)_____117-171
3.1. El mundo barroco del siglo XVIII.
3.2. El estilo barroco.
3.3. El análisis del estilo barroco en las portadas.
3.3.1. El barroco en la tipografía.
3.3.2. El barroco literario del título.
3.3.3. La composición barroca de la portada.
a)Primer modelo de portada barroca.
b)Segundo modelo de portada barroca.
c)Tercer modelo de portada barroca.
d)Cuarto modelo de portada barroca.

Capítulo IV- LA TRANSICIÓN NEOCLÁSICA Y LA GESTACIÓN DE LA MODERNIDAD.(1777-1824)_____173-258
4.1. La Ilustración, el pensamiento moderno y su impacto en la recepción de los libros.
4.2. Nuevas formas de producción del impreso: la primera etapa de la Revolución Industrial y el desarrollo del diseño gráfico moderno.
4.3. Ilustración, neoclasicismo, las Academias de Arte y la nueva Iconología.
4.4. La Ilustración en España y su recepción en la Nueva España.
4.5. Gerónimo Antonio Gil Y Felipe de Zúñiga y Ontiveros: dos figuras clave de la transición.
4.6. Los cambios políticos y la transición en la Nueva España.
4.7. El Romanticismo.
4.8. El análisis del estilo de transición en las portadas:
4.8.1. Neoclasicismo y romanticismo en la tipografía.
4.8.2. Neoclasicismo en la literatura del título.
4.8.3. La composición en las portadas de transición.
a)Primer modelo portada de transición.
b)Segundo modelo portada de transición
c)Tercer modelo portada de transición
d)Cuarto modelo portada de transición
e)Quinto modelo portada de transición

Capítulo V- LAS PORTADAS ROMÁNTICAS EN EL MÉXICO MODERNO E INDEPENDIENTE (1824-1850)_____259-305
5.1. El México Independiente y las nuevas condiciones de circulación de los impresos.
5.2. La Academia de San Carlos en la independencia y los primeros de la modernidad.
5.3. La litografía y el desarrollo del diseño gráfico moderno.
5.4. El Establecimiento de Ignacio Cumplido y el diseño gráfico moderno en México.
5.5. El análisis del estilo moderno de las portadas.
5.5.1. La tipografía en las portadas modernas.
5.5.2. La literatura romántica del título.
5.5.3. La composición de las portadas modernas.
a)Primer modelo de portada moderna.
b)Segundo modelo de portada moderna.
c)Tercer modelo de portada moderna.
d)Cuarto modelo de portada moderna.

CONCLUSIONES_____307-321
GLOSARIO_____323-328
ILUSTRACIONES_____329-419
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES_____421-430
APÉNDICES_____431-524
No. 1 Muestra de portadas estudiadas_____431-499
Por autor.

Por impresor.
Por año.
No. 2 Evolución de las letras manuscritas y tipográficas_____501-504
No. 3 Anatomía de las letras romanas_____505-507
No. 4 Testamento del Bachiller Josef Fernández de Jáuregui___509-519
No. 5 Legislación de los libros y las imprentas del siglo XVI,XVII
Y XVIII_____521-524

FUENTES_____525-545

ÍNDICE_____547-549

INDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo I

Ilustración No.1 A)Proporción tipográfica ternaria partiendo del rectángulo de oro, para delimitar el bloque de texto, el rectángulo gris en las páginas a imprimir.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 36.
B) De Lucas Pacioli *Divina proportione* (Venecia, 1509).
Harry Carter, *orígenes de la tipografía. Punzones matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI),*Madrid, Editores Ollero y Ramos, 1999, p.85.

Ilustración No.2. Inscripción de la base de la columna de Trajano en Roma.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 255

Ilustración No.3. Diseño del alfabeto Romano de Jenson.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 15.

Ilustración No.4. Página del *Hypnerotomachia Poliphili* diseñada por Aldo Manuzio.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 140.

Ilustración No.5. Acabado de copa de Aldo Manuzio.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 73.

Ilustración No.6. Aldo Manuzio de espaldas mostrando sus letras cursivas.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 58.

Ilustración No.7. Anatomía de la letra dibujada por Durero.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p. 24.

Ilustración No.8. Corte del calamus y ángulo de 45º para escribir. Se usó mucho en Europa para escribir antes de las mayúsculas.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p.33.

Ilustración No.9. Trazo grueso y delgado según la posición del calamus.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p. 32.

Ilustración No.10. Formas de los trazos para hacer las letras con el calamus.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p.33.

Ilustración No.11. Las distintas alturas de las letras que se toman como referencia en un alfabeto.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 89.

Ilustración No.12. Partes de las letras: nombres viejos y nuevos.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 103.

Ilustración No.13. Marca tipográfica de Christofer Plantin. Diseñada por Rubens.
Grabado, cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana.

Ilustración No.14. Lápida romana cincelada, dibujada previamente con un marco de metal para alinear las letras y un compás para medirlas y trazarlas.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 17.

Ilustración No.15. Diseñador renacentista de alfabetos.
Philip Meggs, B, *Historia del diseño gráfico,* México, Mc Graw-Hill, 2000, p.64, fig. E.

Ilustración No.16. Dibujo izquierdo usando contrapunzón, dibujo derecho desbastando.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 75.

Ilustración No.17. Pasos para cortar contrapunzón y punzón.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 79.

Ilustración No.18. Contrapunzones de las letras gsn.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 80.

Ilustración No.19. Contrapunzones y punzón final de la letra [T]
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 105.

Ilustración No.20. Matrices de cobre justificadas.
Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 31.

Ilustración No.21. Fundición y vaciado del tipo en el molde y su resultado.
Roberto Ruíz Zavala, *El libro y sus orillas, tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas,* México, UNAM, 1994, p. 41.

Ilustración No.22. Izquierda, caja de madera muy adornada para guardar los punzones; derecha, caja con matrices no justificadas y matrices sueltas.
Leon Voet, *The Golden Compases. A history and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*, Amsterdam, Vangendt and co., 1972, p. 54.

Ilustración No.23. Las partes que componen el tipo, resultado de la fundición y el vaciado en el molde, forma mas nomenclatura, (existen muchas nomenclaturas, para efectos de este trabajo se utilizó la de Harry Carter).
Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 27.

Ilustración No.24. Herramientas para punzones y contrapunzones.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. IV, sin página.

Ilustración No.25. Todas las herramientas e instalaciones para la fundición de letras.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. II, sin página.

Ilustración No.26. Moldes para fundir tipos del siglo XVI.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. IX, sin página.

Ilustración No.27. Izquierda, fundidor de letras del siglo XVI.
Philip B Meggs, *Historia del diseño gráfico,* México, Mc Graw-Hill, 2000, p.64, fig. C

Ilustración No.28. Derecha, fundidores de letras.
Karen, Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 37.

Ilustración No.29. Caja de tipos.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 5.

Ilustración No.30. Caja Española.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 66.

Ilustración No.31. Izquierda, componedor con dos líneas tipográficas, separadas por una pleca.
Karen, Brookfield Karen, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 38.

Ilustración No.32. Derecha, distintas medidas para los blancos (separación de palabras).
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 70.

Ilustración No.33. Galera, volandera izquierda y derecha. Izquierda componedor, líneas tipográficas que se pondrán en la galera. Derecha dos párrafos y plecas de espaciado entre los dos párrafos. Pruebas de galera.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 38.

Ilustración No.34. Herramientas del tipógrafo y abajo, en el extremo derecho se aprecia una forma ya terminada y atada con su bramante.

Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. XV, sin página.

Ilustración No.35. Marco de metal, forma, plecas que la sostienen a los lados, cuñas y llave que las cierra ajustándolas a presión dentro del marco.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 39.

Ilustración No.36. Libro abierto en folio, y los otros libros en otros formatos.
"De la escritura a la lectura: el mundo del libro en la Nueva España", México, INAH, 1993, portada del catálogo de la Exposición.

Ilustración No.37. Cajistas del siglo XVI componiendo líneas tipográficas.
Impressio librorvm. Potest vt vna vox capi aure plurima: Linunt ita vna Scripta mille paginas. Grabado, cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana.

Capítulo II

Ilustración No.38. Prensa del Siglo XVI.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, pp.40, 41.

Capítulo III

Ilustración No.39. Letras Garamond.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 60.

Ilustración No.40.Letras Caslon.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p.57.

Ilustración No.41. Letras Bodoni.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 114.

Ilustración No.42. Versión Stempel de las letras Garamond.
Christopher Perfect , *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 59.

Ilustración No.43. Versión ITC de las letras Caslon.
Christopher Perfect, *op. cit.,* p 56.

Ilustración No.44.Versión Bauber de las letras Bodoni.
Christopher Perfect, *op. cit.,* p. 113.

Ilustración No. 45. Estudio comparativo de sistemas de clasificación de los tipos de imprenta.
Mariana Garone, et. al., "Tipos de remate. Notas sobre tipografía" en *De diseño, diseño arquitectura y arte,* México, Grupo Malabar, 2001, No 32, Junio-Julio, p.21.

Ilustración No.46. Izquierda, A)Letras Barrocas, B)Letras Neoclásicas y C)Letras Románticas.
Robert Bringhurst, *The Elements of Typographipc Style,* Canada, Hartley & Marks, 2001, version 2.4, pp. 12 y 13.

Ilustración No.47.Letras talladas por Claude Garamond.
Cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana. Número de inventario del catálogo del Museo Plantin-Moretus 27. MA97.

©® Gaviño. Ilustración No.48. De la portada Condiciones del Real asiento y fabrica de la pólvora... se tomaron las minúsculas para compararlas con la clasificación de Robert Bringhurst y comprobar de esta manera que corresponden al estilo Barroco, (Vid. Apéndice No 1, No 54). Para realizar esta comparación se utilizó el programa de Photo Shop.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Gaviño. Ilustración No.49. Vid. Apéndice No 1, Nº121 A) Primer modelo de portada Barroca.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.50. A)Primer modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 51.Análisis del texto tipográfico A) Primer modelo de portada barroca.

©® Gaviño. Ilustración No.52.Vid. Apéndice No 1, Nº54 B) Segundo modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.53. B)Segundo modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 54. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo de portada barroca.

©® Gaviño. Ilustración No.55. Vid. Apéndice No 1, Nº190 C) Tercer modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.56. C)Tercer modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 57. Análisis del texto tipográfico C) Tercer modelo de portada barroca.

©® Gaviño. Ilustración No.58. Vid. Apéndice No 1, Nº248 D) Cuarto modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.59. D)Cuarto modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 60. Análisis del texto tipográfico D) Cuarto modelo de portada barroca.
©® Jarumi Dávila Ilustración No.61: Marcos Orlados A. José Toribio Medina, *op cit,* p.CLXI, B. Vid. Apéndice No 1, Nº127, C. Vid, Ap. No 1, Nº173, D. Vid. Ap, No 1, Nº 206, E. Vid. Ap. No 1, Nº232, F. Vid. Ap. No 1, Nº33, G. Vid. Ap. No 1, Nº242, H. Vid. Ap. No 1 Nº79, I. Vid. Ap. No 1, N19, J. Vid. Ap. No 1, Nº109, K. Vid. Ap. No 1, Nº 197, L. Vid. Ap. No 1, Nº172, M, Vid. Ap. No 1, Ñº183, N. Vid. Ap. No 1, Nº10.

©® Jarumi Dávila Ilustración No.62: Viñetas **A**. Vid. Apéndice No 1, Nº149, **B**. Vid, Ap. No 1 Nº225, **C**. Vid, Ap. No 1, Nº191, **D**. Vid, Ap. No 1, Nº212, **E**. Vid, Ap. No 1, Nº102, **F.** Vid, Ap. No 1, Nº222, **G**. Vid, Ap. No 1, Nº219, **H**. Vid, Ap., No 1, Nº49, **I**. Vid, Ap. No 1, Nº1, **J**. Vid, Ap. No 1, Nº140, **K**. Vid, Ap. No 1, Nº14.

©® Jarumi Dávila Ilustración No.63: Plecas **A**. Vid, Apéndice No 1, Nº180, **B**.Vid. Ap. No 1, Nº95, **C**. Vid, Ap. No1, Nº18, **D**.Vid, Ap. No1, Nº247, **E**. Vid, Ap. No 1, Nº247, **F**. Vid. Ap. No 1, Nº170, **G**. Vid. Ap. No 1, Nº225, **H**. Vid. Ap. No 1, Nº166, **I**. Vid. Ap. No 1, Nº212, **J**. Vid. Ap. No 1, Nº163, **K**. Vid. Ap. No 1, Nº34, **L**. Vid. Ap. No 1, Nº14, **M**. Vid. Ap. No 1, Nº 122.

Capítulo IV

Ilustración No.64. Esquema elaborado por Vitruvio, Rosa de los vientos.
M. Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura,* incunable, per, Simonem Papiensem Bavilaquam, Venteiis, 1497, (datos del colofón). Ilustración xilográfica.
Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.65. Esquema elaborado por Vitruvio, Rosa de los vientos, con brújula.
Joseph Ortíz y Sanz, (Traducidos del latín y comentarios), *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion,* Madrid, En la imprenta Real año de 1787. Dibujo Josef Ortíz, grabado de Joaquín Fabregat. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.66. Grabado de Durero, sobre la perspectiva.
Ernesto de la Torre Villar, *La arquitectura y sus libros,* México, UNAM, 1978, sin p.

Ilustración No.67. Labores agrícolas.
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº I. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.68. Labores agrícolas.
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771.
Calcografia Nº II. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.69. Máquina sembradora
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº II. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.70. Máquina Sembradora
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771.
Calcografia Nº III. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.71. Tabla V.
Juan Benito Díaz de Gamarra, "Elementa Recientoris Philosophiae", en Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México,* México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992, p.20 Grabado en cobre de Antonio Onofre Moreno. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.72. Izquierda grabado "El arte de la tipografía", derecha Portada del Manual tipográfico de Fournier.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I.
Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.73. Tabla general de la proporción de los cuerpos tipográficos.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 133, 134, 135. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.74. Tabla general de la proporción de los cuerpos tipográficos.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp.136-137. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.75. Viñetas y Filetes orlados de combinación.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 95-109. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.76. Izquierda corchetes, derecha Plecas.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 126-130. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.77. Letras de Fantasía.

Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo II, pp. 88-89. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Ilustración No.78. Trazo de Jerónimo Antonio Gil en el siglo XVIII, conocido como *gilismo.*
Enric Situé, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 121.

©® Gaviño. Ilustración No.79. A) y B) Punzones con el *gilismo,* en letras romanas tipo Bodoni; C) Punzón de letra neogótica. D) Punzones completos, vistos por una cara, de diferentes puntos. Tallados por Jerónimo Antonio Gil. Bodega de la antigua Academia de San Carlos.

©® Gaviño. Ilustración No.80. Vid. Apéndice No 1, Nº185. De la portada Constituciones... tomamos las minúsculas para compararlas con la clasificación de Robert Brinhurts y comprobar de esta manera que corresponden al estilo neoclásico.
Cortesía del archivo histórico de CONDUMEX.

©® Gaviño. Ilustración No.81. En la parte superior las letras Bodoni rediseñadas por Bauer, en el centro las letras Bodoni talladas por Jerónimo Antonio Gil, en la Nueva España, en el vértice de la [A], se aprecia una diferencia, por lo tanto sería otro *gilismo*.
Parte superior. Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p.114.
Parte central Vid. Apéndice No 1, Nº 92, para las letras de Jerónimo Antonio Gil.

Ilustración No.82. Grabado en cobre de Francisco Agüera, para ilustrar el título de la novela: *La portentosa vida de la muerte*.
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, Herederos de Joseph de Jáuregui, 1792. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

©® Gaviño. Ilustración No.83. Vid. Apéndice No 1, Nº185, A) Primer modelo portada de transición.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.84. A) Primer modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 85. Análisis del texto tipográfico A) Primer modelo portada de transición.

©® Gaviño. Ilustración No.86. Vid. Apéndice No 1, Nº92, B) Segundo modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila

Ilustración No.87. B) Segunda portada de transición
Análisis de la composición gráfica.
Ilustración No. 88. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo portada de transición.

©® Gaviño Ilustración No.89. Vid. Apéndice No 1, Nº154, C) Tercer modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.90. C) Tercer modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 91. Análisis del texto tipográfico C) Tercer modelo portada de transición.

©® Gaviño. Ilustración No.92. Vid. Apéndice No 1, Nº14, D) Cuarto modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.93. D) Cuarto modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 94. Análisis del texto tipográfico D) Cuarto modelo portada de transición.

©® Gaviño Ilustración No. 95. Vid. Apéndice No 1, Nº96, lado izquierdo E) Quinto modelo portada de transición. Lado derecho portada hecha a mano. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.96. E) Quinto modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 97. Análisis del texto tipográfico E) Quinto modelo portada de transición.

Capítulo V

© ® Gaviño. Ilustración No.98. Portada del Catálogo de Ignacio Cumplido 1836
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p.
Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.

©® Gaviño. Ilustración No.99. En la primera línea letras tipo neogóticas o revivals (que Cumplido llama gótica labrada); y en la segunda línea letras tipo neogóticas o revivals sin sombra (llamadas en la Ilustración gótica llana de misal); en la tercera línea letras de fantasía sombreadas (que en la Ilustración se denominan toscana de misal).
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.

©® Gaviño. Ilustración No.100. Letras Modernas o Egipcias.

Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.

©® Gaviño. Ilustraciòn No.101. Viñetas Románticas.
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.

©® Gaviño. Ilustraciòn.No. 102 Viñetas Románticas.
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.

Ilustración No.103. Vid. Apéndice No 1, Nº118, A) Primer modelo de portada moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.104. A) Primer modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No.105. Análisis del texto tipográfico A) Primer modelo portada moderna.

Ilustración No.106. Cortesía Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,
B) Segundo modelo de portada moderna.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.107. B) Segundo modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No.108. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo portada moderna.

Ilustración No.109. Vid. Apéndice No 1, Nº179, C) Tercer modelo de portadilla moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.110. C) Tercer modelo de portadilla moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 111. Análisis del texto tipográfico C) Tercer modelo portadilla moderna.

Ilustración No.112. Vid. Apéndice No 1, Nº155, D)Cuarto modelo de portada moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.113. D) Cuarto modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 114. Análisis del texto tipográfico D) Cuarto modelo portada moderna.

PRÓLOGO

Cuando inicié mi proyecto de investigación,[1] nunca imaginé que el universo de estudio que había elegido era tan vasto. El interés inicial partió del deseo de hacer, por lo menos, una pequeña contribución a la historia del diseño gráfico en México, ya que en las escuelas de diseño en las que había impartido clases, prácticamente eran inexistentes las referencias a nuestro país. Se repetían los lugares comunes; se hacía muy poca investigación; se le daba más importancia a los talleres que a las materias teóricas e históricas; y por si fuera poco, en la actualidad, con el uso de la computadora, parece fácil justificar y volver casi innecesario el conocimiento de los fundamentos históricos, todo lo cual deviene en una formación deficiente de las nuevas generaciones de diseñadores.

Comencé mi aventura dando rodeos, e intentando desechar ideas preconcebidas y radicales. Con el fin de no perderme en el amplio panorama que se me imponía, y con el afán de tomar decisiones acertadas, seguí las indicaciones de mi director de tesis, el Dr. Aurelio de Los Reyes, quien siempre tuvo un profundo respeto a mi propio proceso -además de contar con amplia experiencia y generosidad como formador de alumnos-, con la debida exigencia y objetividad en sus señalamientos, supo encausar mi trabajo con indicaciones aparentemente simples: "enfréntese a la obra", "no especule", "vea".

Por otra parte, en la convivencia con mis compañeros en el seminario, asimilé la importancia de la crítica constructiva y el valor de sus aportaciones. En plena huelga de la UNAM (en 1999), reunidos bajo esas circunstancias –porque también aprendimos la necesidad y el compromiso de no interrumpir el trabajo serio y constante–, surgió el

[1] Presentado en el coloquio organizado por el Instituto Mora y publicado, Silvia Fernández, "La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850), en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860),* Instituto Mora y la UNAM, 2001, pp.15-26.

primer título de mi investigación: *La transición del diseño gráfico barroco al diseño gráfico moderno (1777-1850).* El que se simplificó con las observaciones del pre-examen: *Del diseño gráfico barroco al romántico.*

Mi tesis trata sobre las portadas de los libros que se consideran dentro de lo que se denomina el mundo del libro antiguo, el cual está hecho con técnicas artesanales, manualmente. De acuerdo a las convenciones internacionales,[2] hay muchas disciplinas que abordan su estudio, con base en los siguientes puntos de vista: bibliotecológico, filológico, histórico, informático, paleográfico, de soportes materiales, normativos, e intelectuales. En este último se encuentran tanto el diseño gráfico, como la historia del arte.

Para estudiar con seriedad los libros antiguos, es indispensable el trabajo interdisciplinario. Esto lo fui detectando a lo largo de la investigación, al darme cuenta de que los libros comunican ideas, y reflejan la historia social y cultural de una época. Mis asesoras, las Doctoras Clara Bargellini y Montserrat Galí, desde el inicio me pusieron en contacto con generosos especialistas, los cuales me brindaron valiosas opiniones y apoyo en el transcurso de la indagación. Asimismo, tuve que recurrir a varios enfoques metodológicos para el análisis de las portadas, ya que no era suficiente basarme únicamente en la Historia del Arte, o en el diseño gráfico. El estudio requería de un análisis con nuevos parámetros, como el que han desarrollado en Francia los historiadores del libro, que lo abordan desde una perspectiva social, enfoque con el que inició la Escuela de los *Annales*. Roger Chartier, uno de sus principales continuadores, ha tenido mucho contacto con México.[3] Finalmente, ya en plena redacción de la tesis, fue de gran utilidad cursar el Diplomado del

[2] ISBDA: Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Publicaciones Monográficas Antiguas. Normas dictadas por la IFLA (Federación Internacional de Bibliotecas y Archivos).
[3] *Vid*. en la Bibliografía Lucien Fébvre; Roger Chartier *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural;* para ampliar esta información *Vid*. Robert, Darnton, "¿Qué es la historia del libro?" en *Historias*, Núm. 44, Sep-dic. 1999, México, Dirección de Estudios Históricos-INAH, pp. 3-24.

Libro Antiguo, pues me ayudó a precisar muchos términos y a corregir algunas apreciaciones equivocadas.[4]

Sin embargo, al revisar el estado de la cuestión me encontré con cuatro dificultades:

- Las historias de la imprenta en México que consideran su estudio únicamente desde el punto de vista bibliotecológico. Los diferentes autores[5] copian y repiten información de una manera acumulativa, mas no la relacionan con los procesos históricos, sociales y culturales. No queremos ser injustos con los iniciadores, los cuales trabajaron prácticamente sin recursos. No obstante, en la actualidad su resultado es pobre para el análisis.
- Las historias del diseño y del libro, no siempre tienen el rigor necesario en cuanto a los datos y definiciones que presentan. Sus enfoques están muy sesgados por intereses nacionales, en tanto tratan de destacar sólo su producción, y siguen reflejando una visión eurocentrista.[6] Por lo tanto, a pesar de contar con información útil, ésta muchas veces se vuelve relativa, sobre todo al confrontarla con la realidad del libro virreinal mexicano.
- La teoría del diseño moderno influida por la semiología, desvincula el objeto gráfico del proceso cultural de la época, de tal manera que muchas de sus apreciaciones no se pueden explicar en el diseño gráfico de la época virreinal. En otros casos –como el intento de teoría del diseño nacional de Juan Acha–, se confunden categorías y no se señala correctamente el origen de sus postulados teóricos.

[4] Diplomado El libro antiguo III, generación 2005-2006, de la FFYL y la DGB, coordinado por Isabel Chong y Carolina Ponce.
[5] *Vid.* En la Bibliografía: José R. Benítez, Margarita Bosque, José Pascual Buxó, Enrique Fernández Ledesma, Rafael García, Juan B. Iguiniz, Luisa Leal Martínez, Carlos Linga.
[6] *Vid.* Karen Brookfield, Svend Dahl, Jorge de Buen, Hipólito Escolar, Gerardo Kloss, Juan Manuel López, María Luisa López-Vidriero, José Luis Martínez, Cuauhtémoc Medina, Philip B. Meggs, Christopher Perfect, Rosa Olguín.

- La noción del diseño gráfico en general, y moderno en México. Por el predominio de la imagen en el siglo XX, la tendencia es la de circunscribir en ella la producción gráfica en su totalidad. Pero en el periodo virreinal, el predominio es el de la tipografía; por lo cual es necesario modificar los parámetros de análisis con el fin de comprender mejor el diseño gráfico de esa época.

Con el objeto de delimitarlo concretamente dentro de las convenciones internacionales del libro antiguo, mi estudio se centra específicamente en la categoría intelectual de la historia del arte y del diseño gráfico. En cuanto al aspecto intelectual,[7] únicamente aborda, de la estructura física, la composición; y de la estructura formal, las portadas, con el objetivo de, una vez caracterizado su estilo desde el punto de vista de la historia del arte y el diseño gráfico, determinar cuándo termina el diseño gráfico barroco y se inicia el neoclásico y el romántico o moderno –según la clasificación tipográfica–, en México. El estudio se concentra en las portadas de los libros, sin embargo, como no es posible perder la visión del conjunto, se abordan paralelamente algunos aspectos históricos, sociales y económicos, además de hacer eventualmente, mención de otras manifestaciones del diseño gráfico.

Como era necesario delimitar el universo de estudio, me ocupé solamente de las portadas de los libros, por varias razones: aportan elementos suficientes para puntualizar los fundamentos gráficos que me permitieron hacer el análisis estético de la composición y así determinar su estilo; porque a partir de ellas es fácil establecer la cronología de los cambios en el diseño, ya que se encuentran fechadas; como fueron el

[7] De acuerdo con la IFLA, el libro antiguo se estudia en sus diferentes aspectos: el bibliotecológico, en lo normativo en cuanto a la catalogación, medidas preventivas y de conservación; en lo material: a) las técnicas de elaboración, imprentas manuales o industriales, b) la estructura física comprende: soporte y composición manual o industrial, c) la estructura formal: portada, texto, ilustración y encuadernación; el aspecto intelectual comprende: contenido del libro, estructura, y estética; por último el histórico que lo estudia por siglos, desde los incunables hasta el siglo XIX. *Vid. Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas,* Madrid, Arco/Libros, 1993.

producto gráfico más acabado y abundante del periodo a estudiar; y por último, se circunscribió la muestra a la Ciudad de México, por su importancia en la producción editorial del período que nos ocupa. Sin embargo, al realizar las primeras conclusiones, me percaté de que no contaba con los elementos suficientes para determinar el estilo de las portadas y comprendí entonces la necesidad de realizar un estudio interdisciplinario que me permitiera profundizar más al respecto. Por ello, fue necesario explicar con detenimiento en la introducción la metodología que seguiría en el análisis.

Mi proyecto de tesis partió de la inquietud que surgió en mí cuando, al hojear el catálogo de la exposición *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México. 1920-1960* – exposición que organizó en 1990 el entonces curador de arte contemporáneo Cuauhtémoc Medina en el Museo de Arte Carrillo Gil –, me di cuenta de que en éste se vertían aseveraciones con un gran desconocimiento de la historia de la producción gráfica de México, con base en una serie de postulados un tanto esnobistas que requerían ser rebatidos y analizados con seriedad. En dicho catálogo, entre otras cosas, se niega la existencia del diseñador gráfico en la época virreinal y se considera como diseño moderno sólo lo realizado a partir de la obra de Vicente Rojo en el siglo XX.

De esta manera, la primera hipótesis de esta tesis, partió de la convicción de que no se puede desconocer el trabajo propio del diseño gráfico por el simple hecho de que no se le nombre como tal, y por lo tanto, se debe refutar a quienes niegan su existencia en la época virreinal. Por otra parte, como una segunda hipótesis, la más importante del trabajo, afirmar que el diseño gráfico moderno o romántico en México se gestó en la transición de la época virreinal de la segunda mitad del siglo XVIII, al inicio del siglo XIX, proceso que se interrumpió por la guerra de Independencia y continuó al término de la misma, como diseño romántico.

Para establecer mejores parámetros en el análisis, se hizo una revisión de las nociones que se tienen del diseño gráfico en general, y se definió lo que debe entenderse como diseño moderno. Con las definiciones dadas y las aclaraciones pertinentes, se muestra la existencia del diseño gráfico virreinal y su cabal desempeño, entre otros, por medio del testimonio de un cajista español del siglo XVII (que es el equivalente al diseñador gráfico actual).

El tercer objetivo que seguí, fue determinar en qué consistió el desempeño del diseño gráfico en la época virreinal. Para lograrlo, fue necesario definir con precisión la producción del diseño gráfico en Europa –que correspondió en sus inicios a la tipografía–, y cómo se gestó la especialización y su monopolio comercial, con la finalidad de encontrar los factores que limitaron y condicionaron el diseño tipográfico en la Nueva España. En la búsqueda del origen de las compras de letras, con el apoyo del PAEP[8] pude realizar una investigación en los archivos del Museo-Plantin-Moretus, en donde se obtuvo la certeza de que las letras de la Nueva España no procedieron de ese lugar. Este objetivo abarca el primer y segundo capítulo de la tesis.

Para mostrar que el diseño gráfico romántico o moderno en México empezó a desarrollarse a finales del siglo XVIII, fue pertinente definir a partir de las portadas de los libros, el estilo barroco y el de transición, para compararlos con el estilo romántico o moderno. Es importante señalar que, estrictamente para los libros, se considera como la primera época moderna, el renacimiento, lo cual es válido para Europa, y para América cuando se trajo la imprenta a la Nueva España, cuyas novedades modernas estaban incorporadas a los libros. Sin embargo, de esa primera modernidad libresca en la Nueva España, sólo se agregaron novedades estilísticas, no transformaciones profundas que significaran

[8] Beca de apoyo a los estudiantes de posgrado de la UNAM.

propiamente un cambio de época. Así, de acuerdo a los estudios actuales realizados sobre el libro antiguo en la Nueva España, nos brindan una periodización que comprende: los libros incunables que se importaron, los libros del siglo XVI renacentistas o manieristas que se produjeron, los libros barrocos del siglo XVII y parte del XVIII, y los libros románticos del siglo XIX. Como los fenómenos históricos no se pueden dividir exactamente a priori, mi trabajo anota cuándo se dio un cambio más radical de época, por ello, pienso que el inicio de la modernidad, considerada en la historia del arte como romántico, en cuanto al diseño gráfico, se presentó en el último cuarto del siglo XVIII, mismo que desarrollo en los capítulos tercero, cuarto y quinto.

Otros objetivos secundarios están presentes en el trabajo: la transición del diseño gráfico, de la época barroca al siglo XIX, como uno de los aspectos de inserción de la cultura mexicana en la modernidad; la puntualización de los elementos gráficos y artísticos de las portadas que corresponden a los estilos barroco, neoclásico y romántico en México; así como la relación de la producción del diseño tipográfico, con el contexto histórico de México en el periodo comprendido entre 1777 y 1850.

No pretendí, en ningún momento, hacer una historia del diseño gráfico en México de una época precisa, sino un análisis coyuntural de una época a mi parecer mal comprendida en la historia del arte mexicano, por una serie de prejuicios con respecto a la sobre valoración del arte barroco y el desprecio del arte neoclásico; pero también, por la ausencia de una historia más completa, tanto del grabado, como del diseño gráfico de la Nueva España y del siglo XIX en México.

El momento histórico del diseño gráfico barroco al romántico o moderno, es un periodo muy amplio, que abarca de 1777 a 1824, aproximadamente. Las fechas para situar la transición están de acuerdo a dos aspectos relacionados con el diseño gráfico: 1777, cuando Felipe de

Zúñiga y Ontiveros recibe una nueva dotación de letras de España; y 1824, cuando ha culminado la guerra de Independencia y se imprime la primera Constitución Mexicana, con un sentido romántico o moderno.

Lo denomino periodo de transición, porque es en estos años en que se gestaron las primeras manifestaciones gráficas modernas, las cuales respondían a una serie de acontecimientos históricos, sociales, económicos, políticos, artísticos y científicos muy importantes en Europa y que adquirieron su propio desarrollo en las postrimerías de la Nueva España, aunque se vieron interrumpidas por la guerra de independencia.

En esta tesis se entiende por diseño gráfico barroco de los libros a los usos y costumbres provenientes de Europa, especialmente de España, en cuanto a la estructura y los soportes materiales de su producción, que adquirieron sus propios matices y desarrollo en la Nueva España, durante la época que duró la dominación española; y por diseño gráfico romántico a lo que fue moderno en su momento, que tuvo sus bases en las innovaciones tecnológicas y científicas que rompieron con la tradición virreinal especialmente religiosa, que representaba lo antiguo, es decir, una propuesta nueva, basada en el espíritu de la modernización cultural nacionalista, que respondía ya a una intención romántica.

Muchas sorpresas encontré en el transcurso de la investigación, y otros temas se han quedado pendientes, para seguirlos investigando en un futuro. Lo que sí puedo afirmar como conclusión de esta maravillosa aventura, es que en México tenemos una inmensa riqueza artística bibliográfica aún por descubrir.

INTRODUCCIÓN

En el proyecto de la presente investigación, se subrayó la importancia de los orígenes del diseño gráfico moderno en México, por las siguientes razones: determinar cuándo se gestaron sus planteamientos fundamentales; profundizar en la noción actual del diseño gráfico; e iniciar, con base en los resultados obtenidos, una interpretación distinta de los productos gráficos anteriores al siglo XX; de tal modo que al establecer nuevas nociones estéticas se pudiera revalorar la producción editorial tanto de la época virreinal como de la moderna del siglo XIX.

Sin embargo, por el momento fue necesario dejar de lado el aspecto de lo moderno, que paulatinamente irá tomando su verdadero sentido, con el fin de concentrar la discusión en las concepciones actuales del diseño gráfico, y en los hallazgos que se sucedieron en el transcurso de la investigación. Baste aclarar que lo moderno tiene varias acepciones y para este trabajo se usará el término de 'moderno´ para referirnos al estilo romántico.

El concepto como tal, se gesta durante la época renacentista y si lo referimos en concreto a la historia del libro en México, podemos considerar lo realizado en el siglo XVI en la Nueva España como moderno, si bien entonces era un fenómeno que apenas estaba desarrollando sus primeros pasos –si se toman en cuenta las enormes diferencias entre un códice pictográfico mesoamericano y un libro europeo–, aunque no por ello menos importantes. Durante el virreinato tuvo lugar una dinámica muy rica e interesante;[1] pero el cambio propiamente dicho, se iniciaría en

[1] Portadas impresas en la Nueva España del siglo XVI: con el predominio del grabado en madera de grandes dimensiones, con un encabezado o pie con el título de la obra, ya fuere de imagen religiosa o escudo de armas como adorno principal, grabados copiados de modelos europeos y algunas con motivos de la Nueva España, la marca del editor, viñetas y adornos, en la parte inferior el pie de imprenta, algunas portadas inspiradas en la arquitectura renacentista, simplificación del título; en el siglo XVII, la portada alcanza su máxima complejidad con orlas tipográficas, viñetas, extensión del título con los nombres de los autores y mecenas que consignan todos los títulos nobiliarios y profesionales, se hacen portadas grabadas en cobre; para el siglo

México a principios del siglo XIX, cuando se desarrollaron determinadas condiciones económicas, políticas, sociales y técnicas que sustentaron definitivamente las innovaciones editoriales y por lo tanto del diseño gráfico que en este trabajo consideramos moderno.

Al revisar las portadas de los libros del siglo XVIII y principios del XIX, en la Nueva España, nos damos cuenta de inmediato que no es la imagen lo que destaca, sino la ausencia de ella, o mejor dicho, el predominio de la tipografía sobre otros elementos gráficos (como viñetas, escudos, orlas), con muy pocos grabados. Esta primaria observación, plantea parámetros distintos respecto a la apreciación del producto gráfico que nos ocupa –las portadas de los libros–, por ser el producto gráfico más acabado en ese tiempo, y también, por la posibilidad de contar con suficientes ejemplares disponibles para hacer un muestreo abundante y sistemático.

Los parámetros que imponen los objetos gráficos del siglo XVIII y principios del siglo XIX, llevan a reconsiderar antes que nada la concepción que se tiene del diseño gráfico. Por otra parte, al precisar mediante la investigación los niveles de evolución que éste presenta, fue posible dilucidar también el desarrollo del diseño gráfico en México y enmarcar cronológica y estilísticamente sus diferentes etapas. Por lo tanto, si tomamos en cuenta que el acento de la producción gráfica de aquella época no estaba puesto en la imagen, sino en la tipografía, no podemos juzgar el diseño de entonces, bajo los lineamientos del siglo XX. Basándonos en estas primeras consideraciones, se puede inferir que algunos de los planteamientos actuales no son suficientemente claros, pues han tergiversado los conceptos, o están incompletos, por lo que es necesario analizarlos con detenimiento. En este orden de ideas, llegamos a

---

XVIII se pasa del estilo barroco a la sobriedad neoclásica, se usa la cita latina como emblema y aparece la falsa portada. En todo el virreinato: formatos *in folio*, el 4º y el predominio del 8º; arcaísmos y latinismos; vacilación en el uso de la ç por la z o de la b por la u, castellanización de los nombres propios, entre las principales características. *Vid.* Elvia Carreño "El libro Antiguo complemento de los archivos" en: *Manual de Archivística Eclesiástica,* México, Universidad Pontifica de México, 1998.

establecer una primera parte de la hipótesis: mostrar la existencia del diseño gráfico en la producción de los libros en la época virreinal en la Nueva España.

A- DESACIERTOS Y CARENCIAS EN ALGUNAS DEFINICIONES DEL DISEÑO MODERNO

En general, en las diversas escuelas en las que se imparte la materia "Historia del Diseño en México" (Escuela Nacional de Arquitectura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Escuela de Diseño del INBA, Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, Universidad Iberoamericana) se aplica mecánicamente la historia europea de la arquitectura, en la cual se incluye el origen del diseño gráfico a nivel internacional y en México, como si éste hubiera sido una iniciativa de los arquitectos[2].

Cuauhtémoc Medina sostiene la siguiente tesis:[3]

> En la constitución definitiva del diseño gráfico vinieron a conjuntarse la especialización de las funciones sociales, el progreso de la publicidad y la comunicación de masas. Pero también contaron las aspiraciones, hoy ya casi olvidadas, de las vanguardias artísticas –la Bauhaus y el Constructivismo ruso– por unificar el arte y la vida, el arte y la artesanía, el arte y la industria.

Según esta concepción, la aparición del diseño gráfico moderno se ubicaría en el siglo XX, lo cual no se puede aceptar porque equivaldría a desconocer todo lo realizado en épocas anteriores. El diseño moderno del siglo XX no fue una simple aspiración de la Bauhaus, ni de sus antecesoras: la Inchuk y el Vchutemas, ni del constructivismo ruso.

En primer término, es necesario distinguir las experiencias educativas de la Bauhaus y las soviéticas, que se materializaron en dos escuelas muy importantes: el Vchutemas (nueva facultad de arquitectura

[2] *Vid.* el libro de texto más usado en ellas a: Leonardo Benévolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
[3] Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño*, México, Catálogo MAC, 1991, p. 11.

de los soviets) y la Inchuk del Instituto de Cultura Artística, ambas creadas en 1920. Estas escuelas compartieron a los mismos profesores artistas, entre los cuales Kandinsky tuvo importantes iniciativas que después aportó a la Bauhaus. Desde las escuelas soviéticas, ya se hablaba de formar a las nuevas generaciones por medio de materias científicas (química, física, matemáticas superiores), historia del arte, disciplinas político-sociales- y artístico-prácticas –como diseño técnico, diseño, pintura, etc.–, con el objetivo de conocer las propiedades formales, características, y medios compositivos, para organizar formas nuevas.[4] Todo lo anterior, con el apoyo del nuevo Estado Soviético y puesto en práctica por los diversos sindicatos. La dimensión social que alcanzaron en los sóviets estas primeras experiencias, constituye una de las primeras diferencias con la Bauhaus.

En segundo término, respecto de la cita de Medina, diversos e importantes antecedentes datan del siglo XIX. Por ejemplo: como consecuencia de la Revolución Industrial, en Inglaterra se generaron nuevas respuestas, entre las que destaca como una de las más importantes, "El movimiento de las artes aplicadas" que inició Henry Cole y culminó William Morris.[5] Cabe entonces preguntar: ¿qué fue lo que aportó al diseño gráfico la Bauhaus? En lo que respecta estrictamente al diseño, fue en esa escuela en donde cristalizó de manera definitiva, el concepto de 'diseñador', nueva especialidad reconocida a nivel mundial, como una profesión claramente determinada. A partir de entonces, se puede hablar de diseño arquitectónico (urbanístico y de edificios); diseño industrial (de máquinas y objetos reproducidos industrialmente); y diseño gráfico (con las nuevas técnicas del offset y la fotocomposición). El error consiste, en este caso, en desconocer toda la producción anterior a la Bauhaus –ya que como una consecuencia de la guerra fría se ignoran los

[4] *Vid.* N. Dokuchaev, "La facultad de arquitectura del Vchutemas" en *Constructivismo.* Madrid, Comunicación serie A, 1973, pp. 345-374.
[5] Leonardo Benévolo, *op. cit*.

aportes de los soviets rusos–, simplemente porque no se le denominaba "diseño". Un error fácilmente desencadena otros, lo cual explica que Medina agregue:

> La figura más o menos definida y unitaria de aquel que toma las decisiones acerca de la forma del impreso, al lado del operario manual y el empresario, está por completo ausente en las imprentas que ejercieron su oficio en México desde el siglo XVI al XIX.[6]

Esta aseveración carece de fundamento, pues, como lo mostraremos más adelante, sí existió una figura definida que tomaba las decisiones, no sólo sobre la forma del impreso, sino sobre el estilo y la composición en general, identificada como el "cajista" o "componedor" en el siglo XVIII y como "tipógrafo", en el siglo XIX.

Otra concepción errónea es la de Olivier Debroise,[7] quien considera la fundación de la agencia de publicidad mexicana Maxim's, en 1921, como la primera referencia al diseño gráfico en México.

Al respecto, el estudio que hizo Víctor Manuel Bernal Sahagún,[8] muestra que las primeras tarifas publicitarias se anunciaron en 1850 en *El Corredor del Comercio*; en ese mismo año, se realizó la primera campaña de publicidad en el periódico *El Universal*; asimismo, en el siglo XIX se hace publicidad en todos los diarios, revistas, folletos, volantes, carteles tipográficos, y en toda una gama de nuevos productos gráficos publicitarios, que no podemos menospreciar: los anuncios en carruajes y en las tiendas, además del gritón o el pregonero.

---

[6] Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*

[7] *Vid*. en el libro de: Juan Manuel López Rodríguez, *Trece ensayos sobre arte y diseño*, México, UAM-Azcapotzalco, 1988, p. 49.

[8] Bernal Sahagún, "La publicidad entre siglos", México, Conferencia EDINBA, 1994, trascripción p. 9-12. (Inédita). Con respecto al número del tiraje el Dr. Aurelio de los Reyes ha presentado serias dudas, yo he trascrito tal cual la nota, y aclaro que lo que me importa destacar es el dato de que existían mucho antes los anuncios publicitarios de lo que presupone Debroise. Ya el dato concreto de la cantidad considero es responsabilidad del autor.

> Desde 1850 se inicia la división primaria de la publicidad: agencias de colocación de anuncios, meros intermediarios y comisionistas, y la producción propiamente dicha, a cargo de las mismas publicaciones [...] a finales del porfiriato algunos diarios alcanzaban grandes tirajes, como *El Imparcial*, con 50,000 ejemplares. Los anunciantes principales eran distribuidores nacionales de bienes de consumo: como estufas y planchas, máquinas de coser, cigarros, servicios, cajas de ahorro, vinos y licores, ropa, medicinas y cosméticos, tiendas y almacenes. Casi todas las agencias de anuncios eran con participación de los extranjeros y la oferta más atractiva era la de una publicidad eficaz y barata, cuyos costos bajaron al integrar las campañas de anuncios en cadenas de periódicos.

Lo que interesa subrayar aquí no es la novedad de los anuncios -pues los anuncios han existido desde épocas muy remotas, como lo explica Enric Satué,[9] al hablar del mosaico de la entrada a la Villa del Poeta Trágico en Pompeya: *"...* el rótulo *cave canem* (cuidado con el perro) cuya imagen, sintética y estilizada [del perro] constituye un excepcional e insuperable precedente*"–*, sino lo que Sahagún apunta atinadamente con la "división primaria de la publicidad*"*, porque una de las consecuencias de la Revolución Industrial fue precisamente la división del trabajo y su consecuente especialización, de tal forma que la publicidad (que había existido desde mucho antes), se desprende de los procedimientos tradicionales de la producción gráfica, especializándose y desarrollándose en nuevas expresiones. Es muy importante rescatar no solamente el estudio de Sahagún al que hacemos referencia, sino toda la información al respecto, que se encuentra en las *Gazetas de México* en cuanto a los anuncios, y aun antes de 1850, en el siglo XVIII.

[9] *Vid*. Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 17.

Otros autores, como Esther Cimet, confunden el diseño gráfico contemporáneo con el diseño moderno,[10] y usan diversos términos sin dar una explicación adecuada de ellos:

> La gráfica con la que fueron propagandizados los XIX Juegos Olímpicos realizados en México, fue producida por equipos de profesionales conformados por arquitectos y diseñadores gráficos traídos especialmente del extranjero para la ocasión. Su circulación, su amplia difusión por todos los medios masivos, instituyó en el país la demanda de un diseño gráfico que tenía en aquellos objetos (de la XIX Olimpiada) su modelo. La amplia gama de tareas que incluye la profesión del diseño gráfico en los países metropolitanos donde éste existía ya como una profesión diferenciada, habían sido acometidas en nuestro país por arquitectos, artistas plásticos, dibujantes publicitarios, etc.

En cuanto al diseño moderno, como ya se dijo, se explicará con el rigor que amerita más adelante; por el momento, sólo es necesario aclarar, que el diseño moderno no se inició, como supone Cimet, en el siglo XX con motivo de la Olimpiada, ni con Vicente Rojo,[11] como propone Medina:

> Fue a partir de nuestros años veinte que algunos artistas mexicanos, la mayoría de ellos pintores y grabadores, tomaron en sus manos las tareas de aplicar ideas plásticas en el taller del impresor [...] Hombres como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Miguel Prieto y Josep Renau son los artistas que tuvieron entre nosotros un atisbo de las actitudes y prácticas del diseñador [...] En 1953 Vicente Rojo sustituyó a Prieto como diseñador en el INBA. En 1956, cuando Prieto muere, Rojo queda a cargo de la presentación de *México en la Cultura*. Su labor en el libro, el suplemento, la revista, el folleto y el cartel señala la madurez de la disciplina. Su capacidad personal ha creado escuela, en un medio donde el diseño y la publicidad se han convertido en disciplinas académicas y ramas capitalistas

[10] Esther Cimet, *Arte y Diseño Gráfico. Transformaciones recientes en la educación superior*, México, CENIDIAP, 1981, p. 21.
[11] Cuauhtémoc Medina, *op. cit*., p.37.

> […] en materia de diseño vivimos, todavía, la era de Vicente Rojo.

Es indudable que Medina vuelca en este comentario su preferencia personal por Vicente Rojo; pero parece desconocer los diversos elementos de la labor editorial, pues precisamente en los años veinte, esos mismos autores que menciona –Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León–, constituyeron una nueva época del libro en el México del siglo XX, con el fin de responder a los ideales vasconcelistas que animaban la campaña para elevar la cultura de los niños de este país. No solamente fueron ilustradores, sino que crearon una serie importantísima de libros clásicos para niños, para la incipiente Secretaría de Educación, con un nuevo concepto de diseño moderno. Entre sus aportaciones, podemos citar la colección de "libros verdes".[12] Estos trabajos no se pueden considerar por ningún motivo como "prehistoria del diseño", ni simplemente "actitudes"; son verdaderas obras de arte, por su estilo marcadamente Art Decó. En el mismo nivel se encuentran los libros que realizaron para el Instituto Nacional de Bellas Artes y los Talleres Gráficos de la Nación ejerciendo su práctica educativa en la excelente Escuela de Artes del Libro, fundada por Francisco Díaz de León en 1938. Paradójicamente, el propio Medina reseña toda esta historia y la ilustra en su catálogo, pero no les da el crédito como diseñadores… ¿Por su toque nacionalista?

En cuanto al mismo Josep Renau, sabido es que fue ministro de cultura durante la República española y fue él quien experimentaba ya con el fotomontaje y quien lo trajo a nuestro país; de él sacaron provecho muchos artistas (entre ellos Siqueiros), sin que se le haya dado un verdadero reconocimiento a su labor gráfica. ¿Por su posición republicana? Basta revisar sus magníficos carteles para el cine mexicano para

[12] Mismos que se encuentran ahora en el recién inaugurado Museo Cultural de las Artes Gráficas en la calzada de Talpan, en el D.F. o en el museo de la SEP.

corroborar sus valiosos aportes al diseño gráfico, de los que se nutrieron las siguientes generaciones.[13]

¿Autores segundones? De ninguna manera. Fueron verdaderos pioneros del diseño gráfico moderno mexicano del siglo XX. No hay que confundir, sin embargo, diseño gráfico moderno, con diseño gráfico contemporáneo. Sobre este último tema se realizó la exposición del Museo Carrillo Gil en 1991.

Entre las nociones que pueden considerarse clásicas se encuentra la de Enrique Fernández Ledesma,[14] quien apunta:

> El hombre de fueros espirituales debería conocer, amar y comprender, por su sentido de índice histórico de épocas y por su cambiante belleza, la tipografía del libro de todos los tiempos.

Fernández Ledesma no sólo acierta al reconocer que los libros tienen diferentes estilos, y que son bellos; sino, además, resulta correcta su apreciación de que la tipografía en el siglo XIX (que él denomina como "nuevos tiempos") con una implicación tácita de modernidad, es equivalente a lo que se conoce actualmente como diseño gráfico moderno, ya que en el siglo XIX no se denominaba diseño al hecho de componer un libro; varios autores llaman a esto "el arte de la tipografía":

> Pero no era sólo el exquisito corte del tipo, ni su graciosa originalidad lo que ennoblecía el valor del libro como obra de arte. Eran también –considerados de fuera hacia adentro–, su formato, su encuadernación, sus guardas, la disposición armoniosa de sus páginas, la forma.[15]

De esta manera, el autor subraya los elementos estéticos que se deben tomar en cuenta en el análisis de los libros. Se trata de un estudio indispensable referente a los libros del siglo XIX –sobre todo si se

[13] *Vid*. las investigaciones que ha realizado sobre su estancia en México Montserrat Galí.
[14] Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, México, UNAM, 1991, p. 18.
[15] *Ibidem*., p. 20.

considera que el propio autor fue tipógrafo–, debiendo destacarse que se basa en una selección por grupos de décadas, a partir de la cual hace descripciones muy interesantes de aquellos ejemplares que estima sobresalientes por diversas razones. Sin embargo, como no explica en qué consiste concretamente cada estilo y por qué éstos varían entre una década y otra, su trabajo, en este sentido, es un tanto incompleto. Por otra parte, tal vez por el hecho mismo de que el autor fue tipógrafo, deja muchas cosas relevantes sin definir, dándolas por sabidas; como por ejemplo: las reglas de la composición, la nomenclatura para designar a distintos tipos de letras; en fin, el quehacer mismo del tipógrafo, tan olvidado en nuestra época por el uso del offset y, por supuesto, por la composición digitalizada.

B- DEFINICIONES ACTUALES DE DISEÑO GRÁFICO Y TIPOGRÁFICO

Juan Acha es uno de los pocos teóricos mexicanos que se ha ocupado de los conceptos y problemas del diseño. En el libro *El arte y su distribución*[16] señala que los objetos de diseño nos atraen porque fusionan el arte y la tecnología. Asimismo, en *Introducción a la teoría de los diseños,*[17] establece que el diseño gráfico moderno es el trabajo estético e industrial reunido en un objeto. En ambos libros despliega toda una discusión sobre lo estético, y el origen y diferenciación de los diseños (arquitectónico, industrial y gráfico).

En su libro *Introducción a la teoría de los diseños,* Juan Acha pretende establecer la categoría estética del diseño, y se refiere a éste como *"*sistemas de producción estética especializada*",*[18] mas nunca hace la

[16] Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984, p. 84.
[17] Juan Acha, *Introducción a la Teoría de los Diseños*, México, Trillas 1991, 1ª, p. 75.
[18] Cfr. Este término con la teoría estética de Georg Lukács: "El nombre lukácsiano para la categoría bajo la cual cae el arte-intermedia entre lo universal y lo individual- es >especialidad>. Pero ha de quedar claro que la >especialidad> no está restringida en absoluto a las obras de arte. El arte es una sub-forma de la categoría...

referencia de que está tomando este término de Lukács. El autor le da mucha importancia a la estética y aunque sus fundamentos son un tanto oscuros, coincidimos en la siguiente afirmación: "Ya no puede ser objeto de discusión la naturaleza artística de los diseños."[19]

Como ya se ha dicho respecto a los autores antes citados, no se puede seguir pensando que el diseño aparece hasta el siglo XX. No obstante, lo que interesa de su definición es el elemento estético que defienden con tanto vigor en sus libros.

De los autores que se revisaron para la elaboración de la presente investigación, el que mejor logra resolver la problemática sobre la conceptualización del diseño es sin duda el catalán Enric Satué:[20]

> Las diversas tecnologías utilizadas en los últimos 2.500 años para la multiplicación y transmisión de comunicaciones visuales intencionadas, han ido desfigurando sucesivamente la actividad proyectual que hoy conocemos por diseño gráfico, hasta el extremo de confundir el campo de actividades y competencias que deberían serle propio.

Dicho autor maneja una extensa gama de definiciones de acuerdo con diferentes enfoques, desde los más usados en el siglo XX dentro de la teoría de la comunicación (emisor-mensaje-comunicación-receptor, entendiendo al diseñador gráfico como un comunicólogo o emisor de mensajes), hasta el del análisis del discurso, por sólo nombrar algunos ejemplos; asimismo, apunta:

Lukács observa que el movimiento de lo individual a lo universal, o el movimiento inverso, tienen muchas etapas intermedias, que consisten en generalizaciones relativas (II,196). Estas, las diversas>mediaciones> entre lo individual y universal, constituyen lo que él llama >especialidad>, que es (II,205) un >campo de mediaciones>... ¿Cómo se distingue, entonces, la especialidad de la obra de arte, de los demás tipos de especialidad?... que en la esfera estética la especialidad no es simplemente una mediación (*Vermittlung)* entre lo universal y lo individual, sino que es un medio (*Mitte*) organizador... ¿es la obra de arte, un medio en el sentido de que asume >supera> extremos? La respuesta de Lukács (II, 244) es afirmativa; en la obra de arte, lo universal y lo individual son asumidos y superados, de tal modo que siguen estando presentes, pero ya como >momentos> de la especialidad" en G. H. R. Parkinson, "Lukács, sobre la categoría central de la estética" en *Georg Lukács: El hombre, su obra, sus ideas*, México, Grijalbo, 1973, pp. 145-151.

[19] Juan Acha, *El arte...*, p. 84.

[20] Enric Satué. *op. cit.,* p. 9.

> En este proceso de metamorfosis, la historia del arte se ha esforzado por encima de todo en legitimar el valor singular y autónomo del medio, resultando perfectamente lícito expresarse hoy en términos de genio, belleza o armonía sin necesidad de "descender" a valorar su condición objetiva de mensaje.[21]

Ha pasado con los objetos del diseño gráfico de otras épocas, que no son valorados o comprendidos por los historiadores del arte actuales, como es el caso de los autores mencionados. Por esta razón, concordamos con Satué cuando afirma:[22]

> Cualquier pretensión historiográfica sobre el diseño gráfico debería partir, ante todo, de una detallada relación de los medios utilizados en su desarrollo y del consiguiente análisis de sus efectos [...] Por el contrario, el conjunto de operaciones técnico-proyectuales necesarias para elaborar un modelo singular para una determinada información visual, al objeto de dotarla de la mayor cantidad posible de atributos eficaces, comprensibles y persuasivos para la fácil y completa percepción de su mensaje (y que atienden, básicamente, al tratamiento y repertorios de imágenes y signos alfabéticos, a la composición, la forma y el color) es algo que hay que considerar razonablemente con independencia del medio técnico empleado para obtener el número de copias deseadas.

Esto es, si se detalla con mayor precisión el quehacer del diseñador en la época virreinal y a principios del siglo XIX, se amplían las posibilidades de hacer un análisis historiográfico eficaz, que permita deslindar su noción; y al mismo tiempo, como lo subraya Satué, detenernos en cómo y con qué elementos desarrolla su "proyecto", o mejor, su diseño, donde se encuentra el carácter estético que se pretende analizar. Una vez identificado, es viable explicarlo tomando como base los estilos comúnmente aceptados en el campo de la historia del arte, con el

[21] *Ibidem*, pp. 9 y 10.
[22] *Ibidem.*

fin de determinar sus etapas de evolución; es decir, lo que el autor denomina "tratamiento y repertorio de signos gráficos" .

> Otra circunstancia que tiende más a confundir que a aclarar la situación es que el diseño gráfico, efectivamente, asienta sus pies sobre los dominios de la escritura y de la imagen, lo cual lleva a pertenecer por igual a la historia del arte y a la escritura, como bien señala Rotzer. No obstante, esta legal y leal bigamia le ha costado, hasta hoy, la más ostensible indiferencia por parte de ambas disciplinas.[23]

La dualidad de expresiones manifiestas en el diseño gráfico –la imagen y la escritura–, y su conocimiento preciso, aunado al hecho de que algunas artes han dejado de considerarse como tales, ha venido a constituir una de las principales dificultades para la interpretación y el estudio cabal del diseño gráfico.

Enric Satué,[24] hace una clasificación en la que delimita perfectamente los tres elementos esenciales para el análisis del diseño gráfico:

- La edición
- La publicidad
- La identidad

La edición comprende el diseño de tipos vaciados en plomo para la imprenta, y sus diversos productos: libros, revistas, periódicos, folletos, etc. La publicidad abarca el diseño comercial constituido por anuncios, folletos y carteles. Por último, la identidad se refiere a la imagen corporativa de grandes empresas, las señalizaciones urbanas, y otros medios visuales.

El presente trabajo se basa en la clasificación de Satué, subrayando especialmente los aspectos estéticos del diseño gráfico que se

[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p.11.

destacan en las portadas de los libros y que se enmarcan en el diseño editorial.

En el transcurso de la investigación, fue posible rastrear en diferentes etapas de la historia cada una de las manifestaciones del diseño gráfico señaladas anteriormente, ya que existen numerosos ejemplos de cada una. Por otra parte, hay que decir que el proceso resultó fascinante y revelador al descubrir y corroborar las diversas formas gráficas, medios técnicos, y el predominio según la época histórica, de uno de los tres factores que tipifica Satué. Ahora bien, la misma clasificación, ayuda a entender que el principal (y por lo mismo común) error de los autores estudiados en este apartado, es que limitan toda la actividad del diseño gráfico a sólo uno de sus elementos, ya sea edición, publicidad, o identidad, lo que se traduce a la larga en una falta de rigor al determinar no sólo el inicio de cada nueva etapa del diseño gráfico, sino también de las características inherentes a sus diversas manifestaciones.

Para finalizar con el recuento de las valiosas aportaciones de Satué, anotaré su definición de diseño gráfico:

> […] lo que hoy representa en nuestras sociedades occidentales el diseño gráfico, es decir, un lenguaje de figuras o signos mínimamente convencionales al servicio de una necesidad informativa intencionada, ya fuera política, religiosa, comercial o cultural.[25]

Al inicio de este trabajo señalamos que al observar las portadas de los libros de los siglos XVIII y principios del XIX, se puede advertir claramente el predominio de la tipografía sobre los demás elementos gráficos, por lo que es necesario, entonces, exponer lo que algunos autores contemporáneos conciben por 'diseño editorial' y 'tipografía'.

Jorge de Buen[26] (autor muy reconocido, cuya obra es ampliamente usada en las escuelas de diseño gráfico de México), propone

[25] *Ibidem*, p. 12.
[26] Jorge de Buen, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, pp. 37-42.

la figura del editor necesariamente como el conocedor del mercado, es decir, el que valora el libro como una mercancía, quien funciona como el emisor junto con el autor y, en algunos casos, establece un estilo. Por su parte, considera que el diseñador gráfico (a pesar de estar restringido por una serie de condiciones ya establecidas por la industria, el papel, el uso de las tintas y las máquinas de que dispone la industria para la cual diseña) debe ser capaz de otorgarle a la obra impresa el sentido que requiere para ser leída sin tropiezos. Por tanto, el diseñador gráfico editorial contemporáneo, debe transformar el "rudimentario rectángulo gris" en algo más "que en un bloque frío de letras en el papel", a través de una composición equilibrada y armónica. Lograrlo es "un arte sublime" según expresa el autor.

El diseñador-emisor, según De Buen, no tiene límites para su creatividad. Sin embargo, hay que aclarar que en la época que nos ocupa -siglos XVIII y XIX-, sí existen ciertos límites, si consideramos el grado de desarrollo técnico, las convenciones sociales y culturales, así como las normas específicas que la rigen (que anotaremos en breve al referirnos a dos manuales que ilustran esta afirmación). Sin embargo, dichos factores no deben entenderse como limitantes absolutos, pues hay ejemplos de soluciones originales que permiten establecer claras diferencias entre la época virreinal y la etapa de transición que estudiamos.

La interdependencia entre las diversas etapas del trabajo editorial establece de hecho una necesaria división de las labores al interior del taller de imprenta, entre las cuales dos destacan como primordiales: por un lado, el trabajo creativo, propiamente el del diseñador, es decir, el cajista o componedor en el siglo XVIII, y el tipógrafo en el siglo XIX, quien desarrolla un proyecto, un diseño, y lo ejecuta en la composición del texto; y por otro, el trabajo manual y técnico del proceso de impresión y encuadernación.

Uno de los principales retos del diseño tipográfico consiste en formar un texto, jugando con los espacios de superficies impresas y no

impresas, dentro de un sistema de medidas ya dado, como se hizo desde la invención de la imprenta con tipos móviles de metal. Sobre ese tema, John Lewis,[27] autor reconocido en el ramo, agrega que la tipografía no solamente se ocupa de la historia del diseño de tipos, sino también de la comunicación, y que mientras el tipógrafo trabaje con tipos de metal se dispone de una estructura "modular definida", pues utiliza letras de una misma medida.

C- ALGUNAS CONCEPCIONES DEL DISEÑO Y LA TIPOGRAFÍA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX EN ESPAÑA[28]

En 1979 el bibliófilo español Jaime Moll descubrió la existencia del texto *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores,* del componedor español del siglo XVII, Víctor Alonso Paredes, quien trabajó 53 años como componedor en una imprenta de Sevilla; debiendo destacarse que, como determino Moll, sólo había impreso un ejemplar de su libro a manera de apunte. Dicho texto, publicado en Madrid por El Crotalón en 1984, refleja fielmente el trabajo del componedor, además de que señala algunas preferencias y gustos puestos en práctica al formar las páginas. Estos preceptos resultan muy reveladores para comprender a cabalidad el trabajo del componedor.

Hemos querido citar aquí algunas de sus indicaciones respecto a la composición de las páginas, uso de mayúsculas, portadas, etcétera, con el fin de ejemplificar los diversos quehaceres e intereses del componedor desde aquellos tiempos:

- Composición de las páginas:

[27] John Lewis, *Principios básicos de tipografía,* México, Trillas, 1991, 3ª, p.7.
[28] Las citas que anotaremos de los siglos anteriores al siglo XX, no llevarán los llamados [sic], porque no se considera una falta de ortografía, de acuerdo a los criterios de los estudios del libro antiguo, los usos y costumbres del lenguaje deben entenderse como tales y por lo mismo respetarse. La forma de escribir es un dato importante para corroborar la antigüedad del texto.

> Las letras grandes se han de poner sólo en principio de capítulo, o cláusula, que es razón que comienza, y el principio de los nombres y sobrenombres.[29]

- Uso de mayúsculas y tipo de letra:

> [...] las letras que llamamos versalillas,[30] que son de la forma misma que las versales,[31] pero de menos cuerpo, están puestas con grande hermosura [...] en semejantes casos se ha de poner la primera letra versal, y las demás versalillas. Pero si se usa destas versalillas para la gallardía de un título, no necesita de letras versales en medio del renglón.[32]

- Conteo de letras y renglones:

> [...] es fuerza que una, u otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (siga no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es posible) queda lo impreso con notable fealdad, que motiva á que el libro le arrimen y no deseen de leerle.[33]

- La portada*:*

> [...] se han de hazer con letras mayores y rumbosas, que llamen la vista, y los demás títulos del tomo han de ir con el mismo estilo.[34]

- Usos y orígenes ortográficos: de algunas letras [h] [k] [y], latinismos, abreviaturas y tildes [ñ].

Estos aspectos, entre otros, indican la intención de diseño, y deben conservarse para darle unidad a la obra. Por otra parte, el hecho

[29] Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, El Crotalón, 1984, p. 10.
[30] *Vid*. En el Glosario su definición.
[31] *Vid*. En el Glosario su definición.
[32] Alonso Víctor de Paredes, *op. cit.*, p. 22.
[33] *Ibidem*, p. 35.
[34] *Ibidem*, p. 37.

mismo de que el autor le denomine 'estilo', muestra que el término se empleaba con igual connotación que ahora; y por lo tanto, es válido que nosotros nos refiramos al estilo de las portadas de los libros. Pero lo más relevante del texto citado es, sin duda, la preocupación estética y el cuidado de la forma para lograr una buena composición del texto. Ya desde el título del libro: *Institución y origen del arte de la imprenta y Reglas generales para los componedores*, se anuncia una serie de convenciones propias de la época. Otra cuestión en la que hay que hacer hincapié es en el hecho de que al llamarle 'componer' al acto de formar la página, centra toda la actividad en esa acción, equivalente a lo que hoy en día se conoce como 'diseñar'.

Es importante destacar que la obra de Paredes es un manual único en el ramo y el primero en España hasta hoy conocido. Además, de acuerdo con Moll, antecede al manual de Joseph Moxon *Mechanick Exercise on the Whole Art of Printing*, editado en Londres en 1683, lo cual lo hace aún más valioso.

En el inicio de la obra, a manera de introducción, Paredes nos dice:

> Componese una Republica de varias, y diferentes facultades, vnas para el decoro, y decencia del habito, y adorno de la persona; otras para la Moral, y Político del Gobierno; y otros para el Culto y Adoración del Supremo Señor; vnas mecanicas, y otras liberales. Pero siendo así, que todas las cosas tienen principio, medio y fin, es fuerza de considerar, que no es fácil llegar al fin deseado de la inteligencia de ninguna, si no se toma primero el principio, y medio, que se hallará en la provechosísima Arte de imprimir los libros, ó en estos, como fruto della. De cuya invención, y aumentos determino tratar con la brevedad posible, y después algo mas latamente trataré de su enseñanza.[35]

El libro cuenta con un primer capítulo dedicado al origen e invento de la imprenta (en el cual no nos detendremos). En los siguientes,

[35] *Ibidem*, p. 1 y 1v.

explica cómo reconocer los "géneros de letras" y la división de la caxa que es la materia principal que debe dominar el componedor, o sea, el manejo de los tipos; el uso de la ortografía de acuerdo a ciertos autores de la época (antes de Nebrija); cómo anotar los números en "Guarismo, Castellano y Romano antiguo"; cómo deben componerse las páginas, y sus medidas; cómo colocar las páginas en la rama[36] de la imprenta para su posterior impresión; las imposiciones,[37] y colocación de las planas según su formato;[38] la forma de medir la extensión del original, que se encuentra escrito a mano, para calcular la cantidad de hojas que se imprimirán y poder precisar la cantidad, primero, de letras que se necesitan, y decidir según el tamaño de la obra, si se escoge una letra chica o grande, para determinar, entonces, la cantidad de papel y el tiempo que se llevará en hacer el libro, todo lo cual se tomará en consideración al fijar el precio de venta. Se puede observar que el cálculo tipográfico (como se le denomina ahora) es de suma importancia, ya que precede a las acciones propias del diseño, y es a partir de él que se determina tanto el formato como los tipos de letra que se utilizarán en la obra. El texto termina con las conclusiones sobre los "papeles orlados", y la guía de cómo armar los árboles genealógicos, la ejecutorias, los títulos de la nobleza o de las órdenes religiosas, junto con propuestas de cómo formar su diseño.[39]

De esta manera, Paredes nos revela con todo detalle en qué consiste el trabajo del "componedor". Como se puede apreciar, dicho manual es de suma importancia, pues, además de lo ya señalado, hace referencia a que el trabajo del componedor requiere de una serie de conocimientos de varias disciplinas: ortografía, latín, castellano, hebreo, griego, matemáticas, cálculo tipográfico, reglas de composición, disposición de las páginas; entre otros, que lo guían en las decisiones que debe tomar

[36] *Vid*. definición en Glosario.
[37] *Vid*. definición en Glosario.
[38] *Vid*. definición en Glosario.
[39] *Vid*. definición en Glosario.

al formar no sólo cada una de las páginas, sino todo el conjunto para darle cuerpo al libro. Con base en lo anterior, es posible constatar que el "componedor" es en sí mismo un especialista y conocedor del diseño que toma decisiones fundamentales.

> Nosotros [los componedores] como humildes, y flacas creaturas procuramos formar un libro perfectamente acabado, el qual constando de buena doctrina, y acertada disposición del impresor, y corrector, que equiparo al alma del libro.[40]

Ya en el siglo XVIII, como consecuencia de la ilustración y las academias de arte, aparece el texto de Antonio Rafael Mengs -quien fuera el primer pintor de la cámara del rey[41] Carlos III-, cuyo capítulo II se titula precisamente "Del Diseño", en donde define:

> Por Diseño se entiende principalmente el contorno ó circunferencia de las cosas, con la proporción de su longitud, latitud y forma. Se debe considerar quales formas son las mas graciosas, y aprovecharse de ellas para que la obra haga efecto agradable; y esto se ha de observar, no solo en las figuras enteras, sino también en sus miembros, y en el espacio que queda entre una y otra.

Aun cuando la definición de Mengs atiende propiamente al proyecto previo a la pintura, perfectamente puede aplicarse a las reglas de composición tipográfica, pues se refiere a la proporción y balance de las formas y del espacio entre ellas, conceptos que también maneja el componedor cuando planea sus páginas, al elaborar lo que hoy se denomina "dummy".[42]

Juan Josef Sigüenza, discípulo de Ibarra, el famoso y gran impresor español de esa época, y regente de la Imprenta de la Compañía

[40] Paredes, *op. cit.,* p. 44.
[41] Joseph Nicolás, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey* , Madrid, Imprenta Real, 2ª. 1797, p. 341.
[42] *Vid*. definición en Glosario.

de Impresores y Libreros del Reino, escribió un tratado sobre la imprenta y las reglas usuales sobre esta actividad en España a principios del siglo XIX.[43]

> [...] aunque debo confesar con sencillez que tendrá algunos defectos por hallarme destituido de talento para esta empresa, el exemplo de este héroe de la imprenta [Ibarra] me excitó a escribirle: no dudando que qualquier facultativo que le viere, tendrá la bondad de corregirlos, y de aumentar lo que yo haya dexado, no por falta de diligencias para conseguirlo, sino por ignorancia; hecho cargo de lo mucho que se tiene que saber este maravilloso arte de la Imprenta, que con razon llama don Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán Arte de las artes; habiendo sido en todos tiempos la atención de los sabios, y aun de los reyes, que le han honrado con diferentes exenciones y privilegios.

De este texto se desprenden varias observaciones: como ya se había señalado respecto al escrito de Paredes, también Vera Sigüenza considera que se deben tener vastos conocimientos, tanto intelectuales como técnicos, para aplicarlos en el arte de la imprenta. La reiteración es necesaria, no sólo porque subraya la importancia que tenía para el componedor el dominio de diversas materias para poner en práctica su oficio, sino porque da cuenta también de los elementos propiamente técnicos que debía manejar.

Por otro lado, se hace hincapié también en que se tenía en gran estima el trabajo de imprenta al denominarlo *el arte de las artes*, quizá precisamente porque en los libros está en juego la presentación y reproducción de las ideas y el conocimiento humano.

Es muy interesante cómo Juan Josef y Vera Sigüenza define la imprenta en el siglo XIX: "Un arte de componer y ordenar en dicciones y

[43] Juan Josef y Vera Sigüenza, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que le exerza,* Madrid, Real Imprenta de la Compañía, 1811, pp. (I I I I) y (V).

líneas las figuras de todas letras, y estamparlas en papel u otra materia susceptible."[44]

Esta definición comprende precisamente la división en las dos partes sustantivas del trabajo en la imprenta: por un lado, se insiste en el hecho de componer y ordenar; en otras palabras, darle forma al texto de acuerdo con un estilo y con las reglas propias de la escritura, lo que implica claramente el trabajo intelectual del cajista. También resulta muy interesante que le llame "figuras de las letras", porque ello implica un universo grande de letras, lo que implica que había reglas para usar esas figuras o familias. Aquí estaría propiamente la definición del componedor de la época; y por otra parte, el hecho de estamparlas, que es específicamente el proceso técnico-mecánico de la imprenta.

En relación con la actividad de "componer" hay otro aspecto que se debe destacar: era necesario que las letras se pusieran al revés, es decir, de derecha a izquierda, para que al imprimirse quedaran estampadas de manera legible para el lector. Esto, aunque a primera vista parece simple, tenía un grado de dificultad considerable, pues el componedor debía imaginar cómo quedaría el texto al derecho, siendo que él lo formaba al revés.

No hay que olvidar que 'componer' en tipografía, significa formar palabra por palabra con cada una de las letras sueltas, lo que implica hacer un cálculo entre el tamaño de las letras, de las palabras, el espacio de la línea y determinar cuántos renglones tendrá una página:

> Con el nombre de la imprenta significamos, tanto el mismo arte, como el obrador ú oficio donde se exerce: en latin se dice Typographia, de las voces typus, que significa forma, figura ó molde; y grapho, que significa escritura. El nombre impresor, aunque tomado de la última operación del arte, que es imprimir, con todo eso a común á todos los artífices ú oficiales de ella, así compositores ó caxistas, como prensistas o tiradores;

[44] *Ibidem*, p. 6.

> porque para el efecto de la impresión todo es necesario, el estudio y destreza de unos y el cuidado y las fuerzas de los otros... no solo á los regentes de la oficina sino á los mismos dueños de ella conviene el nombre de impresores ó tipógrafos.[45]

Nuevamente el autor subraya las diferentes habilidades requeridas en el trabajo de la imprenta, refiriéndose al "estudio y destreza de unos", los componedores o cajistas, quienes realizaban una labor más intelectual, y de "la fuerza de otros" los prensistas; cuyo trabajo era más técnico, aunque ambos fueron artesanales.

Ya en la "Advertencia" –las instrucciones que da al caxista–, destaca que se debían: componer una o seis líneas con cuidado, para que el tipógrafo se diera cuenta de cuántas letras cabían en cada línea y pudiera sacar una proporción para intercalar los distintos espacios entre las letras. Dicha proporción podía ser: un espacio gordo (ancho), o uno delgado o dos medianos, para que la composición fuera regular. Pues meter muchos espacios no era adecuado; asimismo, si se abusaba de los "corrales" (guiones) se afeaba la composición y le quitaba hermosura a la letra: "...lo que prueba evidentemente que la repartición de los espacios y su economía se ha mirado siempre como la base principal de toda buena impresión."[46]

Precisa con ello una de las principales tareas del cajista, el cual debía atender con especial esmero no sólo a la proporción, el tamaño de la letra y los espacios entre las palabras, sino también a las justificaciones necesarias para formar el párrafo.

A manera de conclusión, podemos afirmar que las limitaciones de los estudios previos del diseño gráfico en México se pueden resumir en los siguientes aspectos: considerar como diseño gráfico moderno al predominio de la imagen y fijar su inicio a partir del siglo XX, al apreciar un sólo aspecto del mismo, sin contemplar sus tres partes sustantivas:

[45] *Ibidem*, pp. 7,8 y 9.
[46] *Ibidem*, pp.22 y 23.

editorial, publicitaria e identidad. Otro no menos importante es el menosprecio de la necesidad del estudio interdisciplinario para abordar la comprensión cabal del libro antiguo. Y por último, el desconocimiento de que el trabajo del "componedor"o "caxista" de los siglos XVI, XVII y XVIII, era ya tan especializado, que se puede considerar diseño tipográfico, ya que se enfocaba no solamente a seguir una serie de reglas, sino también a resolver la composición del texto, jugando libremente con la adecuada distribución de las letras y de los espacios para darle forma, sentido y belleza al texto, lo que repercutiría también en un ulterior gusto por la lectura, todo lo cual tenía como consecuencia generar un estilo y crear verdaderas obras de arte.

Asimismo, es factible suponer que las actividades del cajista fueron las mismas en la Nueva España que en otras latitudes, puesto que muchas de las imprentas de aquí fueron dirigidas por españoles y se rigieron siempre por las normas de la Corona, como lo veremos en el capítulo II; del mismo modo, al comparar las portadas impresas en España con las confeccionadas en la Nueva España, vemos que siguen los mismos criterios.

D- EL ESTILO EN LAS PORTADAS DE LOS LIBROS

El diseño gráfico predominante durante el siglo XVIII en la Nueva España era de edición. Para efectos de este trabajo, se analizarán únicamente las portadas, por ser una de las páginas más representativas del libro, ya que contienen elementos específicos que permiten agruparlas dentro de un estilo, desde la óptica de la historia del arte. Es necesario, sin embargo, hacer algunas precisiones técnicas e históricas para distinguir las diferencias de la portadilla y la portada.[47]

La portadilla impresa surgió con fines de preservación del libro y para una pronta identificación del mismo en los almacenes de los

[47] *Vid*. definiciones en Glosario.

impresores en la época del Renacimiento. La aparición de la portadilla se considera como una novedad revolucionaria en el diseño del libro. Hipólito Escolar [48] afirma que era común dejar la primera página en blanco para que no se ensuciara el texto, que comenzaba en la segunda o tercera página. Para mediados de la década de los años setenta del siglo XV, se empezó a usar esta página en blanco para poner en ella una indicación abreviada sobre el autor y el título, con el fin de que los comerciantes reconocieran la obra a primera vista –es por ello que el título está abreviado y no completo. Con el tiempo, comenzó a utilizarse también como una forma de promocionar la venta del libro, adornándola con viñetas y con un grabado. La primera portadilla la hizo Erhard Ratdolt en 1476, para el *Calendario de regiomontano* impreso en Venecia y su uso se generalizó más tarde.[49]

Hipólito Escolar además de señalar el origen práctico de la portadilla dentro de una larga tradición de hacer libros, anota un fin muy importante: hacer atractivo el libro para venderlo. Esto implica la competencia mercantil entre las distintas casas editoriales de diversos países, por lo que no es extraño que los impresores pusieran su marca comercial en ella. Fust y Schoeffer fueron los primeros en hacerlo. En cuanto a los libros incunables,[50] el parteaguas del libro comercial, que reunió a diversos gremios con los mejores artistas alemanes de su época, fue *La Crónica de Nuremberg*, impresa en 1490 por el editor Antón Koberger. Se trata de una edición importante porque rescató la tradición medieval del uso de imágenes, y en este caso, el texto se supedita a ellas. A partir de esta lujosísima edición, los libros se consideraron como obras de arte y los mejores artistas, grabadores y encuadernadores trabajaron para

[48] Aquí hay una diferencia entre la denominación que utiliza Hipólito Escolar y los acuerdos de los estudiosos del libro antiguo. En este trabajo se usará el término portadilla para los libros incunables que tengan un título y nombre de su autor.
[49] Hipólito Escolar Sobrino, *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos, 2000, p. 210.
[50] *Vid*. definición en Glosario.

elaborar las ostentosas ediciones de los nobles europeos.[51] También se siguieron haciendo ediciones de libros xilográficos[52] de imágenes, con muy poco texto, llamados libros de pobres, porque eran para el público iletrado en el siglo XVI.

Lucien Febvre[53] explica cómo paulatinamente aumentó el cuidado puesto en la realización de las portadillas, sobre todo, en la decoración de las mismas. Por esta razón se extendió el uso de orlas grabadas y pintadas a mano en vistosos colores, con estilos definidos: a la española, flamencos, alemanes e italianos.[54]

A partir del auge del humanismo, alrededor de 1530, comenzaron a utilizarse títulos completos, –se imprimían junto al nombre del autor y el pie de imprenta, en la parte inferior de la página–, substituyendo a la portadilla. En esa misma época, se fueron imponiendo los caracteres romanos e itálicos en las portadas reemplazando a las letras góticas. Las portadas adquirieron de esta manera, su primer aspecto "moderno".

La sustitución del grabado en madera por el grabado en cobre, a finales del siglo XVI, trajo como consecuencia que se grabara el título también. Las portadas pasaron entonces por completo a manos de los artistas, quienes prefirieron dar mayor relevancia a las ilustraciones en menoscabo del texto. Con el título grabado, la portada se denominó frontispicio, esto es, ilustración colocada al frente de los libros. Los

[51] Es necesario hacer una distinción entre las ediciones del Italiano Aldo Manuzio, verdaderas obras de arte, porque se destinaron a un público culto, por eso fueron tan refinadas, y *La Crónica de Nuremberg*, la cual tuvo una intención comercial, lujosa, vistosa, cuya edición fue tan grande, que es uno de los pocos incunables que actualmente se conservan en muchas bibliotecas del mundo y en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

[52] Los libros xilográficosse dividen en dos: los de pobres con el predominio de las imágenes y muy poco texto, ya fuera en prosa o verso y los donatos, que toman su nombre de la gramática Latina de Donato, los cuales eran resúmenes de conocimientos para los estudiantes universitarios; ambos fueron impresos por una sóla cara [*anopistógrafos*], pocas páginas, sin fecha o datos de su origen o procedencia. *Vid*. Elvia Carreño, *op. cit.*, p.152.

[53] *Vid.* Lucien Fébvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, Guadalajara, Castor y Universidad de Gu *op. cit.*, pp.106-111.

[54] Clasificación proporcionada por la especialista Elvia Carreño Velásquez en su curso del Diplomado del Libro Antiguo III, generación 2005-2006, FFYL de la UNAM., Módulo III.

mejores ejemplos de frontispicios y grabados que hizo Rubens en el siglo XVII los tenemos en los libros impresos por Moretus en Amberes.

"La portada es la cara verdadera de un libro, de ahí que rigurosamente sea una página impar (derecha)".[55] Indica datos de identidad como nombre del autor, título y fecha de publicación; pero también da referencias comerciales: el nombre del impresor o librero, la dirección y la marca. Generalmente, estos datos aparecen divididos en dos partes: en la superior, el título de la obra y el nombre del autor; en la inferior, el impresor y el año de la edición. El espacio entre las dos secciones suele adornarse con monogramas, escudos, logotipos, viñetas, grabados, emblemas y marcas del impresor, ésta es la estructura de las portadas impresas.

Por otro lado, independientemente de las inquietudes estéticas y comerciales que fueron determinando la función y las partes de la portada, había también una preocupación legal. Así, en España, Felipe IV dictó una Ley, firmada en Madrid el 13 de junio de 1627, con varios propósitos: acabar con corruptelas respecto a la impresión de obras sin licencia, la reducción de la publicación de libros y, la que interesa a nuestro estudio, las exigencias relativas a la obligatoriedad de consignar con exactitud los nombres de los autores, impresores y fechas de edición de un impreso:

> [...] y todo cuanto se hubiere de imprimir, sea con fecha y data verdadera, y con el tiempo puntual de la impresión: de forma que pueda constar y saberse quando se hace; y lleve y contenga también los nombres del autor y del impresor: y ninguno que lo haya sido ó sea, ni mercader de libros, ó librero y encuadernador, ni otra persona se atreva á imprimir, ni a estampar ni á divulgar, ni vender cosa alguna impresa ó estampada, sin que preceda lo dicho, ni á mudar ni anticipar la fecha y tiempo, ni poner antedata, ni á variar ni suponer los nombres, ni hacer fraudes, ni usar de trazas ni cautelas contra lo aquí contenido y mandado.[56]

[55] Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 363.
[56] José Simón Díaz, *El libro español antiguo:Análisis de su estructura*,Madrid, Kassel pp. 12-13.

Ahora bien, al hablar del estilo en las portadas queremos significar que en ellas se encuentran múltiples ejemplos que reflejan las tendencias estilísticas y algunos conceptos inspirados en los estilos del arte plástico, como el barroco, el neoclásico y el romántico, de la época que se investiga (1777-1850).[57]

No hay estudios suficientes en nuestro país que aborden el problema del estilo en los libros[58]. Los bibliófilos mexicanos José Pascual Buxó, Alejandro González Acosta,[59] Margarita Bosque[60] y Rafael Pagaza García,[61] en sus respectivas publicaciones, hacen una serie de descripciones y calificaciones sobre los temas de los libros, los autores, los impresores más destacados; mas nunca se refieren a las cualidades formales, al diseño o al estilo. Es por ello que consideramos importante este estudio, que se enfoca desde la perspectiva de la Historia del Arte, centrándose precisamente en las cualidades formales de las portadas de los libros, ya que mediante su estudio se pueden encontrar los rasgos específicos que definen un estilo, y también las diferencias que permiten, en un momento dado, identificar los cambios de época,[62] lo que ayudará, así sea parcialmente, a cubrir esa brecha en el estudio del libro antiguo.

Pues bien, de acuerdo con la definición de Meyer Schapiro[63] vamos a entender por estilo:

---

[57] *Vid*. lo anotado de Víctor Alonso Paredes sobre el estilo en las portadas.
[58] Como excepción se encuentra el estudio de Eduardo Báez Macías, *et. al. Libros y grabados en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, 1988.
[59] *Vid*., *Memoria de México y el mundo. El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, 2001.
[60] *Vid*., *Tesoros bibliográficos mexicanos*, México, UNAM, 1995.
[61] *Vid*., *Las obras de consulta mexicanas, siglos XVI al XX*, México, UNAM, 1990.
[62] *Vid*., José Fernández Arenas *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthropos, 1990 2ª, dicho autor explica con detenimiento el origen de los diversos métodos con los que se ha explicado la obra de arte desde los distintos métodos de la historia del arte, a nuestro estudio conviene, por las razones que expondremos más adelante el del estilo.
[63] Meyer Schapiro. *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, pp. 7-8.

> […] la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes– del arte de un individuo o grupo.
> […] Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas, con cualidad y expresión significativas a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo.

Consideramos también el estilo, como un lenguaje complejo, multifacético y dinámico, no como una entidad monolítica y cerrada. Esto es importante, pues ayuda a comprender las características propias de la tipografía en la Nueva España y la peculiar relación que guardaba con los grandes estilos del arte plástico. Ahora, como los estilos no se suceden de una manera rígida y tajante, sino que se definen en un espacio temporal, sus límites se fijan por medio de convenciones, de tal manera que nosotros proponemos una nueva convención para ubicar el estilo romántico o moderno en los libros que se produjeron a finales del virreinato y principios del siglo XIX. En el curso del análisis, se hará referencia tanto a los estilos europeos, como a las particularidades desarrolladas en la Nueva España relacionándolos, a su vez, específicamente con los estilos tipográficos. Con esta afirmación estamos asumiendo que las diferentes artes en una misma época y sociedad tienen su propio desarrollo, lo cual significa que algunas expresarán con más claridad cierta concepción estilística; en tanto que otras, como en el caso de las portadas de los libros, lo expresan de una forma más sutil.

En este punto conviene destacar que, contrariamente a lo que pudiera suponerse, la estructura de la portada y su estilo tienen relación estrecha con otras artes, pues así como las imágenes que pueden contener están ligadas con elementos plásticos, así las palabras impresas en la portada deben ubicarse en el contexto de cierta disciplina para determinar si su significado es, por ejemplo, primordialmente literario, o religioso, o jurídico, o científico. Así, pongamos por caso, el examen de los emblemas que se usaron en algunas portadas trae a cuenta datos plásticos e

históricos sobre el significado de una imagen, significado que se complementa con el estudio de un lema cuya interpretación requiere, además, conocimientos lingüísticos. Y a ello hay que añadir los componentes específicamente gráficos, como el uso del color y de distintos tipos de letras para resaltar la importancia de un párrafo, o la materia a que se refiere el libro. La identificación de todos los elementos no es fácil, pues es necesario conocer el lenguaje propiamente tipográfico; el emblemático; los usos retóricos en el título, específicos de cada siglo; y el desarrollo particular del arte en cada momento histórico. Por ello, es "relativamente" más fácil interpretar una imagen pictórica, que un diseño tipográfico en el libro antiguo. Tomando en cuenta estos elementos, se comprende el reclamo anotado por Satué, referente a la falta de atención de los historiadores del arte en cuanto al diseño de los libros antiguos y los códices.

En relación con este tema, Schapiro[64] se refiere precisamente a los elementos heterogéneos de diferentes estilos en una misma época, los cuales se reflejan en las portadas de los libros del último tercio del siglo XVIII en la Nueva España.

Desde otro punto de vista, el concepto de Gombrich[65] al definir el estilo como el desarrollo del mismo entre dos polos: la monotonía y la variedad, se aplica muy bien al diseño gráfico de las portadas, si retomamos el planteamiento de Satué, según el cual el estilo se basa en símbolos convencionales, lo que viene a significar (en cuanto a la monotonía), que por muchas innovaciones que se quieran hacer a las letras del alfabeto, éstas deben conservar una determinada estructura que permita identificarlas para poder leerlas. Sin embargo, en el otro polo, la variedad de los tipos de escritura de las letras manuscritas y de las

[64] *Ibidem,* p. 26.
[65] Ernst Hans, Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

impresas, en su desarrollo histórico, por sí misma es grande, bella y elocuente (*Vid.* Apéndice No. 2, Escritura manuscrita y tipos de imprenta).

Aquí conviene tomar en cuenta que Panofsky,[66] al abordar los problemas del estilo respecto a los cambios históricos de las formas y sus significados, señala que si bien hay formas que se repiten o son parecidas, éstas pueden no tener el mismo significado. Esta aclaración, aunque se refiera estrictamente a la iconografía de la historia del arte, es un aspecto de suma importancia que los especialistas en codicología y libro antiguo señalan puntualmente. Un principio fundamental aplicado en ambos campos del conocimiento, es el estudio por siglos, para diferenciar con más precisión los significados no sólo del texto, sino de las imágenes y de los ornamentos gráficos. En este orden de ideas, hay que tener presente que, contrario a lo que sostenían otros autores, Violet-le-Duc y Riegl afirmaban que el diseñador no tenía un campo ilimitado en la elección de líneas, formas y colores porque había muchas limitaciones en las convenciones editoriales, los motivos decorativos o en la estructura misma del texto. Criticando a le-Duc y Riegl, Panofsky subraya su excesivo racionalismo y considera que soslayan la "sensación intuitiva" del diseñador. Sin embargo, existe una parte de verdad en lo que señalan los autores que refuta Panofsky. En efecto, conforme a lo ya explicado por Gombrich, puede admitirse que existe un el polo de monotonía integrado por convenciones estilísticas rígidas; pero hay también un polo opuesto en el que tiene cabida la diversidad nacida de la creatividad artística. Lo interesante de esta cuestión respecto al estudio del libro antiguo y sus portadas consiste en encontrar la variedad y los cambios, que muestran gustos o preferencias estéticas distintas, no sólo en los diferentes países de Europa, sino precisamente en el gusto americano, que no se limitó a un repertorio de elementos, sino que intentó llegar al fondo de la intención del

[66] Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales,* Buenos Aires, Infinito, 1970; Erwin Panofsky, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos,* Barcelona, Paidós, 2000.

estilo, para comprender su significado y emoción. Precisamente eso es lo que falta investigar a fondo en nuestro país.

En esta misma tónica, según las observaciones de Baxandal[67] respecto a las diferencias culturales que subyacen en la intención (refiriéndose a los pintores, y que bien podemos extender a los cajistas), resulta obvio cómo el objeto tenía, según la época, un sentido muy distinto al que nosotros percibimos actualmente a simple vista. Pone como ejemplo un "retablo", aunque sus funciones se pueden aplicar perfectamente a la portada del libro virreinal. Supongamos que se trata, al igual que el retablo, que es religioso, de la portada de un sermón (religioso también): las funciones que tenían, según el autor, eran tres principalmente: presentar la escritura de forma clara, provocar un sentimiento sobre lo narrado, y por último, que esto se grabara en la memoria del espectador o del lector, según el caso. Como es obvio, estos pasajes y el lenguaje mismo, no pueden ser interpretados de una manera uniforme por los individuos –ni de la misma época ni de otra– porque entra en juego el bagaje cultural de cada uno. Ello explica la diferencia de formato, lenguaje (en latín, en verso, con figuras retóricas) para los "letrados", de los sermones impresos que eran escuchados en la iglesia por todos los feligreses.

Aunque en unas pocas portadas europeas del siglo XVIII se consigna el nombre de su componedor, y en algunas otras se indica el nombre del grabador en el frontispicio, en la Nueva España, no se acostumbró identificar al cajista. Por eso es muy difícil atenerse a la singularidad de cada portada para arriesgar alguna generalización; en cambio, el estudio de un conjunto resulta más provechoso, porque permite descubrir las diversas constantes en la composición tipográfica, lo que facilita reconocerlas y clasificarlas como un sistema de formas propias de un estilo.

[67] Michael Baxandal, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros,* Madrid, Hermann Blume, 1989, pp.123-127.

A pesar de que en la actualidad hay una corriente de teóricos del arte que descalifica la idea de estilo por considerarla obsoleta,[68] ésta resulta útil para distinguir en las portadas de los libros impresos los cambios formales que sufrió la primera página durante el Renacimiento, con respecto a las presentaciones que eran comunes hasta entonces, especialmente las de los libros manuscritos.

Sobre esta base, para reconocer el estilo que prevalece en las portadas tenemos que concretarnos a las partes que las componen: papel, espacio, tinta, letras y adornos tipográficos; asimismo, es importante tomar en cuenta, en el caso concreto de los libros virreinales y del siglo XIX, el estilo literario y la composición, para poder comprender a cabalidad los elementos que conforman su estilo. Quizá para el siglo XX esto ya no sea pertinente, por el grado de especialización, la diversificación de las publicaciones y el desarrollo tecnológico tan diverso y con diferentes soportes materiales. Por esta razón, en el prólogo se hizo referencia a la necesidad de un análisis basado en el estudio interdisciplinario e intercultural, en lo que respecta al estudio del libro antiguo.

En el transcurso de la investigación, se determinaron los tiempos particulares del inicio, o cambio de un estilo a otro, en las portadas estudiadas.

E- MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo el presente estudio, se exploraron algunos impresos sueltos, varios libros impresos en España, y portadas impresas desde principios hasta finales del siglo XVIII, con el objeto de tener una muestra lo suficientemente representativa, para establecer el inicio de la transición;

[68] *Vid.* esta discusión en: José Ricardo Morales, *Estilo, pintura y palabra*,. Madrid, Cátedra, Ensayos de arte, 1994; tomar en cuenta que los propios estudios de Panofsky condujeron al desarrollo de la iconología, después la semiología y el multiculturalismo, como otras corrientes y formas del análisis en la historia del arte. No obstante hay que dejar asentado que, la iconología es una derivación de la emblemática, en el caso de la unión de la imagen y texto, en el diseño de los libros antiguos.

y para apreciar el inicio del diseño gráfico moderno, se estudiaron libros del siglo XIX. En total, se revisaron mil libros e impresos.[69]

En este primer acercamiento, el interés se centró en detectar si las portadas presentaban cambios de acuerdo al tema expuesto en ellas. Se examinaron libros de religión, matemáticas, medicina, astronomía, literatura, poesía y teatro, historia, minería, materiales de manufactura (lino, tabaco, pólvora); además, epístolas, biografías, honras fúnebres, exequias, contratos, tratados, discursos, alegatos jurídicos, sentencias, prontuarios de tarifas, oficios religiosos, sermones, autos, calendarios, bandos y tesis. En todos ellos se encontró que los temas no cambian la estructura de las portadas, ni su presentación, a excepción de algunos bandos y de las tesis universitarias, que no comparten la estructura compositiva de las de los demás libros, porque son publicaciones de hojas sueltas.

En ese primer estudio se observó también que las diferentes imprentas del siglo XVIII en la Nueva España siguieron composiciones muy similares en sus portadas, de tal manera que tampoco podían constituir un parámetro de clasificación.

Se revisaron 500 libros con más detenimiento, y se concluyó que la mayoría de las composiciones se repetía; es decir, son como los copos de nieve, tienen una misma estructura (como ya lo anotamos), pero no hay dos exactamente iguales. En este caso, lo que las diferencia, es el título, el autor, y algunos adornos. Finalmente, se cerró la muestra a estudiar en 275 portadas, que representan el 20% de los libros consultados, procedentes de los siguientes archivos y bibliotecas: el Archivo Histórico de CONDUMEX; el Cronológico Mexicano del Fondo Reservado, y la Hemeroteca, ambos de la Biblioteca Nacional; la Biblioteca del Excolegio

[69] *Vid*. José R. Benítez, *Historia gráfica de la Nueva España*, México, Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos, MCM XXIX, p. 137 y 141. Según Benítez durante el periodo virreinal hasta la consumación de la Independencia, se imprimieron en la Nueva España 11, 652 libros, hojas volantes y periódicos que se tienen registro, de los cuales corresponden al siglo XVIII 6, 890 impresos. Así la primera muestra revisada representa el 14.51% de los impresos consignados.

de Medicina; y en particular, se buscó un libro en el Archivo General de la Nación, en la Colección Francisco Díaz de León. La selección se hizo de acuerdo con tres criterios: la década de impresión; la casa impresora y los diversos temas expuestos en los libros, (*Vid.* Apéndice No.1 en donde se consigna la muestra estudiada).

De acuerdo con la década se obtuvieron:

Década	**Ejemplos**
1700	2
1710	5
1720	16
1730	10
1740	25
1750	23
1760	19
1770	31
1780	45
1790	44
1800	12
1810	9
1820	3
1830	5
1840	2
1850	2

Un total de 252 portadas de libros; ya que los 16 ejemplos restantes son bandos y tesis que no se conformaban como tales. En cuanto a los siete libros impresos en España pertenecientes a los años 1732; 1778; 1780; 1783; 1786; 1788 y 1793, se examinaron únicamente para establecer comparaciones con los publicados en la Nueva España.

Son pocas las portadas tempranas del siglo XVIII, puesto que el interés de la investigación no se centra en el virreinato en sí mismo, de tal manera que los ejemplos atienden específicamente al momento de la transición al diseño gráfico moderno.

La revisión de los libros españoles dio como resultado que no había diferencias sustanciales en cuanto a la composición y la tipografía; la distinción surge respecto a los frontispicios de algunas de las portadas de los libros españoles. Es interesante corroborar que en aquella época, se imprimía casi de la misma manera tanto en España como en México.

De las 36 imprentas estudiadas, 29 corresponden al periodo virreinal, mientras que las nueve restantes, pertenecen ya propiamente a la etapa del diseño gráfico moderno del siglo XIX en México. José Toribio Medina,[70] registró 29 imprentas del siglo XVIII y principios del XIX, lo cual confirma que la muestra investigada cubrió un panorama suficientemente vasto. Cabe aclarar que los ejemplos estudiados están en relación directa con el acervo de cada uno de los archivos consultados.

Las imprentas que más destacan en cuanto a su calidad y diseño son, en primer término, la de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, porque cuenta con una mayor producción y, tal vez por lo mismo, con más ejemplos en los archivos consultados; pero también, lo que es más importante, porque sus portadas resultaron de gran interés ya que ejemplifican con mucha claridad lo que denominamos el período de transición; asimismo, fueron relevantes las imprentas de José Bernardo Hogal y la de Doña María Rivera, porque en sus productos se advierte muy bien lo que es el estilo barroco.

La distribución de la muestra de acuerdo a la casa impresora y tomando en cuenta el orden cronológico de José Toribio Medina, para el periodo virreinal, y de Fernández Ledesma para el siglo XIX, quedó así:[71]

[70] José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)* México, UNAM Edición facsimilar, Tomo I, 1989, pp. CLV a CXCII.
[71] Las fechas consignadas en el cuadro corresponden al periodo en que los impresores estuvieron activos.

Imprenta	Ejemplos
María de Benavides Viuda de Juan de Ribera (1684-1700)	1
Francisco de Rivera Calderón (1703-1731)	4
Viuda de Miguel Rivera Calderón (1707-1714)	3
Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso (1708-1721)	1
Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera (1714-1732)	2
Juan Francisco de Ortega Bonilla (1721-1725)	1
José Bernardo Hogal (1721-1741) * español	15
Francisco Xavier Sánchez Pizero (1737-1765)	2
Doña María Rivera (1738-1754)	13
Viuda de José Bernardo Hogal (1741-1755)	17
Imprenta Real del Superior Gobierno (1747)	1
Real Colegio de San Ildefonso (1748-1767)	17
Imprenta de la Biblioteca Mexicana (1753-1767)* dirigida por español	11
Herederos de María de Rivera (1754-1768)	7
Cristóbal y Felipe de Zúñiga y Ontiveros (1761-1764)	1
Herederos de la Viuda de Joseph de Hogal (1755-1766)	1
Felipe de Zúñiga y Ontiveros (1764-1793)* español	64
José de Jáuregui (1766-1778)* clérigo	13
José Antonio de Hogal (1766-1787)* sacerdote	5
Antonio Moreno (1768)* libro militar	1
Herederos de José de Jáuregui (1778-1796)	17
Typografia Matritens (1785)	1
José Francisco Dimas Rangel (1787-1789)	1
Br. José Fernández de Jáuregui (1791-1800)* clérigo	3
Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros (1793-1795)	2
Mariano José de Zúñiga y Ontiveros (1795-1825)	23
Alexandro Valdés (1801-1814) y (1815-1831)	4

María Fernández de Jáuregui (1800-1815)	3
Arizpe Juan Bautista de(1807-1813) y (1817-1821)	5
Imprenta del supremo gobierno de los Estados Unidos Mexicanos (1824)	1
Linati, Galli y Heredia (1826)	1
Galván y Mariano Arévalo (1830)	1
Daniel Barquerra (1831)	1
Ignacio Cumplido (1836-1845)	5
Ignacio Lovis Morales (1850)	1
Ilustradores y litógrafos	
C. Castro, J. Campillo L. Auda y G. Rodríguez (1855-1856)	1

En términos generales se puede afirmar que el sistema de valores que definió el diseño de los libros en el siglo XVIII, se apegó a la serie de convenciones acumuladas por los impresores-editores europeos a partir del siglo XVI, cuando se generalizó el uso de la imprenta en aquel continente. Era común el desarrollo de estilos locales, lo que explica, por ejemplo, la preferencia por la letra gótica en las provincias alemanas para algunos escritos, y por la letra romana en Italia; pero dada la distribución de los libros en los distintos países europeos,[72] a lo largo del siglo XVI las soluciones formales se fueron copiando hasta convertirse en convencionalismos generalizados.

Se debe considerar también que desde principios siglo XVIII se dio una cierta heterogeneidad en las portadas novohispanas, especialmente después de la segunda mitad, cuando se imprimen tanto portadas barrocas, neoclásicas como románticas.

Como es comprensible, la composición de los libros sigue, en términos generales, la tradición europea importada a la Nueva España por los impresores, algunos de los cuales, según lo que nos señala José Toribio

[72] *Vid*. Lucien Fébvre, *op. cit*., pp.106-111.

Medina,[73] eran de origen español, por lo que en materia de diseño de libros se tomaba lo que se estaba haciendo en Europa, especialmente en España. En este sentido, se debe dejar asentado que todos los implementos de la imprenta se importaban, y los dueños de las imprentas, a su vez, compraban muchos libros en España para venderlos en sus establecimientos. Así, los impresos de la Nueva España competían con los importados, lo que generó la necesidad de hacer buenas impresiones. Sin embargo, en las portadas se integraron a los elementos de la tradición europea, otros, con el fin de acercarlas más al gusto novohispano, con lo que se fue conformando un estilo propio (como las viñetas de carácter americano o letras capitulares).

Cabe aquí la reflexión de que en materia de libros impresos no había ninguna tradición anterior a la época virreinal, ya que los libros "amox" de los grupos indígenas mesoamericanos no eran alfabéticos, sino pictográficos; y se confeccionaban manualmente. Además, es de todos conocido que fueron destruidos sistemáticamente por los españoles. Sin embargo, durante el virreinato, en algunas contadas ocasiones se le dio valor a los libros indígenas.[74]

F- MÉTODO DE ANÁLISIS DE LAS PORTADAS

Al observar detenidamente las portadas se concluyó que no se podía determinar su estilo sin analizar tres aspectos principales: el tipográfico, el literario y el que se refiere a la composición, elementos que constituyen la base del método de análisis que seguiremos.

[73] Como: José Bernardo de Hogal , José de Eguiara y Eguren, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, *Vid*. José Toribio Medina, *op. cit.,* pp. CLV a CXCII.

[74] Algunos amox se copiaron para enviarlos al Rey de España más como una curiosidad de algunos cronistas españoles, que fueron advertidos del peligro de estar interesándose por las cosas del demonio, y por la censura que se generó en torno a los temas indígenas, el interés decayó. Recientemente se han ido descubriendo y estudiando por el avance de la codicología, una serie de pliegos, mantas, etc. muy interesantes que mezclan algunos glifos pictográficos con dibujo a la manera europea y hasta con palabras castellanas.

- **El análisis tipográfico**

Para reconocer de una manera certera las tres familias de tipos de letras –Garamond, Caslon y Bodoni–, que se detectaron como usuales en el siglo XVIII, se utilizó el manual de Christopher Perfect;[75] por otra parte, se consultó el estudio de Marina Garone,[76] en el cual se comparan los distintos sistemas de clasificación tipográfica, que se basan en las formas de las letras; en el periodo histórico en el que se diseñaron; y en su importancia cultural.

De todas las clasificaciones tipológicas que existen, la de Robert Bringhurst, al desarrollar una nueva clasificación de las familias tipográficas, concuerda con la idea de que las letras responden a un estilo, desde el punto de vista del historiador del arte [77]. Se pueden clasificar, entonces, de acuerdo con las denominaciones de los estilos de la historia del arte, de la siguiente manera: renacentistas, barrocas, neoclásicas, románticas, realistas, modernistas geométricas, modernistas líricas y postmodernistas. En este trabajo, sólo se desarrollarán las características de las letras barrocas, neoclásicas y románticas, porque son las que se requiere conocer para analizar los libros del siglo XVIII y principios del XIX impresos en la Nueva España. Esto permite, de una manera clara, estudiar los estilos de letras desde la perspectiva de la historia del arte y por lo tanto, restituirle el carácter artístico a la tipografía. A partir de estos planteamientos, se determinará el estilo de la tipografía que se va a analizar en las portadas de los libros mexicanos.

Dice Bringhurst que todos los sistemas que se usan para clasificar los tipos de letras funcionan hasta cierto punto: "no son ni buena ciencia ni buena historia". Asimismo considera que aunque la

[75] *Vid.* ilustraciones Nos. 39 a la 44 de: Christopher Perfect *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª. En español, 1994.
[76] *Vid*. ilustración No.45, Marina Garone, Laura Esponda y David Kimura "Tipos de remate. Notas sobre tipografía" en *De Diseño, arquitectura y arte,* México, Grupo Malabar, 2001, Número 32, junio-julio, pp.18-21.
[77] *Vid*. ilustración No. 46, Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style. Version 2.4,* USA, Hartley & Marks, 2001. pp. 12-13 y 119-131.

tipología tiene medidas precisas y un cuidadoso uso de los términos, las descripciones y las clasificaciones rigurosamente científicas son imposibles, ya que las letras no pertenecen únicamente al ámbito de la ciencia, sino también al reino del arte, y por lo mismo participan de su historia. Las letras, al igual que las producciones de otras artes como la música, la pintura, la arquitectura, han cambiado. Por esta razón, los términos históricos para designar los estilos -barroco, neoclásico, romántico y demás-, son útiles para una clasificación coherente con la historia:

> […] este enfoque de la clasificación de las formas de las letras tiene otra importante ventaja. La tipografía nunca sucede en forma aislada. La buena tipografía exige no sólo del conocimiento de las letras impresas en sí, sino también la comprensión de la relación entre las formas de letras y todas las demás cosas que los humanos hacen y crean.[78]

Conviene recordar aquí, que en la definición de estilo se dijo que éste comprende un sistema de formas. En este caso, las letras sólo son un elemento más en el conjunto; un elemento significativo, pero no determinante en la definición del estilo de una portada. De ahí que se haya planteado que para poder determinar el estilo de las portadas deben analizarse los tipos utilizados, el contenido literario y la composición en su conjunto, tanto para el periodo virreinal, como para el siglo XIX.

- **El análisis literario del título**

En este apartado, se estudiará únicamente el lenguaje del título[79] del libro, ya que consideramos que una de las labores de los cajistas consistía en

[78] *Ibidem,* p. 121-122.
[79] El origen del título se remonta a las bibliotecas romanas, en las cuales se colocaban los libros en su forma de rollo, y para distinguirlos, en un extremo del mismo se le añadía una etiqueta con las palabras claves del contenido del texto, que se denominó título. Isabel Chong, *op. cit.*

reflejar el sentido del título en la composición dándole un significado también visual.

No se pretende hacer un análisis semántico de las portadas, porque excede nuestro campo de estudio; sin embargo, basaremos nuestro análisis en los planteamientos de José Simón Díaz[80] sobre el libro barroco español y de la Nueva España.

> […] Influencia literaria. Es posible que todo hubiera quedado reducido a la consolidación de las fórmulas apuntadas, de no haberse producido la extraordinaria transformación que en cuanto guardaba relación con el pensamiento y el lenguaje supuso el Siglo de Oro de nuestra Literatura. Su impronta en el terreno que nos ocupa [el lenguaje de los títulos] tiene doble signo, pues podemos hallarla en un proceso de simplificación que se opera especialmente en el período 1590-1630 y otro de amplificación, iniciado por esta fecha, que llega hasta mitad del siglo XVIII, produciendo en este último ejemplos muy conocidos de títulos desmesurados y ridículos. Un estudio detenido de la cuestión debería basarse en el análisis de la Morfología, la Sintaxis y la Semántica de los títulos. En la imposibilidad de acometerlo aquí, vamos a limitarnos a ofrecer unas cuantas indicaciones para mostrar la amplitud del horizonte.[81]

De lo expresado por Simón Díaz en la cita, debemos tener muy claro, que no se debe juzgar al lenguaje de los libros antiguos desde nuestra óptica; de esta precisión se sigue que, para los hombres que los hicieron y para sus lectores, los títulos no eran ni ridículos ni desmesurados.

También se tomarán en cuenta los señalamientos que hiciera Concepción Company en su conferencia "El español de México, herramienta del barroco",[82] al mencionar cuatro datos sintácticos que proliferan en el español de México y que lo diferencian del de España: las

[80] José Simón Díaz, *op. cit*., p. 43-83.
[81] *Ibidem*, p. 51.
[82] Concepción Company, "El español de México, herramienta del barroco"[82] en *Gaceta*, México, UNAM, 24 de febrero, 2003, p. 20.

duplicidades posesivas, los diminutivos, el leísmo y el pretérito perfecto compuesto.[83] En cuanto al periodo de transición y el romanticismo, se tomará como base el análisis de Rosalba Fernández.[84]

Cabe aquí destacar que quien proporciona una vasta literatura respecto a cómo debemos aproximarnos históricamente a los textos es Roger Chartier.[85] Él propone básicamente romper con el acercamiento espontáneo y sustituirlo con uno de entendimiento y comprensión, mediante el cual se identifiquen las diferentes modalidades de discurso, de escritura, de difusión y de recepción. Para Chartier, existen muchas mediaciones que hay que tomar en cuenta entre el pensamiento, el escritor, la escritura, el cajista, el editor, y el distribuidor, hasta llegar finalmente al lector.

Propone, asimismo, analizar la relación entre la producción e interpretación del libro, la relación entre la creación estética y las categorías intelectuales de interpretación del público, en una doble dimensión social y estética. En este sentido, difiere de la aproximación estructuralista porque no establece un parámetro histórico adecuado de los textos; su enfoque es limitado, en tanto se centra en el texto en sí mismo, desligándolo de su materialidad, de su entorno: se abstrae la figura del texto; se desliga el texto del libro; y el libro de la voz que lo lee.

> […] Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura.[86]

[83] De acuerdo a Federico Ramírez López: un ejemplo de duplicidades posesivas sería: mi casa mía; el leísmo se refiere al uso del dativo (le) en lugar del acusativo (la o lo), por ejemplo: le vi, en lugar de la vi; y en cuanto al pretérito perfecto compuesto el uso del auxiliar y el participio pasivo, por ejemplo: yo he venido.
[84] *Vid.* Rosalba Fernández, *Literatura de México e Iberoamérica,* México, Mc. Graw-Hill, 2000 2ª.
[85] *Vid.* En su seminario: Roger Chartier, "Literatura y cultura escrita en la Edad Moderna, siglos XVI-XVIII", impartido en el FCE, del 7 al 9 de febrero de 2000.
[86] Roger Chartier, *El mundo...*, p. 51.

De igual modo, insiste en dejar muy claro que de acuerdo al público lector, se crearán nuevos significados y por lo tanto se generarán nuevas formas, como lo que se anotó sobre *La Crónica de Nuremberg*:

> […] Contra la representación, elaborada por la misma literatura, según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector.
> […] Los autores no escriben libros: no, escriben textos que otros transforman en objetos impresos. La separación, que es justamente el espacio en el cual se construye el sentido (o los sentidos) es lo que se pretende olvidar.
> […] hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto adquiere significado en el momento en que los dispositivos del objeto tipográfico lo proponen a la lectura.[87]

A raíz de las investigaciones de Chartier se abrió en México una gran veta de estudios para los investigadores mexicanos, que ya han producido interesantes resultados.[88] Sin embargo, la historia de la lectura aún está por escribirse en nuestro país, a pesar de que ya se han dado los primeros pasos en la materia respecto del siglo XVIII, como es el caso de los estudios realizados por Cristina Gómez Álvarez.[89]

Las investigaciones de Chartier son valiosas para nuestro trabajo, precisamente por el énfasis puesto en la unidad establecida entre el significado del título y el sentido visual que el cajista le otorga al formarlo en la página tipográfica. Ése es el punto que nos interesa

[87] *Ibidem*, p. 52-55, último párrafo p. 108.
[88] *Vid*. José Abel Ramos Sobrino, "Usos librescos" en *Episodios históricos de la Ciudad de México*, México, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, Historias no. 27, Oct. 1991-marzo 1992 y a Rosalba Loreto López, "Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles. México, siglos XVI y XVII" en *Estudios de Historia Novohispana*, México, UNAM, Vol. 23, 2000, entre otros muchos.
[89] Cristina Gómez Álvarez, "Libros, circulación y lectores: de lo religioso a lo civil (1750-1819)" en *Transición y cultura política. De la colonia al México independiente*, México, UNAM, 2004.

analizar. Otro aspecto que agrega Chartier, que resulta de gran utilidad para nuestro estudio, es la forma en que el cajista pone la puntuación y la ortografía de acuerdo a como será leído el texto; es decir, que no sólo está en juego el texto propiamente dicho, sino también la oralidad.

- **El análisis de la composición**

Para este fin se aplicarán tres metodologías: la del diseño gráfico, la de la historia del arte y algunos señalamientos de ISBDA (International Standard Book Description Anticuaria).

La del diseño gráfico se usará, pues no sería pertinente olvidar que el cajista del siglo XVIII partía de sus tipos para imaginar y realizar la composición final de la portada. De acuerdo con John Lewis,[90] el tipógrafo al hacer un texto, en tanto trabajaba con tipos de metal, estaba de algún modo predispuesto por una estructura modular definida, de superficies impresas y no impresas, a partir de la cual, jugaba con los espacios y ornamentos. Además, por lo ya anotado respecto a los conocimientos previos que manejaba el cajista, por las convenciones sociales, y los requerimientos comerciales, que acotaban claramente su actividad.

En cuanto al análisis del diseño de la composición tipográfica editorial, nos hemos basado en el estudio de Gerardo Kloss Fernández del Castillo,[91] junto con los criterios de los especialistas del libro antiguo del siglo XVIII como es el caso de Cristina Gómez Álvarez.

La metodología de la historia del arte nos servirá para realizar el análisis formal de la composición y determinar el estilo,[92] en tanto éste es

[90] *Vid*. John Lewis, *Principios básicos de tipografía*, México, Trillas, 1991, 3ª.
[91] Gerardo Kloss Fernández del Castillo, *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*, México, UAM-Xochimilco, 2002 y Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
[92] *Vid*. Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual* ,Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972; Gyorgy Kepes, *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, New York, George Braziller, 1966; Kohler W., y otros, *Sicología de la forma*, Buenos Aires, Paidos, 1963; Erwin Panofsky, *El significado...*; Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 2001; John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili,

el objetivo central de nuestro estudio, ya que, sin olvidar la necesidad de un estudio interdisciplinario, esta tesis es de historia del arte.

Por lo que toca a la metodología del ISBDA (International, Standard Book Description Anticuaria)[93], en la descripción de las portadas se seguirán algunas de las normas establecidas internacionalmente; sobre todo, en cuanto al orden y las partes que se deben consignar.

Con la conjunción de los tres aspectos, y su debido marco histórico social, nos sustentaremos en bases más sólidas para determinar las características de los estilos, con el fin de fundamentar adecuadamente nuestra percepción del cambio del diseño de la época virreinal, al de la época moderna.

En resumen, el método que seguiremos en el desarrollo del trabajo es de carácter interdisciplinario e intercultural.

Para la cabal interpretación del cambio de una época a otra se considerarán como ejes centrales:

1. La forma de producción del impreso.
2. El comercio de los libros, y su legislación.
3. La recepción de los libros.

Y para precisar el estilo de las portadas se desdoblará el análisis de las mismas en:

1. El análisis tipográfico.
2. El análisis literario del título.
3. El análisis de la composición.

1985; John Berger, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1997; David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

[93] Proporcionadas por la especialista Elvia Carreño, *op*. cit.

CAPÍTULO I

SOBRE EL QUEHACER DEL DISEÑADOR TIPOGRÁFICO Y EL COMPONEDOR

¿Qué es la tipografía?

un arte admirable,
nodriza de genios,
comunicación universal,
desesperanza de los ciegos,
cazadora de errores,
mondadora de escrúpulos,
madre de los conocimientos,
memoria de los tiempos,
creadora de famosos,
devoradora de papel... [1]

Una vez presentados los argumentos que sustentan que el diseñador tipográfico usa elementos estéticos para su trabajo; al tiempo que se ha hecho una descripción somera de su actividad, nos quedaríamos a la mitad del camino si no se consideran y definen con precisión los factores técnicos que determinan, según Satué, "el repertorio de imágenes y signos alfabéticos" y "la estructura modular" que puntualizó John Lewis.

De algún modo también, la lectura de un par de párrafos de Jorge Alberto Manrique[2] nos hizo ver la necesidad de detenernos un poco más en algunas cuestiones que si bien son relevantes, han sido poco estudiadas:

> [...] *Talleres.* La estructura y el funcionamiento del taller de un artista o artesano novohispano es algo casi nada conocido[...] No sabemos tampoco del funcionamiento de los grandes talleres de impresión.

[1] Poema de Emile Chautard, *Glossaire typographique*, París, Donël, 1937, pp.38-39. Traducción para esta tesis de Claire Rosin Marit.
[2] Jorge Alberto Manrique, "La historia del arte por el otro cabo" en *El trabajo y los trabajadores en la historia de México*, México, Colmex, Ponencias y comentarios V reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos, Pátzcuaro, 12-15 de octubre, 1977, pp. 887-889.

> […] *Introducción de técnicas.* A partir del estudio formal de las obras detectamos las modificaciones que las técnicas particulares a las artes fueron sufriendo. Pero sólo en algunos casos particulares sabemos cómo se introdujeron éstas, cuáles fueron sus modelos directos, quiénes los introductores o en su caso inventores […] Nuestra idea del proceso de difusión y de diferenciación de estilos y modos locales queda, sin ello, incompleta.

El presente capítulo y el siguiente, tienen como finalidad exponer la información necesaria para el mejor entendimiento de estas cuestiones. Pero vayamos por partes. En este apartado se describirá con detalle el quehacer del diseñador tipográfico europeo para establecer las bases comparativas con la Nueva España.

Desde el inicio de la imprenta, y hasta el siglo XVI, el trabajo del tipógrafo implicaba una serie de pasos para la impresión final de los libros, éstos pueden delimitarse, para su estudio, en tres etapas básicas de producción de acuerdo a las herramientas y habilidades que el tipógrafo debía desempeñar y que son relativamente independientes entre sí, por la división del trabajo que se estableció socialmente:

- El diseño de las letras y alfabetos completos.
- El tallar letras en relieve y su fundición en metal.
- El componer una página tipográfica o un libro completo.

Debe quedar claro, sin embargo, que esta división opera para los libros desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, en realidad no funciona en la práctica contemporánea, ya que el diseñador gráfico moderno está pendiente de todo el proceso, siguiendo diferentes técnicas de acuerdo a su época, desde la concepción o el diseño mismo del libro, hasta su terminación. Por lo tanto, aunque no participe físicamente en todas las etapas, hace un seguimiento puntual de todas ellas. Los primeros diseñadores tipográficos, Gutenberg, Jenson, Manuzio, Garamond, etc., hasta finales el siglo XVI, realizaron ellos mismos las tres etapas. Después,

cada parte se fue especializando de tal manera,[3] que desde el siglo XVI ya existe una persona determinada en cada función, lo que es de especial interés para nuestra investigación.

1.1 EL DISEÑO DE LAS LETRAS Y ALFABETOS COMPLETOS

Alrededor de 1440, cuando Gutenberg inventó la fundición de letras -basado en el alfabeto gótico que imperaba en Maguncia-, en Italia comenzaba a desarrollarse un gran movimiento intelectual, que en pleno Quattrocento replanteó la concepción medieval del arte, concretándose en la división y el reconocimiento del trabajo artístico. De esta manera, se estructuró una nueva relación, sobre la base de categorías bien diferenciadas, que tuvo consecuencias también en el diseño tipográfico.

Satué sostiene que durante el siglo XV, el Renacimiento llegó a la cúspide con la supremacía del pensamiento consolidado en el libro impreso, el cual contiene la mayor parte de los principios doctrinales estético-filosófico-matemáticos renacentistas, con lo cual el libro, como objeto cultural, adquirió un valor inapreciable.

Se puede decir entonces, que la invención de la tipografía y el Renacimiento Italiano, son los verdaderos orígenes del diseño tipográfico, materializado en el libro moderno.

Desde 1436, cuando Leone Batista Alberti analiza en su *Tratado de la Pintura* el aspecto intelectual de la creación artística, asienta que el artista debe ocuparse de la perspectiva, las proporciones, los órdenes, las relaciones armónicas, la aritmética y la geometría; además de atender temas específicos del diseño tipográfico, como la correcta construcción de las letras, la arquitectura gráfica, o anatomía de las letras.[4] La voluntad racionalizadora del Renacimiento ve en la página impresa un medio de

[3] Según Silvia Salgado la división técnica y especializada de la producción de los libros quedó así: impresor, editor, librero, papelero, pergaminero, tipógrafo, fundidor, cortador, cajista, componedor, entintador, tirador, corrector, encuadernador y grabador xilográfico y en el siglo XVII en la Nueva España en cobre. En algunos casos el tipógrafo diseñaba nuevos tipos de letras, en otros sólo los reproducía.
[4] Enric Satué, *op. cit.*, p. 32.

expresión paradigmático, hecho a la medida de su idea de la perfección matemática del mundo. Al mismo tiempo, el humanismo trajo consigo la necesidad de socializar la cultura, y encontró en los libros el mejor medio para verter parte de sus doctrinas estético-filosóficas-matemáticas del mundo. De este modo, el libro adquirió un valor cultural muy importante, incluso se puede decir, que ahí se gesta el libro moderno, con todo lo que implica.

Si en sus comienzos el libro impreso conservó las características de los manuscritos, con el objeto de continuar con lo establecido, muy pronto los editores renacentistas italianos experimentaron alternativas originales, lo cual, reafirma la idea del nacimiento del libro moderno caracterizado por una nueva ornamentación; mejores ilustraciones; uso del papel proveniente del textil; abandono paulatino de las abreviaturas; uso de letras romanas, itálicas y góticas según el tema a imprimir; foliación arábiga y reclamos[5]; invento de la portada; marca del editor y colofón[6]; inicio de los privilegios; nacimiento del libro de bolsillo[7]; y de los especialistas en tipografía fabricantes de tipos de letras.

En Venecia se concentró especialmente el desarrollo del libro. En sólo treinta años la ciudad se erigió como el mayor centro impresor de Europa, con cerca de 200 talleres tipográficos en funcionamiento antes de 1500.[8]

Con notables diferencias respecto a los impresores alemanes, la industria italiana se orientó hacia la edición de libros profanos, traduciendo a los clásicos griegos y latinos; publicando libros de teoría

[5] *Vid*. definición en Glosario.
[6] *Vid*. definición en Glosario.
[7] El libro de bolsillo inventado por Aldo Manuzio "... se refiere a las formas de plegar una hoja de papel para imprimir un libro, las cuales fueron evolucionando durante el curso del siglo XV... Un cuarto era producido imprimiendo formas de cuatro páginas cada una. La hoja se plegaba entonces dos veces, una vez a través de y una vez longitudinalmente, quedando así ocho páginas. Esta secuencia era continuada para producir un libro en octavo, y así otro en 16º, 32º, y un 64º... Hasta donde se sabe fue Aldo Manuzio el Joven quien primero empleó las expresiones cuarto, octavo, y decimosexto en su catálogo de 1541" Leon, Voet, *The Golden Compases. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*, Amsterdam, Vangendt and co., 1972, p. 161.
[8] Enric Satué, *op. cit.*, p. 34.

matemática y filosofía contemporáneos; desarrollando las categorías fundamentales del diseño del libro, como una exigencia formal de una nueva estética que demandaba una moderna industria aún en ciernes, de productos en serie, que respondiera a las expectativas y necesidades de la época, con formas expresivas diferentes: novedosos temas, alfabetos recreados, con las recientes proporciones sistematizadas por las matemáticas.

Al respecto, Satué puntualiza:

> La investigación sobre las proporciones armónicas ideales entre la masa impresa y la superficie del papel en blanco se recogen en un libro capital: el tratado *De divina proportione* que escribe el fraile Luca Paccioli y que ilustra nada menos que Leonardo da Vinci.
> Por lo que atañe a la arquitectura gráfica del libro impreso, el tratado precisa proporciones y armonías fundamentales, en especial la valoración del punto áureo y el establecimiento de la sección áurea como la máxima visibilidad e importancia. Desde entonces, la divina proporción tipográfica ternaria será apta para resolver compositivamente <todas las particiones, superficies y proporciones por múltiplos de tres de manera constante y sin contradicción>[9] [desarrolladas por Paccioli en el rectángulo de oro. *Vid.* Ilustración No. 1].

El francés Nicolás Jenson se estableció en Venecia como grabador, tipógrafo y editor. Influido por las corrientes humanistas y neoplatónicas de Grecia y Roma, partió del análisis de la inscripción de la columna de Trajano (*Vid.* Ilustración No. 2), para la letra mayúscula y de la carolingia para la minúscula (*Vid.* Apéndice No.2), para diseñar y fundir en 1470, un alfabeto completo con mayúsculas, minúsculas, ligaduras,

[9] *Ibidem*, p. 36 y 46 Aunque existieron varios predecesores del Renacimiento, según Rosaviro el Cannon ternario de los manuscritos medievales dispone ya la página en una proporción de 2:3, en donde la superficie de la caja de texto es igual a la suma de la superficie de todos los márgenes blancos. Sin embargo, es hasta que Vitruvio Polión en 1486 escribió "El rectángulo de oro, divina proporción o de oro" en el libro *De architectura* "Para que un todo, dividido en partes desiguales, sea agradable y bello, debe haber entre la parte menor y la mayor la misma proporción que entre la mayor y el todo".Luca Paccioli sintetizó el problema en la siguiente ecuación: "la división de una recta en media y extrema razón."

signos matemáticos y ortográficos, de una altísima calidad en el perfil del negro de las letras, acorde con la recién adoptada actitud estética y racional renacentista, con el único fin de leer a los clásicos en una nueva letra Romana (*Vid.* Ilustración No. 3).

El yerno de Jenson, Aldo Manuzio, un intelectual veneciano, compañero de estudios del filósofo neoplatónico Pico della Mirándola, editó a los clásicos griegos y latinos con una calidad poco común. En 1499 imprimió la *Hypnerotomachia Poliphili* (*Vid.* Ilustración No. 4), uno de los hitos renacentistas del diseño de libros por su calidad formal, uso de áreas de texto que adoptan formas geométricas, acabado de copa, de triángulo, experimentando nuevos derroteros estéticos del libro impreso para separarlo definitivamente del manuscrito. (*Vid.* Ilustraciones No. 4 y No. 5).

Manuzio diseñó en 1506 el alfabeto completo denominado Bembo. Sin embargo, de todos sus diseños, el que destaca es el de la tipografía *cursiva* (o inclinada, o aldina, o itálica), primero en su tipo, que tenía la intención de economizar espacios, aunque en el fondo, estaba inspirado en la letra autógrafa de Francesco Petrarca –de estilo bastardo cancilleresco– de quien editó su *Canzonieri,* la cual le causó una gran impresión (*Vid.* Ilustración No. 6). De esta manera, tanto Jenson como Manuzio, ambos editores-diseñadores, ampliaron el repertorio de signos alfabéticos.

En el caso del pintor y grabador Alberto Durero, después de sus viajes a Italia, con los cuales fortaleció su formación artística, en 1496 incursionó en la tipografía al diseñar un monograma de sus iniciales con el que firmaría todas sus obras.

En 1525, en las postrimerías de su vida, Durero escribió un tratado sobre tipografía llamado *Unterweisung der Messung* con el fin de mejorar los caracteres romanos y góticos:

> Se afirma que en el dibujo artístico sin un conocimiento profundo y práctico de la anatomía del cuerpo, no es posible dibujar con perfección la figura humana. Lo

> mismo puede decirse de la letra: hay en la letra una serie de esquemas y medidas, de dimensiones y proporciones, que se repiten y relacionan; hay una estructura geométrica que las caracteriza, dándoles un estilo peculiar. Hay un tipo genérico, origen y modelo de los demás: una letra canon cuya conformación es aplicable a los demás tipos. Me refiero a la letra clásica romana, un carácter de letra cuyo estudio es imprescindible.[10]

En este tratado Durero fijó las reglas geométricas elementales para la justa proporción de las letras. En lo que se conoce como "anatomía de la letra clásica romana" o "estructura modular" (cuando ya está vaciada en moldes de plomo) (*Vid.* Ilustración No.7)[11], cada letra se inserta en un cuadrado dividido en cruz llamado "canon", que facilita notablemente el estudio de las letras, ya que con base en él, se define el ancho proporcional de una letra respecto a otra, así como la posición y situación de los "bastones" (líneas gruesas o delgadas, verticales, horizontales y diagonales), que las conforman. Los remates o patines de los bastones o serifs[12] tienen tres formas diferentes de curvaturas, determinadas por tres circunferencias de diámetros también distintos. Con base en lo anterior, las letras se agrupan según su anatomía o conformación.

El hecho de que existan los bastones gruesos y delgados, se explica porque los romanos escribían con una caña, calamus, cuya punta, cortada en bisel y cuña, proporcionaba la variación en el grosor de los trazos. Aquí lo que es importante destacar es la relación entre el signo y el instrumento que se utiliza, y cómo la historia de la escritura manuscrita tiene una larga trayectoria en su evolución. Es necesario entonces, para su estudio, tomar en cuenta que los usos y costumbres propios de las diferentes épocas, influyen considerablemente en la utilización de ciertos rasgos e instrumentos identificables en las letras, pues aunque esta

[10] José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, pp. 24-33.
[11] Para observar el estudio completo de la anatomía de las letras romanas, *Vid.* Apéndice No. 3.
[12] *Vid*. definición en Glosario.

investigación no atiende directamente a la caligrafía, ningún alfabeto tipográfico se sustrajo por completo de la tradición caligráfica hasta la época que denominamos moderna (como lo examinaremos en el capítulo V con detenimiento), por lo que consideramos necesario dedicar estas líneas a subrayar la importancia del cálamo y sus repercusiones (*Vid.* Ilustración No. 8).

Las plumas actuales, que no son fuente, son redondas (bolígrafos), sin embargo, el calamus romano y la pluma de ave desde ca. del siglo V D.C., tienen la punta chata, de tal manera que al hacer el trazo en sentido diagonal ascendente de izquierda a derecha, el resultado es un trazo delgado; pero cuando se traza en sentido diagonal descendente, es notablemente más grueso (*Vid.* Ilustración No. 9). Lo mismo se puede decir de los bastones verticales y horizontales de una letra; por lo que se establece una relación directa, en cuanto a la dirección del trazo y la posición del cálamo a 45º, que condiciona el grueso del bastón (*Vid.* Ilustración No. 10).[13] El orden y el sentido de cómo se van trazando los rasgos se denomina ductus.

Para las letras minúsculas dijimos que el propio Jenson tomó como base las letras de la época Carolingia usadas[14] en el siglo IX al XII en Europa. Esta letra nació por decreto de Carlomagno como fruto de la búsqueda razonada de una escritura limpia, rápida y económica: la "carolina", que sirvió de modelo de todas las letras ulteriores, por lo que se empleó en casi todo el Occidente; en Inglaterra y en Castilla, no. Curiosamente, los humanistas italianos confundieron la letra Carolingia con la escritura de la antigüedad. Las minúsculas, de interés particular para nuestra investigación, son letras regulares, redondas, individualizadas, claras y simples, con bastones verticales y desligadas; los

[13] En cuanto a la forma de hacer los trazos Concepción Abellán Giral, que estudió codicología en Inglaterra, afirma que los trazos siempre son de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, sin embargo Laurette Godinas agrega, que ya con el uso de la pluma y el papel, en la letra gótica, los trazos pueden también hacerse con la pluma de una forma ascendente como lo ilustra Parramón.
[14] Sylvie Fournier, *Breve Histoire du Parchemin et de l´Enluminu*, Paris, Fragile, 1995, p. 3. Traducción para esta tesis de la Dra. Rosalba Fernández.

ejes se vuelven oblicuos y el óvalo con que se forman algunas letras, se convierte en un elemento distintivo importante, ya que dependiendo de su inclinación, el grosor del trazo cambia definiendo el interior de una letra y a su vez, la inclinación y dirección del mismo. Todos estos elementos caracterizan a cada familia de letras. Por otra parte, las letras largas (como la [b], [p], [q]), sobresalen por arriba y por debajo de las demás letras.

Tanto para las mayúsculas como para las minúsculas, se utilizan medidas que no correspondían a las de la escritura manuscrita, sino a la base con las que se elaboraban las letras en los punzones (segunda etapa de la tipografía), por lo que se les conoce como letras "moduladas".

Según Jorge De Buen[15], para establecer estas medidas, se parte de la letra mayúscula [H] y las minúsculas [k], [p] y [x], de acuerdo al siguiente razonamiento: la [H] es igual al tamaño de las mayúsculas; la [k], igual al tamaño de los bastones ascendentes; la p, al tamaño de los bastones descendentes; y por último, la [kp] establece la distancia entre las dos líneas más separadas que en tipografía se denomina cuerpo o tamaño total del tipo de letras, incluyendo los pequeños espacios arriba y debajo de las líneas extremas. Estos dos pequeños espacios se deben tomar en cuenta, puesto que de esa manera, se evita que las letras de los renglones subsecuentes se toquen; y por último, el ancho del cuerpo de la letra minúscula, será el de la [x].

Así, cuando se comparan las familias tipográficas[16], el parámetro que se utiliza para establecer las diferencias son las medidas cuerpo [H], cuerpo [kp] y cuerpo [x]. La necesidad de diferenciar las familias de letras es muy importante para el cálculo tipográfico, porque como cada una tiene distintas medidas para [H], [kp] y [x], a partir de ellas el diseñador determina cuántas líneas le caben en una página; cuántas páginas

[15] Jorge de Buen, *op. cit*., pp. 88 y 89.
[16] *Vid*. la cronología de las familias tipográficas en el Apéndice No. 2.

necesita para todo el texto escrito; cuánto papel se requiere para imprimir la obra; y el costo final de la impresión del libro (*Vid.* Ilustración No.11).

Después de conocer las dificultades que entraña el diseño de un alfabeto nuevo, parece irónica la invitación de Durero a diseñar letras "... a todo el que use una regla y un compás...", pues no se trata solamente de crear el modelo de una letra que se vaciará en plomo: se debe hacer coincidir los diferentes rasgos, proporciones, medidas, que caracterizan el estilo (*Vid.* Ilustración No. 12); o como se dijo antes, el repertorio de signos de una familia[17] completa de letras. No es tarea fácil, es un trabajo más complejo y especializado de lo que normalmente se cree. Ello explica por qué casi se pueden contar con los dedos de las manos a los grandes diseñadores de letras que se dieron a partir de la letra romana de Jenson, hasta la modernidad del siglo XIX. Son muy pocos los creadores, y muchas las variantes que se hacen de una letra original, por eso se puede hablar de familias de letras.

Con el Renacimiento, el compás se convirtió en el siglo XV en la herramienta principal del diseñador tipográfico. Es por ello que cuando Rubens hace la marca de la imprenta de Plantin en Amberes, pone el compás al centro, como símbolo principal del diseño. Pero, si por curiosidad comparamos las herramientas del Renacimiento con las del epigrafista romano, éste tenía un cincel, una escuadra y un ¡compás! (*Vid.* Ilustraciones No.13 y No.14).

Por último, las habilidades que requiere el diseñador tipográfico para desarrollar su trabajo son, básicamente: el dibujo, el uso del compás y la regla; el conocimiento de la anatomía de las letras, en cuanto al trazo y modulación de las mismas, con las correspondientes compensaciones ópticas; la aplicación de las medidas de los cuerpos de las letras para alinearlas perfectamente ([H],[k],[p],[x], y [kp]); establecer con base en la

[17] *Vid*. definición en Glosario.

medida [x] el alto y ancho de la letra; conocer las proporciones áureas; y, no menos importante, decidir el estilo del diseño a realizar[18].

Hasta aquí se ha señalado lo que corresponde a la primera etapa del diseño tipográfico, por medio de lo cual es posible delimitar todas las relaciones que el diseñador tiene que establecer entre sus herramientas y habilidades, así como los conocimientos estéticos que se sintetizan en un estilo artístico. Este proceso inicial no se realizó en España, en cuanto a letras para imprimir en plomo; mucho menos en la Nueva España, aunque ocasionalmente se hicieron reproducciones, como veremos en el siguiente capítulo (*Vid.* Ilustración No. 15).

1.2 TALLAR LAS LETRAS EN RELIEVE Y SU FUNDICIÓN EN METAL

La técnica de impresión a mano se puede reducir a cuatro elementos esenciales: los tipos[19] móviles en metal fundido, la tinta grasa, el papel y la prensa.

Sin embargo, en este apartado no se desarrollarán los temas de tinta grasa, prensa y papel, pues no conciernen directamente al trabajo del tipógrafo; asimismo, porque estos tres elementos ya estaban hasta cierto punto resueltos por la xilografía, y su solución definitiva, ligada a la imprenta, tuvo un desarrollo secundario. El problema principal, se centró en plantear la composición de una página mediante tipos móviles independientes, y la fabricación de los tipos:

> ¿De qué tipo eran los punzones utilizados en los primeros ensayos? ¿Fueron siempre de metal las matrices, o se utilizó en un principio la arena fina o la arcilla?
> Y en tal caso, ¿no se recurrió a punzones de madera? ¿No se obtuvieron moldes de plomo fundiéndolo alrededor de un punzón de madera o de metal, o se produjeron tipos de plomo mediante estos moldes de plomo? ¿Se ejecutaron primero matrices-bloque y páginas-bloque?

[18] Respecto a las consideraciones del estilo, no las trataremos en este apartado ya que debido a su importancia es necesario dedicarle, como se señaló en la introducción, una parte del análisis respecto del estilo tipográfico, en los capítulos: III, IV, y V.
[19] *Vid*. definición en Glosario.

> Pero si es imposible determinar las etapas que tuvo el camino de quienes desarrollaron la imprenta, es indudable en cambio que los intentos duraron largo tiempo antes de que el problema se resolviera de manera definitiva.
> Otro hecho que parece seguro es quienes se esforzaban por hallar la clave de un procedimiento o de varios para reproducir mecánicamente los textos eran muchos y trabajaban en distintos lugares: Coster (si existió), en Holanda; Gutemberg, Fust y Schoeffer, en Maguncia, y Waldvogel en Aviñón.
> Sea como fuere, los intentos del periodo de 1430 a 1450 estaban a punto de cristalizar. Los siguientes 15 años corresponden a una etapa decisiva en la historia de la imprenta, el cual el invento terminado entró en una fase industrial y se difundió por toda Europa.[20]

Para resolver el problema de los tipos móviles, se contó con la experiencia de los orfebres y de los grabadores de medallas y monedas. Desde el siglo XIII, los fundidores de metales empleaban punzones grabados en relieve para fabricar, con moldes de tierra (arena fina o arcilla), matrices en hueco, gracias a las cuales obtenían inscripciones en relieve sobre las piezas fundidas. Por su parte, los fundidores de vasijas de estaño, desde el siglo XIV tenían matrices de cobre y punzones para fabricar monedas, medallas, sellos. Lo único que hacía falta entonces, era adaptar estas técnicas a las necesidades de la imprenta.

El procedimiento consiste en que para cada letra o signo alfabético tipográfico es necesario fabricar un punzón en metal duro, en cuyo extremo se graba la letra en relieve. Para elaborar los punzones, se debe elegir, primero, la forma de cortar el tipo. Existen dos maneras tradicionales de cortar el punzón: una, usando un contrapunzón; y la otra, cortando a mano desbastando la forma. Dicha elección exige no sólo de habilidades diferentes, sino incluso, distinta mentalidad: el que desbasta lo hace con un dibujo imaginario en su mente y el contragolpe trabaja a

[20] Lucien Fébvre, *op. cit.*, p. 73.

base de formas y superficies. Los cortadores de punzones en el siglo XVI, fueron capaces de mezclar las dos técnicas (*Vid.* Ilustración No. 16).

En el dibujo que nos ofrece Smeijers[21] (*Vid.* Ilustración No. 17), podemos observar en detalle los pasos para hacer un contrapunzón y un punzón: el contrapunzón se empieza a partir de en una pieza de acero cuadrada, que se afila longitudinalmente hasta darle una forma piramidal (A, B y C); cuando el contrapunzón (D) está casi terminado, se tornea finamente con grabadores (E); una vez que adquiere la dureza suficiente, se golpea en otra pieza de acero, para dejar su impresión (F), esta marca, da inicio a la forma del punzón (G); con lijas se desbasta la pieza hasta darle su acabado final (H), la cual muestra la imagen en espejo de la letra (I).

Según Fournier[22], algunos contrapunzones servían para varias letras, con lo cual se conservaba la misma estructura entre ellas asimismo, la [i] mayúscula y minúscula no requieren contrapunzón (*Vid.* Ilustración No. 18).

Así, una vez que se tienen las formas de los contrapunzones (A) (B) y (C), éstos son golpeados en el punzón (D), y después se define el contorno de la letra (E): en este caso, la letra [T] (*Vid.* Ilustración No. 19).

Terminado el punzón, se golpea con él en el cobre –un metal más blando–, para que la imagen del punzón sea copiada exactamente en la pieza de cobre, sin ninguna pérdida. Lo que resulta es una matriz en hueco injustificada (no alineada en sus lados).

El punzón puede tener una imagen de letra de excelente calidad, pero si la matriz no se justifica, el trabajo no se ha terminado. Las matrices se tienen que justificar en todas las direcciones: la letra debe quedar situada exactamente en una línea central imaginaria; es decir, los espacios sobre y debajo, izquierda y derecha, de la letra, deben ajustar a conformidad. Los espacios laterales se definen de modo que, para todas las

[21] Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 79.
[22] Le Jeune Fournier, *Manuel Typhography Utile,* París, M. DCC. LXIV.

combinaciones de letras haya un espaciamiento adecuado que facilite la lectura. Para lograrlo se requiere que la profundidad del golpe sea igual en todas las letras. Si esto no se cumple, en el momento de la impresión, las caras de ciertas letras no se podrían imprimir y otras se romperían por la presión excesiva. La igualdad en la profundidad significa también que la imagen grabada, debe ser perfectamente plana y paralela a la parte superior de la matriz. Por lo tanto, justificar las matrices implicaba mucho más que sólo definir el espacio de cada lado de la letra (*Vid.* Ilustración No. 20).

La calidad se adquiría únicamente con la experiencia. La tenía el maestro y la iba transmitiendo a sus aprendices. Pero si el maestro se moría, el conocimiento quedaba trunco. Otro hecho importante es que gran parte de este conocimiento no se podía transmitir únicamente de manera oral. La idea de que las palabras pueden aclarar cualquier cuestión, es un concepto propio del siglo XX. Así, cuando el alumno había alcanzado cierto nivel de experiencia, el maestro no daba explicaciones, se prestaba simplemente a mostrar su trabajo, ya que se entendía que la destreza no dependía de una formación teórica, sino práctica.

Una vez justificada la matriz, se coloca en un molde ajustable (según el cuerpo de la letra, medida [kp]); el tipógrafo vierte la mezcla de plomo, estaño y antimonio derretidos, dentro de la cavidad del molde. Cuando ha endurecido, se abre el molde y se puede retirar el tipo metálico. El proceso de fundición puede repetirse tantas veces como letras requiera el impresor (*Vid.* Ilustraciones No. 21 y No. 22).

La letra resultante es el tipo –la letra y la estructura que la contiene–, realizado con un metal fundible a baja temperatura (como el plomo o el estaño); es un signo tipográfico en relieve, como el punzón (*Vid.* Ilustración No. 23). Hay que aclarar aquí, que esta etapa no se desarrolló de manera continua en la Nueva España.

Cuando se encontró el proceso adecuado para grabar (contrapunzón-punzón-matriz-tipo), gracias al cual fue posible obtener

tipos móviles, fue necesario hallar la aleación de metales conveniente para que los punzones y las matrices no se distorsionaran. Después de muchos intentos, se obtuvo la aleación de tres metales: plomo, estaño y antimonio, mezclados en proporciones exactas, a fin de obtener una resistencia máxima, pues si se utilizaba exclusivamente plomo, se oxidaban; y si se mezclaba plomo y estaño, el tipo resultante no tenía la dureza requerida.

> Fournier, el célebre fundidor de caracteres, indicaba hasta qué punto eran delicadas las manipulaciones para obtener una buena aleación; durante mucho tiempo –decía- se habían utilizado una mezcla de plomo, de cobre crudo llamado potin, de antimonio y alguna vez de hierro, que daba como resultado un metal demasiado graso y excesivamente fluido; 30 años después se había simplificado el trabajo y mejorado la calidad del metal con el uso de plomo y del régulo de antimonio, lo cual demuestra que en pleno siglo XVIII aún no se lograban obtener aleaciones completamente satisfactorias.[23]

Los caracteres realizados con otras aleaciones se gastaban con rapidez y los impresores tenían que sustituirlos frecuentemente. Los tropiezos duraron mucho tiempo, antes de lograr la aleación exacta; la experiencia que debería tener el grabador de punzones, etc.

Cuando se inició la imprenta, los mismos impresores grababan y fundían sus tipos, pero con el tiempo, surgieron tipógrafos especializados que iban de taller en taller, alquilando sus servicios a los dueños de las imprentas. Las matrices y los punzones quedaban en la propiedad de cada taller, lo que explica la gran variedad de tipos que se utilizaron en los incunables europeos.

También era común que los dueños de los talleres adquieran por su cuenta matrices sin justificar (como las que vendía Plantin), en las ferias, en remates por la quiebra de un taller, o por la muerte de su dueño y la consecuente venta por parte de sus herederos. Así se inició la

[23] *Ibidem*, p. 81.

especialización del comercio de las letras, que llegó a adquirir en el siglo XVI, gran importancia:

> En los países germánicos pasó a manos de los grandes impresores, mientras que en Francia el corte de los caracteres vino a ser la especialidad de un grupo reducido de grabadores, algunos tan ilustres como Garamond y Granjon. Al mismo tiempo, y a medida que se multiplicaban las matrices y fuentes obtenidas con un mismo punzón, disminuyó el número de éstos; el abandono de los caracteres góticos y la adopción del tipo romano favorecieron esta unificación y volvieron inservible gran parte del material antiguo. Más tarde, en el transcurso del siglo XVI, la fabricación y venta de caracteres se concentraron en un pequeño número de empresas, cuyos jefes se dedicaron a reunir colecciones de los mejores punzones [como Plantin al comprarle a Garamond sus matrices y punzones].[24]

En los siglos XVII y XVIII, unas cuantas decenas de poderosas empresas monopolizaron en toda Europa el comercio de los tipos. En estos dos siglos se vendieron, por ejemplo, las letras tipo Garamond, que fueron las que llegarían después a la Nueva España.

Fournier (en el Manual al que nos hemos referido), presenta un cuadro muy interesante de las fundiciones que operaban en Europa en 1766: once en Francia, veintitrés en Alemania, tres en Holanda, en Amberes la de Plantin-Moretus, cuatro en Inglaterra, cuatro en Italia, dos en España, una en Suecia, una en Lisboa, una en Varsovia, y dos en Rusia.

Esto fue posible porque la imprenta apareció en un tiempo en que la economía renacentista se transformaba en urbana y mercantil, por lo que no estuvo sometida a las limitaciones gremiales. La mayoría de los impresores no empezaron en el humilde escalón del aprendiz. En el negocio de las letras y los libros estaban involucrados los copistas de antaño, los notarios, los iluminadores, los fabricantes de naipes, los

[24] *Ibidem*, p. 82.

encuadernadores, los orfebres, los grabadores, los libreros, los papeleros, los clérigos, los universitarios, la nobleza y la burguesía.

La figura del editor en aquellos tiempos, estaba representada por un impresor que había organizado una red comercial tal, que disponía por sus ventas de recursos superiores a los que gastaba en su taller (como lo fue Christofer Plantin en Amberes). En otros casos, surgieron talleres por la iniciativa de un comerciante que financiaba la producción o se crearon sociedades para ello, en las que el impresor era la pieza esencial; pero a su lado estaban financieros, comerciantes e intelectuales arrastrados por un fin educativo (nobles y clérigos), deseosos de obtener y dar a conocer obras valiosas (como el taller de Aldo Manuzio en Venecia).

Existió desde entonces una fuerte competencia por editar ciertas obras, así como la piratería; lo que provocó que se originaran los privilegios, concedidos por las autoridades a ciertos impresores para tener el derecho, en exclusiva, de imprimir algunas obras. En la ciudad de México los privilegios se otorgaron en la época virreinal, hasta por diez años.

El invento de la imprenta, motivado en primera instancia para difundir la cultura, estuvo encaminado en sus inicios precisamente a resolver los problemas técnicos para fabricar tipos de letras móviles.

Para lograr un trabajo de calidad, era necesario conjuntar una serie de habilidades específicas: destreza para el manejo de las herramientas; paciencia para realizar una labor meticulosa en el grabado de una letra en el punzón, hacer la matriz y justificarla; esmero para fundirla y obtener el tipo al que finalmente también debían quitársele las rebabas y justificar todas sus aristas. Las aptitudes indispensables para la elaboración de tipos, diferían por completo de las del diseñador de alfabetos. Sin embargo, hubo quienes dominaron los dos campos, como Gutenberg y Garamond, entre otros.

Para comparar las facultades inherentes a ambas áreas, basta con observar la diferencia entre las herramientas utilizadas (*Vid.* Ilustraciones: No.24, No.25, No.26, No.27 y No.28).

1.3 COMPONER UNA PÁGINA TIPOGRÁFICA O UN LIBRO COMPLETO

A la última etapa de la tipografía le corresponde una tarea esencial: la composición de las páginas de un escrito impreso. Desde que apareció la imprenta, dicha tarea se denominó composición. El término diseño, se acuñó mucho después. Como su nombre lo indica, componer implica una serie de operaciones por medio de las cuales el cajista, como se le llamaba en el siglo XVIII, reunía los tipos necesarios para formar cada una de las páginas de la publicación, y los distribuía en conjuntos de páginas según se fueran a imprimir.

El cajista –denominado así porque trabajaba con una caja de tipos[25]–, o componedor –el que componía un texto–, colocado frente a su caja de madera, y varios cajetines[26], cada uno de los cuales contiene los tipos de un mismo signo alfabético (*Vid.* Ilustración No. 29), iba tomando los tipos uno por uno con los dedos índice, medio y pulgar de la mano derecha para colocarlos en el componedor[27], que en un principio fue de madera y después, en el siglo XVIII, de metal (*Vid.* Ilustración No. 30). El cajista debía colocar el tipo con el cran[28] hacia arriba, para saber que estaba invertido, ya que la línea debía formarse en negativo o al revés, para que al imprimirse se leyera en positivo. Los tipos se colocaban de derecha a izquierda hasta completar una línea tipográfica que, ya impresa, se denomina renglón.

El problema esencial en el trabajo de la composición era la distribución de letras. Para trabajar con mayor rapidez, el cajista debía

[25] *Vid*. definición en Glosario.
[26] *Vid*. definición en Glosario.
[27] *Vid*. definición en Glosario.
[28] *Vid*. definición en Glosario.

tomar los signos tipográficos sin mirarlos, ni vacilar. Necesitaba desarrollar una destreza tal, que permitiera que sus movimientos fueran automáticos (como cuando se domina la mecanografía); para adquirirla, debía trabajar siempre con las cajas de letras distribuidas del mismo modo (*Vid.* Ilustración No. 31).

Al inicio de la imprenta cada taller tenía una distribución distinta en las cajas, pero las emigraciones frecuentes de los cajistas, aunadas a la necesidad de formar rápidamente las páginas, hizo que se llegaran a adoptar ciertas convenciones, como separar los tipos en caja alta y baja. En los talleres españoles, la caja alta se encontraba en la parte superior izquierda, y donde se colocaban las mayúsculas o versales[29] y algunos otros signos; a la derecha estaba la contracaja, que contenía los signos de poco uso; y la caja baja, donde se encontraban las minúsculas, los numerales, los signos de puntuación y los acentos, en la parte inferior. Existe también otra caja llamada caja de auxilios, donde se guardaban las interlíneas[30] (que separaban un renglón de otro mediante una regleta de plomo), y los blancos (que espaciaban las palabras), de distintas medidas, de acuerdo al espacio requerido entre las letras, o para rellenar una línea tipográfica incompleta (*Vid.* Ilustración No. 32).

Cuando estaba terminada cada línea tipográfica, el cajista debía colocarla cuidadosamente en una galera[31] de metal para evitar que se cayeran o se movieran las letras, pues tenían que estar perfectamente unidas (*Vid.* Ilustración No. 33).

A la página terminada, o al bloque de letras a imprimir, se le denominaba forma. Ésta se sujetaba firmemente con un bramante (*Vid.* Ilustración No. 34). Si se pone la forma frente a un espejo, el texto se ve al derecho, como será leído.

[29] *Vid*. definición en Glosario.
[30] *Vid*. definición en Glosario.
[31] *Vid*. definición en Glosario.

El siguiente paso hacia la forma de la página terminada, era la prueba de galeras, para la cual se ahumaban las letras y se hacía una sola impresión en papel, con el fin de detectar errores; una vez señalados por el corrector, el cajista cambiaba las letras o signos mal puestos y volvía a atar sólidamente la forma.

Ya corregida la forma se colocaba dentro de un marco metálico, con los vacíos ocupados con piezas metálicas o de madera, y se cerraba con una cuña de metal, ajustada por medio de un tornillo y una llave (*Vid.* Ilustración No. 35). Para que todas las letras tuvieran el mismo nivel, se golpeaban ligeramente dentro de la forma con un pequeño martillo especial, para emparejar la altura (asentar las letras).

Cuando estaba perfectamente cerrada y asentada, conformaba un solo cuerpo, una placa fija, es decir, quedaban completamente unidas las letras por la presión de las cuñas, de tal manera que al levantarla para colocarla en la prensa no debía moverse ninguna regleta ni tipo, mucho menos, salirse de su lugar.

Pero si bien en esto consistían las habilidades manuales del cajista para formar su página, éste necesitaba estar provisto de una serie de conocimientos enfocados a la composición de la página.

Primero que nada, el cajista debía saber con precisión el tamaño del libro y el formato de la página.

Desde la antigüedad, el formato se establecía según los dobleces que se le hacían al papel de impresión. De acuerdo al número de dobleces se medía el alto y el ancho del libro. En los primeros siglos de uso de la imprenta se seguían ciertos criterios para el formato, tomando como parámetro los libros manuscritos. Había dos formatos o tamaños determinados por el papel: el de forma *regalis* –de aproximadamente 70 x 30 cm.–; y el de forma *communis* o mediana –de 42 x 31.5 cm.– (*Vid.* Ilustración No. 36).

El denominado *folio* (únicamente un doblez del papel), se usaba para los libros más grandes, que eran sobre todo de estudio y consulta

universitarios, o de teología. Para poder leerlos, era necesario apoyarlos en un banco. Los formatos más pequeños y los medianos, se adaptaron para las obras seculares y las de lectura religiosa de los feligreses.

La mancha del texto en los primeros incunables dejaba grandes márgenes y tenía una apariencia compacta, sin blancos, ni puntos y aparte. En el folio se usaron dos columnas para facilitar la lectura vertical, por sus dimensiones horizontales. La doble columna se usó para los libros bíblicos, litúrgicos, filosóficos y jurídicos; una sola columna, para la literatura clásica. En algunas obras con comentarios, el texto aparecía en el centro con grandes caracteres y a su alrededor se componían glosas en un cuerpo más pequeño.

El cajista debía conocer los distintos tamaños de las letras para resolver su composición, ya fuera rítmica –con repeticiones, contrastada, o con letras grandes y pequeñas, como se verá en los capítulos siguientes, cuando hablemos del libro barroco. Determinar el tamaño de la letra (cuerpo de la letra, de acuerdo a la relación [kp] y la [x]) y de la línea tipográfica, muchas veces tenía que ver con aspectos económicos, pues de ello dependía la cantidad del papel utilizado y por lo tanto, el costo de la producción. Se calculaba el rendimiento del tipo en una línea; esto es, cuántas letras cabían, tomando en cuenta también la legibilidad del texto.

Es por eso que el cálculo tipográfico era tan importante para el cajista. Una vez realizado, se definía lo que en tipografía se conoce como rectángulo gris o caja tipográfica (cantidad de letras y de líneas en una página). Este rectángulo, se resolvía a su vez, con un cálculo de acuerdo a la sección áurea, que delimitaba el bloque de texto que sería impreso (*Vid.* Ilustración No.1 de la proporción ternaria).

El cajista debía conocer, por ejemplo, el uso de las versalitas[32] para: los títulos de las obras, para siglas y acrónimos, números romanos,

[32] *Vid*. definición en Glosario.

nombres de autores, nombres de personajes, folios explicativos y prologales, lexicografía, subtítulos, y comienzos de capítulos.

En cuanto a las interlíneas y blancos, ambos forman parte de la tipografía, pero eran de menor altura que los de letras y signos, pues de esta manera, como no los tocaba la tinta, el espacio ocupado por ellos quedaba en blanco en la página impresa y marcaba también el espacio necesario entre las palabras para facilitar la lectura. Así como se dijo que la habilidad manual del cajista consistía en distribuir las letras, su capacidad creativa se observa en los blancos, pues éstos resaltan la separación entre las palabras y los párrafos. Una correcta separación redunda en una mejor legibilidad visual del texto, pero también marca la diferencia entre una edición y otra, pues con pocos espacios resulta pobre, mientras que una edición holgada en espacios (dentro de ciertas proporciones), se considera de lujo.

El cajista debía dominar no sólo todos los símbolos utilizados de acuerdo al texto que estuviera formando (ortográficos, astronómicos, matemáticos, religiosos, emblemáticos, monogramas); los idiomas que imperaban en la época, del siglo XVI al XVIII, (latín, griego, hebreo), además por supuesto, del español; el uso adecuado de diversos ornamentos, (guardas, viñetas, plecas, y orlas); sino también, el lenguaje propiamente tipográfico para enfatizar una palabra o un párrafo (subrayados, sangrados, capitulares, alineación, ligaduras, abreviaturas, ritmo, cambios de tipo: romanas o cursivas), para darle una expresión estética al texto, es decir, un estilo.

En resumen, al cajista se le demandaban dos habilidades primordiales, una técnica y otra conceptual. La técnica, reflejada en el hecho mismo de acomodar las letras para su impresión; y la conceptual, que responde al mensaje que la página impresa ofrece de acuerdo a sus propias normas de escritura y legibilidad, así como al manejo de los elementos de la composición estética y de estilo (*Vid.* Ilustración No. 37).

Hemos desarrollado este tema, con el fin de explicar las condiciones técnicas y materiales bajo las cuales se desarrolló la tipografía en Europa. Sin embargo, cabe preguntarse ahora, ¿en qué condiciones se inició la tipografía en América?, ¿se trabajaron las tres etapas para su producción?, ¿existieron tipógrafos como en Europa?, ¿cómo repercutió todo esto en la tipografía de la Nueva España? Como veremos en el siguiente capítulo, la tipografía en Nueva España partió de condiciones muy distintas.

CAPITULO II

DISEÑO GRÁFICO, CAJISTA Y TIPOGRAFÍA EN LA NUEVA ESPAÑA

Para imprimir se requiere de tipos de letras con todos sus implementos, cierto tipo de papel, tinta y una prensa. ¿Existía todo esto en la Nueva España en el siglo XVI?

En Europa se habían dado todas las condiciones para el desarrollo de la imprenta porque ya se usaba el papel, proveniente de las fibras de algodón y de lino; la tinta grasa y la prensa que se empleaba en los lagares mucho antes de que Gutenberg, adaptara estos materiales y herramientas para crear la imprenta.

En cambio en la Nueva España, la materia prima de las tintas y el tipo de papel para elaborar los códices eran muy diferentes, y no existía la prensa. Ello explica por qué en el contrato que celebraron Juan Cromberger y Juan Pablos en 1539[1], se estipulan con claridad todos los aparejos con que debe dotarlo para su nueva empresa:

> ___yten con condición que vos el dho Juan coronverguer seays abligado a me enviar papel y tinta y letras y todos los otros aparejos que para la dha ynpresion fuere menester cada e quando a me enbiare a pedir conforme a las memorias que yo vos enbiare y que sea obligade de vos avisar vn año antes que las dhas cosas sean menester y sy no vos avisare e por falta de los dhos aparejos holgare la prensa que yo sea tenido e obligado a vos a pagar todo el daño que por ello se vos recreciere con el doblo e que sea en vuestra escogencia de me llevar la dicha pena o quitar de la dha ynpresion qual vos mas quisieredes e sy seyendo avisado vos el dho Juan coronverguer no me enbiaredes los dhos aparejos conforme a las dhas memorias que seays obligado a me pagar el daño que yo recebiere con el doblo.[2]

[1] El contrato se refiere a las condiciones que estableció Juan Cromberger a su cajista Juan Pablos para que desempeñara la labor de imprimir los textos en la Nueva España, según el privilegio que le había sido otorgado por diez años, por el Emperador español Carlos V.
[2] José Gestoso y Pérez, (versión paleográfica del contrato) en Emilio Valtón, *Introducción. Los orígenes de la imprenta en América. El contrato de 1539 entre Juan Cromberger y Juan Pablos*, México, SRE, 1936, p.26.

Es muy interesante tomar en cuenta el hecho de que Cromberger mandara a su propio componedor de letras Juan Pablos a dirigir la imprenta, siendo éste el primer cajista[3] en México: llegó a la ciudad en septiembre de 1539.[4]

Para darnos una idea de lo que implicó la magna empresa de Cromberger, basta con señalar que se estimaba el valor de la imprenta, los tipos, la tinta y el papel, en cien mil maravedíes[5]; en setenta mil, el costo del matalotaje[6]; en cien ducados[7], el precio de un esclavo negro llamado Pedro; en cincuenta ducados el monto del pasaje de Juan Pablos, de su mujer Jerónima Gutiérrez, del prensista Gil Barbero y del esclavo. ¡Con estos personajes e implementos se inició la imprenta en México!

Como dato curioso, Joaquín García Icazbalceta anota cuáles fueron las familias de letras que se usaron en los albores de la imprenta en nuestro país:

> Los caracteres góticos o de Tortis, exclusivos en las primeras ediciones, duran alternando con los otros hasta 1589 (Antiphonarium): los romanos y cursivos comenzaron en 1554.[8]

Estos datos son de interés en la investigación que nos ocupa, pues aunque el autor no se refiera a la familia de letras Garamond como caracteres romanos, asienta la fecha cuando llegaron esas letras a la Nueva España. También tienen la importancia que señala Cristóbal Henestrosa, al preguntarse qué implica el usar los tipos romanos en lugar de los góticos, y como una primera respuesta, indica que es la

[3] Hay una discusión al respecto de quién fue el primero en imprimir puesto que algunos sostienen que Esteban Martín "cuyo nombre y oficio >imprimydor> quedan registrados en las *Actas de Cabildo* de la ciudad de México, en 5 de septiembre de 1539" José, Gestoso y Pérez, *op. cit, p. 7,* sólo se puede conjeturar que se encontraba en México antes de que llegara Juan Pablos. Aparentemente él entró como oficial a la imprenta de Juan Pablos. Sin embargo, no se conoce ningún impreso que lleve su nombre. *Vid.* Cristóbal Henestrosa, *Espinosa. Rescate de una tipografía novohispana,* México, Designio, 2005, pp. 42-52 para ampliar esta información.
[4] *Vid*. a Hans Lenz, *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*, México, Criep, 2001, p. 41.
[5] *Vid*. definición en Glosario.
[6] *Vid*. definición en Glosario.
[7] *Vid*. definición en Glosario.
[8] Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1954 (1ª en 1886), p. 39.

independencia del impreso frente al manuscrito medieval; y cómo el introductor de esas letras a la Nueva España, el impresor Antonio de Espinosa, prefirió usarlas en textos escritos en latín o textos no religiosos, más de acuerdo con lo señalado en el capítulo I respecto al libro moderno renacentista.

Si bien se puede decir que el desarrollo de la imprenta en México partió de cero, llama la atención que siendo los materiales indispensables para ésta, en las distintas historias de la imprenta en México, poco o nada se habla del papel, de los tipos y de la tinta, menos aún, de las prensas, quizá porque las referencias al respecto son tan aisladas que no permiten sacar muchas conclusiones; pero fundamentalmente, porque la investigación en este rubro, es prácticamente nula.

Por ejemplo, en su ensayo titulado *La primera tipografía mexicana*[9], la investigadora Luisa Leal nunca se pregunta por el origen de las materias primas de los insumos de la nueva imprenta, lo cual confirma la falta de interés respecto al tema. Por otra parte, dicha autora al titular su ensayo *La primera tipografía mexicana*, comete el error de utilizar el término decimonónico, tipografía, que compete exclusivamente al diseño gráfico, para describir todo el quehacer de la imprenta. A estas alturas, es imperdonable confundir los términos, ya que los estudios especializados como los de Harry Carter[10] sobre la tipografía del siglo XV y XVI, precisan muy bien que el término tipográfico debe aplicarse sólo a los que diseñan letras; a los que fabrican punzones, matrices y tipos; a los que funden tipos; así como al cajista diseñador respecto a la composición del texto. Dicho concepto no abarca las demás partes del proceso de producción de la imprenta.

Luisa Leal subtitula su ensayo *La verdadera y triste historia de la llegada de la imprenta a México.*[11] ¿En qué ve lo triste?, ¿acaso no

[9] Luisa Leal Martínez, "La primera tipografía mexicana. La verdadera y triste historia de la llegada de la imprenta a México" en Tapia**,** Alejandro y otros, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. México, Designio, 2003, P. 75.
[10] *Vid*. Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI), op. cit*.
[11] Luisa Leal Martínez, *op. cit*., p. 75.

constituyó toda una aventura traer al nuevo mundo un oficio que no existía, con todas las complejidades que ello encerraba?, ¿o será que le parece poco traer la imprenta para evangelizar a 5 millones de indios, por lo menos?

A este tipo de cuestionamientos responde el hecho de que el presente estudio trate de darle un marco adecuado a la tipografía, como parte fundamental de la imprenta.

Harry Carter, señala muy bien que el estudio de los incunabilistas, paleotipógrafos y neotipógrafos no ayuda mucho a la historia de la tipografía, puesto que se han encaminado más a destacar las diferencias entre los impresores, lugares y épocas de producción. Sin embargo:

> El historiador de la tipografía tiende a agrupar los ojos, a detectar similitudes, a representar letras de impresores que se trasladan de lugar en lugar y de época en época, para poner en relación su historia con las historias de alcance más general o diferente, y darle así [un nuevo] sentido.[12]

Pero vayamos por partes. ¿Por qué todos los implementos de la imprenta eran importados? y ¿cómo influyó este hecho en la tipografía en particular? Examinaremos algunos datos sobre las materias primas para establecer, primero, cuál fue la práctica comercial y cuál su grado de desarrollo, dejando en claro que no se pretende hacer historia de ellos, sino únicamente anotar una serie de observaciones al respecto, que se reflejan en el trabajo del tipógrafo.

Para ello, no hay que perder de vista que la evolución de los aparejos de la imprenta estuvo supeditada a las rígidas leyes y políticas comerciales españolas, las cuales hicieron de la imprenta una industria dependiente desde su inicio,[13] a pesar de que existieron todas las posibilidades para que en México se desenvolviera de una manera

[12] Harry Carter**,** *op. cit*., pp. 21 y 22.
[13] Dependiente al importar el papel, la tinta, las partes metálicas de la prensa, los tipos de letra, viñetas y grabados.

autónoma. Al mismo tiempo, se deben tomar en cuenta las condiciones de la imprenta en España.

Los primeros impresores en la península fueron principalmente inmigrantes alemanes. No se sabe con precisión en qué ciudad se estableció la primera imprenta (aún se está discutiendo[14]); lo que sí se puede constatar es que llegó a España casi con 20 años de retraso respecto a otros países europeos. En cuanto a la producción, durante el Renacimiento los españoles no se destacaron en ese sentido, se convirtieron más bien en un país importador de libros, política que siguió hasta la llegada de los Borbones y que se extendió a sus virreinatos americanos.

Asimismo, hay que considerar que la inversión dineraria de una imprenta era cuantiosa. Según Jacques Lafaye:

> Los punzones y las matrices eran de elevado coste; el papel de buena calidad igualmente, por ser producto importado [en España]. El salario de los operarios era relativamente alto (en las primeras décadas del siglo XVI como de 3.5 ducados al mes para un fundidor o un cajista). La renta de un local para la maquinaria, operarios y otro piso para las familias, era un gran gasto. Dicho de otra manera, crear una imprenta y comprometerse a publicar libros extensos de gran formato, por lo general en latín (lo cual exigía encontrar, y pagar honorarios a correctores capacitados), suponía una inversión inicial cuantiosa, un caudal que ningún artesano podía disponer.
>
> Razón por la cual casi todos los impresores estuvieron asociados, sea con un librero[…] sea con un banquero o mercader pudiente[…] o de mecenas. Otros diversificaron sus actividades mercantiles vendiendo libros u otros objetos.
>
> Todas estas condiciones aclaran la geografía de la imprenta: la imprenta se ha implantado en ciudades opulentas, con flujo de capital mercantil suficiente para conseguir crédito. Así fueron: Colonia[…] Maguncia[…] París, Florencia, Venecia[…] Amberes[…] en España, Valencia, Sevilla y Barcelona. Así como las ciudades de ferias internacionales, como Francfort del Meno, León de

[14] *Vid.* Cristóbal Henestrosa, *Espinosa. Rescate de una tipografía novohispana*, México, Designio, 2005, pp. 21-22 para ampliar esta información.

> Francia y en Castilla: Medina del Campo[…] que fueron grandes mercados de libros.[15]

De lo anterior podemos inferir, por qué casi todas las imprentas en la Nueva España pertenecían a españoles y a órdenes religiosas: eran simplemente, los que podían costear esos gastos.

Es necesario entonces, explicar algunos aspectos de la dependencia a la que se sometió la imprenta en la Nueva España, respecto del papel, de las prensas y de los tipos de letras.

2.1 LA TINTA[16]

Como es obvio, la tinta de imprenta se derivó de la tinta utilizada para escribir con pluma, que en un principio se hacía con carbón vegetal mezclado con cola animal o aceites vegetales secantes. Otra fórmula se compone de: "Pez, azeyte y humo de thea, si es negra, si es colorada se le agrega el bermellón".[17] Sin embargo, Gutenberg y los demás impresores tuvieron que modificar un poco la fórmula con el fin de adecuarla a su nuevo uso, ya que para impregnar el relieve metálico de las letras se requería de una tinta a base de minerales y carbones con solventes grasos, con lo que se obtenía la consistencia viscosa que garantizaba una buena impresión. De acuerdo con Lafaye, la tinta es "básicamente una cocción de linaza y trementina, con adición de colorante de origen orgánico o vegetal".[18] Elementos fáciles de conseguir y reproducir, por ese motivo no hubo ni control ni reglamentación de la tinta.

Pero, además de la viscosidad, era necesario que el color de la tinta fuese uniforme para obtener una buena calidad de impresión; es decir, que cada letra se imprima completa y que el conjunto quede del

[15] Jacques Lafaye, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*, México, FCE, 2002, pp. 28 y 29.
[16] No se sabe a ciencia cierta quién inventó la tinta. Algunos autores consideran que fueron los chinos y remontan su uso al año 2698 A.C., atribuyendo el hallazgo al noble chino Tien Tcheu. Lo cierto es que para el año 600 D. C., existían en China 25 fábricas de tinta. Sin autor, *Breve historia de la tinta* México, Cámara Nacional de la Industria de Artes Gráficas, sin fecha.
[17] Juan B. Iguiniz, *La imprenta en la Nueva España* México, Porrúa Hnos., 1938, p. 30.
[18] Jacques Lafaye, *op. cit*., p. 26.

mismo tono en todas las páginas. Es por eso que uno de los principales oficiales de la imprenta era el batidor, el cual se encargaba de la fabricación de la tinta.

Aunque en la Nueva España la fabricación de tinta para imprimir era común, la práctica de importar tinta española no dejó de llevarse a cabo como expresión de preferencia por lo extranjero. En la *Gazeta de México* se encuentran noticias como la siguiente*:* "El día 6 entró la goleta San Cristóbal con 42 libras de tinta".[19] Es probable que la importación de tinta respondiera a la idea de darle más prestigio a una nueva publicación, al considerarla especial por estar hecha con tinta española, aunque con ello se tuvieran tropiezos.

> Se encarga a los señores suscriptores se sirvan perdonar la dilación de la impresión del Opúsculo Guadalupano, pues la ha motivado el querer hacer la impresión con tinta hecha en España que se sabía estaba ya en Veracruz al mismo tiempo en que debía comenzarse.[20]

En tanto no tengamos más información, podemos concluir que por regla general la tinta se fabricaba en cada imprenta y que para las ediciones especiales se importaba constantemente de España durante el virreinato, y hasta finales del siglo XVIII.

2.2 EL PAPEL

En la época prehispánica la producción de papel alcanzó un grado de desarrollo considerable. Incluso aparece consignado en el Códice Mendocino como uno de los tributos otorgados por los pueblos dominados, lo cual puede tomarse en cuenta como indicador del grado de importancia que tenía.

Sin embargo, a raíz de la Conquista, el papel hecho a la manera indígena casi desapareció. El papel amate o de maguey se utilizó ocasionalmente para los trabajos de la imprenta, de lo que se puede deducir que en los siglos XVI, XVII y XVIII, el papel usado para

[19] *Gazeta de México*, Miércoles 27 de julio de 1796, p. 118.
[20] *Gazeta de México*, Martes 27 de abril de 1790, p. 72.

este menester se obtenía siguiendo los procesos de fabricación europeos. Aunque según documenta Cristóbal Henestrosa, siempre hay excepciones:

> [...] encontré que estaba formado por una superposición de hojas impresas, de papel europeo, alternando con otras tantas de papel de maguey mexicano; las adhería un pegamento de harina de trigo, groseramente triturado éste y mezclados todos sus productos (almidón, granillo y salvado). Las hojas impresas pertenecían a la obra del P. Taix, sobre el Rosario, impresa en México, el año 1576, y cuya descripción hice en mi obra *Anales del Museo Michoacano,* tomo II, pág. 76 (Medina, 1989: VIII).[21]

La técnica de fabricación del tipo de papel que nos interesa, se inició en China, cerca del siglo II y después, en 1151, pasó a España a través de los árabes. Dicha técnica se basa en la desintegración de fibras de algodón o de lino, por medio de un proceso de fermentación, dejando en el agua las fibras hasta que se forma una pulpa. En el siglo XIII se inventó una máquina con grandes mazos (batanes), que se movían por medio de molinos hidráulicos, con el objeto de batir la pulpa en una tinaja para darle una consistencia homogénea. Una vez terminado este proceso, se introducía en la tinaja un molde con rejillas, que debía moverse continuamente hasta que la pulpa adquiriese un grosor parejo y el agua sobrante quedara en la tinaja.[22]

La pulpa ya comprimida, se desprendía del marco; y al cuajar, se colocaba con sumo cuidado, para evitar las arrugas, sobre un fieltro, con el fin de que éste absorbiera la humedad. Después de repetir el proceso y hacer un buen número de hojas, éstas son colocadas en una prensa para quitarles el resto del agua. Ya sin los fieltros, las hojas debían presionarse nuevamente y colgarse por separado para que se terminaran de secar. Una vez secas, se encolaban por ambos lados, con el objeto de que la tinta al imprimir no se corriera. Muchas veces, para

[21] Cristóbal Henestrosa, *op. cit.*, p.77.
[22] *Vid.* Hipólito Escolar Sobrino, *op. cit.*, p.127.

elevar la calidad del papel se pulía sobre una piedra lisa, lo que le daba tersura y brillantez.[23]

El papel de los siglos XVI, XVII y XVIII no estaba calibrado; es decir, no tenía el mismo grosor o la misma cantidad de celulosa distribuida de manera homogénea en los pliegos, lo cual indica en principio, la calidad irregular de la fabricación, misma que se hace evidente durante el proceso de impresión pues la tinta no se absorbe de la misma manera. Esto obligaba en ocasiones a reentintar los tipos, y sobreponer una nueva impresión, con el riesgo de echar a perder la página. En este sentido, un papel poroso era malo para la impresión porque absorbía mucha tinta y podía emplastar la letra. Para evitarlo, se recubrían las hojas con caolín y carbonato de calcio, logrando de ese modo sellar un poco los poros. También se requería que el papel fuera firme, que no se deformara o torciera, ya que si esto ocurría se perdía el registro de los caracteres. Todas estas condiciones impuestas al papel por las necesidades propias de la imprenta de la época, explican por qué sólo se imprimía a dos tintas como máximo, ya que si no se hacía así, el registro se deformaba. Este problema se resolvería por completo hasta la impresión litográfica; sin embargo, antes de ello, los xilógrafos japoneses ya lo habían logrado.

El tema de las resmas[24] merece especial atención, pues debían cuidarse con esmero: acomodarlas perfectamente para que no se arrugaran, y cubrirlas para que no absorbieran humedad, ya que el papel es muy sensible a los agentes externos como cambio de temperatura, y humedad en el ambiente.

Durante la Colonia, la manufactura de papel y su comercio estuvieron limitados en la Nueva España por rígidas normas impuestas por la Corona. Se establecieron varios monopolios, entre ellos, el estanco del papel sellado y el papel para tabaco. En 1638 se expidió la Real Cédula del estanco del papel sellado, lo que causó que se suspendiera la elaboración del papel en la Nueva España. Este hecho

[23] *Ibidem*.
[24] *Vid*. definición en Glosario.

respondía a una cuestión meramente económica, ya que como ese papel se usaba para todos los trámites administrativos, y por lo tanto se requerían millones de pliegos,[25] la exportación desde España representaba un gran negocio para los fabricantes:

> La mayor parte del papel provenía de fábricas de Barcelona, Aragón y Valencia, siendo generalmente remitida a Málaga y Cádiz para su posterior embarque a las Américas.[26]

A tal grado llegó el control, que antes de permitir la producción en la Nueva España del papel sellado y para tabaco (el monopolio del tabaco español posiblemente fue la compañía más compleja del mundo Occidental a fines del siglo XVIII),[27] en plenas guerras navales con Gran Bretaña, y las napoleónicas con Francia, se prefirió:

> [...] para asegurar que no se interrumpieran los envíos de azogues y papel a la Nueva España la real hacienda [española] se vio obligada a efectuar una serie de contratos privados con varias casas mercantiles –entre las cuales destacó la firma Gordon y Murphy– encargándose del transporte de estos y otros insumos.[28]
> [...] en períodos de guerra los buques tanto militares como mercantes españoles no podían cruzar el Atlántico sin correr el riesgo de ser apresados por las fragatas de la armada británica, por ello se recurría a casas mercantiles como Gordon y Murphy porque se les consideraba neutrales y podían navegar sin problema, estableciéndose así un comercio naval neutral.[29]

Respecto a la petición que hiciera fray Juan de Zumárraga para que se trajera la imprenta a la Nueva España junto con un molino de papel, se sabe que en el año de 1532 se trajo efectivamente la imprenta, pero del molino no se tiene ninguna noticia. En 1539 el propio Zumárraga escribió: "Poco adelanta en lo de la imprenta por la

[25] *Vid*. Hans Lenz, *op. cit*., p.16.
[26] Carlos Marichal, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810*. México, FCE, El Colegio de México, 1999, p. 213.
[27] I*bidem*.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem*.

carestía del papel, que esto dificulta las muchas obras que acá están aparejadas y de otras que habrán de darse de nuevo a la estampa."[30]

En el anexo del convento de Culhuacán, los Agustinos hicieron un molino de papel. Este dato se puede constatar en la descripción del pueblo realizada en 1580 por Gonzalo Gallegos, en la que se lee que ahí existió un "batán".[31] Este molino puede considerarse como la primera fábrica de papel en toda América; sin embargo, se ignora cuándo cesó su actividad, y tampoco se tienen datos sobre su producción.[32]

En este mismo rubro, se encuentran otros documentos de importancia en el Archivo General de la Nación: en 1575 una Licencia para la fabricación de papel en Nueva España[33] y otra en 1740.[34] No obstante, María Cristina Sánchez, quien ha investigado las fuentes sobre el papel en el AGN, afirma que después de haber intentado saciar su curiosidad de saber si las empresas papeleras habían tenido algún resultado en aquella época, no encontró ninguna otra noticia.

En 1618 operó otro "batán" en la Nueva España. Se trata del de "Aparicio", que posteriormente se llamó "Rancho El Molino del Papel", ubicado en la Magdalena Contreras, D. F., el cual se mantuvo en actividad ocasional hasta mediados del siglo XIX. Por último, debe mencionarse el "batán" de "Miraflores-Loreto", que funcionó entre 1640 y 1657 en San Ángel D. F., y que cerró sus puertas en el siglo XX: "dichos molinos sostuvieron una producción casual y encubierta que difícilmente excedió de unas diez mil hojas diarias en el formato de 35 x 45 cm.".[35] [36]

En vista de lo anterior, se puede inferir que no hubo una abundante producción de papel en México y que ésta, además, no fue

[30] Lenz y Gómez Orozco, *La industria papelera en México*, México, Edición privada, 1940, p. 32.
[31] Se le denomina batán al igual que la máquina hidráulica que sirve para batir la pulpa del papel, es un establecimiento tipo obraje de menor tamaño que el textil y con menos organización social del trabajo según Felipe Castro.
[32] María Cristina Sánchez, *El papel del papel en la Nueva España*. México, INAH, 1993, p. 23.
[33] AGN. *Reales Cédulas* duplicadas, vol. 1 bis, f.16, exp.18.
[34] AGN. *General de parte*, vol. 32, f.351, exp. 601.
[35] Distintos tamaños de los *folios* según el molino de procedencia, el *folio* usual es de 33 cm.; el *folio* marquilla de 34 a 45 cm.; el *folio* doble de 46 cm.; el *folio* doble marquilla de 47 a 65 cm.; el *folio* cuadrado de 66 cm.; y por último el *folio* cuadrado marquilla más de 66 cm. *Vid*. José Martínez de Souza, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor, 1974., p.159.
[36] Hans Lenz, *op. cit*., p. 16.

constante; y que la mayor cantidad de papel utilizado por las imprentas en el siglo XVIII llegó de España.

La importación de papel tenía sus altas y bajas. Según refiere María Cristina Sánchez de un testimonio que encontró en el *Diario* de Antonio Robles refiriéndose al año de 1677, en el cual apunta:

> Este año se ha encarecido el papel de suerte que vale la resma treinta pesos, la mano dos pesos y el pliego un real; el quebrado a peso la mano, el de marca mayor a real y medio el pliego[37]

En algunas ocasiones, las *Gazetas* daban cuenta de la carestía del papel, en especial cuando era extrema, porque alguna guerra interrumpía las comunicaciones con España. Así ocurrió con las guerras de Francia –aliada de España–, con Inglaterra; situación en la que influyó también, el control ejercido sobre las imprentas durante la Independencia de México:[38] "En 1739 cortó la afilada tijera de la carestía de papel el hilo de las noticias antiguas y modernas, es decir, que se suspendió la publicación de las *Gazetas* de Sahagún".[39]

Hay que diferenciar entre los distintos tipos y usos de los papeles importados que se consignan en las *Gazetas de México*:

- papel para la Real Hacienda
- papel para S. M. (Su Majestad, el Virrey de La Nueva España)
- papel para los particulares
- papel sellado (con el escudo Real para todos los trámites legales)
- papel dorado (para la fabricación de retablos)
- papel de música (pautado)
- papel de estraza (para la envoltura de las mercancías)
- papel pintado (tapiz)
- papel para cigarrillos

[37] *Documentos para la historia de México,* 1ª. Serie, T. II, p. 250. Las medidas equivalentes de la resma y el pliego se explican en la siguiente página, de las otras, aún no se han investigado en México.
[38] *Gazeta de México,* Viernes 11 de enero de 1799. Suplemento sin página en donde se anuncia que subirá el precio de la misma por la carestía del papel.
[39] Joaquín García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 39.

No se especifica cuál era el que importaban los impresores, por lo que se deduce que el "papel para los particulares" se destinaba en parte a las imprentas. En el Archivo General de la Nación no se encuentra información sobre la procedencia ni abasto del papel para las imprentas.

El papel importado "venía envuelto en lienzo crudo o bramantillo, cada envoltura debía contener de 20 a 24 resmas y se le llamaba balón (la resma consta de 480 hojas de papel)".[40] Era común también, que llegara en caxones, en fardos y resmas sueltas. De acuerdo al Diccionario *de autoridades*: la bala de papel es un fardo que tiene diez resmas y el balón, es el aumentativo de la bala, o fardo, con treinta y dos resmas.[41] Según Juan Pascoe[42] el tamaño reglamentario de papel durante el virreinato del pliego en España y la Nueva España era de 42 x 31.5 cm. Una hoja doblada a la mitad nos da el tamaño llamado folio; una hoja doblada dos veces, el 4º; si se sigue doblando, sucesivamente dará los formatos 8º, 12º, 16º hasta el 32º. Según Toribio Medina el formato 12º se usó con alguna generalidad desde la segunda mitad del siglo XVIII.[43]

De acuerdo con las *Gazetas de México,* el papel importado siempre llegó por el puerto de Veracruz, ya fuera por goletas, galeones o fragatas. Entre 1784 y 1785 trajeron casi cada mes distintas entregas de papel:

> Miércoles 30 de junio de 1784. De el puerto de Veracruz. La Fragata Nuestra Señora de los Dolores… De la cuenta de la Real Hacienda 24 tercios de papel, de particulares

[40] María Cristina Sánchez, *op. cit.*, p. 26.
[41] *Diccionario de autoridades*, Madrid. Edición facsímil, Gredos, 1993, T. I, pp. 241, 242, 532, 539, 576; T. III, pp. 253 y 595.
[42] Juan Pascoe, *Comentarios y noticias a la edición facsimilar del primer impreso conocido hecho en Oaxaca en Sermón/ Fúnebre/ que en los honores de la venerable madre Jacinta/ Maria Anna de S. Antonio, Religiosa de el monasterios de Santa Catarina de Sena de esta ciudad de Oaxaca/ Predicó el M. R. P. M. F. / Sebastián de Santander del orden de /predicadores {...) Con licencia en Oaxaca por Doña Fran-/cisca Flores año de 1720, Oaxaca de Juárez*. Michoacán, Taller de Martín Pescador para Amigos de Oaxaca, MCMXCIX, p. 41. Sin embargo, falta investigar de acuerdo a la filigrana de cada papel, las medidas en el siglo XVIII, porque éstas cambian según el molino y el siglo.
[43] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. XIII.

62 tercios de papel, 83 medias resmas de papel de música.[44]

Es interesante observar que, en proporción, en esta entrega hay más papel para los particulares que para la hacienda Real. ¿Sería para las imprentas? Las entregas de papel junto con muchas otras mercancías que traían las diversas embarcaciones a Veracruz se contabilizaban anualmente:

- *1784 a 1785*:[45]

  7,507 balones de papel
  403 baúles de libros
  14,029 de cuenta de S. M. balones de papel
  46,390 resmas sueltas
  172 balones de papel sellado

- *1786:* [46]

  195 balones de papel
  85 boletas de papel
  182 balas de papel
  419 caxas de papel
  118 caxones de papel
  38 paquetes de papel
  12 tercios de papel
  2,585 resmas sueltas
  19 caxones de papel pintado
  50 piezas de papel
  157 caxones de libros
  30 baúles de libros
  3,352 de cuenta de S. M. balones de papel
  177 tercios de papel sellado

- *1787:* [47]

[44] *Gazeta de México*, Miércoles 30 de junio de 1784, p. 210.
[45] *Gazeta de México*, Martes 13 de junio de 1786, p. 136.
[46] *Gazeta de México*, Martes 13 de febrero de 1787, p. 262.
[47] *Gazeta de México*, Martes 12 de febrero de 1788, p. 23.

510 balones de papel

28 caxas de papel

1,110 resmas sueltas

18 balas de papel

7 caxones de papel pintado

3 tercios de papel dorado

132 caxones de libros

2 baúles de libros

3 fardos de libros

- *1789:* [48]

  1,624 balones de papel

  899 baletas de papel

  4,728 resmas sueltas

  73 caxones de papel pintado

  34 caxones de libros

  2,247 a cuenta de S. M. balones de papel

- *1790:* [49]

  1,232 balones de papel

  1,796 resmas sueltas

  50 balas de papel pintado

  112 caxones de papel

  50 balas de papel de estraza

  200 resmas sueltas

- *1792:* [50]

  9, 464 balones de papel

- *1793:* [51]

  7, 159 balones de papel

[48] *Gazeta de México*, Martes 14 de abril de 1789, p. 293 a 295.
[49] *Gazeta de México*, Martes 23 de marzo de 1790. Suplemento sin página.
[50] *Gazeta de México*, Martes 10 de enero de 1792. Suplemento sin página.
[51] *Gazeta de México*, Martes 8 de enero de 1793. Suplemento sin página.

Como no se puede establecer una relación de cuánto papel se destinaba a las imprentas, debemos conformarnos con las cifras anotadas para comprobar la llegada de una significativa cantidad de papel importado, destinado a las industrias, incluidas las imprentas, que dependían de éste para realizar su trabajo.

En conclusión: durante el siglo XVI no existió en la Nueva España ningún molino de papel. Fue hasta el siglo XVII cuando se crearon algunos batanes, pero no se tienen referencias ni de su producción, ni mucho menos de su relación con las imprentas. En cambio, por los datos en las Gazetas *de México* se comprueba que existió un comercio importante de importación de papel entre España y la Nueva España, alguna porción de la cual se destinaba con seguridad, a las imprentas. Por último, se debe subrayar que la tendencia generalizada era que todo el papel se produjera en los molinos españoles, lo que coartaba significativamente la producción en América, lo cual explica, también, la poca trascendencia en el mercado que tuvieron los batanes de la Nueva España.

2.3 LA PRENSA

La prensa es una máquina utilizada para transferir la tinta desde la plancha de impresión a la página impresa. Las primeras prensas de imprimir, como las del siglo XVI, eran de "husillo" (tornillo), pensadas para transmitir una cierta presión a la "forma" –así se denomina a la página tipográfica armada y lista para imprimirse–, sobre el mármol en el carro. El procedimiento completo era el siguiente: la forma a imprimir se entintaba con el carro abierto; el papel se colocaba en la "frasqueta" (marco abatible unido al carro), que servía para sostener el papel y dejar expuesta, por medio de una mascarilla, el área que se iba a imprimir, bloqueando al mismo tiempo, lo que no se imprimiría en el papel (márgenes); la frasqueta se cerraba, hasta cubrir exactamente el carro donde estaba la forma, de manera que el papel quedara sobre la forma impresora; luego, por medio de una manivela,

el impresor movía el carro hasta colocarlo debajo de la "platina" (plancha impresora); con la "palanca de presión", se giraba el husillo hasta que la platina presionara la frasqueta y la forma, dejando impresa la hoja de papel en las partes entintadas; por último, se levantaba la platina y se sacaba el carro para repetir el proceso (*Vid.* Ilustración No. 38).

La prensa fue evolucionando conforme se le fueron agregando piezas de metal que sustituían a las de madera. De acuerdo con Juan Pascoe, las piezas de acero de la prensa en el siglo XVII eran: el árbol, el husillo, el eje, la barra, las cantoneras, las charnelas, los cambrones, la tuerca, el manubrio y el cuadro; y las de madera: la cuna, el capitel, el caballete, las clavijas, los puntales, la tarima, los patines, el somero y el carro. Ya en el siglo XIX la prensa era completamente de hierro.

> En 1720 han de haber existido entre México, Puebla, Oaxaca y Guatemala no más de una docena de prensas tipográficas. Todas ellas, con una sola excepción parecen haber sido traídas de Europa, todas ellas, probablemente usadas. La que fue fabricada en México [por el flamenco Cornelio Adrián César], la primera prensa tipográfica hecha en el Nuevo Mundo, (parece razonable suponer) la que Diego Fernández de León le comprara a los herederos de Juan Ruiz c.a. de 1684 y que él mandara a Oaxaca el año siguiente para fundar la sucursal de su imprenta.[52]

Pascoe agrega que el 13 de septiembre de 1598, el flamenco Cornelio Adrián César fue apresado por la Inquisición y le decomisaron todos sus bienes, entre los cuales se anotó: "Yten una enprenta de madera por acabar para ynpremir"[53]. El depósito de sus bienes pasó a manos de Enrico Martínez. Lo relevante de este dato es que Cornelio fue el único del que se tiene noticia escrita que construyó su propia prensa, iniciativa, entre otras, que le costó la represión de la Inquisición.

Toribio Medina al referirse a la imprenta de doña María Ribera, agrega una nota en la que señala que en la *Gazeta* de febrero

[52] Juan Pascoe, *op. cit.*, p.41.
[53] *Ibidem*, p. 44.

de 1733, se reseñan los nuevos implementos de la imprenta que le acababan de llegar en la última flota, detallando las partes de la prensa:

> [...] sus principales instrumentos son: divisorio, mordante, galera, volandera, rama, cabeceras, cruceros, medianiles, llave, prensa, camprones, cofre, cigüeña, carro, tímpano, timpanillo, punteras, chavetas, frasqueta, y balas; sus principales oficiales son: componedor, tirador y batidor, y á este último le toca el fabricar y dar la tinta.[54]

Esta cita confirma que la evolución de la prensa fue muy lenta entre el siglo XVI y el XVIII, poco a poco muchas de sus piezas de madera, fueron substituidas por partes metálicas, sin embargo, las modificaciones importantes se llevarían a cabo en la revolución industrial inglesa; también refleja que los talleres de impresión desde Juan Pablos, no modificaron su estructura básica: el dueño (editor e impresor), más tres operarios, el componedor, el tirador –que es el que maneja la prensa–, y el batidor, (que no solamente hace la tinta sino también pone el papel al prensista y lo retira después de cada impresión).

2.4 La Tipografía

Los tipos de una fuente son un conjunto de letras del alfabeto fundidas con el mismo estilo de cuerpo y ojo[55], que se confeccionan para combinarse en las distintas palabras que forman el texto impreso. Los tipos que son similares (con algunas variantes), forman familias de letras, a las cuales, en la historia del diseño gráfico, se les ha denominado con el nombre del diseñador.

[54] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXVIII.
[55] *Vid*. Capítulo I en detalle las características de las partes de una letra, que no desarrollamos aquí para no repetir.

Al aplicar la metodología de las tres etapas de producción del diseño tipográfico (utilizada en el capítulo uno)[56], se consideró en primer término el diseño de las letras.

a) Diseño de letras

Para encontrar la transición del diseño gráfico barroco al moderno, fue necesario analizar el origen del diseño de las portadas. Uno de los hallazgos importantes que surgieron fue que durante la primera mitad del siglo XVIII, la gran mayoría de las letras utilizadas eran del tipo Garamond, combinadas, a partir de 1720, con letras tipo Caslon, lo cual indica en principio, que en ese periodo no hubo diseño original de alfabetos en metal en la Nueva España, a lo sumo de letras.[57]

De estos datos se desprendió la siguiente pregunta: ¿Era la tipografía usada en las portadas, Garamond originales o solo del "tipo" Garamond? Fue necesario revisar detalladamente la información de la época en que se diseñaron dichas letras, para hacer un seguimiento lo más exhaustivo posible de cómo fueron reproduciéndose hasta llegar al siglo XVIII. Finalmente, encontramos pruebas de su autenticidad en el actual Museo Plantin-Moretus en Amberes, donde se obtuvieron muestras de los excepcionales Garamond que forman parte de su acervo. Los tipos Garamond y sus matrices originales que ahí se conservan, son los únicos en el mundo. Tuvimos oportunidad de compararlos con las letras de las portadas novohispanas.[58]

En España, a pesar de haberse desarrollado una caligrafía de importancia, en lo que respecta al diseño de tipos para la imprenta, no hubo ninguno que lograra trascender:

> El eminente impresor Joaquín Ibarra, protegido del rey Carlos III, estimuló cuanto pudo la creación de tipos autóctonos. Con este objetivo llamó a la corte al punzonista catalán Josep Eudald Mariá Pradell[…] cuyas

[56] Tres etapas de la producción tipográfica: 1º. El diseño de las letras. 2º. El tallado de los punzones y las matrices, así como la fundición de los tipos. 3º. La formación de la página para su impresión.
[57] A reserva de esperar los resultados de la investigación de Marina Garone que analiza los tipos para los vocabularios de lenguas indígenas.
[58] Este estudio por la importancia que tiene para la investigación lo desarrollo en el Cap. III.

> creaciones mejoraron sustancialmente, a partir de 1764, las nobles ediciones del impresor real[...] no puede hablarse de ningún tipo de Pradell que haya trascendido más allá de la peripecia vital de su autor.[59]

Otra fuente de creación de tipos provino de los grabadores calcográficos que desarrollaron una serie de diseños en la Real Calcografía, impulsada también por Carlos III:

> En efecto, el Zamorano Gerónimo (sic.) Antonio Gil incorporó a sus diseños de letras clásicas romanas, tal como subraya el profesor Tormo, una pequeña asta en el encuentro de las curvas con el palo de las letras U y J mayúsculas. Este sutil detalle los distingue de toda la producción de su época, aunque no tuviera tampoco mayor trascendencia, excepto el privilegio de figurar en los cuatro tomos de la legendaria edición del Quijote que publicó en 1780 el impresor real Joaquín Ibarra.[60]

Satué afirma también, que el calcógrafo Gil concluyó sus innovaciones tipográficas en 1783 en España, cuando el rey Carlos III lo envió a la Nueva España para dirigir la Casa de Moneda. Cuestión que ampliaremos en el capítulo IV, al reconstruir la historia a la luz de la investigación de este trabajo.

Si en España no se habían desarrollado diseños de familias de letras originales y trascendentes, menos aún en la Nueva España. Sin embargo, la reciente publicación de Gabriel Martínez Meave,[61] abre nuevas líneas de investigación respecto a la historia documental y de la caligrafía en la época virreinal:

> Los Lagarto fueron una ilustre familia de calígrafos e iluminadores, originarios de Andalucía y avecindados, desde finales del siglo XVI, en la Nueva España. El padre, Luis Lagarto, es reconocido por realizar algunos de los trabajos de [letras] capitulares e iluminación más

[59] Enric Satué, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 120.
[60] *Ibidem*.
[61] *Vid.* Gabriel Martínez Meave, "Más es más: la creación de la fuente lagarto" en *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, México, Designio, Temas, Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, A. C., 2003, pp. 62-65.
Vid. Guillermo Tovar de Teresa *Un rescate de la fantasía el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Turner, 1988, en donde se pueden apreciar las letras de los libros de coro, las letras capitulares de la catedral de Puebla y de la catedral de México, así como la invención de bestiarios entre otros.

> interesantes del mundo hispano. Los hijos, Luis, Andrés, Francisco y Antonio, educados en el taller del padre, heredaron su oficio, su técnica [...] su desaforada fantasía [...] si a esta fantasía manierista en la letra añadimos el extraño escenario de una Nueva España apenas salida del dominio azteca, podemos imaginarnos lo inquietantes que pudieron resultar sus ideas visuales.
> [...] Los Lagarto nos legaron una voluminosa colección de capitulares, frontispicios de libros, iluminaciones con temas religiosos y diversas piezas de caligrafía. En todas ellas se advierte un dominio maestro de la letra redonda humanística y la itálica,[...] Cuando los Lagarto retoman estos estilos, lo hacen desde una perspectiva manierista: sus letras ya no tienen el equilibrio y el clasicismo que asociamos con el renacimiento, sino que presentan impredecibles rebuscamientos y contrastes producto de su inventiva personal.
> [...] [el manuscrito] hace referencia a diversos asuntos concernientes al gobierno y administración de la Nueva España, entre ellos el nombramiento del virrey Don Luis de Velasco[...]
> [...] Las formas de las letras han sido reinterpretadas e incluso reinventadas. Y el estilo resultante pasa de ser itálico a ser hispánico, o más bien, novohispánico, cada vez más alejado de los ideales estéticos de la Europa del renacimiento y más cercanos a una estética que podríamos llamar mexicana.

El estudio de Martínez, aunque incipiente, y un poco exagerado en cuanto a la estética mexicana, reviste importancia no sólo porque demuestra que si bien no se inventaron familias de letras en tipografía con punzones, en plomo y sus aleaciones, sí se produjeron innovaciones caligráficas dignas e importantes; lo cual, como ya se dijo, abre nuevas fuentes de investigación.

Para avanzar en nuestro estudio, es necesario detenernos en la historia de las letras Garamond y Caslon, para comprender cómo éstas se diseminaron por Europa, y de dónde, finalmente, vinieron los tipos que se usaron en la Nueva España en el siglo XVIII, época que nos ocupa.

Uno de los más prestigiados tipógrafos del siglo XVI, Claude Garamond, nació en París hacia el final del siglo XV. Aprendió su oficio como alumno de Antoine Augereau, un grabador de letras de imprenta

parisino que se había convertido en librero y tipógrafo, famoso por haber contribuido a eliminar de las imprentas parisinas las letras góticas muy usadas en aquella época.[62]

Las primeras letras de Garamond que se conocen (*Vid.* Ilustración No.47), son los tres cuerpos de letras romanas que grabó para Robert Estienne[63], al principio de la década de 1530: unos gruesos romanos, unos gruesos Canon (caracteres de 24 puntos) y un San Agustín (atanasia: caracteres de 14 puntos).

En 1540 Garamond firmó un contrato con Pierre Duchatel, consejero y capellán de Francisco I, en el que se comprometió a proveer de tres juegos de punzones de caracteres griegos, a costa de Robert Estienne que las utilizó en sus ediciones griegas a partir de 1543. Para dibujar las letras griegas solicitadas por el rey, Garamond se inspiró en la escritura del célebre calígrafo cretense Ange Vergece, "nuestro escritor en griego", como lo llamaba Francisco I. Hoy en día, estos punzones y sus matrices son considerados monumentos históricos y se conservan en la Imprenta Nacional Francesa.

Sin embargo, Garamond hizo su fortuna con las letras romanas, de las cuales llegó a ser el principal productor francés, y cuya calidad fue reconocida en toda Europa. De acuerdo con Enric Satué, hacia 1545, Garamond diseñó varios alfabetos de gran belleza, por la armonía entre mayúsculas y minúsculas, así como por algunos trazos ornamentales. Fue tal su éxito, que se exportaron matrices a toda Europa. Este dato en particular es de gran interés, porque no se descarta que dichas matrices llegaran a España, como lo informó Gerónimo Antonio Gil, siglos más tarde al virrey en la Nueva España.

El taller de Garamond era modesto. Trabajaba con un número reducido de aprendices, a quienes no enseñaba su arte de grabador, sino solamente el oficio de fundidor. Pero de 1550 a 1561, año en que murió, tuvo varios contratos de aprendizaje, entre los que

[62] Svend Dahl. *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 1999, 10ª, p. 151.
[63] Robert Estienne: célebre impresor-editor parisino, fue el primero en romper con la tradición gótica en Francia y desarrollar la tendencia renacentista. Fue designado por Francisco I como "impresor del rey". Svend Dahl, *op. cit.*, p. 150.

destacan, como símbolo del desarrollo de su taller, los siguientes: en 1551 llegó a su servicio, por un periodo de cuatro años, el hijo de un negociante burgués de París; en 1557, un huérfano, oriundo de Saint Quentin, que se colocó como servidor y aprendiz durante cinco años; y en 1558, Paterne Robelot, hijo de un viñero de Sens, que fue su meritorio durante cinco años.[64]

A partir de 1550, Claude Garamond regrabó sus punzones de letras romanas y particularmente de las cursivas, al mismo tiempo que desarrolló actividades de fundidor y aseguró la difusión de los tipos que había creado, multiplicando sus matrices y tipos. Los moldes de Garamond fueron los primeros en ser comercializados. Entre 1541 y 1556, varios impresores-fundidores le compraron matrices. Después de su muerte, en 1561, sus albaceas Guillaume Le Be y André Wechel compraron parte del material; pero la mayoría de sus matrices y punzones fueron adquiridos por Christofer Plantin, de Amberes y por Jacques Sabon, fundidor de Francfort. La Imprenta Real de Francia recuperó también, por la intermediación de su director Cramoisy, unos moldes de Garamond que estaban con Le Be.[65]

Con esa gran difusión, las matrices de las letras Garamond se fundieron en toda Europa hasta el siglo XVIII. Esta familia de letras, también fue la base de la tipografía de la época virreinal en la Nueva España, e interesa especialmente a nuestra investigación, por haber sido usadas profusamente en los impresos de la primera mitad del siglo XVIII en México.

Por otro lado, a partir de 1720, se utilizaron en las portadas letras de la familia Caslon, como ya dijimos (*Vid.* Ilustración No. 40). William Caslon nació en Cradley, Inglaterra, en 1692. Propietario de una fundición tipográfica en Londres, creó hacia 1720 un estilo de letra genuinamente inglés, que podría definirse como romano antiguo. Este primer tipo creado por Caslon era muy peculiar, pues sus letras vistas

[64] *Ibidem.*
[65] *Ibidem.*

aisladamente no parecían armonizar en conjunto, es decir, al componer el texto.

Caslon no era solamente un buen artesano, era también excelente hombre de negocios; la mezcla de ambas cualidades, conformó la punta de lanza de la industria inglesa de creación de tipos. Caslon puso en funcionamiento su propia fundición al lado de la Universidad de Oxford, financiado por dos impresores ingleses –William Bowyer y John Watts–; y en una década, se convirtió en el principal fundidor de tipos de Londres. En 1734 elaboró su primer muestrario, el cual contenía 38 fuentes que incluían titulares de 16 a 60 puntos, romanas y cursivas, negras, góticas, hebreas, griegas y florones (7 diseños), de las cuales él mismo grabó 35.[66]

El tipo de Caslon era de fácil lectura y diseño simple, lo que lo hizo muy popular tanto en Europa como en América, convirtiendo a su creador en el principal suministrador en ambos continentes. En 1726 ya es posible encontrar el tipo Caslon en las portadas de algunos libros en la Nueva España, lo cual resulta de gran interés para el desarrollo de la presente investigación, al igual que la familia de letras Garamond.

b) Producción de tipos en relieve y en metal

En cuanto a la segunda etapa de producción de la tipografía debemos preguntarnos si se tallaron punzones, como sería lógico pensar, dado el auge que tuvieron la minería y la orfebrería en la Nueva España. Hay que tomar en cuenta que junto con la plata, se obtenía plomo.

La materia prima de los punzones por excelencia (el plomo), estuvo siempre bajo el control de la Corona española, como se expresa claramente en la ley VII, título I, del libro IV del Ordenamiento Real, dictada por el rey Alfonso XI, en Alcalá, en 1386: “todas las veneras de plata, y oro y plomo y de cualquier metal cosa que sean en nuestro

[66] *Ibidem,* p. 211.

señorío pertenecen a nos"[67], ejerciéndose desde el primer momento el derecho real sobre las minas de la Nueva España.

El control del plomo también se daba por el procedimiento de extracción de la plata que utilizaba todo el mineral de alta ley: el que contenía plomo o sus compuestos se fundía; mientras que el de contenido mediano o bajo en plata, se amalgamaba.[68] Al separar el plomo de la plata, lo que más interesaba a los reyes españoles, como es obvio, era la plata; sin embargo, el control del plomo era de suma importancia porque con él se fabricaban las balas.

Isabel Grañen Porrúa da cuenta de la relación que existió entre el orfebre Juan Ortiz y el impresor Pedro Ocharte, cuando el primero trabajó en la imprenta ejerciendo su "oficio de imaginería".[69]

Amberes ciudad principal de Flandes, al ser territorio español, se convirtió en el siglo XVI en el centro de las artes gráficas de Europa con las imprentas de Martín Nuyts, Christofer Plantin, Franciscus Raphaelengius y Johannes Steels, los cuales lejos de la censura peninsular y de la inquisición revelaron por medio de sus prensas la historia de la expansión castellana en el mundo. Ellos crearon un gremio de "imprimidores" de libros y "abridores de letras" que llegó a ser de carácter internacional.[70] Sin embargo, este estudio confirmó que sólo de manera esporádica algunos impresores, grabaron punzones y fabricaron las matrices y abrieron punzones, especialmente los flamencos, los cuales vinieron a la Nueva España con los conocimientos necesarios.

---

[67] Roberto Moreno de los Arcos y et. al., "Las instituciones mineras novohispanas" en, *La minería en México. Estudios sobre su desarrollo histórico*, México, UNAM, 1978, p.71.

[68] Aunque la fundición era un procedimiento relativamente sencillo, requería un equipo complicado. "El mineral era triturado por un molino de pisones hasta tener el tamaño de granos de arroz, después de lo cual se metía en pequeños hornos para eliminar el azufre. Entonces se mezclaba con óxido de plomo, plomo y escoria volcánica y se fundía en una gran fragua castellana de forma piramidal y al final, el compuesto resultante era de nuevo fundido en fraguas pequeñas para separar el plomo de la plata." En D. A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810),* México, FCE, 1975, p. 189.

[69] María Isabel Grañén Porrúa, *El grabado y su finalidad en los impresores mexicanos del siglo XVI.* Sevilla, Universidad Hispalense, tesis doctoral, 1994, citado en el No. 62 del Apéndice.

[70] *Vid*. Ponencia de Miguel Mathes "Los flamencos en las artes gráficas en Nueva España en los siglos XVI y XVII: Cornelio Adrián César, Enrico Martínez y Samuel Stradanus (Van der Straet)" en el Simposio México y los Países Bajos: Memorias e historias compartidas, México, UIA, 16 de octubre de 2006.

Se puede afirmar entonces, que son muy pocos los primeros impresores en el México del siglo XVI, que desempeñaron el trabajo de cortar y fundir letras. Entre ellos, Antonio de Espinosa, mencionado en la historia de la imprenta de Juan Iguiniz;[71] o Enrico Martínez y César Cornelio Adrián, que tallaron tipos y ornamentos para la viuda de Pedro Ocharte en México a principios del siglo XVII.[72] Diego Fernández de León, le compró a Enrico Martínez sus tipos y matrices y los volvió a fundir en 1681 y 1685, según señala Juan Pascoe.[73] Después de ellos, solamente encontramos en el último tercio del siglo XVIII a Gerónimo Gil con los punzones que trajo de España y las matrices que le hizo a Felipe de Zúñiga y Ontiveros. En cuanto a la producción de tipos, se puede entrever que efectivamente hubo fundición de letras en la Nueva España, sin embargo, debido al monopolio comercial ejercido por España, de enviar las prensas, matrices y demás materiales, que muchas veces llegaron obsoletos y gastados, lo que se fundió sólo fueron intentos personales; valiosos, pero desgraciadamente no se continuaron, ni alcanzaron a formar establecimientos, escuelas, o maestros fundidores y cortadores de letras, aun cuando tenían con toda seguridad, la capacidad y materias primas para hacerlo.

Como señalamos anteriormente, en España no se inventó ninguna familia de letras, lo que significa que la propia España importaba las matrices o letras de otros países europeos. No fue posible constatar si las matrices se fundían en España y luego se enviaban a la Nueva España; de lo que sí podemos estar seguros es que la Corona

[71] Juan Iguiniz, *op. cit.* y *Vid.* Henestrosa Cristóbal, *op. cit.*, pp. 66-72 para detallar información más precisa.

[72] De lo cual nos da cuenta el proceso de la Inquisición en su contra en el Cuaderno Número 17-1598 de 7 hojas legajo 2º, número 36.57 y legajo 3º, número 36*:* "En la ciudad de México, a catorce días del mes de septiembre de mil y quinienctos e noventa y ocho años. Lunes en la noche, don Lorenzo de los Ríos alguacil Mayor del sancto oficio de la Inquisición desta Nueva Spaña, por presencia de mí, Pedro de Vega, contador del dicho Santo Oficio, que de presente sirvo el oficio de notario de secuestros dél... fuimos a las casas a donde se tuvo noticia vivía Cornelius, impresor... el dicho Martín de Birbiesca, hizo secuestro de los bienes que se hallaron del dicho Cornelius, en la manera siguiente: ...dos tablas asentadas de letra fundida, para emprenta. Otro tabloncillo pequeño de la misma manera de letras, [testado:] Digo dos tablones con divisiones y letra fundida. Una cazolilla de barro en que hay cantidad de plomo cortado, con letras de emprenta. Otros dos cazolillos de barro con letras de plomo y pedacillos de plomo. Una cajita de Flandes pequeña con moldes de plomo, digo de hierro, pequeñitos [vendidos], Cuatro cuchillos de beldequi, viejos ítem, veinte y una limas y escopillos e unas tenazas e un martillo [vendidas: crea y medias]" Trascripción paleográfica de la Dra. Raquel Pineda para esta tesis.

[73] Juan Pascoe, *op. cit.*, p. 37.

centralizaba las exportaciones de los pedidos de letras que solicitaban los impresores mexicanos y aún en el gobierno de los Borbones, encontramos una ordenanza que prohibía expresamente que se fundieran letras en la Nueva España, como se anota más adelante.

Por lo tanto, si la producción de punzones y matrices no fue constante y la ejercieron unos cuantos, por lo que no llegó a formar un oficio, lo que prevaleció, como se ha visto en los otros insumos de la imprenta, fue la compra de letras.

Pero, ¿cómo fue ese comercio de las letras? Poco se puede decir al respecto. En el Archivo General de la Nación –en los ramos de Inquisición; General de Parte; Reales Cédulas Originales; Vínculos y Mayorazgos; Bienes Nacionales; Hacienda; Casa de Moneda; Tierras; Consulado; Infidencias; Provincias Internas; Bandos; Correspondencia de Diversas Autoridades–, y en los Archivos de las Actas de Cabildo del Ayuntamiento de la Ciudad de México –en los censos, padrones e imprenta–, no se encontró ninguna factura que diera cuenta de las compras de letras ni a España, ni a ningún otro país. Lo que sí se encontró fueron algunos documentos que avalan la compra de libros y la autorización de licencias de privilegios para imprimir determinadas obras, lo cual ya documentó José Toribio Medina.

De la escasa información de los archivos, se destaca la del testamento de la imprenta del Bachiller Don Josef Fernández de Jáuregui[74] porque en él se puede apreciar la cantidad de letras con las que contaba una imprenta de la época, y el valor con el que se tasaba. Lo interesante del testamento es que revela cómo la importantísima imprenta en litigio entre sus herederos, perteneció tanto a Eguiara y Eguren, eminente bibliófilo del siglo XVIII, como a los herederos de María Ribera. Ganan el litigio de la herencia dos hermanas casadas, las cuales se nombran en el testamento, pero firman por ellas sus maridos. Toribio Medina indica que María Fernández de Jáuregui se convirtió en impresora; pero al estudiar los datos del testamento, es evidente que no

[74] *Testamento*, noviembre 19 de 1802; AGN: Tierras, Vol. 1334, Exp. 1, fs, 292-296, Estudio completo en prensa por la FFYL y la DGB de la UNAM.

concuerdan con los del autor, probablemente porque no llegó a conocer dicho testamento. Lo que se quiere destacar en realidad, son dos cuestiones: que aún falta mucha investigación para precisar los datos que normalmente damos por un hecho; y que, a pesar de que la imprenta lleve el nombre de María Fernández de Jáuregui, porque legalmente ella era una de las herederas, no podemos saber a ciencia cierta si realmente fue ella quien la trabajó o si se convirtió en un negocio familiar (*Vid.* Trascripción completa del documento y el análisis de los datos en el Apéndice No. 4).

Algunas imprentas compraron letras en el siglo XVIII, lo cual se puede constatar en Toribio Medina y en las *Gazetas*. Sin embargo, no es posible saber a quién, ni qué familias de tipos compraron:

- En 1724, Don José Antonio Hogal importó una serie de tipos de España, por lo que nombró a su oficina "Imprenta Nueva".[75]
- En 1733, Doña María Rivera importó nuevos tipos para su imprenta.[76]
- En 1744 el español Eguiara y Eguren llegó a México con su imprenta y tipos de España.[77]
- En 1772, Felipe de Zúñiga y Ontiveros encargó nuevos tipos a España.[78]
- En 1777, Felipe de Zúñiga y Ontiveros compró nuevos tipos, llamando a su establecimiento "Nueva Madrileña".[79]
- En 1785, José Antonio de Hogal compró distintos caracteres a España.[80]
- En 1788, los Herederos de Josef Jáuregui compraron letras de Madrid.[81]
- En 1789, entraron por Veracruz de particulares,... 8 caxones de letras de imprenta.[82]

[75] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLX.
[76] *Ibidem*, p. CLXVII.
[77] *Ibid*em, p. CLXXIII.
[78] *Ibid*em, p. CLXXIX.
[79] *Ibidem*.
[80] *Ibid*em, p. CLXXXIV.
[81] *Ibidem*.

- En 1789, Felipe de Zúñiga y Ontiveros importó hermosos caracteres madrileños para su refuerzo.[83]
- En 1789, Felipe de Zúñiga y Ontiveros: "Ha llegado a la oficina una variedad de viñetas de diferentes colores y doradas para dar pascuas, días, pésames".[84]
- En 1790, Entró por Veracruz 38 caxones de letras de imprenta.[85]
- En 1790, Felipe de Zúñiga y Ontiveros: "Han llegado a la oficina caxones de caracteres fabricados en Madrid para su refuerzo".[86]
- En 1791, Felipe de Zúñiga y Ontiveros: "Han llegado a la misma oficina caxones de caracteres".[87]
- En 1793, Don Manuel Fernando Valdés trajo caxones y moldes de letras.[88]
- En 1796, por Veracruz el bergantín Príncipe Fernando de Cádiz trajo doce caxones de letras de Imprenta.[89]
- En 1804, por Veracruz procedente de Cádiz la fragata Constante trajo 21 caxones de letras.[90]

Las importaciones de letras se hacen más frecuentes, como se puede observar, a finales del siglo XVIII. Esto es muy interesante, porque en estos años hemos centrado nuestra investigación, con el fin de establecer la etapa de transición de lo barroco a lo moderno. En este sentido, las importaciones son un indicativo importante, aunque no definitivo, para situar el periodo de la entrada a la modernidad: cuando se dejan de usar las letras Garamond, se inicia la transición con el uso de las letras Bodoni, según constatamos al revisar las portadas de los libros.

---

[82] *Gazeta de México,* Martes 5 de mayo de 1789, p. 299.
[83] *Gazeta de México,* Martes 23 de junio de 1789, p. 336.
[84] *Gazeta de México,* Martes 10 de noviembre de 1789, p. 424.
[85] *Gazeta de México,* Martes 23 de marzo de 1790.
[86] *Gazeta de México,* Martes 7 de septiembre de 1790, p. 164.
[87] *Gazeta de México,* Martes 30 de agosto de 1791, p. 388.
[88] AGN, *Reales Cédulas Originales*. Vol. 155, Exp. 76, Fs. 103-103v.
[89] *Gazeta de México,* Martes 12 de enero de 1796, p.1.
[90] *Gazeta de México,* Sábado 6 de octubre de 1804. Suplemento sin página.

A partir de estos datos, se planteó la hipótesis de que Christofer Plantin había sido el proveedor de las letras Garamond que usaron las imprentas de la Nueva España. Se investigó entonces[91] en los libros de contabilidad sobre el comercio de tipos y libros producidos desde la época de Chistofer Plantin hasta la de sus descendientes Baltasar Moretus IV, Joannes Jacobus Moretus y Jean Jacques Moretus, especialmente del periodo que abarca de 1700 a 1758[92] (los años que interesan a la investigación), y no se encontraron más que referencias en general de ventas de libros, y muy ocasionalmente de letras, a sus clientes en España; pero ninguna sobre la Nueva España.

Los clientes españoles consignados por Jean Jacques Moretus en 1758 eran: Baltasar Martínez, Carlos Pont y Nicolás Wallet, Hiezonymiens del Escorial San Lorenzo, Fray Juan de La Puebla, Patrice Joyes y Co., Constanza Rosalina Beatriz Ignaga, y Fray Jerónimo de Mostoles en Madrid; Joan de Veinza en San Sebastián; Jorge de la Carrera de la Co. De Jesús, y Paulo Boon Mazchano en Cádiz; Fray Diego Xavier Prouireur en Bilbao; Fray Manuel de Almager, Fray Francisco Xavier, Fray Manuel de Castañeda, Carlos Lich, Jacques Meleampo y Co., el Canónigo Diego Fernando Sánchez de Monroy, Jan Baptista Jacobs, Fray Gregorio Vazquez y Fray Cristóbal de Parios en Sevilla.[93]

Como se puede observar, hay algunas compañías inglesas pero la mayoría, son religiosos. ¿Algunos de ellos enviaron las letras a la Nueva España? No lo sabemos; pero tampoco se puede descartar esa posibilidad, mientras no se encuentren las facturas correspondientes a la compra de letras.[94]

---

[91] Gracias al apoyo del PAEP, de beca para una estancia de estudio en Amberes.
[92] *Libros de contabilidad del comercio y tipografía de los archivos del Museo Plantin-Moretus*, Amberes, Manuscritos, Tomos anuales. Consultados: del año 1571 a 1589 la época de oro del propio Plantin y después de 1700 consecutivamente hasta el año 1758 periodo que estudio. Para el detalle numérico de los libros *Vid.* Archivos Internacionales consultados.
[93] *Libros de contabilidad del comercio y tipografía de los archivos del Museo Plantin-Moretus*, Amberes, 1758, No. 815.
[94] Animada con la investigación, y con una publicación española importante (Hipólito Escolar Sobrino, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994), me dirigí a su editorial, y reiteradamente a cada uno de los investigadores, todos ellos bibliófilos expertos, relacionados con el tema de la Nueva España; y también me dirigí a la

¿Por qué fue tan importante el trabajo de Plantin? En los Países Bajos, el puerto de Amberes ocupaba un lugar muy destacado por su población, su importancia comercial y económica, así como por el desarrollo de la imprenta. A mediados del siglo XVI, la ciudad contaba con sesenta y seis imprentas que reportaban una producción anual de dos mil obras. En medio de este vertiginoso crecimiento de la imprenta, en 1555 Christofer Plantin inició su propio taller. Llegó a tener veintidós máquinas de imprimir y con el tiempo se convirtió en el impresor y en la empresa impresora más importante de Europa[95] gracias a la fidelidad con que seguía el lema de su taller "Constancia y trabajo"; así como al equipo de correctores, lingüistas, traductores y tipógrafos que colaboraron en su empresa. En sus casi cuarenta años de actividad, llegó a publicar cerca de dos mil obras de alta cultura y de carácter religioso: de lingüística, de matemáticas, científicas, jurídicas, clásicas y teológicas.

Plantin pudo ganarse la protección del cardenal Granvela y por medio de éste logró la de Felipe II, convirtiéndose en el impresor más importante de la Corona española, al editar dos grandes obras: la *Biblia Regia* o de Arias Montano y los libros de rezo para los eclesiásticos españoles (misales, breviarios, libros de horas, salterios, antifonarios, etc.). Además, mientras se imprimía la *Biblia Regia,* le propuso a Felipe II mejorar la edición de la Biblia políglota de Alcalá de Henares, que estaba agotada, con la esperanza de dar un servicio a la causa católica, y al mismo tiempo, demostrarle al rey su apoyo y simpatía. Fue entonces que Felipe II le exigió a Benito Arias Montano, teólogo conocedor de las lenguas orientales, que había tenido una intervención sobresaliente en el Concilio de Trento, que se encargara de la supervisión de la obra.

El Concilio de Trento había acordado que se hiciera una nueva edición de los rezos. Arias Montano, quien ya conocía el magnífico

Sociedad Española de Historia del libro en Madrid en la Biblioteca Nacional, les escribí para indagar más sobre la producción de tipos Garamond en España, y ninguno respondió ni cartas, ni correos electrónicos. Lo cual interpreté que ese tema no lo han investigado en España.

[95] *Vid*. Hipólito Escolar Sobrino, *Manual de...*, pp. 249-252.

trabajo y la capacidad de Plantin, logró que Felipe II le diera el privilegio de imprimir los libros de rezo utilizados en España y en las Indias. Así, él los editaba y los monjes de El Escorial los vendían. Plantin, seguro del mercado enorme que se abría con esta edición, envió a España, en los primeros años, cincuenta mil volúmenes.

Tan complacido estaba el rey, que lo nombró en 1570 su prototipógrafo, encargado de los negocios de impresión en los Países Bajos, con poder suficiente para dar certificados de aptitud profesional a todos los tipógrafos de esos países.

A la muerte de Plantin, en 1589, su yerno Joan Moretus I continuó con sus labores, manteniendo la empresa con la misma calidad e iguales privilegios para los libros en español. La tradición familiar duró ocho generaciones, hasta 1875 en que se convirtió en museo. Lo anterior explica cómo se sostuvo el monopolio de la producción de libros del nuevo rezo en España y que de allá se exportaran los impresos a la Nueva España, como da cuenta Toribio Medina, al señalar las compras de libros de los impresores para venderlos en sus establecimientos, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. A partir de los Borbones, este monopolio cambió.

Lo que interesa a nuestro estudio, es que el privilegio de Plantin sobre los libros del nuevo rezado, como se les conoció en la Nueva España, hizo que la fama y el prestigio de su casa se extendiera desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, donde todavía es posible encontrar algunas imprentas que adoptaron su nombre como garantía de calidad. Éste es el caso de los herederos de Guillermina Carrasco, que en 1710 nombraron a su establecimiento "Imprenta Plantiniana"[96]; de Juan Francisco de Ortega y Bonilla que en 1720, llamó a su imprenta "Plantiniana"[97]; y por último, de Cristóbal y Felipe de Zúñiga y

[96] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLVII.
[97] *Ibid*em, p. CLIX.

Ontiveros que en 1761, le pusieron a su negocio "Imprenta Antuerpiana".[98]

A partir del siglo XVIII, (reconocido como "el siglo de oro de la tipografía" por influencia de la Ilustración que haría del libro uno de sus objetos de culto), el diseño tipográfico experimentó transformaciones que indican formalmente su transición al diseño moderno; transición que también experimentaría en la Nueva España, aunque un poco más tarde que en Europa.

Al empezar el siglo XVIII, ordenado por Luis XIV, se diseñó la Romana Real, primer carácter moderno. Éste fue el inicio de un siglo caracterizado por el mecenazgo y por el apoyo de gobernantes e instituciones a la edición y a la composición cuidada; siglo de los últimos tipógrafos artesanos Fournier, Didot, Baskerville y Bodoni, que presagiaban ya las grandes innovaciones industriales del siglo XIX. Para nuestra investigación, sobre todo, las figuras de Bodoni y Didot, son las piezas clave que nos llevan del diseño tipográfico barroco, al moderno.

No obstante, la historia del calcógrafo Gil continuó en México, con una de las principales obras impresas en el siglo XVIII: los Estatutos de la Real Academia de San Carlos en 1785, cuyos caracteres fueron fundidos en la Nueva España:

> Los Estatutos de la Real Academia de la tres Nobles Artes, se ha impreso con los nuevos caracteres que ha fabricado en la Real Casa de Moneda D. Gerónimo Antonio Gil, su primer grabador y director de la misma academia.[99]

El hecho de que los tipos se fundieran en México, representó un gran adelanto. Hay que admitir que la labor de Gerónimo Gil sentó el precedente de que era posible fabricar nuevos tipos. Cabe aclarar que la invención de un alfabeto es una obra de diseño mayor; esto significa que pocos pueden lograrlo. Es ésta la razón por la que hemos destacado la labor de los más importantes diseñadores. Podemos concluir

[98] *Ibidem*, p. CLXXVI.
[99] *Ibidem*, p. CLXXX.

entonces, que la invención de nuevas familias de tipos en plomo en la Nueva España, las realizó a finales del siglo XVIII Gerónimo Antonio Gil.

En las distintas historias de la imprenta en México, se consignan algunos datos significativos que nos permiten afirmar, que si bien no se inventaron nuevos caracteres en México, sí se fundieron en varios momentos familias completas de letras. Si a ello se agrega la labor desempeñada por los grabadores en la Real Casa de Moneda, es fácil deducir que existían las condiciones necesarias para fundir los tipos: por el conocimiento que se tenía del manejo de los metales, y la habilidad requerida en la operación del fundido, por parte de los artesanos.

La única referencia sobre la adquisición de matrices, se encuentra en la obra de José Toribio Medina, cuando se refiere a la imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros:

> [...] había comprado a Gil la fábrica de punzones, matrices y cajas que trajo consigo de España, y costear los instrumentos que no pudieron conducirse, para que por su dirección se me funda continuamente letras, expresaba, con la perfección, hermosura y arreglo de la de Madrid y, por consecuencia, las tenga siempre nuevas el público para las impresiones que se ofrezcan; para cuyo mismo efecto continúa abriendo cantidad de punzones y matrices, como es notorio, erogando los crecidos gastos que exigen unas maniobras tan esquisitas y que por ser las primeras que se hacen en arte, los demandan mayores.[100]

Después agrega que el español Don José Bernardo Hogal, en 1725 a fuerza de ingenio y paciencia, pudo fundir puntos y claves de música, como puede apreciarse en el libro de canto llano de la *Regla de N.S.P.S. Francisco de Fray Manuel Sánchez.* Más tarde, en 1781, su hijo José Antonio Hogal, surtió la imprenta de tipos y viñetas grabadas por él mismo; y en 1785, tenía un fundidor que se llamaba José Francisco Dimas Rangel:

[100] *Ibidem*, p. CLXXIX.

> El motivo que tuvo para dedicarse a la fundición de caracteres de imprenta, fue sólo el haber visto los caracteres que yo hice para el uso de la Real Lotería, con cuyo estímulo comenzó a trabajar, y lo ha conseguido con tanta perfección que he visto en su casa abundante número de punzones y matrices, hechos de su mano, para todas las castas de letras.[101]

En 1784, Dimas Rangel se presentó ante el virrey para solicitar la licencia para abrir una imprenta, argumentando que él podía fabricar todas las letras que necesitara. El fiscal le pidió un informe a Gerónimo Gil. Éste admitió que era asombrosa la habilidad de Rangel para cortar y fundir las letras, pues lo había visitado algunas veces a su taller y lo había imitado con facilidad. También se le pidió opinión a José Antonio Hogal y a Felipe de Zúñiga y Ontiveros, peritos impresores de la época:

> Con su vista, el Fiscal fue de opinión que se concediese a Rangel licencia para establecer la imprenta[...] dentro del término que se le señalase, trajese imprenta de España[...] y porque la fábrica de estos punzones ha sido siempre en España, y en esta parte puede sentir perjuicio su comercio, que se diese cuenta al Rey para que resolviese si se había de permitir en estos reinos la fundición de punzones y letras de imprentas, o se ha de traer precisamente de España.[102]

De acuerdo con el dictamen del fiscal, el Virrey preguntó en 1785 al Rey, el cual contestó:

> S. M. ha resuelto. Decía la real orden del caso, de 23 de Septiembre de 1786, que así los referidos, como cualesquiera otros impresores de ese reino, hagan conducir de éstos las letras y demás utensilios que necesiten para sus imprentas.[103]

Todavía, hacia 1808, la imprenta de Juan Bautista Arizpe tenía tipos de letras fundidos por Rangel, el cual siguió trabajando en la fundición de letras no sólo como el más importante, sino prácticamente como el único, registrado en la historia de la tipografía mexicana.

[101] Juan B., Iguiniz, *op. cit.*, p.34.
[102] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXXVIII.
[103] *Ibidem*.

El monopolio comercial de España sobre el reino de México impidió y limitó el desarrollo del arte de la imprenta, y con ello, la fabricación tipográfica, lo cual explica también la poca variedad de tipos de letras en el siglo XVIII que se observan en las portadas estudiadas, ya que era caro importarlas, y los españoles tardaban mucho tiempo en surtir el pedido a las imprentas novohispanas. Una constante será encontrar excepciones en las portadas; es decir, que para suplir la falta de letras y para no tener que esperar que llegaran las fuentes, se tallaba y se fundía una o varias letras. No obstante de carecer de documentación para probarlo, en el análisis de las portadas se verán algunos casos muy claros que ilustran cómo los impresores mexicanos lograron resolver esos problemas. Desgraciadamente esas producciones no fueron lo suficientemente abundantes y constantes como para formar escuelas, y mucho menos tradiciones, por lo que quedaron como muestras esporádicas.

Como dato curioso, a principios del siglo XIX, el doctor José María Cos, tipógrafo, aunque no tenía imprenta, apelando a su ingenio hizo unos caracteres de madera con los cuales imprimía, con tinta azul añil para que se destacaran, las proclamas a favor de la Independencia.[104]

c) El cajista

En cuanto a la tercera etapa del trabajo tipográfico, en el virreinato el único que da cuenta de su existencia y trabajo es José Toribio Medina. De acuerdo con los datos que aporta, en la imprenta de Luis Ocharte Figueroa (impresor de 1600 a 1601) en el convento de Tlatelolco, ayudaron como cajistas algunos indios:

> Entre ellos, merecen especial atención Fernando Ribas, noble indio mexicano natural de la ciudad de Tezcuco, y uno de los primeros alumnos del Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelulco. Peritísimo, no sólo en el idioma de sus padres, sino en el latino y castellano, fue de grande auxilio a los primeros misioneros franciscanos[…]

[104] Fernando Rodríguez Díaz, *Breve relación. El mundo del libro en México*. México, Diana, 1992, p.158.

> [También] Diego Adrián indio noble, natural del barrio de Tlatelulco, colegial fundador del Imperial colegio de la Santa Cruz, y maestro después de latinidad y retórica [...] con su ayuda compusieron las suyas Sahagún, Oroz y Bautista y las de este último, no sólo ayudó a ponerlas en mexicano, sino que las imprimió, aprendiendo para ello con extraña prontitud y no menor perfección el arte tipográfico [...] los cuales García Icazbalceta añade que los tipógrafos indios no sólo trabajaban en la imprenta del convento de Tlatelulco, sino también en otras de la ciudad.[105]

Interesante resulta constatar que los primeros cajistas indígenas eran hijos de nobles, los cuales tenían una educación especial, y por los comentarios anotados fueron hábiles en su trabajo.

Entre otros cajistas del siglo XVII, se encuentran: el holandés Cornelio Adriano César, quien trabajó en la imprenta de Diego López Dávalos en 1602 y luego fue cajista de la viuda y herederos de Pedro Bali de 1611 a 1614;[106] López Dávalos en 1612 fue cajista del impresor Juan Ruiz;[107] Pedro Gutiérrez, que trabajó en 1620 en la imprenta de Diego Garrido;[108] y por último, el cajista Bernardo Calderón, quien en 1631 trabajó en la casa impresora de Pedro Quiñónez.[109] Es una lástima que no tengamos datos sobre los cajistas del siglo XVIII, ya que son ellos los que realizaron las portadas a estudiar.

2.5 LAS LEYES

Además del control de las materias primas de la imprenta, se dio otra forma de vigilancia muy estricta que pesó sobre las imprentas y la producción de los libros: la ingerencia directa del Estado español y la Iglesia Católica.

Paradójicamente, durante el siglo XV el Estado español fomentó la creación de imprentas, con diferentes medidas protectoras, pues confiaba en que este invento fuera benéfico para su desarrollo;

[105] José Toribio Medina, *op. cit.*, pp. CXVI-CXVII.
[106] *Ibidem*, pp. CXVII y CXXI.
[107] *Ibidem*, p. CXXI.
[108] *Ibidem*, p. CXXIII.
[109] *Ibidem*, p. CXXVIII.

pero al inicio del siglo XVI,[110] esta política cambió al considerar que algunos libros podrían convertirse en una seria amenaza al transmitir ideas contrarias a la religión católica, principalmente; y ya en el siglo XVIII, a sus planteamientos políticos. Esta actitud de mano dura respecto al control de lo que se imprimía, duró trescientos años, manteniéndose hasta las Cortes de Cádiz.

La intervención del Estado español giró en torno a tres objetivos principales:

1. Impedir que se propagaran ideas heréticas y escritos considerados inútiles o perjudiciales a la moral.
2. Proteger el mercado, implantando una tasa de precios.
3. Suplir lo que ahora denominamos "derechos de autor" al favorecer a algunos impresores y autores por medio de la concesión de privilegios,[111] los cuales se anotaban en la portada del libro.

Desde el punto de vista político, la libertad de expresión estaba prácticamente ahogada por las leyes del régimen español vigentes, ya que las libertades individuales frente al Estado cobraron valor hasta la llegada de la Revolución Francesa. Por lo tanto, antes de estos acontecimientos históricos, la legislación de la imprenta y todo lo relacionado con los libros era considerado como derecho del monarca para imponer su ley absoluta.

Al hacer un recuento de las leyes de la imprenta españolas, podemos ver que efectivamente existió una preocupación de los monarcas por legislar sobre esta materia, aunque en muchos casos, sólo se ratificaron las leyes ya existentes, o se realizaron pequeñas reformas en el sistema.

La legislación se basaba primordialmente en dos aspectos:[112] las prohibiciones y las licencias. Las prohibiciones en el Antiguo Régimen partían esencialmente de negar la publicación, la impresión, la

[110] *Vid.* Apéndice No. 5.
[111] *Vid.* definición en Glosario.
[112] Enrique Gómez-Reino y Carnota, *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España, (1480-1966)*, Madrid, Escuela Nacional de Administración Pública, 1977, p. 23-43.

venta o la importación de libros, pues todos estos aspectos dependían del contenido de los impresos. Y las licencias funcionaban como dispensas de las prohibiciones y les competía únicamente a los Reyes concederlas. Sin embargo, en algunos casos las licencias fueron otorgadas por autoridades religiosas, por falta de secularización del poder civil de aquella época.

Así, los libros se sometían a la censura de las autoridades civiles y religiosas, quienes después de examinar los escritos, otorgaban una "licencia" para imprimir el libro, la cual aparecía en las portadas, y también en las primeras páginas del libro. Quienes estaban autorizados a dar las licencias eran, por un lado, el Consejo Real, conformado por autoridades civiles y religiosas; y el Santo Oficio de la Inquisición.

De entre todos los países europeos, la Inquisición alcanzó en España su máximo desarrollo, donde se aplicó un pensamiento ortodoxo y represivo para mantener la unidad religiosa, especialmente enfocado hacia al control de la imprenta. Este tribunal operó en la Nueva España –según el estudio de José Abel Ramos–[113], de 1571 a 1820.

La difusión del protestantismo había hecho que se redoblara la actividad de la Iglesia Católica por medio de la contrarreforma. Sin embargo, el Estado español consideró que debía actuar también, por eso en la Pragmática firmada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558, por la princesa doña Juana de Austria, quien gobernaba en nombre de su hermano Felipe II, ratificó la centralización de la censura en el Consejo Real:

> Y porque fecha la presentación, y examen dicho en nuestro Consejo, y auida nuestra licencia, se podría el tal

[113] José Abel Ramos, *Inquisición* y *libros en la Nueva España siglo XVIII*, México, Tesis doctoral UNAM-FFYL, 2001**,** p. 51. El estudio de Solange Alberto, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, México, FCE, 2004, 5ª reimpresión, p. 9, marca el periodo de la existencia de la Inquisición de 1521 a 1823, de acuerdo a los volúmenes que existen en el AGN. Sin embargo, aclara la autora, que su estudio no trató la censura de los libros, lo que explicaría la diferencia de fechas. Según la *Enciclopedia de México*, se abolió en 1813. *Enciclopedia de México*, Estados Unidos, Sabeca International Investment Corporation, 2000, T. 7, p. 4266.

> libro, o obra, alterar, o mudar, o añadir, de manera que la susodicha diligencia no bastase, para que después no se pudiedse imprimir en otra manera, y con otras cosas de las que fueron vistas, y examinadas: para obuiar esto, y que no se pueda hazer fraude: Mandamos, que la obra, y el libro original, que en nuestro Consejo se presentare, auiéndose visto, y examinado, y parecido tal, que se deue dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana, y hoja, de uno de los nuestros escriuanos de Cámara, que residen en nuestro Consejo, qual por ellos fuere señalado: el qual al fin del libro ponga el número, y cuenta de las hojas, y lo firme de su nombre, rubricando, y señalando enmiendas, que el tal libro ouire, y saluándolas al fin: y que el tal libro, o obra assí rubricado, señalado, y numerado, se entregue para que por éste y no de otra manera se haga la impresión; y que después de hecha, sea obligado el que assí lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original, que se le dio, con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original: el qual original quede en el nuestro Consejo: y que en principio de cada libro que assí se imprimiere, se ponga la licencia, y la tassa, y priuilegio si lo huuiere, y el nombre del Autor, y del impresor, y lugar donde se imprimió:
> Y que esta misma orden se tenga y guarde en los libros, que auiendo sido impresos se tornare dellos a hazer nueua impresión: y que esta nueua impresión no se pueda hazer sin nuestra licencia
> [Ley XXIII].[114]

No menos importantes fueron las sanciones que impuso la Inquisición:

> Mandamos que ningún librero, ni mercader de libros, ni otra persona alguna, de qualquier estado, y condición que sea, trayga, ni meta, ni tenga, ni venda ningún libro, ni obra impressa, o por imprimir, de las que son vedadas, y prohibidas por el Santo oficio de la Inquisición, en qualquier lengua, de qualquier calidad y materia que el tal libro, y obra sea, so pena de muerte, y perdimiento de todos sus bienes, y que los tales libros sean quemados públicamente.[115]

[114] "Recopilación de las leyes destos Reynos, hecha por mandato de la Majestad Católica del Rey Don Felipe Segundo nuestro Señor; que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la última impresión se han publicado, por la Majestad Católica del Rey Don Felipe Cuarto el Grande Nuestro Señor", Madrid, Catalina de Barrio y Angulo y Diego Díaz de la Carrera, 1640, Tomo I, "Ley XXIII" fol. 34r, en José Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 8 y 9.
[115] *Ibidem*.

Tres criterios configuraban la licencia: el territorial, el formal y el material. El territorial se aplicaba tanto a nacionales como a extranjeros, y era básicamente una investigación policíaca, para otorgar el permiso en un territorio determinado; el aspecto formal se refería a cualquier tipo de impreso; y el material, al derecho de los Reyes. Pero además de obtener la licencia para imprimir, era necesario conseguir la de publicar y vender. Toda esta tramitación de las licencias dependía de la censura.

Según describe Enrique Gómez-Reino, hasta mediados del siglo XVIII el trámite de la censura se efectuaba independientemente de lo establecido en las leyes. Por eso J. Curiel en 1752, creó un Reglamento de Imprentas[116] que fue aprobado y se mantuvo vigente hasta 1805 en España, donde se especificaban los trámites a seguir:

> Solicitud de la licencia a través del Portero del Consejo. Remisión del original de la obra a la censura y devolución del mismo acompañado del dictamen del censor. Traslado del original censurado a la Escribanía de Cámara para que el titular de ésta rubricase cada hoja del original y señalase las enmiendas que hubiera en aquél. Entrega del original censurado al solicitante con acompañamiento de la certificación de licencia firmada por el Escribano. Una vez impresa la obra se trasladaba al Corrector general para que examinase si había absoluta concordancia entre el original censurado y la obra impresa. Por último, mientras no se expidiese la licencia de venta, el impresor no podía difundir la obra.

Con el fin de establecer las diversas etapas en la evolución de las leyes de la imprenta que se refieren específicamente a la Nueva España, se consultaron varios autores, entre ellos, resultó revelador para comprender el complejo mecanismo de la evolución jurídica novohispana, el de Guillermo Floris Margadant,[117] quien explica muy bien cómo se conformó el *corpus* legislativo del derecho novohispano: a) Derecho novohispano peninsular; b) Derecho novohispano criollo

[116] Enrique Gómez-Reino, *op. cit.*, p. 39-40.
[117] Guillermo Floris Margadant S., *Introducción al derecho indiano y novohispano*, México, Fideicomiso Historia de las Américas y El Colegio de México, 2000, Lecciones de Historia No. 7, 8 y 9.

(Virreyes en la Nueva España); c) Derecho novohispano canónico. Existen muchos especialistas en esta materia, sin embargo, en ninguno de los aspectos señalados por el autor, se encontró uno relacionado con la legislación de la imprenta novohispana.[118]

Ante la falta de datos precisos, las pistas que se obtienen de la lectura de las historias españolas de la imprenta consultadas, las recopilaciones de Vasco de Puga[119] y Diego de Encinas,[120] respecto de la Nueva España, éstas dos últimas tratan sólo del siglo XVI, por ello, el estudio de José Abel Ramos hace una serie de aportaciones muy importantes y concretas, a la legislación de los libros del virreinato.

Los reyes españoles dictaron expresamente una serie de leyes, en cuanto a la reglamentación civil que rigieron tanto en España como a la Nueva España, las cuales se aplicaron desde 1502 hasta c.a. 1820 (*Vid.* Apéndice No. 5). La primera ley para la Nueva España de 1531, se refería a qué era lo conveniente que leyeran los indios mexicanos. En 1543, las leyes abarcaron también a todos los pobladores de la Nueva España. Así, se solicitó el 19 de marzo de 1647 por Felipe IV, la obligación de remitir a España veinte ejemplares de cada obra impresa en América, lo cual muestra cómo la legislación fue ejerciendo cada vez un control más estrecho respecto de la producción y circulación de los libros. "La única disposición liberal fue la Constitución de Cádiz, el 19 de marzo de 1812, abolida por Fernando VII el 4 de mayo de 1814. En la Nueva España [dicha Constitución], estuvo en vigor del 30 de septiembre de 1812 al 17 de septiembre de 1814".[121]

Hay que hacer hincapié en que, a partir de los datos consignados sobre la legislación en España, y con base en los cuadros cronológicos expuestos referentes a los siglos XVI, XVII y XVIII del Apéndice No. 5, es relativamente fácil suponer cómo esas leyes se

[118] En el momento de estar redactando la tesis supe de un autor español que estudia el tema: Fermín de los Reyes, *Legislación y censura en la imprenta. En España y la Nueva España*, Madrid, Arco Libros, 2000.
[119] Vasco de Puga, *Cedulario de la Nueva España*, Facsímil del impreso original, México 1563. Edición conmemorativa del Vigésimo Aniversario de CONDUMEX, 1985.
[120] Diego de Encinas, (recopilador), *Cedulario Indiano. Recopilado por Diego de Encinas oficial Mayor de la Escribanía de la Cámara del Consejo Supremo y Real de Indias*, Facsímil de 1596, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1945, Fol. 227, 228, 229, 231, 232 y 233.
[121] José Abel Ramos, *Inquisición...*, p. 48.

aplicaron también en la Nueva España. Por ejemplo, en el caso de César Cornelius que ilustramos anteriormente, queda muy clara la intervención y el control de la Inquisición sobre la imprenta en La Nueva España.[122]

Para establecer una imprenta se requería de una Ordenanza Real, (ya se ha descrito en el caso de Juan Pablos,[123] en el cual, dentro del mismo contrato, se especifica que la autorización para que trajera la imprenta fue del Rey Carlos V). Del mismo modo que esa primera imprenta, todas las demás se establecieron a partir de la Ordenanza Real respectiva; y como ya anotamos en el capítulo I, debido a que la imprenta surgió en la época renacentista europea, con el inicio del mercantilismo no siguió el sistema gremial, tampoco en la Nueva España se organizaría como tal[124] –según Felipe Castro, en el caso de la Nueva España porque no había tantos impresores como para formar un gremio, ni había veedores para examinarlos y por ser un trabajo generalmente hecho de encargos denominándosele como establecimiento u oficina. Por esta sencilla razón, al morir el dueño de la imprenta, su mujer o sus hijos se convertían automáticamente en herederos y podían seguir trabajando la imprenta, lo que explica por qué hubo tantas viudas impresoras en el siglo XVIII y también en el XIX.

Según José Abel Ramos, los Austria delegaron tanto en España como en la Nueva España la importante tarea del control y reglamentación de los libros. Para la Nueva España, el clero residente se basó en las medidas acordadas en: el Concilio de Trento, sumando las disposiciones de los reyes españoles; y en el primer (1565) y segundo (1585) Concilio Provincial de México.[125]

En cuanto a los señalamientos de escritos “torpes y obscenos”, el Concilio de Trento dispuso que los que tuvieran a su cargo “libros antiguos latinos”, los cuales eran útiles para aprender latín, tuviesen

[122] *Vid*. Cristóbal Henestrosa, *op. cit.,* p.41 para ver algunos ejemplos citados por el autor.
[123] *Vid*. Cita No. 1 de este capítulo.
[124] *Vid*. Estudio de Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986.
[125] José Abel Ramos, *Inquisición...*, pp. 49-50.

cautela para no escandalizar a los jóvenes. ¿A qué se referían con cautela? José Quiñónez, en su estudio sobre los jesuitas mexicanos, explica que ellos, en algunas obras de los clásicos griegos y romanos sustrajeron algunos párrafos referentes a la homosexualidad o a las relaciones sexuales, y a su vez, desarrollaron nuevos textos para enseñar el latín en la Nueva España, corriente que algunos filólogos denominan neolatinismo, el cual dio pauta a los famosos certámenes universitarios y al desarrollo de la emblemática.[126]

Pero quizá el principal control del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en la Nueva España, estaba centrado en la circulación de los libros, el cual se ejerció de la siguiente manera:

1. Revisar los índices publicados por la iglesia de Roma, de la Inquisición en España.
2. Promulgar edictos[127]
3. Publicar las censuras de las Biblias y libros.
4. Revisar el ingreso de los libros en los puertos mexicanos.
5. Exigir los inventarios de los libros a las librerías o establecimientos de las imprentas, bibliotecas particulares, conventuales, universitarias y de los colegios, para revisarlos.
6. Confiscar lo prohibido en las librerías o establecimientos de las imprentas, bibliotecas particulares, conventuales, universitarias y de los colegios.

Por la desobediencia de las medidas anteriores se establecieron dos mecanismos: la pena y la denuncia.

La pena generalmente monetaria se aplicó tanto a los particulares como a los religiosos. “Quedaron en mil ducados de Castilla y cien para el que arrancara el edicto fijado en las puertas de las iglesias”.[128] La denuncia, el interrogatorio, los autos, informes y diligencias concluían con la sentencia, que podía ser de tres tipos, de

[126] José Quiñónez, Melgosa, *Apuntes del curso: La literatura en el libro antiguo. Los Jesuitas mexicanos del siglo XVIII: su bibliografía referente al libro antiguo.* Para el diplomado El libro Antiguo III, generación 2005-2006, Módulos IV y VIII, de la FFyL de la UNAM.
[127] *Vid*. definición en Glosario.
[128] José Abel Ramos, *Inquisición...*, p. 53.

acuerdo a la gravedad del caso: expurgar[129] la obra; prohibirla; o quemarla.

Aun con estas medidas, ingresaron libros prohibidos a la Nueva España, por lo que el Santo Oficio precisó cada vez más sus edictos. De esta manera, cualquier libro que ingresara al territorio debía presentarse primero que nada ante ellos y ya con su autorización se les entregaría a su destino. Estas últimas disposiciones no distinguieron ni a comerciantes, religiosos, libreros, universitarios, etc. Los libros debían tener: memorias, licencias, pasaportes y estar en cajas cerradas. Orden que debían cumplir el capitán, el maestre, el piloto, el secretario, todos los empleados del navío, los empleados reales del puerto, cargadores, guardias y por último, todos los responsables de los registros del cargamento. Esta disposición se publicaba cada año y se leía públicamente.[130]

Isabel Grañén Porrúa[131] reseña muy bien cómo se desenvolvía el proceso de vigilancia sobre los libros importados:

> La travesía del Atlántico, que podía durar cuarenta días, era una peligrosa aventura. No es de sorprender que durante las tormentas fuesen comunes los naufragios[…] Varios libros perecieron en estos trayectos.
> […] Hasta 1550 no se ordenó a los oficiales reales de la Casa de Contratación de Sevilla que los libros que se remitieran a América debían especificarse detalladamente y anotar el nombre de los autores y títulos. Estas listas debían ser revisadas por un censor que daba su visto bueno[…] Él debía estar presente en el embarque de los libros a su destino[…] Este procedimiento para el expurgo permitió el fraude, ya que se anotaba un título inofensivo en el lomo o en el canto y, en realidad, el libro contenía alguna de las obras perseguidas que serían buscadas y vendidas a mayor precio en el Nuevo Mundo.
> […] Cuando los navíos se acercaban al puerto de Veracruz, sonaban los cañones[…] Libreros, mercaderes y frailes deseaban recibir las cajas con sus libros, pero el comisario de la Inquisición se adelantaba. Él, primero que

[129] *Vid*. definición en Glosario.
[130] José Abel Ramos, *Inquisición...*, pp. 54-55.
[131] *Vid*. Isabel Grañén Porrúa, "Los libros en Oaxaca durante la época colonial" en, *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Vol. II, 1997, pp. 250-253.

> nadie, debía revisar con minuciosa curiosidad las listas de libros. Si éstas tenían el visto bueno del Santo oficio de Sevilla, las cajas se sellaban y podían desembarcarse, en caso contrario, había que revisar libro por libro.
> [...] los herejes[...] se las ingeniaban para pasar los libros prohibidos. Los metían entre sus ropas o almohadas e, incluso, en barriles con letreros de "avellanas" u otro tipo de mercaderías para despistar a los comisarios de la Inquisición. A pesar de las restricciones, los libros prohibidos circularon ampliamente en el Nuevo Mundo.
> [...]. En muchos lugares de la Nueva España por temor a que se propagasen las doctrinas de Lutero, Melantón, Calvino y otros sectarios, así como la idolatría de los pueblos indígenas, se hacían grandes y humeantes hogueras de libros, de las que nos quedan registros en varios documentos de la época.

Debido al aumento de las publicaciones francesas e inglesas a principio del siglo XVIII, ya sea de carácter político como antirreligioso (asunto que trataremos con más detenimiento en el capítulo V), el gobierno de los Borbones en España centralizaron más su poder y tomaron una actitud más activa en el control de los libros relegando a la Inquisición, es por ello que el 24 de julio de 1773 se ordenó que cualquier persona podía expurgar los libros.[132]

Como conclusión de lo expuesto en este capítulo podemos decir que el gran control que se ejerció sobre la imprenta, refleja claramente el temor a la difusión de las ideas, la necesidad de vigilar ya fuera por medio de la Inquisición, la censura y los índices expurgatorios, así como por el control de las materias primas, limitando el desarrollo del diseño gráfico en la época virreinal. Por todo lo expuesto en este capítulo, es posible afirmar que el trabajo de diseño gráfico en la Nueva España recayó en el siglo XVIII, primordialmente en el cajista.

[132] José Abel Ramos, *Inquisición...*, p. 58.

CAPÍTULO III

EL ESTILO BARROCO DE LAS PORTADAS (1700-1777)

El libro ha sido una fuerza histórica de transmisión de las ideas, pensamiento, valores y creencias, por lo tanto, su función principal ha sido y será la comunicación.[1] Es por ello que se requiere comprender primero, qué ideas se transmiten en las portadas, para determinar el cambio de época que nos interesa mostrar en esta investigación; ya que, no considerar este aspecto, dejaría sin sustento material e histórico el cambio que se opera en las mismas, en cuanto a la forma de producción del impreso, el comercio de los libros y su legislación.

El siglo XVIII, conocido históricamente como "el siglo de las luces y la modernidad", tuvo su propio desarrollo en Europa y en la Nueva España, razón por la cual el periodo considerado de transición, de acuerdo a nuestra hipótesis, se inició en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, para comprender a cabalidad en qué consiste la transición del diseño gráfico barroco al moderno, es pertinente comenzar con el estilo anterior. En este capítulo analizaremos el barroco en las portadas de los libros, por ser el estilo que dominó hasta la primera mitad del siglo XVIII; después no desapareció, convivió con el neoclásico y permaneció hasta principios del siglo XIX, como lo mostraremos en los capítulos IV y V. En este caso, nuestro interés va más allá de anotar las diferencias entre uno y otros –barroco, neoclásico y romántico–, lo que destaca es la fuerte tendencia del estilo, por lo que se encuentra todavía en algunas portadas a finales de ese siglo y principios del siglo XIX, lo cual implica una convivencia con el neoclásico y el romántico, de ahí la importancia de estudiarlo.

[1] *Vid*. La definición de Enric Satué en la Introducción**,** p. 14

3.1 EL MUNDO BARROCO DEL SIGLO XVIII

El año de 1700 registra nuevos e importantes acontecimientos en la historia europea cuando las guerras civiles, religiosas y dinásticas de los siglos anteriores, se transformaron en luchas entre rivales coloniales y mercantiles. Los principales contendientes[2] fueron Portugal, España, Holanda, Francia e Inglaterra. Para entonces, había pasado el periodo de crecimiento activo de los tres primeros; y durante el siglo XVIII, habían quedado solos Francia e Inglaterra, trabados en combate por la supremacía en los mares que bañaban las costas de Norteamérica, la India, y de la Europa continental.

Las guerras comerciales entre Francia e Inglaterra trajeron como consecuencia directa para los libros un nuevo concepto, una nueva forma de producción, una ruptura de los circuitos tradiciones comerciales de los libros y por lo tanto, una nueva recepción de los mismos, que se reflejarán directamente en las portadas, asuntos que precisaremos en el capítulo IV.

Un elemento que aceleró este cambio fue España, ya que en 1700 se dio fin a casi dos siglos de reinado de los Habsburgo, a causa de la muerte de Carlos II, sin hijos herederos. Este acontecimiento desató la Guerra de Sucesión Española en 1702, que culminó con la llegada al trono del nuevo rey español Felipe V; situación que generó un desequilibrio de poder entre los países contendientes europeos, al pasar el imperio a manos de los Borbones.

Antonio Rubial [3] explica cómo los monarcas Borbones en España impusieron paulatinamente una nueva política: el "despotismo ilustrado", con el fin de gobernar de una manera más racional e impulsar con ello el "progreso". Las relaciones de poder de las entidades corporativas y los diversos grupos que existían con los Habsburgo se reestructuraron,

[2] *Vid*. Leonard Irving A, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1974.
[3] *Vid*. Antonio Rubial García, *La Nueva España*, México, CONACULTA, 1999.

trayendo con ello consecuencias importantes, de las que hablaremos en el siguiente capítulo.

Si ponemos atención a las fechas que proporciona Rubial –1759 a 1788–, respecto a las primeras reformas borbónicas en la Nueva España que realizó Carlos III y el visitador José de Gálvez, se puede inferir que las transformaciones de los Borbones en la Nueva España se pusieron en marcha a partir de mediados del siglo XVIII, lo que explica la supervivencia del estilo barroco y su predominio en las portadas de los libros, acordes con la cultura de los Habsburgo. De esta manera, se confirma la hipótesis inicial de este trabajo,[4] de considerar a la segunda mitad del siglo XVIII como la etapa de transición del diseño gráfico barroco al moderno, pues de la mano de las reformas vino el proceso de la Ilustración.

La nueva visión del mundo barroco, se basó en la ciencia natural, específicamente en el descubrimiento de Copérnico, porque éste cambió radicalmente la concepción de que el hombre era el centro del universo. El nuevo descubrimiento proponía un universo infinito y unitario; un sistema de mutuas influencias bien organizado; un mecanismo que funcionaba como la maquinaria de un reloj. La concepción dependía de leyes naturales, ya no sólo teológicas. El hombre se convirtió de un momento a otro, en un ser pequeño ante la inmensidad. Paradójicamente, esto le proporcionó una gran confianza en sí mismo, y tuvo la inmediata necesidad de comprender el universo; lo desconocido. Asimismo, desapareció el temor omnipresente al juez del universo; pero apareció el "estremecimiento metafísico", la angustia de Pascal ante el <silence éternel des espaces infinis>. La obra de arte en el barroco fue la representación simbólica del universo; del organismo y las partes que lo conforman, las diagonales que conducen a lo ilimitado, los efectos de la luz, todo con la idea de recrear la sensación de infinitud.

[4] *Vid*. en el Prólogo, pp. V y VII.

Una clase de nuevos ricos ocupó lentamente el poder de la aristocracia agraria; la burguesía en aumento, adquirió cada día más control político. Paulatinamente se afianzó la confianza en que el hombre realmente podía ser dueño de su destino por medio de la ciencia moderna, que originó el movimiento ilustrado.

Las nuevas ideas alcanzadas por procedimientos racionales, estaban condicionadas por los dogmas de fe en España: la verdad era accesible sólo mediante los métodos verbales del neoescolasticismo, y los conocimientos adquiridos por medio de los sentidos eran poco serios y potencialmente peligrosos... mientras que en otras partes del continente avanzaban lentamente hacia las corrientes más libres del método experimental que más adelante guiaría la ciencia y la técnica modernas.[5]

Al igual que el barroco católico europeo, el novohispano se nutrió de una realidad de contrastes y contradicciones. Conservador y autoritario, nació bajo el control ejercido por la monarquía y por la Iglesia sobre los medios de difusión. Sin embargo, el barroco adquirió en la Nueva España características propias. Se conservó un pensamiento tradicional, la actividad intelectual se centró casi exclusivamente en las universidades y en los seminarios de las ciudades virreinales, donde prevaleció el neoescolasticismo, un racionalismo formalista que dominó la vida intelectual hispánica durante el periodo barroco, con las importantes excepciones de las obras de Sor Juana Inés de La Cruz y de Carlos de Sigüenza y Góngora. Con base en el neoescolasticismo religioso, que consideraba que Dios es la fuente de toda la verdad y que los hombres son solamente agentes humanos de trasmisión, los escritos contenían en sí mismos la refutación a cada uno de los argumentos de la razón humana. En consecuencia, la brillantez intelectual se manifestó en las citas autorizadas por medio de argumentaciones lógicas y deductivas, pero evitando la demostración experimental, que constituía la forma novedosa

[5] Leonard Irving A, *op. cit.*, p.48.

emprendida por la ciencia moderna; por lo que se recurrió a la destreza verbal "en la predilección por el florido giro de la retórica de altos vuelos," [6] con la cual algunos criollos buscaron una superioridad compensatoria frente al menosprecio de los peninsulares. Lo anotado expresa el arraigo del lenguaje retórico en la educación virreinal de la Nueva España, que se vio reflejado en los títulos de los libros.

Antonio Rubial[7] explica que en la corte virreinal barroca de la Nueva España, en los conventos y en las catedrales, surgió una rica gama de manifestaciones culturales, y cómo en esos ámbitos se recibió con especial interés el arte, la música, el teatro y la literatura, destinados al culto religioso, aunque también al entretenimiento. La Universidad por su parte, cultivó la teología, el derecho, derecho canónico y las ciencias (astronomía y matemáticas). Se imprimieron numerosos libros, sobre todo de sermones, textos religiosos y crónicas. La mayoría de los intelectuales y artistas eran criollos y muchos de ellos pertenecían al sector eclesiástico. Pero sobre todo, en cada una de las manifestaciones culturales, los criollos mostraban un fuerte sentimiento de orgullo, reafirmado ante la actitud despectiva de algunos peninsulares que consideraban a América un continente inferior, nunca a la altura del europeo.

Dado que muchas instituciones religiosas y gremiales acumularon grandes riquezas por las tierras y otros bienes que les brindaron grandes utilidades, fue posible la magnificencia barroca en tantos edificios eclesiásticos y el desarrollo de importantes manifestaciones artísticas literarias que se plasmaron en los libros.

Jorge Alberto Manrique agrega:

> En el primer tercio del XVII se hace sentir ya la nueva actitud criolla necesitada de autodefinición[…]

[6] *Ibidem*. p. 49-51.
[7] *Vid*. Antonio Rubial García, *La Nueva España...*

> […]El barroco, el arte de la orgullosa sociedad novohipana [orgullosa frente a Europa]. […]Toda invención barroca nueva, surgida aquí o traída de fuera, tuvo que inscribirse en aquellos esquemas,[de autodefinición] respetados por propios. Con eso el México de entonces se cerraba más sobre sí mismo, y se reconocía en el espejo de mil y un retablos, mil y una fachadas esplendorosas, en cuadros, en esculturas, así como en fiestas, en sermones apologéticos.[8]

Justino Fernández al tratar el tema del barroco, destaca la nota de la *Gazeta* publicada en la primera mitad del siglo XVIII: "… la suntuosidad, el primor, la hermosura, lo pulido, la valentía, el lucimiento, lo costoso y la riqueza".[9] Pero como toda revaloración de un periodo histórico, se puede prestar a exageraciones, Fernández aclara que no es válido que algunos críticos consideraran a la Nueva España como "esencialmente barroca", en tanto éste es un principio de falsedad, ya que nuestro país se fue modificando de acuerdo a las circunstancias históricas y por lo mismo, los valores estéticos también se modificaron al generar nuevas expresiones en el arte.[10] De acuerdo a ello, se explica el movimiento ilustrado a mediados del siglo XVIII que fue rompiendo paulatinamente con el espíritu barroco.

3.2. EL ESTILO BARROCO

En términos generales, se considera barroco al estilo que se desarrolló en Europa a partir de 1580 aproximadamente, hasta la primera mitad del siglo XVIII. Es un estilo que se liga a la contrarreforma católica y a las monarquías absolutas, que buscaba conmover con imágenes sacras,

[8] Jorge Alberto Manrique, "Ambigüedad histórica del arte mexicano" en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 2000, p. 91 y p. 97, T. I.
[9] Justino Fernández, *El retablo de los Reyes*, México, UNAM, 1972, p.205.
[10] *Ibidem*, p. 283.

apelando más a los sentidos y al sensualismo, predominó la preferencia por la línea curva, diagonal, el escorzo y el claroscuro.[11]

Tanto Arnold Hauser como Víctor Tapié,[12] señalan que en el barroco se exterioriza una mentalidad homogénea, pero de acuerdo a las regiones europeas, adoptó formas diferentes, ya que no era lo mismo el ambiente cortesano católico, que el protestante; unos son más "decorativos" y otros, más "clasicistas".[13]

Si resumimos las particularidades más importantes del estilo barroco, para encontrar su correspondiente en la tipografía tenemos: la inclinación a "sustituir lo absoluto por lo relativo"; el hacer un arte más libre; el preferir la forma "abierta"; las composiciones "atectónicas" para dar el efecto de que sus partes no están conectadas entre sí;[14] la profusión de detalles, la jerarquía y el contraste;[15] podemos decir que dichas características generales se encuentran también en la composición tipográfica.

---

[11] Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco,* México, SAHOP, 1981, p.20-22 y agrega el autor: Conviene recordar que a la palabra barroco se le atribuyen diversos orígenes, siendo el más probable el que relaciona el término con una forma del pensamiento escolástico. Foker, en su libro *Roman Baroque Art, the History of a Style*, dice: "El origen de la palabra se remonta a la Edad Media. Barroco era la palabra que significaba en la filosofía escolástica, el cuarto modo de la segunda figura silogística. Aparentemente, por ninguna razón particular, viene a representar para el razonamiento escolástico en general, todo lo que implica la turgencia, la contorsión, reflejadas en el pensamiento humanista-racionalista. La palabra es aún usada para denotar todo lo que es florido, incongruente o retórico". Recuérdese que en portugués, a las perlas con deformaciones o irregularidades se les denominaba *barrocas*. El uso original de la palabra sufre con el transcurso de los años las mayores vicisitudes; en el siglo XVIII se recurre a ella para calificar lo extravagante y confuso, y la enciclopedia francesa identifica lo barroco con lo bizarro. Francesco Milizia, por ejemplo dice: "La bizarría fue un sistema destructor del orden y de la forma de estado de la naturaleza, constitutivos del arte." En la actualidad la palabra barroco designa una pluralidad de fenómenos culturales y artísticos que se producen en Occidente y aun en Oriente –India, Filipinas– en los siglos XVII y XVIII; fenómenos que resultan de la conducta social de las diferentes comunidades que los producen de acuerdo a variables económicas, políticas, geográficas y religiosas. El término comprende el sentido de esas manifestaciones a lo largo de los años, caracterizándose por actitudes, afanes y determinados comportamientos, así como por el ámbito en que se dan estas manifestaciones, sean pictóricas, arquitectónicas o literarias. Si consideramos que una obra de arte es el valioso testimonio que deja una sociedad, es imprescindible encontrar un significado en sus peculiaridades, a fin de entender mejor la realidad del fenómeno. Como sugiere Panofsky, en la obra de arte se descubre la actitud de un pueblo o de un periodo, de una clase social, de una convicción religiosa o filosófica.

[12] Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco,* Madrid, Debate, 1998, pp.497-533. Víctor L. Tapié, *Barroco y clasicismo,* Madrid, Cátedra, 1978.

[13] Según Arnold Hauser, op. *cit.*, pp. 498-499.

[14] Para Hauser la denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna y el cambio en la valoración del arte barroco en el sentido actual fue realizado principalmente por Wölfflin y Riegl, *op. cit.*, p. 501.

[15] Leonard Irving A, *op. cit.*, p.14, 15 y 35.

En cuanto a lo impreso en la Nueva España, si se comparan los frontispicios y grabados de los libros españoles de principios del siglo XVIII,[16] con los de la Nueva España, se aprecia una diferencia, ya que en la Nueva España, la Inquisición ejercía un gran control sobre las imágenes, y eso entre otras causas, retrasó el desarrollo del grabado y los frontispicios en los libros.[17] No debe pensarse que esto es una mera sutileza; se trata de una diferencia muy importante. Al referirse a los libros europeos, con el fin de explicar el estilo barroco, Svend Dahl[18] afirma:

> […] domina en esta época la ornamentación de los libros. Su insaciable afición por los efectos pomposos[…], pero especialmente se muestra en toda su abrumadora abundancia en los frontispicios, de los que incluso los libros corrientes y sin ilustración se encontraban provistos.[19]

Abundancia de frontispicios que no encontramos en los libros del siglo XVIII, hay magníficos grabados pero son pocos de calidad respecto a lo que ya se hacía en España. Sin embargo, ello no supone la ausencia de otras formas de grabado que circularon ampliamente en la Nueva España, como fueron las estampas populares de hojas sueltas, que se centraron en los temas religiosos y las devociones cristianas, como lo señala Montserrat Galí.[20] La autora precisa que son estampas xilográficas de "carácter tosco e ingenuo", estampas de diversos géneros: devocionales, cofradías, coplas, noticias de fenómenos o desgracias, entre otras.

Aunque la tipografía tiene sus propios y muy particulares medios expresivos, sí es posible determinar los rasgos que la caracterizan y que se pueden considerar dentro del estilo barroco general anotado, puesto que

[16] *Vid*. Hipólito Escolar, *Historia ilustrada...*
[17] *Vid.* Gustavo Curiel, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del Marqués de Celada (Historia de un proceso Inquisitorial 1692) en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte.* México, UNAM, 1998.
[18] Svend Dahl, *op. cit.*, Madrid, Alianza, 1999, 10ª.
[19] *Ibidem*, p. 164.
[20] Montserrat Galí, *La estampa popular novohispana,* México, Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de la Estampa, 2006.

pertenece a una misma época; sin embargo, quisiera subrayar que el estilo barroco no sólo comprende formas expresivas, sino una forma de pensamiento y de vida, como dan cuenta de ello los estudios sobre la vida cotidiana en México publicados recientemente.[21]

Si retomamos las propuestas que hizo Jorge Alberto Manrique en su artículo *Sobre el barroco americano*[22] –para los estudios del arte virreinal y de cómo evitar ciertos vicios–, entre ellas incluye el considerar como punto de partida, para definir el barroco en la Nueva España, la contrarreforma religiosa católica, pues considera que aquí simplemente no había protestantes de quiénes cuidarse. Sin embargo, en lo que sí se debe hacer hincapié, con respecto a los libros, es que éstos se vieron seriamente afectados por la contrarreforma, tanto en los que se importaban de España, como en las licencias para imprimir textos originales en la Nueva España, los edictos e índices expurgatorios, como ya se anotó en el capítulo II.

Elisa Vargas Lugo[23] considera que el desarrollo ornamental "es la meta más alta que alcanza el arte barroco" hispanoamericano, y por lo mismo "debe considerarse con la misma categoría artística que cualquier otra variante del barroco mundial". Asimismo, para entender a cabalidad el arte barroco en México, no se puede partir de supuestos valores artísticos puros, sino de intereses histórico-religiosos, que simbolizaron los templos edificados en aquella época. Los señalamientos de Vargas Lugo son un llamado de atención en cuanto a que, al ver las portadas de los libros del siglo XVIII, hay que hacerlo bajo éstos parámetros, pues ésta es la forma de explicar el lenguaje rebuscado; la cantidad de sermones impresos que reflejan precisamente esa religiosidad, y que a su vez,

[21] *Vid*. Antonio Rubial García, (coordinador del tomo II), *Historia de la vida cotidiana en México,* México, FCE y CM, T. II, 2005.
[22] Jorge Alberto Manrique, "Sobre el barroco americano" en *Una visión del arte y de la historia, op. cit.*, p.185-211, T. V.
[23] Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México,* México, UNAM, 1969.

quieren preservar, por medio de la palabra escrita, lo fastuoso de una celebración.

A manera de marco histórico específico para los libros, es necesario agregar que, en esta primera mitad del siglo XVIII, proliferaron las imprentas y hubo familias de excelentes impresores en la Nueva España, que le pusieron su sello barroco a las portadas que produjeron. Pero, para los fines que interesan a este análisis, sólo consideraremos a tres impresores, como los más importantes de este periodo. Por orden cronológico: la viuda de José de Bernardo Hogal, Juan de José Eguiara y Eguren y Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Cabe aclarar que si bien nuestro estudio se centra en la Ciudad de México, se considera que los libros barrocos más importantes se imprimieron en la Ciudad de Puebla.[24]

Una novedad que no se puede pasar por alto, en el inicio del siglo XVIII, es la incipiente aparición de la actividad periodística con las gacetas, a pesar de que ya existían muchas referencias desde el siglo XVI –con las hojas volantes y folletos–, e inclusive en el siglo XVII –con el *Mercurio Volante,* de Carlos de Sigüenza y Góngora–, que sin embargo, son estimados en la actualidad sólo como antecedentes, quizá porque se concretaron a reproducir las impresas en España. En este rubro, se consideran a las del siglo XVIII ya como periodismo, tomando en cuenta no sólo la información que en ellas se maneja de la Nueva España, sino por el hecho de ser periódicas y estar sistematizadas. La primera de ellas fue editada semanalmente por el doctor Juan Ignacio Castorena y Ursúa: *Gaceta de México y noticias de Nueva España,* en 1722; otra de esta época, fue la que publicaba mensualmente Francisco Saghún Arévalo Ladrón de

[24] Según Elvia Carreño, *Apuntes...* y Elías Trabulse, (prólogo), *Cien impresos coloniales poblanos,* México, Instituto Mora, 1991.

Guevara: *Gazeta de México*, de 1728 a 1742;[25] y la de Manuel Antonio Valdez: *Gazeta de México,* de 1784 a 1809.[26]

La edición de las *gacetas* es importante porque antes de ellas las noticias políticas se divulgaban únicamente a través de los pregoneros y las religiosas en los púlpitos. Por otra parte, los correos que llevaban los despachos con las noticias, tardaban no menos de cuatro días, y a veces hasta semanas. Este lastre sobre las noticias, empezó a pesar sobre la sociedad novohispana especialmente con los sucesos de la Guerra de Sucesión al trono español. No es casual que después de esta guerra se despertara el interés político por tener noticias frescas de los acontecimientos.

Lamentablemente, para nuestro estudio las gacetas no son suficientes en cuanto a lo que nos interesa probar, pero gracias a ellas, durante todo el siglo podemos seguir el interés de los novohispanos por los acontecimientos y el devenir histórico que jugó un papel revelador en la conciencia y en la independencia.

3.3 EL ANÁLISIS DEL ESTILO BARROCO EN LAS PORTADAS

En este apartado, vamos a aplicar el mismo método de análisis propuesto en la Introducción: estudiar la portada en tres aspectos: el tipográfico, el literario del título y la composición; aunque en realidad debe considerarse que la portada en sí, forma parte de un todo articulado con la estructura del libro. Iniciamos con la tipografía, por ser ésta un producto importado; después con el análisis literario, que tiene sus raíces en el pensamiento virreinal especialmente en las figuras retóricas, lo cual confluye en el

[25] *Vid*. *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México,* México, UNAM, 1981, p. 92 Catálogo de la exposición. José Luis Martínez, *El libro en Hispanoamérica,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.
[26] *Vid*. María del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa. Pasado y presente de México,* México, UNAM, 1987, p.15.

manejo de la composición que realiza el cajista, para darle un estilo barroco.

3.3.1 El barroco en la tipografía

Del análisis del diseño de las portadas de la muestra se obtuvieron las primeras conclusiones:

- El uso de las familias tipográficas Garamond, Caslon, Bodoni, y de fantasía, para el siglo XVIII; y las Didot, para el siglo XIX.[27]
- La recurrencia de cuatro tipos de composición tipográfica de las portadas:[28] epigráfica, en bloque, en base de lámpara y triángulo español. De acuerdo a la clasificación que hace Martínez de Souza:

a) Epigráfica, la que tiene todas las líneas centradas.

b) En bloque, aquélla cuyas líneas tienen todas la misma medida.

c) En base de lámpara, la que tiene líneas centradas, pero decrecientes en la medida. También se llama composición en pie, o culo de lámpara.

[27] Según Martínez de Souza, "[El] Uso de tipos. Cada tipo tiene su significación, su espíritu, su arte[…] El tipo gótico evoca el medioevo, los itálicos y aldinos corresponden al renacimiento; los elzevirianos al clasicismo, y los Didot y Bodoni son tipos clásicos del romanticismo", *op. cit.,* p. 265.
[28] De acuerdo a la clasificación que hace Martínez de Souza, *ibidem*, p. 51.

d) En triángulo español, la de líneas completas o llenas, la última centrada y generalmente sin punto.

_____

_____

_____

- En cuanto a las características de las letras:

a) La letra romana (de posición recta), predomina en las portadas durante todo el siglo.

b) La letra itálica[29] (de posición inclinada), se usa escasamente.

c) Ornamentadas, utilizadas en la primera línea del título. A finales del siglo XVIII, las letras ornamentadas estaban adornadas generalmente de perlas isabelinas. Que se explicará con precisión en el capítulo IV.[30]

- Cambios bruscos en los tamaños de las letras que forman los títulos.[31]
- El interlineado. En las décadas de 1710 a la de 1740 la interlínea es muy cerrada; en la década de 1780 el espacio es más abierto.
- Orlas[32] que rodean al título: azuradas, de combinación, geométricas, y florales. Se usaron durante todo el siglo XVIII, pero no en todas las portadas.
- Las viñetas[33] generalmente van colocadas al centro y en el cuarto inferior de la página.

[29] El que hizo notables cambios en el diseño de los libros fue el veneciano Aldo Manuzio, él inventó un nuevo tipo de letras inclinadas que se le conoce con varios nombres: bembo, aldina, itálica o cancilleresca. Aldo fue el primero que usó encabezados compuestos todos en mayúsculas con intervalos de una línea, para ordenar la página. Hizo un diseño muy novedoso del terminado de las letras de una página en forma de copa. Philip Meggs, *Historia del diseño gráfico*, México, Mc Graw-Hill, 2000, p. 90.
[30] *Vid.* definición en Glosario.
[31] El inglés Stephen Matthew Daye diseñó en 1640 la portada, *El libro de todos los salmos*, (citado en Philip Meggs, *op. cit*., p. 107) en donde apreciamos un nuevo concepto en la tipografía del título, al combinar tres tamaños de tipos, para expresar con ello la importancia de las palabras, muy de acuerdo con el espíritu barroco.
[32] *Vid*. definición en Glosario.
[33] *Vid*. definición en Glosario.

- Plecas[34] en el último tercio de la página, se usaron para separar el título de la información sobre la imprenta, domicilio, año de la impresión, que se denominan como los datos legales.
- Predomina la tinta negra; las portadas más lujosas se imprimían a dos tintas: roja y negra.

De acuerdo con las primeras conclusiones las familias de letras encontradas en el siglo XVIII fueron: Garamond, Caslon, Bodoni y de fantasía. Para reconocer de una manera certera las tres familias básicas del siglo XVIII, se utilizó el manual de Christopher Perfect[35], ya que el autor presenta un análisis muy claro de las características de cada una de las letras, (*Vid.* Ilustraciones: No. 39 y 42 de las letras Garamond; No.40 y 43 de las letras Caslon; No.41 y 44 de las letras Bodoni).

Aunque sigamos la tipología de Bringhurst (*Vid.* Ilustraciones 45 y 46) para el análisis de las portadas, es necesario, para una mejor comprensión de lo que se está hablando, relacionar las denominaciones de las familias tipográficas Garamond, Caslon y Bodoni, con su inclusión en esta novedosa tipología.

De este esquema se desprenden varios planteamientos teóricos a discutir: si realmente Bringhurst juzgaba que las letras Garamond se podían considerar barrocas o no. Si nos atenemos únicamente a la fecha de su diseño, ca.1530 en su primera versión,[36] la última fue de 1556, se podría pensar en todo caso, que corresponderían a la época renacentista. Esto nos llevó a plantear diversos cuestionamientos: ¿El autor no está tomando en cuenta para su clasificación el espacio y tiempo para la denominación del estilo, sino únicamente las características formales de las letras? Por lo tanto, ¿se debe suponer que su clasificación es limitada, o peor aún, errónea? Para el historiador del arte, y en particular para la investigación de este trabajo, la ubicación del tiempo y espacio son

[34] *Vid.* definición en Glosario.
[35] Christopher Perfect, *op. cit.*
[36] Según varias historias del diseño tipográfico entre ellas la de Terence Dalley (coordinador) *Guía completa de ilustración y diseño,* Técnicas y materiales. México, CONACYT, 1981, p. 109.

importantes, pues la forma es el resultado de la concepción de una época determinada.

Sin embargo, al revisar con detenimiento el texto de Bringhurst en ningún momento afirma que las letras Garamond son barrocas; él las clasifica efectivamente como renacentistas, ni siquiera como manieristas.[37] Esto se comprueba porque el autor, para reforzar lo que está diciendo, agrega ejemplos de cuatro reconstrucciones de fuentes renacentistas, con lo cual se pueden establecer las comparaciones pertinentes.

La duda se origina si no se considera las aclaraciones de Bringhurst [38] respecto a su tipología agrega, que las reinterpretaciones que se fueron haciendo de las letras Garamond a lo largo de los siglos corresponden a lo que él denomina barroco. Es decir, ya no debemos designar a las letras Garamond como tales, sino "tipo Garamond", porque fueron rediseñadas. En el ejemplo que brinda, se refiere a las letras rediseñadas por Jean Jannon en Francia ca. 1621, que efectivamente corresponde ya al periodo barroco.

Ahora bien, al hacer el análisis comparativo entre una portada de la muestra estudiada y la tipología de Bringhurst, es evidente su perfecta correspondencia, (*Vid.* Ilustración No. 48, en donde se puede apreciar este aspecto). No se debe pasar por alto que las letras que se analizan en la muestra son del siglo XVIII; es decir, rediseñadas o de "tipo Garamond". Queremos hacer hincapié en esto, porque es muy importante reiterar que en todas las historias de la imprenta en México se repite, copiando a Iginiz, que las letras son Garamond. Pero, si consideramos el paso de los años y que los moldes los tenía Plantin, y por otra parte ya se comprobó que la casa Plantin-Moretus no mandó letras directamente a la Nueva España, entonces es necesario buscar el envío de las letras Garamond rediseñadas o las matrices del siglo XVIII, desde Francia vía España.

[37] Robert Bringhurst, *op. cit.*, p. 122.
[38] *Ibidem*, p. 126.

En otro aspecto teórico, como ya se dijo, es un hecho comprobable que en la Nueva España se usaron, durante el periodo barroco, letras tipo Garamond. Podemos asegurar entonces, desde un aspecto práctico, que éste fue el resultado del comercio español de los Habsburgo con respecto al envío de las letras a la Nueva España[39] –cuestión que aún hay que investigar en detalle–; tomando en cuenta también, que los españoles no diseñaron nuevas familias tipográficas (como lo documenta Enric Satué[40]) y que las letras tipo Garamond fueron usadas en toda Europa (según Lucien Febvre[41]) durante dos siglos, incluso en el periodo barroco. Si es así, podemos afirmar entonces, que las letras tipo Garamond fueron una parte sustantiva del estilo barroco de las portadas de los libros en la Nueva España y que se encuentran aún a lo largo del siglo XVIII.

En cuanto a las letras Caslon tenemos: Neoclásicas [Según Bringhurst).[42] De este esquema se desprende otro planteamiento teórico a considerar. Si las letras Caslon se clasifican como neoclásicas, se debe señalar que provienen de una época temprana de una tendencia inglesa, muy distinta al neoclasicismo francés, que es el que se desarrollaría más tarde en la Nueva España.

En su Historia de la Arquitectura, Pevsner[43] anota que en Inglaterra el barroco se desarrolló de manera muy distinta al español, pues tuvo una influencia clásica renacentista gracias a la obra realizada durante el siglo XVII por el arquitecto Iñigo Jones, quien, debido a sus

[39] Lucien Fébvre, *op. cit.*, p. 82, nos dice cómo el comercio de los tipos adquirió una gran importancia a principios del siglo XVI y que más tarde, en el transcurso del siglo XVI, la fabricación y venta de caracteres se concentraron en un número pequeño de empresas, los cuales coleccionaron punzones (como ya explicamos en el capítulo I y II hasta que en los siglos XVII y XVIII unas cuantas decenas empresas monopolizaron en toda Europa el comercio de caracteres.
[40] Satué afirma que España se distinguió en la caligrafía y solamente en el siglo XVIII con Carlos III el punzonista Pradell intentó la creación de tipos autóctonos que no lograron trascender. Enric Satué, *El diseño gráfico en España*, p.120.
[41] Consultar en Lucien Fébvre, *op. cit.*, p. 114.
[42] Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 120.
[43] Nikolaus Pevsner, *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 263-296.

numerosas visitas a Italia, adquirió un gusto especial por la arquitectura de Palladio.

Posteriormente en el siglo XVIII, varios arquitectos ingleses (Richard Boyle y Colen Campbell, entre otros), revitalizaron el estilo palladino al proyectar en 1715, casas de campo cercanas a Londres con esa influencia; en 1716, se hizo una lujosa edición en Inglaterra de las obras de Palladio, y el propio Boyle viajó a Italia para estudiar dicha obra; hacia 1727, se publicaron las obras de Iñigo Jones; y en 1730 salió otro libro sobre dibujos inéditos de Palladio. Pevsner afirma que a raíz de estas publicaciones, el estilo palladino se impuso en las casas británicas. Ese mismo estilo, es el que consideramos como neoclásico.

Respecto a la tipografía, no es de extrañar que de acuerdo a las tendencias estilísticas arquitectónicas y al gusto general inglés por el racionalismo, se diera de una manera temprana el estilo neoclásico en la tipografía inglesa de Caslon. Enric Satué agrega que hasta 1716 en que aparece William Caslon I, se iniciaría en este país una larga dinastía de tipógrafos, que diseñaron y fundieron tipos.[44] Sin embargo, consideramos que Panofsky[45] es quien mejor logra dilucidar esta tendencia neoclásica temprana inglesa, cuando analiza la formación del temperamento británico:

> El siglo XVIII inglés se mantiene, a un mismo tiempo, tanto a la derecha como a la izquierda de la evolución contemporánea en el continente: un severo racionalismo formal, que tiende a buscar apoyo en la antigüedad clásica, contrasta, pero coexiste, con una emotividad altamente subjetiva, que toma su inspiración de la fantasía, la naturaleza, y el pasado medieval.

Puesto que lo neoclásico se consideraba un movimiento más tardío en la Nueva España (1777 como inicio para la tipografía) y como un estilo relacionado con la Ilustración y la fundación de la Academia de San

[44] Enric Satué, *El diseño gráfico desde sus orígenes ...*, p. 50.
[45] *Vid.* Erwin Panofsky, "III. Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce", en *Sobre el estilo*, *op. cit.*, p. 168.

Carlos, ¿entonces la hipótesis inicial de la cual partió esta investigación debía modificarse?; ¿el estilo neoclásico en su representación tipográfica se adelantó a otras manifestaciones artísticas en la Nueva España?

Hemos dicho en el capítulo II, que Caslon talló sus primeras letras en 1720. En la muestra que estudiamos encontramos letras Caslon en la portada de 1726 impresa por Joseph Bernardo Hogal,[46] lo cual debe entenderse como una manifestación temprana, como lo corrobora José Toribio Medina:[47]

> Posiblemente, en España [Bernardo Hogal] obtendría nueva licencia ó confirmación de la que ya tendría en México y de allí trajo los materiales [tipos Caslon] que en 1724 le permitía anunciar al público de la capital del virreinato que tenía "imprenta nueva".

Medina agrega una portada de Hogal de 1725, en donde también se utilizaron letras Caslon. Aunque no se diga expresamente, las evidencias apuntan a que son las letras compradas por Hogal, traídas personalmente de España. Este hecho resulta interesante, pues se trata de un español pudiente que aprovechó la oportunidad de traer novedades provenientes de Inglaterra dejando de lado el monopolio que había surtido durante dos siglos letras tipo Garamond a la Nueva España.

Lo cual demuestra, por otra parte, cómo se fue manifestando la influencia de Inglaterra y cómo el nuevo gobierno de los Borbones estableció sus propias relaciones comerciales, de tal forma que en España comenzaron a comercializarse en tan poco tiempo, las neoclásicas letras Caslon, que Hogal, dada esa coyuntura, las pudo traer a México.

Otro elemento a considerar es que si bien se utilizaron las letras Caslon, éstas no desplazaron a las tipo Garamond; más bien se hicieron combinaciones de ambas en las portadas, con lo que se dio inicio a un

[46] Joseph Bernardo Hogal, *Vozes que hizieron eco, en la religiosa pyra, que en las honras del V.P. Fra. Antonio Margil de Jesús, Predicador, y Notario Apostolico, Comisario del Santo Oficio, Fundador, Prefecto, Ex-guardian, y Vicecomissario de los Colegios, y Misiones de Propaganda FIDE de esta Nueva España, erigio N.R.P. Fr. Antonio de Harizon*. Con Licencia México, 1726 (*Vid.* Apéndice No. 1).
[47] José Toribio Medina, *op. cit*., pp. CLX y CLXI.

fenómeno que va a caracterizar a todo el siglo XVIII: una heterogeneidad, en donde se mezclan elementos barrocos, neoclásicos, e incluso románticos, y que de hecho caracterizó la transición. Sin embargo, hay que dejar asentado con toda claridad, que la heterogeneidad está en la mezcla de tipos de letras exclusivamente, porque las letras Caslon, clasificadas como neoclásicas se usaron en el siglo XVIII, hasta 1777 aproximadamente; antes de esa fecha se insertaron en una composición de estilo barroco, y como se ha dicho, la tipografía es un elemento del estilo, pero no lo define por completo.

De las letras Bodoni:[48] hay que considerar, que las letras Románticas de la clasificación de Bringhurst se consideran "modernas", de acuerdo a la idea modernidad del siglo XIX. ¿Se da de nueva cuenta una manifestación temprana a su época?

Quizá una primera solución para resolver los casos de las letras Caslon y Bodoni es que ambas fueron importadas por los impresores Hogal (Caslon) y Felipe de Zúñiga y Ontiveros (Bodoni); a Jerónimo Antonio Gil que las rediseñó y produjo se le debe considerar aparte. Por lo tanto, si bien forman parte de los estilos que se estaban generando en Europa, en la Nueva España no se puede hablar de estilo propiamente dicho, sino más bien de manifestaciones tempranas, hasta que los cambios económicos, sociales, políticos y culturales fueron propicios.

Con base en lo expuesto anteriormente, a partir de este momento nos referiremos a los tipos de letra por su denominación estilística: barroca, neoclásica y romántica. Sin embargo, hay que hacer hincapié en que no es suficiente dicha denominación para reconocer el estilo de una portada, sino que éste debe complementarse con el análisis literario y compositivo, además de la demarcación temporal, de acuerdo con la metodología de la historia del arte.

[48]Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 121.

De acuerdo a la clasificación de Bringhurst,[49] es necesario establecer las particularidades de la letra barroca, aunque hay que aclarar que dicho autor tiene una visión anglosajona y por lo tanto, no hace referencias a España y mucho menos a la Nueva España, porque como ya se mencionó, en España no se diseñaron familias tipográficas originales en metal. Sin embargo, lo que aporta el autor es más que suficiente para nuestro estudio.

Bringhurst afirma que las letras barrocas, al igual que la pintura y la música, son ricas en actividad y se deleitan en el juego dramático e intranquilo de formas contradictorias. La gran variación en los ejes de una letra a la siguiente, es uno de los rasgos más sobresalientes de cualquier tipo de letra barroca. Las itálicas barrocas combinan dos tipos de ejes, uno hacia la izquierda y otro hacia la derecha. (*Vid.* Ilustración No. 46-A). En la ilustración se aprecia, como lo marca Bringhurst, con una línea diagonal roja en las letras itálicas [o] y [e], el trazo de los dos ejes; por eso el eje representado por la diagonal en rojo, señala muy bien la variación del trazo.

Durante el periodo barroco, los tipógrafos convirtieron en hábito mezclar letras romanas (rectas) e itálicas (inclinadas) en la misma línea, al formar una página. Aquí es conveniente agregar, a la descripción de Bringhurst, que éste es un rasgo estilístico importante del barroco relacionado con varios aspectos del desarrollo del mismo estilo: primero que nada, el gusto por el contraste, y como en tipografía no se tiene el recurso de la luz y la sombra, como en la pintura o en la arquitectura, un recurso que usaron los tipógrafos fue por medio del cambio de dirección de las letras: letras rectas en combinación con letras inclinadas. Esto es muy importante y debemos tomarlo en cuenta para el análisis de las portadas.

En general, las formas barrocas parecen más modeladas y menos escritas, a diferencia de las renacentistas. Dan menos evidencia de

[49] *Vid*. el apartado de Metodología en la Introducción, Bringhurst, *op. cit.*

los trazos directos de la pluma; sin embargo, conllevan muchas y diferentes formas y florecieron en Europa durante todo el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Cuando Bringhurst dice "modeladas", significa que están más dibujadas, más redondeadas. En este sentido se está refiriendo al diseño de la letra, pero no hay que perder nunca de vista que siempre estamos hablando de letras que se reproducen en metal.

Las diferencias de las letras barrocas respecto a las renacentistas son:

- El trazo del eje del asta[50] de las minúsculas romanas e itálicas varían ampliamente dentro de un mismo alfabeto.
- La inclinación de la itálica es en promedio de 15° a 20° y es frecuente que varíe considerablemente dentro de un mismo alfabeto.
- Se incrementa el contraste de los trazos de las letras
- Se aumenta la altura [x] de las letras[51]
- Apertura de la letra generalmente reducida: *Vid.* en la Ilustración No. 46-A las líneas en rojo que marcó Bringhurst en la letra romana [e] enfatizan la apertura de la misma, y con respecto a la letra romana [a], también se puede observar, aunque no esté marcado.
- Se pasa de las terminales de las letras abruptas, a lagrimales: *Vid.* en la Ilustración No. 46-A los dos círculos marcados con rojo en las letras romanas [a] y [f].
- Los trazos terminales superiores romanos se convierten en cuñas afiladas: *Vid.* en la lustración No. 46-A el círculo rojo de la letra [b] romana y la [p].
- Los trazos terminales superiores itálicos se vuelven rasos y afilados: *Vid.* en la Ilustración No. 46-A el círculo rojo de la letra

[50] *Vid.* definición en Glosario.
[51] *Vid*. ilustración 12, cap. I.

[b] itálica, compárese con la romana, al igual que la terminal de la [p].

Respecto a la clasificación de Bringhurst, quedó pendiente la comparación entre las originales letras Garamond y las letras que Bringhurst denomina como barrocas. Por ello incluimos ahora, en la Ilustración No. 47, las originales Garamond del Museo Plantin-Moretus, con el fin de establecer la comparación entre ambas. Al hacerlo, se encontró efectivamente que la [a]romana original de Garamond es mucho más abierta que la barroca de Bringhurst, y no termina en lagrimal; respecto a la letra [b] romana, no se marca la terminal superior; la [p] romana es mucho más delgada en sus partes terminales curvas; la terminal de [f] romana no es lagrimal; las letras [o] y [e] romanas son iguales. Por lo tanto, de acuerdo a las diferencias encontradas, podemos decir que efectivamente las letras Garamond originales de Plantin son renacentistas.

Se tomó sólo una muestra entre las portadas estudiadas para comparar el tipo de letra utilizada en ella, con las letras romanas barrocas de la clasificación de Bringhurst, (*Vid.* Ilustración No. 48). El resultado fue el siguiente: la letra [a] termina en lagrimal; la letra [b] en su terminal superior está muy gastada, pero en la inferior es rasa y afilada al igual que la parte superior de la letra [p]; la [f] termina en lagrimal; los ejes de las letras [b], [p], [o] y [e] corresponden con los de Bringhurst; la apertura de las letras [a] y [e] también corresponden. Por lo tanto, se puede afirmar que las letras de dicha portada son barrocas.

Al aplicar el esquema de Bringhurst a las letras de las portadas estudiadas a principios del siglo XVIII en la Nueva España, pudimos comprobar que son predominantemente barrocas. O si se prefiere la otra terminología, “tipo Garamond”, lo que significa que son rediseñadas, y por lo mismo, barrocas. Esto es importante porque es un lugar común que en

las historias de la imprenta en México[52], se consigne que las letras virreinales en la Nueva España son Garamond, copiando lo dicho por Iguiniz [53] sin especificar, como lo hemos expuesto aquí, que esas letras Garamond del siglo XVIII son "tipo Garamond", y por lo mismo, unas pertenecen a la época renacentista (como serían las del siglo XVI y no sabemos hasta qué fecha del siglo XVII); y las otras, (las del siglo XVIII), a la barroca.

3.3.2 El barroco literario del título

En este aspecto se tomará en cuenta únicamente el título del libro que está circunscrito a la portada. Al observar superficialmente los títulos de los libros, lo primero que se puede constatar es que son muy largos. Algunos de ellos llegan a tener una extensión de 36 renglones, con lo cual se infiere que el título mantiene una íntima relación con el lenguaje barroco de la época.

Es fundamental subrayar que por la importancia de la palabra, se desplaza la imagen. Si comparamos las portadas del siglo XVIII con las del siglo XVI, vemos que en las del siglo XVI la imagen ocupa un lugar preponderante en la portada, porque cumple el objetivo señalado en el capítulo dos: la imprenta se utilizó como vía para cristianizar al Nuevo Mundo. Por lo tanto, las portadas debían reflejar ese mundo cristiano a través de los grabados en madera de imágenes religiosas; escudos de las órdenes religiosas; o del rey de España. Ya en el siglo XVII, el grabado en madera fue sustituido por algunos frontispicios de grabado en cobre. Es significativo que en el siglo XVIII, se desplazaran casi por completo las imágenes de las portadas, reduciéndolas a pequeñas viñetas. Ése es un indicador indiscutible, por un lado, de la preferencia por la palabra escrita;

[52] María Luisa Leal Martínez, *Treinta siglos de tipos y letra*, México, UAM-Azcapotzalco, 1990.
[53] *Vid*., Juan B. Iguiniz, *op. cit.*

y por otro, del atraso en el desarrollo del grabado en la Nueva España. Aunque hubo publicaciones importantes acompañadas de grabados, las portadas no fueron frontispicios, y además se trató de casos excepcionales como el más famoso y destacado de la primera mitad del siglo XVIII: *Escudo de armas de la ciudad de México,* de Cayetano Cabrera y Quintero, de la Imprenta de la Viuda de José de Bernardo de Hogal en 1746.

Cabe aquí recordar el método escolástico usado en la Nueva España y cómo ese talento se agudizó precisamente en un lenguaje retórico. Lenguaje que se usó no solamente en las justas poéticas organizadas por la Universidad de México, y permeó todo discurso público; sino también se manifestó, como es lógico, en las portadas de los libros.

Ignacio Osorio Romero[54] en su historia de la enseñanza del latín en la Nueva España, hace una reseña completa de las gramáticas, poéticas, retóricas, antologías y cuadernos de trabajo que se utilizaron en las aulas novohispanas hasta la expulsión de los jesuitas:

> El aprendizaje de la lengua latina (gramática y poética), junto con la retórica, era la primera tarea a que se dedicaba, por cinco años, todo estudiante novohispano. Su estudio, sobre todo en los colegios jesuíticos, constaba de una parte teórica y otra práctica. Los ejercicios de memoria y, principalmente, de redacción libre o imitando a algún autor dotaban, paulatinamente, al estudiante de un estilo. Muchos textos de lo que llamamos literatura novohispana provienen de estos ejercicios.[55]

Agregamos que según los estudios del Filólogo José Quiñónez Melgoza[56], hay una fuente enorme por estudiar de versos, en lo que denomina neolatín, que se dio como una modalidad en la Nueva España,

[54] Ignacio Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767),* México, UNAM, 1980.
[55] Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 10.
[56] El neolatín fue un medio para enseñar las figuras retóricas en la Nueva España. *Vid*. José Quiñónez Melgoza, "Poesía neolatina mexicana del siglo XVI: el *Túmulo imperial de la gran ciudad de México"*, en *Memoria* [del] *IV Encuentro de investigadores de la filosofía novohispana,* Aguascalientes, UAA, 1992, pp. 232-240, entre otras muchas de sus publicaciones.

que enseñaron los jesuitas principalmente en sus colegios, y que difiere del latín europeo porque se utiliza menos el hipérbaton y se relaja más la sintaxis.

Al respecto Jorge Alberto Manrique afirma:

> No en balde la retórica formaba parte indefectible en los curricula de todo colegio. El público asistía a oírlos con verdadera fruición. Algunos, los doctos, entendían las sutilezas y las finezas del sermón; otros, los más, iban como quien va a un espectáculo, como quien va a la ópera, de que disfruta sin necesidad de entender todo lo que se dice. Los sermones importantes fatigaban pronto las imprentas y salían a la luz pública, para beneficio de quienes no los habían escuchado, y perpetuidad del autor.[57]

Simón Díaz proporciona una reveladora clasificación para comprender el intrincado lenguaje, utilizado en los títulos barrocos, que se popularizó en España y la Nueva España en los siglo XVI y XVII, y que todavía encontramos en las portadas de la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España. A continuación presentamos un resumen del análisis de Simón Díaz donde se explica y ejemplifica las partes del lenguaje literario de los títulos barrocos:

- Denominaciones Genéricas:
  a) En cuanto a la amplitud del tema: *Suma, Sumario, Enquiridion, Epítome, Compendio, Manual, Opúsculo, Prontuario.*
  b) En cuanto a la manera de abordar el tema: *Tratado, Método, Guía, Arte, Teórica, Práctica, Recopilación, Directorio, Catálogo, Tablas.*
  c) Otras formas relativas a la clase del texto: *Obra, Libro, Examen, Regimiento, Advertencia, Disertación, Declaración, Elogio, Información, Instrucción, Censura, Descripción, Defensa,*

[57] Jorge Alberto Manrique, "Del Barroco a la Ilustración" en *Una visión del arte y la historia,* México, UNAM, 2001, T. III, p. 77.

Manifiesto, Parecer, Avisos.

d) Términos propios de cada materia:

* En Historia: *Historia, Crónica, Anales, Década, Relación, Noticia, Diario.*
* En Literatura: *Poema, Fábula, Comedia, Entremés, Novela.*
* En Religión: *Sermón, Panegírico, Plática, Oración.*
* En Jurisprudencia: *Memorial, Alegación, Información en Derecho.*

e) Nuevos tópicos que se agregaron para suplir la monotonía de los adjetivos: *Breve, Cumplida, Distinta, Curiosa, Famosa, Felicísima, Nueva, Verdadera,* hasta llegar a parejas de sustantivos y adjetivos entre los que se encuentra un ejemplo insólito:

> Enano discurso, a la agigantada función en que se cubrió por Grande el Excmo. Sr. D. Guillén Ramón de Moncada y Portocarrero, Marqués de Aytona. Pliego poético anónimo y sin datos.[58]

- Título y subtítulo. Ya para el siglo XVIII el título se divide en dos partes: el título que normalmente es breve y el subtítulo que es muy largo.
- Se destaca con números la extensión del libro:
  a) Carácter parcial: *Primera parte.*
  b) Cantidades precisas: *Doze Comedias.*
  c) Se destaca la división interna del texto: *Quarenta Cantos.*

Lo dicho hasta aquí indica que:

> El título no siempre se resignó a cumplir su misión publicitaria en la portada, por lo que en ocasiones penetró en el recinto y se convirtió en texto.[59]

[58] José Simón Díaz, *op. cit*., p. 47.
[59] *Ibidem*, p. 50.

El siglo de oro de la literatura española influyó notablemente en la formulación de los títulos, produciéndose un estilo desmesurado de los mismos; desmesurado no sólo en cuanto a sus dimensiones, sino también a su lenguaje.

- Una consecuencia ostensible de la influencia barroca es la progresiva prolongación del título, que se da de diferentes maneras:

a) Sustituir el nombre del autor por una perífrasis, epíteto, o epítome [60] duplicándose o triplicándose:

> El Homero español, la Décima musa, Declamación fúnebre, llanto de la muerte, aprecio de la vida de la Reina DA. Isabel de Borbón[…] (Madrid, 1644).[61]

b) El empleo de refranes y frases proverbiales:

> Ladreme el perro y no me muerda. Satisfacción breve, escrita por el Doctor D. Juan del Aguila[…] a un libelo infamatorio, escrito por Gregorio *Escalpés*[…] *contra doctrinas de Jesuitas, por Mateo de Moya (Pamplona, 1653).*[62]

c) El encadenamiento[63] de las oraciones en rótulos:

> Original positiva obligación a la Emperatriz del cielo y tierra, Señora nuestra María Santísima, por su infinita dignidad de Madre de Dios, que su más obligada, noble devota Congregación de la Compañía de Jesús en su Collegio del Espíritu Santo de la ciudad de los Ángeles, oyó al P. Matheo Galindo […], de quatro acordes concurrentes Evangelios, al solemne devido voto, que celebró y confirmó con juramento, sobre el justísimo pio crédito en que vive de la Inmaculada Concepción de su Señora, ya con obligatoria entera defensa hasta morir con su inmaculación y gracia original al concebirse, formarse, animarse, que todo fue un solo primer instante de su ser,

[60] *Vid.* definición en Glosario.
[61] José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 56.
[62] *Ibidem*, p. 55.
[63] *Vid*. definición en Glosario.

> Domingo tercero después de Reyes, quarto del Jubileo mensual del Sanctissimo Sacramento de Enero, dia de la Conversión del Apóstol San Pablo. (Méjico, 1564).[64]

d) El empleo de figuras retóricas como el hipérbaton, la hipérbole,[65] la correlación, la contraposición y la antítesis[66]

> Niño de cien años bien vividos, Sermón panegírico[…] a San Bernardo[…], por Luis de Zárate (México, 1691).[67]

- La dedicatoria se volvió muy importante en la portada:

> Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la[…] Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco triunphal que consagró obsequiosa y dedica amante a la feliz entrada de D. Thomás[…] de la Cerda[…] Conde de Paredes[…] Virrey, por Sor Juana Inés de la Cruz, Año 1680.[68]

Porque en el mismo deseo de ser "alguien", dice Manrique,[69] el criollo novohispano patrocinará, aunque despilfarre su fortuna en ello, lo mismo templos, que ceremonias y arcos triunfales, como se observa en el título anterior escrito por Sor Juana.

- La consignación de todos los títulos nobiliarios y de cargos:

> Condiciones del Real asiento y Fabrica de la pólvora[…] Aprobadas, establecidas y mandadas observar por el Excemo. Señor D. Pedro Cebrian, y Augustin, Conde de Fuen-Clara, Grande de España, de primera classe, Caballero del Insigne Orden del Toyson de Oro, y Real de San Genaro, Comendador de las Pueblas de Alcantara, Mayordomo del Serenísimo Señor Infante […] (México, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1743).[70]

---

[64] José Simón Díaz, *op. cit*. p. 56.
[65] *Vid*. definición en Glosario.
[66] *Vid*. definición en Glosario.
[67] José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 57.
[68] *Ibidem*, p. 60.
[69] Jorge Alberto Manrique, "Del Barroco..."
[70] *Vid*. ejemplo No. 54 de la Muestra estudiada, Apéndice No. 1.

En cuanto a la consignación de los títulos nobiliarios y de cargos es necesario agregar por qué, especialmente en la Nueva España, tiene tanta importancia. Al respecto, Manrique comenta:

> El criollo de la ciudad, refinado y orgulloso, resiente en su interior una tacha que mucho le agravia: su carácter, en general advenedizo. La raza de los conquistadores desapareció prácticamente del mapa[…] Dorantes de Carranza puede listar sin dificultad los pocos descendientes que en su tiempo había de conquistadores o primeros pobladores. Mayorazgos y títulos del siglo XVI perduraron bien pocos, a veces aliados a nobleza rancia venida de España […] De modo que el grueso de los ricos citadinos eran de origen más bien oscuro; criollos cuyos padres habían sido muy ricos, pero cuyos abuelos vivieron en la inopia. Fue característico de Nueva España que los linajes surgieran y desaparecieran con igual facilidad[…] Y como consecuencia hay un ansia de caballería y señorío. Apenas tienen el dinero suficiente instituirán mayorazgos y comprarán títulos de nobleza.[71]

Simón Díaz afirma sin embargo, que de los 1, 235 libros del periodo barroco reportados por José Toribio Medina, tan sólo el 10 % muestran la influencia literaria de las figuras retóricas señaladas en el inciso d). No estamos del todo de acuerdo, puesto que el mundo de los libros –y por tanto el título–, se movió siempre en las élites del virreinato; y los elementos retóricos antes señalados, están presentes de una manera u otra,[72] en casi todos los títulos de los libros de la primera mitad del siglo XVIII. Más adelante nos dice que quienes emplean el lenguaje literario, sin excepción, tienen una formación humanística, y por eso, los autores provienen principalmente de las órdenes religiosas –los sacerdotes–, los

[71] Jorge Alberto Manrique, "Del Barroco…", p. 80.
[72] Afirmación que podemos corroborar con los estudios de José Quiñónez Melgoza, quien hace notar la cantidad de poemas encomiásticos de las publicaciones librarias tanto al inicio, a la mitad o al final de los libros novohispanos, durante todo el periodo virreinal, que aún no se han estudiado y menos traducido.

catedráticos y los juristas. De las órdenes religiosas sobresalen los jesuitas, después los franciscanos, dominicos, agustinos y mercedarios.

Esa literatura se asocia a las celebraciones públicas, a los sermones, a las hagiografías, a los arcos triunfales, a las dedicaciones de una imagen, a la entrada de los nuevos virreyes, formando parte indisoluble de ellas.

> Y así podríamos continuar, pero lo reseñado basta para ver cómo una costumbre suntuaria origina otra libresca, y da origen a un género miscelánico,[73] en que el relato en prosa intercala composiciones poéticas.[74]

El uso del lenguaje mitológico en México:

> Arco mitológico político[…] dice Alonso Alavés Pinelo.1650.
> Zodiaco ilustre de blasones heroicos, girados del sol político, imagen de príncipes que ocultó en su Hércules Thebano la Sabiduría Mitológica.1696 Alonso Ramírez de Vargas.
> Artemisa. Honorario Túmulo, Pompa exequias y imperial Mausoleo, que más fina Artemisia la Fe Romana, por su San Tribunal de la Nueva España, erigió y celebró llorosa Egeria, a su católico Numa, y amante Rey Philippo IV el grande, por los padres Francisco de Uribe y Antonio Núñez, 1666.
> El Phenix de las Indias único por inmaculado floreciendo en una tilma de palma Maria en su Concepción Purísima aparecida en Guadalupe […], sermón de fray Juan Antonio Lobato, 1700.[75]

Y agrega José de Simón Díaz:

> Es evidente que la mayoría de estas evocaciones viene determinada por las pinturas puestas en los arcos triunfales, lo que nos proporciona una prueba más de las

[73] *Vid.* definición en Glosario.
[74] José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 60.
[75] *Ibidem*, p. 81.

> estrechas relaciones entre las diversas artes durante la etapa barroca.[76]

No se presentan más ejemplos, porque en el Apéndice No. 1 de las portadas estudiadas, se tienen muy buenas muestras de las características del título barroco aquí anotado.[77]

Para terminar este apartado, ya en el análisis de la composición gráfico artística de las portadas, se advierte cómo el sentido literario también se ve relacionado con la disposición tipográfica.

Existieron muchas fórmulas tópicas[78] que utilizó la literatura en su lenguaje figurado que también podemos identificar en las portadas. Éstas se basan en una serie de metáforas sobre la naturaleza, en particular sobre el aire, agua, fuego y tierra, que conviene detallar porque su uso fue constante inclusive hasta el siglo XIX (*Vid.* Cuadro en la siguiente página). Para apreciar el uso del lenguaje de las figuras retóricas: *Vid.* Los cuadros correspondientes 1, 2 y 3 al final de este capítulo.

[76] *Ibidem*, p. 82.
[77] *Vid*. del Apéndice No. 1, los títulos de los números: 2,3,4,11,15,16,17,19,20,22,23,24,26,27,28,30,32,35,37,38,40,41,42,46,47,49,61,70,71,73,74,75,80,81,82,86,87,88,89,90,91,94,95,105,106,112,114,115,116,117,119,120,121,123,126,127,128,129,130,131,134,135,136, 137,143,145,146,148,153,158,160,161,162,166,167,186,187,191,192,193,197,198,200,201,202,203,205,208, 210,214,216,218,219,221,231,233,235,236,237,240,243,244,245,247 y 249.
[78] *Vid.* definición en Glosario.

Resumen de lo expuesto por Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 63-72

I.- El Aire:	II.- El Agua:	III.- El Fuego:	IV.- La Tierra:	V.- El Léxico militar:
• Cielo en sentido espiritual • Astro-Planeta-Lucero-Luminoso- • Sol-Luna-Estrellas (En la poesía, teatro, poesía religiosa) • Arco Iris-Rayo-Trueno • Alba-Aurora (aplicados a la Inmaculada concepción de la Virgen)	• Océano-Mar • Fuente (Institución de la Iglesia) • Inundación	• Lumbre-Llama • Pira	• Monte-Valle • Selva. Vega • Mina • Roca-Piedra-Piedra preciosa-Piedra imán-Piedra de toque • Cieno • Planta-Árbol-Arboleda-Floresta • Flor-Fruto • Rosa-Rosal-Clavel-Azucena-Lirio-Margarita-Laurel • Zarza • Fieras-León-Garduña • Cordero • Perro • Abeja • Alacrán • Ave-Águila-Cuervo-Búho • Cisne	• La contienda: Guerra-Batalla-Combate-Lid-Desafío-Torneo • Escenario:instalaciones-Palestra-Alcázar-Castillo-Atalaya-Theatro • Los participantes: Ejército-Milicia-Batallón-Escuadrón • Armas: Armadura-Espada-Escudo-Arco-Honda-Munición-Carro • Pertrechos: Insignias-blasón-Bocina-Clarín-Trofeo • Acciones y resultados: Lucha-Asalto-Conquista-Victoria-Triunfo-Rescate

3.3.3 La composición barroca de la portada

Cabe aclarar que del total de la muestra estudiada, al hacer una selección del periodo de 1700 hasta 1750, se advierte que el formato de las portadas se repite frecuentemente. Por esta razón, para ubicar mejor las características del estilo barroco, se prefirió escoger las más representativas para no reiterar en los formatos compositivos[79]. Quizá los elementos gráficos que varían de una imprenta a otra son las orlas y las viñetas, que se aprecian en los dos catálogos publicados por el Archivo General de la Nación.[80] Y que complemento en las ilustraciones No. 61, 62 y 63, que nos servirán de comparación, en el capítulo IV, con otro aspecto que queremos mostrar, respecto de su origen.

Como ya se ha señalado, no solamente nos enfrentamos con unas portadas esencialmente tipográficas, sino además, la lectura misma del título presenta a los ojos del lector del siglo XXI varias dificultades. En una primera vista, da la impresión de textos mal escritos y de tipografía defectuosa, pero al estudiarlas interdisciplinariamente nos percatamos en primer lugar, de nuestra propia ignorancia; y después, de la necesidad de comprender las portadas como se ha expresado: en el verdadero contexto de cada época. De no hacerlo, se incurre en apreciaciones parciales y hasta equivocadas.

Por lo tanto, al analizar el texto del título se debe distinguir: los latinismos, el uso de letras del alfabeto griego insertas en palabras en español, las abreviaturas, las ligaduras, la ortografía de la época y las figuras retóricas.[81] En la descripción que haremos, no se dará ninguna otra explicación al respecto, porque eso corresponde al campo de la

[79] *Vid*. los cuatro modelos compositivos de Martínez de Souza.
[80] *Vid*. Zita Basich (investigación), *Elementos tipográficos del siglo XVIII,* México, Archivo General de la Nación, 1981, Serie Información Gráfica y de Alfredo de la Rosa Olguín, *Viñetas y grabados ornamentales del siglo XVIII*, México, Archivo General de la Nación, 1980, Serie Información Gráfica.
[81] De acuerdo con José Quiñones, no se pueden considerar como errores de ortografía, los que vemos escritos en las portadas del siglo XVIII, porque, aunque ya Nebrija había publicado su gramática, sus reglas fueron muy generales y por lo mismo, no fue hasta muy entrado el siglo XIX, que en México se unificaron los criterios para los usos de la ortografía.

filología, sólo se señalarán con corchetes, para que se identifiquen estas partes dentro del texto. Lo que sí queremos subrayar, por sorprendente, es que las abreviaturas y ligaduras utilizadas desde tiempos remotos en los manuscritos de los códices europeos,[82] se conservaron y pasaron a la tipografía; e inclusive, están presentes hasta el siglo XVIII. Otro elemento interesante, es el uso común tanto del latín como del griego, y su inserción en las palabras en español.

Para darle un orden lógico a la descripción tipográfica del título, se numerará cada uno de los renglones que lo conforman, sin usar los métodos paleográficos ni bibliotecológicos; para facilitar su comprensión, se presentará en un cuadro. Se tendrá a la mano tanto la ilustración de la portada original, como la descripción bibliotecológica en el Apéndice No. 1. En el cuadro únicamente se consignarán los signos y abreviaturas de las portadas que analizamos ya que, como se mencionó, no estamos haciendo un estudio filológico.

En cuanto al análisis de la composición de la portada se presentará en un esquema gráfico,[83] describiendo sus partes de afuera hacia adentro, según las normas establecidas por los bibliófilos italianos, que se abocan más a la anatomía de la página; para enfatizar algunos aspectos engrosamos una línea tipográfica para significar con ello el contraste de tamaño entre las letras de una línea tipográfica a la otra; así también para significar la diferencia de las letras romanas e itálicas, las letras romanas se presentan en una línea recta continua y las letras itálicas en líneas inclinadas separadas.

---

[82] *Vid.* Apéndice No. 2 para encontrar sus fechas. Según Laurette Godinas el término para designar a las abreviaturas y ligaduras es: braquigrafía, y surgió desde épocas muy remotas por la necesidad de escribir más rápido y ahorrar tiempo. La imprenta siguió utilizando los usos y convenciones librarias europeas, y como podemos observar, muchas abreviaturas pasan también a la tipografía y aún las podemos encontrar en el siglo XVIII, lo cual será un indicativo para nuestra clasificación y diferenciación entre el libro antiguo y moderno. Pero, en este caso, la ligadura es para ahorrar espacio, y no es lo mismo que la abreviatura, porque en ella no falta ninguna letra, también hay que diferenciarlos de los signos especiales como los monogramas.
La doble ss, según los filólogos, sirvió para distinguir un sonido más fuerte, porque en la formación del español ya no se usaron las declinaciones latinas.

[83] Esquema gráfico, elaborado a partir de la información proporcionada por Elvia Carreño Velásquez, *Apuntes...*

A) Primer modelo de portada barroca

Texto:[1]RASGO EPICO [2]DE LA [3]SOLEMNE PROCLAMACIÓN, [4]QUE CELEBRÓ [5]AL REY N. SR. (Dios lo guarde) [6]EL SEñOR [7]D. CARLOS III DE BORBÓN, [8]La M. Ilustre Cesarea Ciudad de la Puebla [9]de los Angeles, el 20 de julio de este [10]año de 1760. [11]AL OBSEQUIO [12]DEL CORONEL D. EUGENIO GONZALEZ [13]MALDONADO, que en leve indicio de su lealtad [14]LO CONSAGRA [15]A LOS PIES DE EL MISMO REY N. SR. (D.L.G.) [16]IMPRESSO EN MÉXICO [17]Con las licencias necesarias, en la Imprenta de la [18]Bibliotheca Mexicana. Año de 1760 (*Vid.* Ilustración No. 49, Apéndice No. 1, No. 121).

La portada mide 19 cm. de largo por 13.2 de ancho. Tiene como característica un marco orlado fileteado, tipo francés (flores de lis, tallos y hojas, muy finos). El título consta de 15 líneas tipográficas, compuestas epigráficamente; después del título una pleca y se termina la portada con los datos legales en tres líneas tipográficas, también epigráficas, y con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 50 y 51).

El diseño del marco orlado se compone de dos pequeñas flores de lis opuestas, seguidas por otros elementos floridos, entre los cuales se intercalan asteriscos o estrellas; en el centro del marco, tanto en su parte superior como inferior, hay unos signos que parecen de interrogación. Estos elementos pequeños se repiten tanto vertical como horizontalmente. Lo peculiar en él, es que cada esquina se remata con un cuadrado formado por cuatro hojas y flores.

La necesidad barroca de ornamentar, se ve reflejada en dicho elemento tipográfico, que sirve en este caso para darle mayor dignidad al texto. En cuanto al marco barroco, por la disposición de sus elementos y la ausencia de líneas continuas, da más la impresión de que se sustituye su función primera de resaltar lo enmarcado, por la ornamentación pura, respondiendo así a otra característica del barroco. Asimismo, la distribución de los componentes señala muy bien el cambio de dirección,

de horizontal a vertical. Estas características se repiten en todas las portadas que cuentan con marcos orlados, durante el siglo XVIII (*Vid.* ejemplos en la Ilustración No. 61).

La composición epigráfica, de acuerdo a Martínez de Souza, es la mejor estructura para un título largo. Además, el gusto por la línea zigzagueante propia del barroco, queda muy bien expresada de este modo, pues la vista tiene que hacer precisamente ese movimiento para leer el texto, pasando de un renglón a otro.

La explicación del cambio brusco de los puntos tipográficos de 36 a 11[84], está precisamente en el lenguaje retórico, en el uso de la hipérbole para subrayar, en este caso, el genérico de las palabras [Rasgo Épico], denominación de acuerdo a José Quiñónez,[85] que tiene su fundamento en la tradición de los jesuitas de congregar tanto a religiosos, seglares y alumnos en reuniones semanales para leer poemas y cantos heroicos. Si seguimos esa lógica, [rasgo] significaría un intento y [épico] de epopeya; pero también, ya en el impreso, para hacer resaltar el elemento de contraste –un elemento muy importante del barroco–, pues visualmente los 36 puntos representan el mayor negro de la portada. El contraste entre el blanco del papel y el negro de las letras es una característica permanente de toda tipografía. Pero cuando aquí nos referimos al contraste, tenemos que diferenciarlo y ubicarlo en el sentido barroco, ya que si en arquitectura se prefieren los órdenes colosales, en tipografía las diferencias de tamaño entre las letras en aparente desproporción, expresan esa preferencia; esa necesidad de crear un gran contraste. De este modo, la portada que aquí se ejemplifica, [Rasgo Épico] expresa al mismo tiempo, el gran contraste y el genérico que quiere subrayar el cajista. (*Vid.* En la Ilustración No.50, lo señalamos en una línea de color negro más gruesa que las demás). Y para precisar más, aunque en otras

[84] *Vid.* nota No. 31 de este capítulo, en donde se explica quién utilizó por primera vez este diseño barroco.
[85] *Vid*. José Diego Abad, *Poema heroico,* Introd., versión y aparato crítico de Benjamín Fernández Valenzuela, México, UNAM, 1974. José Quiñónez Melgoza, *Ramillete neolatino, (Siglos XVI-XVIII),* México, UNAM, 1986.

épocas se usó el cambio de tamaños de letras, éste no llega a ser tan acentuado como en el estilo barroco que estamos presentando: dentro del mismo título y de una línea tipográfica a la siguiente inmediata.

Como se analizó en el apartado anterior, el genérico va acompañado de una pareja compuesta por adjetivo y sustantivo: [solemne proclamación]. Los agregados como el que aparece entre paréntesis después del nombre del rey, [(Dios lo guarde)] o [La M. Ilustre Cesarea]..., que también en este caso es también un epíteto; [Cesarea] es una forma usada en la época para designar lo real. [A los pies del mismo]... reitera el ritual que se usaba para nombrar al rey de España, es una manera muy socorrida de alargar los títulos. De la misma forma, también para indicar la importancia del rey de España el tipógrafo compone su nombre en 14 puntos, un poco más grande que el resto del título.

Con el uso de estos recursos, la tipografía da también un sentido de orden y jerarquía al discurso del título. Otra forma de expresar esa jerarquía la vemos en el décimo quinto renglón del título, al iniciar las palabras en altas y continuar el texto en versales.

En esta portada, queda demostrado que el cajista de la Nueva España no era un mero técnico, sino que tenía conocimientos incluso de retórica y del estilo que utilizaba en su composición, además del tipográfico, como el uso del contraste y la diferencia en el tamaño de las letras, signos de puntuación y ortográficos, uso de paréntesis, así como al darle un sentido estético, por medio del marco orlado y las orlas de combinación. La profusión de detalles, de los motivos de las orlas, la tipografía barroca, la jerarquía de las palabras de acuerdo al tamaño de las letras y el contraste, y el lenguaje mismo del título, figuran entre los rasgos dominantes del barroco. Por ello, esta portada puede considerarse como un prototipo de portada barroca.

B) Segundo modelo de portada barroca

Texto: [1] CONDICIONES [2] DEL REAL ASIENTO, Y FABRICA DE [3] la Polvora de este Reyno, Provincias de Goathemala, y las [4] demàs, que en quanto à Guerra, y Hacienda estàn sujetas à [5] este Superior Gobierno. [6]APROBADAS, ESTABLECIDAS Y MANDADAS [7] observar por el Excmo. Señor D. Pedro Cebrian, y Augustin, [8]Conde de Fuen-Clara, Grande de España de primera Classe, [9]Caballero del Insigne Orden del Toyson de Oro, y Real de [10]San Genaro, Comendador de las Pueblas en el de Alcantara, [11]Mayordomo mayor del Serenissimo Señor Infante D. Phelipe, [12]Señor de las Varonìas de Lucernic, Boquiñen, Malejan, Ribas [13]de la Villa de Albeza, y Pardiña de Alcamin, Virrey y Gober- [14]nador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presiden- [15]te de la Real Audiencia, que en ella reside,&. [16]PARA EL TIEMPO DE LOS DIEZ AÑOS PORQUE [17]se rematò à D. DOMINGO DE VERTIZ, corrientes desde el dia [18]catorce de Henero de mil, setecientos, quarenta, y tres años. [19]CON LICENCIA DEL SUPERIOR GOBIERNO, [20] En la Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. [21]Año de 1743 (*Vid.* Ilustración No. 52, y Apéndice No. 1, No. 54).

La portada mide 28.5 cm. de largo, por 19.3 cm. de ancho. Tiene un marco orlado fileteado tipo florida (con figuras geométricas); el título consta de 18 líneas en tres párrafos, compuestos en bloque, los dos superiores terminan en triángulo español. Sigue al tercer párrafo un escudo, acompañado por dos grandes viñetas a la izquierda y derecha del mismo; debajo de las viñetas una pleca; y los datos legales del libro en tres líneas tipográficas centradas, con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 53 y 54).

El marco con elementos floridos, de partes geométricas y líneas onduladas que los unen, entre éstas sobresalen unas pequeñas estrellas o asteriscos. Este marco está compuesto con la idea de la dirección horizontal y vertical, a pesar de que en los lados verticales se

observa una cierta discontinuidad de las figuras, debido al uso de filetes que evidentemente se terminan y por eso se pierde la continuidad del motivo; no hay unión en las esquinas, de tal manera que existe una separación entre las cuatro partes que forman el marco propiamente dicho, de acuerdo con la tendencia barroca de dejarlo abierto.

La composición combina tres formas en una misma página: resuelta primero en bloque, después en triángulo español y finalmente epigráfica. Aquí resalta otra característica del barroco anotada por Manrique[86], al gusto en el siglo XVIII por una línea mixta, que en tipografía se traduce como la combinación de dos o tres soluciones compositivas en una misma portada.

Después del tercer párrafo hay un escudo centrado, acompañado por dos grandes viñetas a izquierda y derecha del mismo, en forma de clavel. Pieza heráldica,[87] enmarcada por una línea sencilla, pero que se acompaña de una corona para darle jerarquía y destacar los títulos nobiliarios y sus cargos del virrey Pedro Cebrian. Se distingue su escudo porque está adornado con una corona que tiene en el anillo inferior, incrustaciones; y en su parte superior, cuatro medios círculos que terminan en picos. Tiene tres diademas lisas que confluyen en un elemento circular que remata con una pequeña cruz, lo cual significa que pertenece a la autoridad máxima de la Nueva España. Pende de la corona, al lado izquierdo y derecho, el Toisón de Oro, compuesto por eslabones entrelazados con piedras preciosas; en el cabo tiene el vellocino de oro, liado por el centro y suspendido del collar. El Toisón de Oro, alude a la historia de Jasón y los argonautas en su búsqueda del vellocino de oro, tomado como símbolo de la recuperación de Jerusalén. La orden del Toisón fue creada por Felipe III el Bueno, en 1430, para darle solemnidad

[86] *Vid*. Manrique: "Del Barroco..*."*, p. 107.
[87] De acuerdo a F. S. Meyer, en su Manual *de ornamentación,* México, Gustavo Gili, 1994, p. 670-678, según el autor la representación heráldica comprende dos aspectos: las piezas y las figuras; las piezas son las formas geométricas en cómo se divide el escudo mediante líneas curvas o rectas que llegan hasta los bordes.

a su boda con Isabel de Portugal. Los collares de la orden estaban numerados y se les entregaban a cada soberano.

El escudo es un símbolo de insignias hereditarias, compuesto de figuras y atributos de determinados colores y metales, concedidos por la autoridad real, en recompensa de los servicios que distingue y premia a su linaje. El de la portada es un escudo cuadrilongo, redondeado en sus ángulos inferiores. Es también de tipo cuartelado, por las divisiones que presenta. En el primer cuartel diestro: cantón primero diestro, tiene una torre almenada, adjurada (con puerta y ventana) y pareada (porque se repite). En el cantón segundo siniestro un león rampante, pareado, entero, lenguado y uñado, en dirección diestra. En el cantón tercero diestro un león con las mismas características señaladas del segundo. En el cantón cuarto, una torre con los mismos elementos ya anotados del primer cantón. La torre es símbolo de la generosidad, con que el caballero se ofrece al servicio de su rey. El león rampante, sostenido en sus dos patas traseras, con las dos delanteras levantadas, uñado, significa que está armado para defenderse; lenguado y entero con cola y todas sus partes, quiere decir que su linaje no ha sufrido difamación. Representa el espíritu guerrero de vigilancia y majestad.[88]

En el primer cuartel siniestro: cantón quinto, gules barrados; en el sexto cantón siniestro, un rombo con dos águilas pareadas, de frente con las alas abiertas con dirección diestra, el fondo superior e inferior del rombo está barrado. El águila es el emblema de la magnanimidad, que desde las alturas no deja de cumplir con sus obligaciones del cargo.[89]

En el centro del escudo, hay una franja horizontal dividida en dos figuras, la diestra una espada y a la siniestra tres flores de lis. La espada envainada, simboliza la justicia y soberanía; la flor de lis se dibuja

[88] Descripción y significado del escudo *Vid.* Vicente Castañeda y Alcover, *Arte del blasón: manual de heráldica,* Madrid, Hidalguia, 1954, 3ª y Francisco Xavier, Garma y Duran, *Adarga catalana: arte heráldica y prácticas reglas del blasón con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente,* Barcelona, Orbis, 1954, 3 v.
[89] *Ibidem.*

de frente, representa las heridas sufridas en combate, y quedan como trofeo de su fama. Su origen se atribuye a los soldados de Clodoveo, quienes después de la batalla de Tolviac se coronaron con flor de lis en señal de su victoria; desde entonces todos los soberanos adornaron con ella sus escudos.[90]

En la barba (parte inferior del escudo), en la mitad diestra, diagonales barrado y en la parte inferior una salamandra; en la mitad siniestra un perro rampante con collar, cola y completo; en la parte inferior un aguilucho. La salamandra es el símbolo del animal que al arrojarlo al fuego no muere, sino que cobra vida y fortaleza. El perro con su collar, símbolo del fiel vasallo.[91]

El clavel, de acuerdo con la simbología tradicional, por su color rojo, es la flor que simboliza el amor, o en este caso, representa una virtud del virrey.[92] Dichas viñetas parecieran un poco desproporcionadas en su tamaño, pues compiten con el escudo; si nos referimos sólo a la proporción de los elementos, resulta un tanto exagerada, pero si observamos con más detenimiento, las viñetas llenan el espacio en blanco, al tiempo que compensan visualmente el gran bloque de líneas horizontales, con elementos verticales que marcan las viñetas y el escudo. En este sentido, podemos hablar de otra solución tipográfica característica de acuerdo con la tendencia barroca: el juego de cambio de dirección.

Con el fin de separar los datos legales del texto, se utilizan plecas, que dan la apariencia de corchetes invertidos formando una línea horizontal, para finalizar con tres líneas epigráficas.

El primer párrafo está compuesto, justificado y terminado en triángulo español. Como se trata de un texto jurídico se inicia con el genérico [Condiciones]. Este párrafo es el título.

---

[90] *Ibidem.*
[91] *Ibidem.*
[92] *Vid*. Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, p. 112.

El segundo párrafo corresponde a la segunda parte del título, con una forma de encadenamiento que se da principalmente al poner todos los títulos nobiliarios y sus cargos de los ilustres personajes, ¡los cuales ocupan nada menos que nueve líneas tipográficas, aun cuando terminan en etc.!

En el tercer párrafo (Línea 16), lo que se destaca en ella es la tilde de la ñ que no le corresponde aparentemente a la letra; tiene la forma de un paréntesis horizontal.[93]

En conjunto, la composición de la portada es armoniosa y sigue un ritmo dado por los párrafos –los cuales tienen varias interlíneas entre sí para abrir el espacio–, que facilitan su identificación. El juego entre las letras de la caja alta y la baja; la orla del marco con sus viñetas y el escudo; la separación del texto legal del resto de la composición, le dan un rico juego visual a la portada.

Las letras barrocas, la extensión del título, el encadenamiento y la jerarquía de las palabras, y los adornos constituyen un grupo de elementos que hacen de esta muestra otro prototipo de portada barroca.

C) Tercer modelo de portada barroca

Texto: [1]ORDENANZAS, [2]METHODO, O REGLA [3]QUE SE HA DE OBSERVAR [4]A efecto de cerrar la puerta [5]à la perpetración de Fraudes [6]*EN LA GRANA COCHINILLA*, [7]Que en universal daño del Comercio de este Reyno, [8]y el de Europa se han experimentado, especialmente [9]al presente con la mescla de la semilla de Sebolla *se-* [10]*mejante* semejante á dicho precioso fruto: A que siguen [11]lo que la Diputación de Comercio de

[93] De acuerdo a Laurette Godinas, hay que tener cuidado en considerarlo como un error tipográfico, puede responder más bien a usos etimológicos o tratarse de un acento circunflejo, como parte de los latinismos que se siguieron usando. Y por curiosidad, si observamos otras portadas españolas de la misma época, vamos a encontrar este mismo uso de la tilde en la ñ, lo que confirma los usos y costumbres que provienen de España. *Vid.* María Luisa López-Vidriero, "La imprenta en el siglo XVIII", en *De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación, Germán Sánchez Ruipérez, 1994, p. 209, entre muchos otros ejemplos. Aquí es donde se hace evidente la necesidad de la investigación interdisciplinaria que se mencionó en la introducción de la tesis.

esta Ciudad ha [12]tenido por conveniente se agregue à ellas para [13]regla en el registro de Granas de esta [14]Ciudad, y se notan así (:) [15]Impressas en México: Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle [16]de la Palma, año de 1773 (*Vid.* Ilustración No. 55 y Apéndice No. 1, No. 190)

Esta portada mide 28.2 cm de largo, por 20.5 cm. de ancho. Combina dos tipos de composición: la epigráfica en la parte superior, y para los datos legales en la inferior; en el segmento medio, hace el terminado de copa o lámpara[94], todo ello consta de 14 líneas. Al terminar el título, hay una viñeta seguida de una pleca y finaliza con dos líneas de los datos legales, con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 56 y 57).

Éste es otro ejemplo de composición mixta, elementos de la retórica barroca del título. La primera parte de la portada presenta una composición epigráfica, de letras barrocas; y en la sexta línea, letras neoclásicas. Asimismo, las letras barrocas son romanas y las de la sexta, son itálicas. He aquí cómo en estas cuántas líneas se encuentran tres rasgos importantes del barroco: el uso de letras romanas e itálicas en un texto, es otra forma de crear contraste; la línea zigzagueante de la composición epigráfica; y la mezcla de letras barrocas con neoclásicas, aunque el estilo predominante sea el barroco en su solución formal, en esta portada.

La primera línea consta de una sola palabra, en este caso el genérico [ordenanzas], porque se trata de una ley; aquí el contraste no es tan grande como en las portadas anteriores, porque se enlazaron las tres palabras, al ser una disyunción. No obstante, sí hay jerarquía entre ellas, por lo que su tamaño es menor. Por otro lado, el espacio que hay entre una y otra palabra no está bien proporcionado. La tercera línea tiene un tamaño menor, porque es una oración subordinada, la letra [q] se nota muy gastada y deformada.

[94] Recordar que Aldo Manuzio fue el que inició este tipo de composición, en la época renacentista del libro impreso.

En la sexta línea, aunque sigue siendo el complemento de la oración, el tipógrafo quiso resaltar la materia de la ordenanza –[En la grana cochinilla]–, y por eso la pone en caja alta, y en itálicas; pero por si fueran pocos todos estos recursos, cambió la letra y utilizó una letra neoclásica; se debe hacer hincapié en que las letras [e], [l], [c], [o], [h], [i], están muy emplastadas, quizá esto se deba al cambio de letras, pues es probable que el cajista no haya podido ajustar bien las letras; asimismo, la letra [a] de esta línea está demasiado inclinada respecto de las demás; el ángulo de las demás letras mide entre 60° y 62°, mientras que el de las aes es de 40°. Al compararlas con los modelos del catálogo de Perfect, cabe la posibilidad de que hayan sido talladas en la Nueva España.[95] Hay que tomar en cuenta que había pocas letras en las imprentas, y que era muy caro y muy tardado traerlas; por lo mismo, no era fácil sustituir las que se desgastaban. Una posibilidad es que los reemplazos se tallaban en la Nueva España, y al no haber una tradición de diseño de letras, estas resultaron defectuosas porque no están debidamente proporcionadas, por la poca experiencia de quien las hizo. Pero al volver a cotejar con las portadas españolas se observa el mismo fenómeno, lo cual puede indicar que no se tallaron en la Nueva España, sino que se importaron, y que el defecto provino del continente europeo.[96]

La segunda parte del título está compuesto en terminado de copa o lámpara, en letras neoclásicas. En la séptima línea hay una hipérbole en la expresión, [que en universal daño].

En la décima línea, [Semejante] que está en itálica para subrayarla, pero la vuelve a repetir en romana a manera de epítome en la décima línea. Termina con un paréntesis encerrando dos puntos lo que da pauta al inicio del texto propiamente dicho de la ordenanza publicada.

Para dar asiento al título, el tipógrafo pone una viñeta, muy bien proporcionada, con un faisán de frente y sin cola, con las alas

[95] *Vid*. Ilustración No. 40.
[96] *Vid*. María Luisa López-Vidriero, *op. cit.,* p. 209, 218.

desplegadas; con unas guirnaldas de flores en el pico que se extienden a izquierda y derecha y se unen a unos roleos del mismo tamaño del ave. El faisán según Alfonso Serrano, simboliza la armonía y el equilibrio, las alas desplegadas la victoria.[97] Si se compara esta viñeta con las publicadas en los catálogos mencionados del Archivo General de la Nación del siglo XVIII, no se observa ninguna que se le asemeje; si reparamos en la fecha de la portada y las características que señala Svend Dahl, respecto al arte de la viñeta en la época rococó, (con el uso de guirnaldas de la vid, las rosas, líneas en forma de "c" y "s", festones, palmas y amorcillos volanderos),[98] puede atribuírsele a esta viñeta dicho estilo, mas no es una portada rococó.

Una pleca muy vistosa separa en la portada los datos legales, del texto (*Vid.* ejemplos en la Ilustración No. 63).

Esta portada es muy significativa porque en ella encontramos varios elementos heterogéneos. Si observamos la fecha, ya está muy avanzado el siglo XVIII y aún persisten los rasgos que hemos definido como barrocos: letras barrocas; las formas de composición en lo que hemos denominado composición mixta; elementos de la retórica del título barroco. Sin embargo, todos estos elementos se han combinado con otros nuevos como son las letras neoclásicas y la viñeta que ya no es de estilo barroco, sino más bien rococó. Quizá podemos decir que ésta será la tónica que va a prevalecer en la etapa que se considera como transición; es decir, la convivencia de estilos en las portadas de una manera heterogénea, aunque el estilo predominante sea el barroco, en esta portada, en su solución formal.

D) Cuarto modelo de portada barroca Por último, se presenta en este análisis una portada que aunque comparte muchos de los elementos ya descritos en las anteriores ostenta una novedad: el color.

[97] *Vid*. Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Diana, 2004, p. 118 y María del Carmen Alberú Gómez, (Traducción, notas) Gravelot y Cochin, *Iconología*, México, UIA, 1994, p. 168.
[98] Svend Dahl, *op. cit.,* p. 186.

Texto: [1]TEATRO [2]AMERICANO, [3]DESCRIPCIÓN GENERAL [4] DE LOS REYNOS, Y PROVINCIAS [5]DE LA NUEVA- ESPAÑA, Y SUS JURISDICCIONES: [6]DEDICALA [7]AL REY NUESTRO SEÑOR [8]EL SEñOR [9]D.PHELIPE [10]QUINTO, [11]MONARCA DE LAS ESPAÑAS [12] SU AUTHOR [13]D. JOSEPH ANTONIO [14] DE VILLA-SEÑOR, Y SANCHEZ, [15]Contador General de la Real Contaduría de Azoguez, [16]y Cosmographo de este Reyno. [17]QUIEN LA ESCRIBIÓ [18]DE ORDEN DEL EXCELENTÍSSIMO SEÑOR [19]CONDE DE FUEN-CLARA, [20]Virrey Gobernador y Capitan General de esta Nueva- [21]España, y Presidente de su Real Audiencia, &. [22)CON LICENCIA EN MÉXICO: [23]En la Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Impressora del [24]Real, y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno. [25] Calle de las Capuchinas. Año de 1746 (*Vid.* Ilustración No. 58 y Apéndice No. 1, No. 248).

Este libro, considerado por los bibliófilos entre las obras más importantes de este siglo por ser el primer censo catastral y demográfico que se hizo en México, para algunos autores sería uno de los primeros influjos de la Ilustración en nuestro país. No obstante, por sus características formales, no se puede considerar como inicio de la transición desde el ángulo del diseño gráfico. Según Víctor Manuel Ruiz Naufal[99], tanto el tomo I como el II tuvieron una circulación restringida, por orden de una cédula real que prohibía su venta, la razón fue no dar información a los enemigos de España.

La portada mide 28 cm. de largo, por 20.3 cm. de ancho. Es una portada que consta de un marco orlado; el título está compuesto epigráficamente en 21 líneas; una pleca y usa cuatro líneas tipográficas, para los datos legales, con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No.59 y 60).

Esta compleja composición está enmarcada por una orla tipográfica con pequeñas estrellas y pétalos, minuciosamente dispuestos,

[99] Víctor Manuel Ruiz Naufal, "La razón y sus luces" en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad,* México, UNAM, 2004, p. 160.

formando círculos y semicírculos, en líneas verticales y horizontales. A diferencia de los otros marcos, éste sí se encuentra perfectamente cerrado en sus cuatro vértices y presenta una continuidad en los motivos.

Está impresa a dos tintas, roja y negra, lo cual implica formarla dos veces: una para la tinta en color negro y otra para la tinta en color rojo. El que se imprima dos veces la misma hoja de la portada, supone destreza para no manchar las hojas al reimprimirlas, pero también la precisión de la forma en cuanto a los milímetros de la separación entre las líneas de las letras de un color y otro, para que no se empalmen y queden bien espaciados los reglones unos de otros. Si a todo esto le agregamos el cambio de tipografía, y el marco orlado, nos damos cuenta de que tipográficamente es una portada con un alto grado de dificultad para quien la compuso. Todo este trabajo responde evidentemente a la importancia del texto y, por supuesto, a una edición lujosa.

Las dos primeras líneas del título están en color rojo intenso en letras neoclásicas; se repite el contraste en la diferencia del tamaño de las letras entre la primera y la segunda. Propiamente, éste es el título de la obra, compuesto por dos palabras, un sustantivo y un adjetivo.

Las líneas tercera, cuarta y quinta son de color negro, en letras barrocas, destacándose con ello el elemento heterogéneo de la portada al convivir con las letras neoclásicas.

La sexta y séptima líneas son de nueva cuenta rojas, porque indica la dedicatoria, en letras barrocas. Es importante señalar que cuando inicia el siglo XVII, empieza a diferenciarse el editor impresor del editor monetario, de tal manera que el que paga la obra es al que se le dedica el libro en la portada, característica que persiste en la dedicatoria al mecenas de la obra en el siglo XVIII.

La octava línea en color negro, como contraste, repite la palabra [El Señor] a manera de epítome.

La novena y décima líneas vuelven a ser de color rojo: para nombrar al rey, se usan tanto el color como el tamaño de la letra con el fin

de destacar su importancia, también las letras neoclásicas; a manera de contraste.

La línea siguiente aparece en tipos barrocos y en color negro.

Las líneas, décimo segunda, décimo tercera y décimo cuarta con letras neoclásicas y barrocas en rojo; las líneas décimo quinta y décimo sexta cambian al color negro, en letras barrocas de 12 puntos, altas y bajas; la línea décimo séptima, aparece en rojo y letras barrocas; la décimo octava continúa en letras barrocas pero cambia a negro; la décimo novena línea, también en letras barrocas, vuelve al rojo; aquí, de nueva cuenta, se destaca con color y tamaño el nombre y el título nobiliario del virrey; en las líneas vigésima y vigésimo primera se consignan los cargos del virrey en letras barrocas de color negro.

Terminado el título, el cajista puso una pleca, de color negro, para separar los datos legales del libro, repitiendo una parte de los motivos del marco; para adornarlo más, repite las orlas en color rojo y con una figura diferente, que enmarca del lado izquierdo y derecho la línea vigésima segunda también en rojo; en letras negras y barrocas las tres últimas líneas y cierra el último renglón una parte en color rojo: el año y los números.

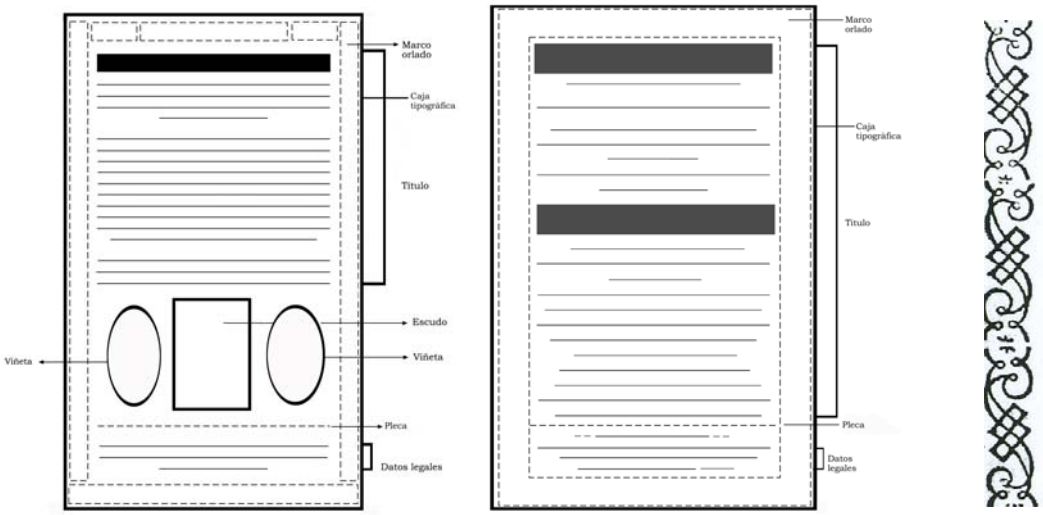
Esta portada es muy interesante por el manejo del color, porque se usa también como un medio de contraste con el negro para destacar la jerarquía tanto del discurso como de los personajes; la solución tipográfica de su orla en pequeños círculos y semicírculos, la combinación de la tipografía en diferentes tamaños para indicarnos la jerarquía de los personajes y la importancia de sus títulos nobiliarios y sus cargos, la combinación de tipos barrocos y neoclásicos, la composición epigráfica para tener el zigzag de la línea ocular, así como la estructura del lenguaje, nos indican que se trata de una portada heterogénea, en la que predominan los elementos barrocos.

Por lo tanto, a manera de conclusión, podemos afirmar que las características más sobresalientes de las portadas barrocas de la primera mitad del siglo XVIII son:

- Desplazamiento de las imágenes por las letras.
- El predominio de la letra romana en el título.
- El uso de la letra itálica para el contraste, ya sea una línea completa o una sola palabra.
- El uso de una interlínea más o menos cerrada, entre un renglón y otro, para dar cabida a la gran extensión del título.
- Cambio brusco en el tamaño de las letras de la primera línea y la segunda; la primera es mucho mayor, con la finalidad de crear el contraste.
- Uso de marcos orlados fileteados, para algunas portadas.
- Viñetas acompañando a los escudos heráldicos o religiosos.
- Viñetas solas, centradas.
- Plecas muy adornadas, para separar el título del texto legal.
- Predominio de la impresión a una sola tinta: negra.
- Predominio de las letras barrocas.
- Uso del lenguaje de figuras retóricas en el título.
- Extensión del título por las dedicatorias y la consignación de los títulos nobiliarios.
- Conexión entre algunas de las figuras retóricas y la medida de las letras.
- Relación entre el tamaño de las letras más grandes para destacar la jerarquía de los personajes.
- Reciprocidad entre el color de las letras y los grados de importancia del significado de las palabras.
- Uso de ligaduras en la caja baja, como herencia de la escritura manuscrita.
- Uso de la letra [s] alta como herencia de la escritura manuscrita.

- Uso de la doble [ss] para reforzar su sonido, como una derivación del latín.
- Diversos usos de las tildes de la letra [ñ].
- Uso de latinismos.
- Uso de abreviaturas de siglas simples, dobles y combinadas; apócopes y síncopes entre otras.
- Uso de letras enlazadas, encajadas y conjuntos de monogramas.
- Uso del acento francés grave [`].
- Ortografía sin reglas fijas, de acuerdo con la época.
- Uso de cuatro diferentes formas de composición tipográfica: epigráfica, en bloque, en base de lámpara y triángulo español.
- Combinación mixta de dos o tres formas de composición en una misma página.
- La composición epigráfica se ajusta más al espíritu barroco por la línea zigzagueante que produce a la vista.
- Mezcla de tipos barrocos y neoclásicos, pero con la composición del estilo barroco.

Como se puede apreciar en los siguientes esquemas donde se resumen todas las características anotadas: *Vid.* Ilustraciones No 53 y 59.



Tema y lenguaje de los títulos de estilo Barroco en la muestra estudiada 1

Número de muestra	Tema					Lenguaje		Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico		
1					x		x	1797	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
3		x				x		1741	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
4					x	x		1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
6					x		x	1736	José Bernardo Hogal
9		x					x	1759	Colegio de San Idelfonso
11					x	x		1765	Colegio de San Idelfonso
15	x					x		1769	Biblioteca Mexicana
18					x	x		1766	Colegio de San Idelfonso
19				x	x	x		1758	Biblioteca Mexicana
20					x	x		1765	Biblioteca Mexicana
23					x	x		1755	María Rivera
24					x	x		1727	Viuda de Miguel Rivera
25		x					x	1752	María Rivera
27					x	x		1708	Viuda de Miguel Rivera
32					x	x		1728	José Bernardo Hogal
33		x					x	1744	Francisco Xavier
39		x					x	1774	José A . Hogal
40		x				x		1746	José Bernardo Hogal
41					x	x		1741	María Rivera
42					x	x		1766	Colegio de San Idelfonso
43	x						x	1765	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
35					x	x		1758	María Rivera
46					x	x		1743	María Rivera
47					x	x		1749	Colegio de San Idelfonso
52			x				x	1745	Viuda de José A. Hogal
53			x				x	1773	José Jauregui
54		x					x	1743	Viuda de José Bernardo Hogal
56	x						x	1760	Biblioteca Mexicana
60			x				x	1770	José A . Hogal
61				x		x		1749	Colegio de San Idelfonso
63		x					x	1748	Viuda de José Bernardo Hogal
68					x		x	1772	José Jauregui
71					x	x		1762	Cristobal y Felipe de Zúñiga y Ontiveros
72		x					x	1734	María Rivera
74					x	x		1748	José Bernardo Hogal
78					x		x	1731	José Bernardo Hogal
79		x			x		x	1750	Colegio de San Idelfonso
82			x			x		1755	Biblioteca Mexicana
83					x		x	1746	Viuda de José Bernardo Hogal
84					x		x	1735	María Rivera

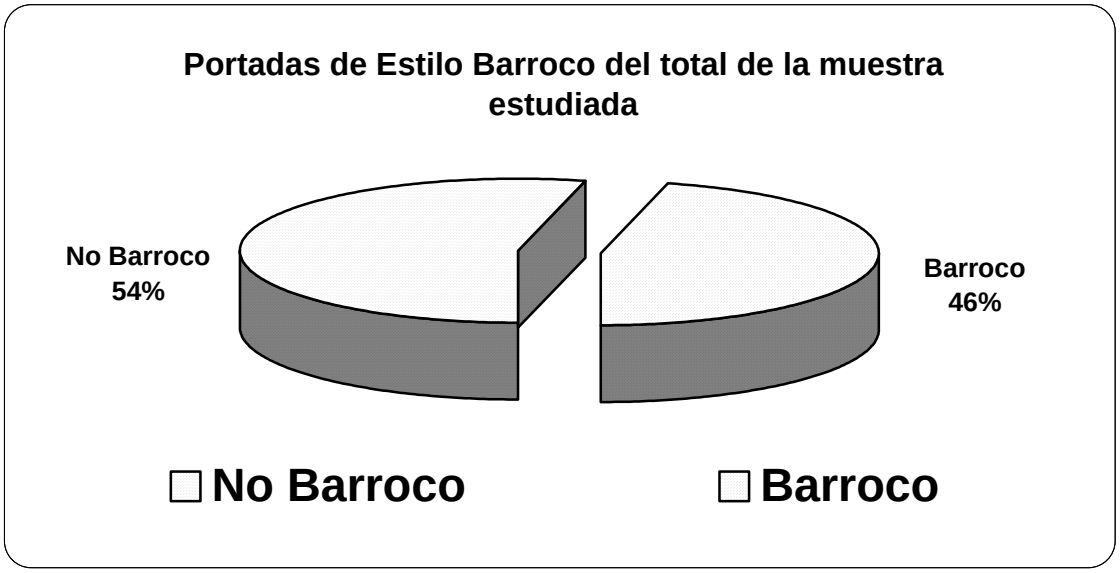
Tema y lenguaje de los títulos de estilo Barroco en la muestra estudiada 2

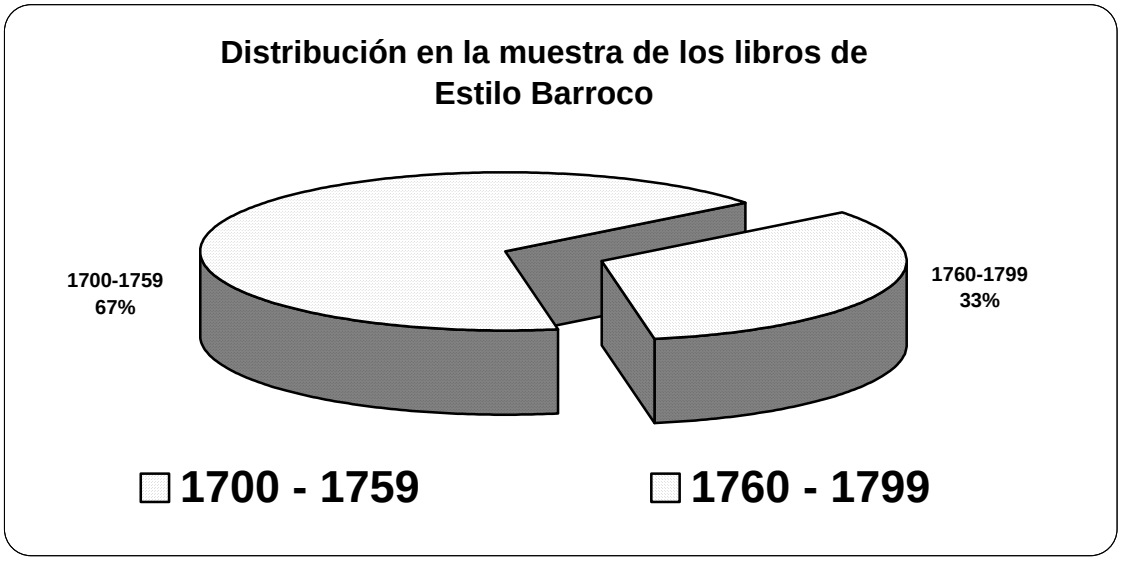
Número de muestra	Tema					Lenguaje		Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico		
85			x				x	1768	Antonio Moreno
86					x	x		1758	Biblioteca Mexicana
87					x	x		1746	Viuda de José Bernardo Hogal
88					x	x		1726	José Bernardo Hogal
89					x	x		1747	Imprenta Real Supremo Gobierno
90					x	x		1774	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
91					x	x		1765	Herederos de María Rivera
93	x						x	1729	José Bernardo Hogal
95					x	x		1764	Colegio de San Idelfonso
108	x						x	1757	Colegio de San Idelfonso
109					x		x	1760	Colegio de San Idelfonso
110		x					x	1753	Biblioteca Mexicana
111					x		x	1760	María Rivera
112					x	x		1747	Viuda de José Bernardo Hogal
116					x	x		1751	Colegio de San Idelfonso
117					x	x		1752	José Bernardo Hogal
119					x	x		1710	Francisco Rivera Calderón
120					x	x		1760	Herederos de María Rivera
121			x			x		1760	Biblioteca Mexicana
125		x					x	1749	María Rivera
126					x	x		1726	José Bernardo Hogal
127					x	x		1726	José Bernardo Hogal
132					x		x	1723	Francisco Rivera Calderón
135					x	x		1770	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
136					x	x		1774	José Bernardo Hogal
140					x		x	1730	José Bernardo Hogal
141					x		x	1756	María Rivera
142					x		x	1768	Herederos de María Rivera
149					x		x	1777	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
150		x					x	1728	José Bernardo Hogal
151					x		x	1700	María Benavides Viuda de José
153					x	x		1776	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
157	x						x	1771	José de Jauregui
158					x	x		1734	María Rivera
160					x	x		1743	Viuda de José Bernardo Hogal
162	x						x	1772	José A Hogal
164					x		x	1726	José Bernardo Hogal
165	x						x	1751	Colegio de San Idelfonso
172					x		x	1761	Colegio de San Idelfonso
173		x					x	1728	José Bernardo Hogal

Tema y lenguaje de los títulos de estilo Barroco en la muestra estudiada 3

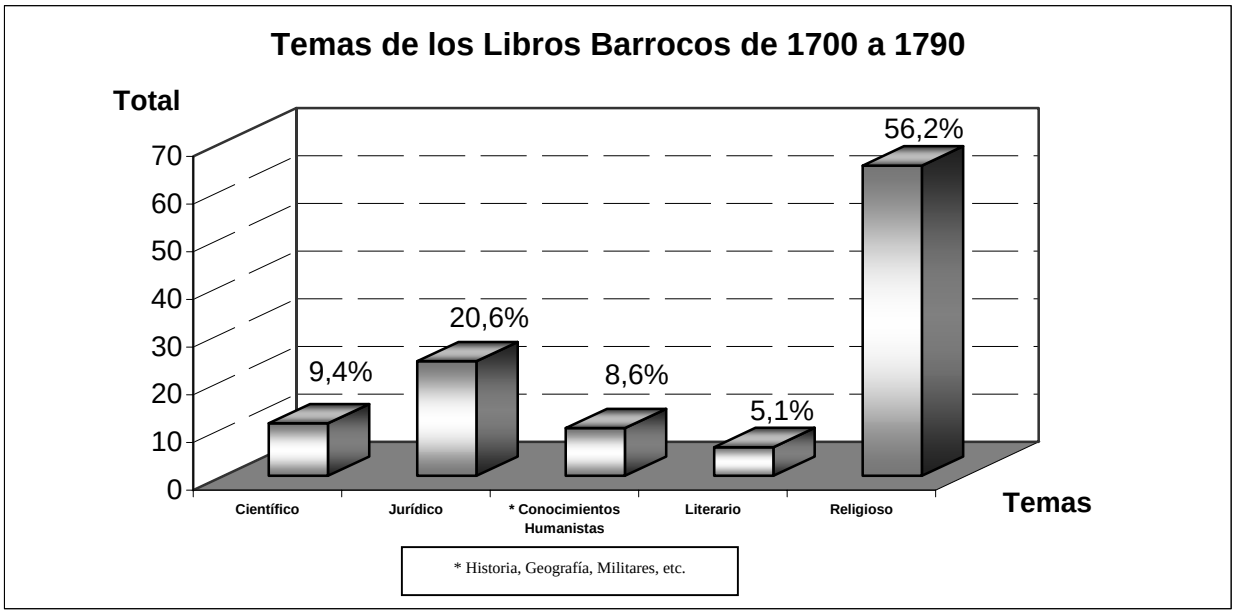
Número de muestra	Tema					Lenguaje		Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico		
174	x						x	1727	José Bernardo Hogal
176		x					x	1715	Francisco Rivera Calderón
180		x					x	1721	Francisco Rivera Calderón
181					x		x	1710	J.J. Carrascoso
183			x				x	1767	José Fernández de Jauregui
188		x					x	1721	José Francisco Ortega y Bonilla
189		x					x	1768	José A. Hogal
190		x					x	1773	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
192					x	x		1755	Viuda de José Bernardo Hogal
193					x	x		1752	Colegio de San Idelfonso
194	x						x	1738	José Bernardo Hogal
195			x				x	1775	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
201				x		x		1729	José Bernardo Hogal
205					x	x		1752	María Rivera
206		x					x	1735	María Rivera
208					x	x		1751	Viuda de José Bernardo Hogal
211				x		x		1711	Viuda de Miguel Rivera Calderón
217					x		x	1742	María Rivera
218			x			x		1732	José Bernardo Hogal
220	x						x	1773	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
221			x			x		1748	María Rivera
226					x		x	1742	María Rivera
227		x					x	1741	Viuda de José Bernardo Hogal
229					x		x	1743	Viuda de José Bernardo Hogal
230				x			x	1710	Orlanda
232		x					x	1737	José Bernardo Hogal
233					x	x		1754	Viuda de José Bernardo Hogal
234					x		x	1754	Biblioteca Mexicana
236					x	x		1720	Herederos de Miguel Rivera
237					x	x		1725	Viuda de Francisco Rodrigo Lupercio
240				x		x		1753	Colegio de San Idelfonso
242		x					x	1746	María Rivera
244					x	x		1776	José Jauregui
247					x	x		1770	José Jauregui
248		x					x	1766	Viuda de José Bernardo Hogal
249					x	x		1732	Viuda de Miguel Rivera

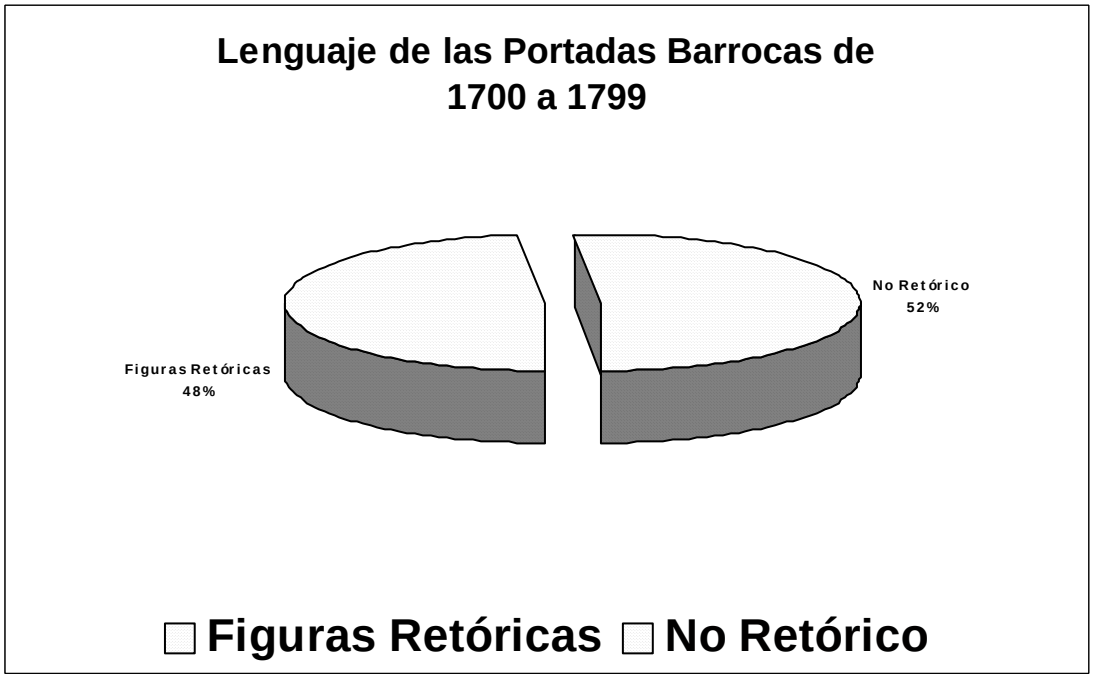
De lo cual se concluye:





Se aprecia el predominio del estilo Barroco en la primera mitad del siglo XVIII; sin embargo, en la segunda mitad, aunque permanece como estilo propio, su uso es más esporádico, pues convive con los estilos que hemos denominado de transición.





Se observa el predominio del tema religioso en el estilo Barroco.

Se muestra la relación entre el lenguaje de figuras retóricas y el estilo Barroco. Junto a este estilo de portada barroca vamos a encontrar, a partir de la segunda década del siglo XVIII, portadas heterogéneas que, siguiendo el estilo descrito mezclan letras barrocas, neoclásicas y románticas, con una serie de paulatinas transformaciones que las distinguen de lo que denominamos etapa de transición.

CAPÍTULO IV

LA TRANSICIÓN NEOCLÁSICA Y LA GESTACIÓN DE LA MODERNIDAD (1777-1824)

La transición del diseño gráfico virreinal al moderno, abarca aproximadamente de 1777 a 1824.[1] Las fechas entre las que situamos la transición están determinadas de acuerdo a dos situaciones específicas relacionadas con el diseño gráfico: 1777, cuando Felipe de Zúñiga y Ontiveros recibe una nueva dotación de letras de España, que detallaremos más adelante; y 1824, cuando ha culminado la guerra de Independencia y se imprime la primera Constitución Mexicana Federal, proclamada por el Congreso Constituyente, con un carácter ya distinto, moderno, en cuanto al diseño gráfico de la portada.

Es importante señalar la relevancia de este periodo histórico que se caracteriza por la magnitud de los acontecimientos que se suscitaron a nivel mundial, mismos que cambiaron el rumbo de la historia tanto europea, como de la Nueva España; lo cual a su vez, se reflejó directa o indirectamente, en la producción del diseño gráfico.

Como los cambios fueron de diversa índole y unos influyeron en otros, se diferencian de acuerdo con su grado de importancia y efectos, sólo a los más significativos, se les denomina revolución. Hemos preferido titular este capítulo "la transición", porque precisamente se trata de un momento coyuntural, en donde suceden cambios de gran trascendencia en otros países; y sin embargo, en la Nueva España se dan a otro ritmo, bajo otras circunstancias y otras perspectivas. La transición se percibe más como el inicio de una nueva conciencia, de un nuevo quehacer; no es una ruptura sino un proceso de búsqueda del nuevo rumbo que llega flotando

[1] *Vid*. Jaime Cuadriello, propone el periodo de 1750-1820 como el periodo formulador de una nueva etapa, las fechas se aplican en su ensayo a un concepto más amplio, (nosotros en cambio nos referimos específicamente al diseño gráfico), en "Los umbrales de la Nación y la modernidad de sus artes: criollismo, ilustración y academia" en, *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. (1780-1860),* México, CONACULTA, 2001, p. 17.

desde el Atlántico, al que se le llama modernidad y progreso; que se irá transformando paulatinamente, hasta alcanzarlo en el proceso de la Independencia, durante el cual se irá desarrollando el diseño gráfico moderno.

Pero no se comprendería a cabalidad el significado profundo del periodo de transición, si no se relacionan los sucesos históricos que de alguna manera impactaron en el pensamiento de los novohispanos: la Ilustración; las Reformas Borbónicas; la Revolución Industrial; el neoclasicismo y el surgimiento de las Academias de Arte; la Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica; la Revolución Francesa; el espíritu del Romanticismo. Todos ellos entretejidos de tal manera, que gestaron en los novohispanos el espíritu de la modernidad y el progreso; de renovación social y artística, que se consolidó finalmente mediante la independencia de España y el desarrollo del diseño gráfico moderno en Nueva España.

4.1. La Ilustración, el pensamiento moderno y su impacto en la recepción de los libros

Pospusimos hasta este apartado la definición cabal del concepto moderno que manejamos en esta investigación, por la importancia que tiene y por su relación directa con otros acontecimientos históricos que modificaron el diseño gráfico, mismo que transitó en nuestro país, de lo que hemos denominado virreinal, a lo moderno. Explicar a profundidad en qué consistió el cambio, responderá la hipótesis central de nuestro trabajo.[2]

La Ilustración es el fenómeno que echa a andar todo el proceso, y por ello es de especial interés señalar algunos rasgos importantes de ella. Se sitúa históricamente en el siglo XVIII, pero tiene antecedentes importantes desde el siglo XVII que prepararon el terreno para su desenvolvimiento.[3]

[2] *Vid*. Prólogo, p. V.

[3] Ya desde 1687 Newton había encontrado una regla matemática para establecer leyes partiendo de la inducción y la experiencia. Al descubrir las leyes de la gravitación universal en 1666, con el dominio de la astronomía, había podido explicar el sistema planetario, al calcular las dimensiones de la luna, de los planetas,

De los innumerables aportes de la Ilustración a los paradigmas del pensamiento contemporáneo, destaca el concepto de modernidad, el cual es de uso común en nuestra era, por las constantes novedades que se presentan, ya sea en la moda, la ciencia, etc. Sin embargo, el aspecto que interesa subrayar es el de modernidad como autoconciencia, que se dio entre los pensadores y actores de la historia europea en los siglos XVII y XVIII. Por lo tanto, en un significado más amplio entendemos por modernidad, la condición particular de la historia, que implica una renovación entre lo que se considera antiguo frente a lo moderno.[4]

El vocablo ya se había usado con anterioridad, cuando los romanos designaban en el siglo V de la era cristiana, el modo del tiempo inmediato. Pero la modernidad como autoconciencia a la que se hace referencia, se acompaña de otro elemento muy importante: la comprensión de lo real, del yo y la naturaleza que se quiere conocer. Así, lo antiguo está representado por el agotamiento de la explicación teológica-religiosa del mundo; y lo nuevo, por el espíritu de certeza en la capacidad del conocimiento humano, que produjo una acelerada modernización cultural.

Se puede afirmar que la Ilustración al tratar de reconstruir las formas del conocimiento, abarcó un abanico muy amplio –con una nueva interpretación de la historia, la ciencia, la filosofía, la economía, la política– en casi todos los campos del saber humano de la época. Con el transcurso del tiempo, se fueron organizando los conocimientos que definen a la modernidad en tres grandes esferas: la cognitiva, con la ciencia; la normativa, con la política y las leyes; y la expresiva, con el arte y la estética.

---

y la gravitación respecto al sol. Por su parte, la obra de Descartes con el racionalismo, inició el camino que siguieron Spinoza, Leibnitz y Locke, con el Empirismo Inglés, donde fijaron las pautas de la nueva concepción del mundo, al negar la legitimidad del conocimiento fuera del dominio experimental. Aunado todo ello, se reafirmó la importancia del conocimiento humano.
Vid. Lindsay J. O., (Director), *Historia del mundo moderno. El antiguo Régimen (1713-1763),* Barcelona, Ramón Sopena, Vol. VII, 1979; Jacques Pirenne, *Historia universal, las grandes corrientes de la historia. El siglo XVIII liberal y capitalista,* Argentina, Grolier, Vol. IV, 1972 y *Enciclopedia Hispánica, Ilustración,*

[4] *Vid*. Nicolás Casullo, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamientos y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad,* Argentina, Eudeba, 2001, 2ª reimpresión, p. 10.

El movimiento conocido como Ilustración se basó primordialmente en el optimismo respecto al poder de la razón humana; en la posibilidad de reorganizar la sociedad de acuerdo a principios racionales; en una visión crítica de la historia, en contra de las concepciones metafísicas; la preferencia de una conciencia de aciertos y errores; la lucha contra el dogmatismo en lo político; la concepción de un universo y una realidad regida por leyes dinámicas que la razón humana podía demostrar; se concebía a Dios como el arquitecto del mundo, mas no ya como el vigilante presto al castigo; la confianza sobre el progreso histórico del hombre; la gestación del concepto de humanidad, en el cual se integraban todos los pueblos, por encima de las circunstancias étnicas o geográficas. Por lo tanto, los pensadores ilustrados, para comprender la realidad, se centraron en la fuerza de la razón y creyeron firmemente en la importancia de difundir la cultura por medio de la educación. Es por ello que el siglo XVIII se concibe a sí mismo, como el siglo del progreso del conocimiento humano y, por eso, la razón y el sentimiento desplazan a la fe.

El desarrollo ilustrado tuvo varios escenarios: Inglaterra, Francia, Alemania, Prusia, Rusia, y España. La filosofía especulativa inglesa, al aplicarse a las ciencias naturales, admite sólo lo controlado, lo constatado. Así, el racionalismo filosófico contribuyó de una manera decisiva a asegurar el éxito de la observación científica precisa. Cambios que se plasmaron en la publicación de libros muy importantes para la evolución del pensamiento ilustrado, por nombrar algunos de importancia: en la filosofía, el libro de Emmanuel Kant *¿Qué es la ilustración?*[5] donde se fundamenta la certeza de la razón práctica; en lo religioso: los libros de La Mettrie de 1745 que propusieron el materialismo ateo; en lo político: de Montesquieu, en el *Espíritu de las leyes* publicado en 1749, donde elaboró una nueva teoría del derecho y la necesidad de una constitución, en 1762

[5] Emmanuel Kant, *¿Qué es la ilustración?, en Filosofía de la historia, México*, FCE, 2004 10ª reimpresión, p. 25.

Rousseau publicó *El contrato social*, en donde expone que cada individuo ha nacido libre, y el pueblo es el soberano y la voluntad general, la primera ley, libertad e igualdad, con tal trascendencia que condujo a finales del siglo a la Revolución Francesa, como un reconocimiento a la libertad de conciencia, a los derechos del hombre; en lo pedagógico: la novela *El Emilio,* donde Rousseau desarrolló una nueva concepción pedagógica por medio del amor y el conocimiento de la naturaleza que influyó en las costumbres, lo cual dio pauta al romanticismo; de historia que se convirtió en ciencia en el siglo XVIII se escribieron: *Essai sur l'Histoire Genérale et sur les Moeurs et l'Espirit des Nations* (1756, p.21-22) de Voltaire ; *History of Great Britain* en 8 vols. (1754-1763) de Hume; Decline *and Fall of the Roman Empire* (1776-1781) de Gibbon; etc., usando fuentes originales; en el aspecto científico: el interés por la exploración total de la naturaleza se reflejó en el primer *Gran Atlas de Astronomía* del inglés Flamstreed en 1775, el perfeccionamiento del cálculo diferencial e integral de Laplace en su *Tratado de la Mecánica celeste* publicado en 1799-1825; Atlas geográficos, y el nuevo sistema de clasificación de las ciencias, para lo cual se usaron esquemas descriptivos, el más importante del sueco Linneo que publicó en 1736 *Fundamentos de Botánica*. En el aspecto literario las expediciones geográficas se irradiaron a la literatura, en el gusto por lo exótico, por los viajes, en dos obras trascendentales: *Robinson Crusoe* de Defoe en 1714 y *Los viajes de Gulliver*, de Swift en 1726, que ilustran a la perfección este espíritu de búsqueda y el deseo de alcanzar realidades desconocidas.

Hemos resaltado el aspecto de las publicaciones más importantes y sus ilustraciones, porque precisamente es ahí donde se encuentra la clave del desarrollo del diseño gráfico moderno, por la necesidad de una nueva forma de representar las imágenes en las ilustraciones de los libros publicados, que reflejara con exactitud los nuevos descubrimientos y conocimientos adquiridos. Pero lo más relevante para nuestro interés, fueron las excavaciones de Herculano iniciadas en

1738[6] y las de Pompeya en 1748; así como los descubrimientos de la Grecia Antigua en 1756 y las láminas de las Vistas de Roma –ya citadas de Piranessi–, que dieron a conocer los monumentos romanos, dando pauta a que Winckelmann, interesado en las obras antiguas, diera cuenta de ello, culminando con su teoría sobre el Neoclasicismo. Volveremos a insistir en este punto más adelante por la importancia que tiene para nuestra investigación.

Guglielmo Caballo y Roger Chartier[7] dan cuenta de cómo se fue operando una "revolución lectora", en las modificaciones de la recepción del público lector, al cambiar los hábitos de una lectura "intensiva" por una "extensiva", a lo largo del siglo XVIII en Inglaterra, Francia y Alemania; ya que la lectura repetitiva e intensiva de textos ya conocidos, generalmente religiosos, se fue sustituyendo por textos laicos, de entretenimiento privado e individual, principalmente literarios, lo que explica el gran éxito de las dos obras literarias antes mencionadas. Aunado a esto, el proceso de aburguesamiento de la sociedad, la cultura y los gustos literarios de la intelectualidad europea de la época. "La palabra escrita se convirtió, en símbolo burgués de la cultura".[8]

En este contexto de gran desarrollo intelectual, se comprende la importancia de la Enciclopedia Francesa. Se puede afirmar que la vida intelectual del siglo XVIII está contenida en los 35 volúmenes que comprenden la *Encyclopédie ou Dictionaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.* Obra que con el auxilio de cerca de 180 sabios de todas las disciplinas, asienta los conocimientos de la época, al tiempo que constituye un vivo ejemplo del racionalismo que pregona el nuevo enfoque basado principalmente en la naturaleza, la razón, la libertad política, la tolerancia religiosa y la idea del progreso. Su publicación se inició en 1751, y duró varios años, bajo la dirección de Diderot y D'Alembert. La

[6] *Vid*. Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte,* Madrid, Cátedra, 1982, p.104.
[7] Guglielmo Caballo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.
[8] *Ibidem*, p. 502.

repercusión que tuvo en toda Europa, se explica no sólo por su documentación, sino por la condensación de las nuevas ideas.

Pero también es muy importante considerar que la Enciclopedia estaba contenida en 17 volúmenes de texto; que además contaba con 11 volúmenes compuestos por 3,135 magníficos grabados calcográficos que la ilustraban y acompañaban, para hacerla todavía mucho más didáctica. Y en esto es necesario detenernos a reflexionar en la importancia de este hecho, que subraya el inicio de una nueva época, en la que el tratamiento y la intención de la imágenes que ilustran los libros científicos y técnicos, con una mayor perfección de la imagen y la calidad del grabado, se suma a la clara intención didáctica, ilustrativa, demostrativa, de lo que se está diciendo con las palabras escritas.

Desde épocas muy remotas, sabemos por la historia del arte, la antropología, la psicología, cómo la representación de la imagen es una necesidad inherente al ser humano para completar sus ideas, ya sean éstas de carácter mágico, religioso, estético, o científico, con esquemas que explican conceptos como los de la geometría. En la evolución propia de la imagen, de los símbolos y de la propia escritura, se encuentra también, la necesidad de reproducirla. Y en este sentido Elías Trabulse[9] afirma que se han dado muchas razones para explicar por qué la ciencia avanzó con lentitud, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, pero ninguna se refiere a la falta de imágenes:

> A menudo las descripciones hechas exclusivamente de palabras son abstrusas. Basta leer la descripción científica completa de una planta común. Sin embargo, esto se aclara notablemente si enfrente tenemos la imagen del objeto descrito.[10]

[9] Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México,* Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
[10] *Ibidem,* p. 12.

Entre los acuerdos generales de los estudiosos del libro antiguo, la tipología que se usa para clasificar las ilustraciones es la siguiente:[11]

- Narrativas
- Científicas
- Gráficas (mapas, etc.)
- Musicales

La historia del libro antiguo demuestra cómo los libros manuscritos estuvieron, además de la decoración propiamente dicha, profusamente ilustrados; por citar un ejemplo, *El Beato de Turín*,[12] en folio, donde apreciamos páginas enteras con ilustraciones de escenas completas pintadas a mano (ilustraciones narrativas), algunas con genealogías, otras con simbologías especiales (ilustraciones gráficas). También se sabe que, como los libros miniados (en la Edad Media) carecían de índice, éste se suplía por medio del dibujo en miniatura, al inicio de la página[13] (ilustración narrativa).

El Renacimiento, entre otras muchas aportaciones, trajo consigo el desarrollo del grabado en madera que se utilizó en los libros, precisamente para la reproducción de imágenes. Pero las primeras xilografías de los libros tuvieron un carácter más bien de copia de los manuscritos y de aprendizaje de la propia técnica del grabado,[14] en algunos casos artístico –como se ya se señaló de los libros editados por Aldo Manuzio–. No fue sino hasta 1490, con *La Crónica de Nuremberg,* de Hartmann Scheder editada por Antón Koberger, que se reúne por primera vez en un libro incunable, lo icónico con lo escrito. Se trata de una edición altamente comercial donde la imagen es lo más importante para involucrar al lector. Las letras se imprimieron primero, después el grabado xilográfico

[11] De acuerdo a Elvia Carreño Velásquez, *Apuntes...*
[12] *Vid*. En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Luis Abadiano y Valdés, (traductor del italiano), *Vida del beato Sebastián Valfré, de la congregación del oratorio de Turín,* México, 1845, s.e
[13] *Vid*. definición en Glosario.
[14] El primer libro con un grabado impreso fue el *Monte Santo di Dio* de Bettini, publicado en Florencia en 1477. *Vid.* Thomas Hugh "Una verdadera revolución: la imprenta" en *Una historia del mundo,* Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 291.

en línea, por último se iluminó a mano, a todo color. Por primera vez se involucraron todos los gremios incluyendo a los pintores para resolver las imágenes. Esta edición marcó un parte aguas en la industria editorial. Los libros xilográficos de imágenes, conocidos como libros de pobres, se siguieron usando para el público inculto que no sabía leer. Sin embargo, hubo otras publicaciones muy ilustradas y con tanto lujo, que resultaban tan caras que sólo los príncipes o personas de alto rango podían pagarlas.

Pero otro tipo de ediciones como las científicas, se tuvieron que conformar con grabados modestos o inexactos hasta que se desarrolló el movimiento de la Ilustración. Un ejemplo de ello se encuentra en la comparación que presento de la edición que hizo Simón Papienso en Venecia en 1497, del *Tratado de arquitectura* de Vitruvio,[15] en el cual inserta en xilografía, los esquemas que realizó Vitruvio (ilustración científica), (*Vid.* Ilustración No. 64); con la edición que hicieron en Madrid en 1787[16] (*Vid.* Ilustración No. 65), con una clara influencia de la ilustración, de intención didáctica, y al mismo tiempo, con una perfección en el grabado, producto de la sistematización de la Academia de San Fernando. El cambio es evidente: (*Vid.* Ilustración No.64) en la edición veneciana renacentista del Vitruvio, tenemos primero que nada un libro de pequeño formato que mide 31 cm. de largo, únicamente con 7 xilografías, que son esquemas de gran simplicidad, con letras impresas dentro del dibujo; la edición madrileña de la época ilustrada, por su parte, es un libro en folio de 70 cm. de largo, que cuenta con 56 grabados calcográficos,[17] realizados por un dibujante y un grabador. En el caso de la ilustración No. 65, el dibujante es Josef Ortiz y el grabador, el ilustre Joaquín Fabregat, quienes agregaron a la rosa de los vientos de Vitruvio, según las convenciones de la época, la brújula en el centro de los esquemas, además de completar el nombre de otros vientos definidos en la época. En dicha

[15] *Vid.* Simonem Papiensome Bavilaquam, D'e *Aarchitectura libris Marco Vitruvio Pollio,* Venetéis, 1497.
[16] *Vid*. D. Joseph Ortiz y Sanz, (traductor del Latín y comentarios), *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión,* Madrid, en la Imprenta Real, 1787.
[17] *Vid*. definición en Glosario.

edición, los españoles aclararon que complementaron las ilustraciones siguiendo las explicaciones de Vitruvio. En este caso, es claro que los españoles incrementaron las ilustraciones al importante tratado, porque tenían la capacidad técnica para hacerlo, tanto en los conocimientos arquitectónicos, como en el grabado mismo y en la posibilidad de reproducirlo en un libro. Lo que prevalece entonces, es el espíritu didáctico e ilustrativo de los conceptos y técnicas (ilustración científica).

Tres figuras importantísimas del grabado desarrollaron las ilustraciones científicas en los libros: Durero, Rembrandt y Rubens. Sin embargo, la tendencia que siguieron fue más de carácter artístico, porque en general, resuelven la imagen de acuerdo a una concepción pictórica (*Vid.* Ilustración No. 66), o en otros términos, se trata de ilustraciones narrativas que acompañan al texto.

Para abundar más en esta justificación de la importancia que adquiere la imagen científica con la Ilustración, y el impacto que tuvo la edición de la Enciclopedia francesa[18] en sus contemporáneos (tomando en cuenta el desarrollo técnico del grabado a su alcance), es necesario destacar algunas características de las ilustraciones de la Enciclopedia. En ellas se unen dos conceptos básicos: uno filosófico y otro científico, que se ve claramente reflejado en las láminas (*Vid.* Ilustraciones No. 67, 68, 69 y 70). La ilustración científica, tenderá a explicarse por sí misma, y generalmente se acompaña de un título.

En la Ilustración No. 67 titulada “Agricultura”, se observa un grabado calcográfico, que comprende dos partes, una escena superior y una inferior más pequeña. En la parte superior se ilustra el trabajo agrícola en el campo (ilustración narrativa), con cinco figuras que usan arado y otros instrumentos de labranza para su trabajo. La escena es completamente realista y descriptiva y cada figura tiene un número, que en la página par de la publicación explica de qué se trata. En la parte

[18] Diderot y D´Alambert, *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Mechaniques, avec leur explication,* Paris, Livourne, 1771, tomo I.

inferior, se ilustran dos arados (ilustración científica-técnica),[19] también numerados, pero uno de ellos tiene letras para dar pie a la descripción que se está haciendo y diferenciarlo de la otra figura.

La Ilustración No. 68, continúa con el tema del arado (ilustración técnica): algunas piezas son de madera, otras de metal; y se describen las partes en 7 dibujos. Lo que destaca aquí, es el ángulo inclinado de la primera ilustración, para describir las dos ruedas; también, en la figura dos, una proyección del mismo para verlo desde la parte superior; y en la figura cuatro, las letras que sirven a la descripción escrita del movimiento de la rueda y el conjunto del larguero que se hunde en la tierra; por último, en la parte inferior, una escala de medidas en pies para dar una idea exacta del tamaño de la pieza.

En la Ilustración No. 69, se ilustra un arado moderno, hecho completamente de metal. En la figura 3, para indicar una parte interna oculta a la vista, se puntea para explicar la unión entre el buje y el eje de la rueda; en la figura 5, también hay una proyección para ver el arado desde la parte superior, (ilustración científica).

Por último, en la Ilustración No. 70 no sólo se muestran las piezas y las partes del arado mecánico anterior, sino que se hacen esquemas conceptuales para la comprensión del movimiento en la figura 8, (ilustración científica). Esto es importante porque demuestra visualmente cómo se transmite el movimiento de una rueda a otra por medio de engranes, que fueron la base de las máquinas; se ilustra tanto el interior como el exterior de la pieza en la figura 9; la forma de armarlo, en la figura 11; la cadena de engrane, sus partes y el engrane, en la 13 (ilustración técnica); y finalmente, lo más interesante: el dibujo isométrico de la figura 12, que ya no es una simple proyección, sino que tiene otro concepto descriptivo y de mayor complejidad para representarlo bidimensionalmente en el papel.

[19] En este sentido conviene agregar a esta tipología el término técnico, que es más apropiado.

De las ilustraciones[20] y la información que trae la *Enciclopedia* sobre la imprenta parisina de Danois y la asesoría del tipógrafo Fournier el joven, éste publicó en 1764 un importante *Manual*, como consecuencia de esta primera sistematización, al que nos referiremos más tarde por su importancia.

¿En qué estriba la diferencia entre la tradición de las ilustraciones de los libros anteriores y los aportes del movimiento de la ilustración?, en la necesidad de la imagen científica-didáctica.

La ilustración desencadenó dentro del diseño gráfico una serie de fundamentos para crear imágenes que ilustraran los nuevos descubrimientos, con el fin de representar de una manera fidedigna el recuento y la clasificación de la naturaleza. Estos fundamentos fueron fielmente llevados a cabo en las Academias de Arte, por medio de una manera moderna de enseñar el arte, de acuerdo a un método: el dibujo, el estudio de las matemáticas y la geometría.[21]

Las necesidades de difundir los nuevos descubrimientos, se vieron satisfechas en un principio a la manera tradicional, por medio de publicaciones y el grabado; pero pronto éstas resultaron insuficientes, por lo que surgieron las publicaciones periódicas y las revistas.

Pero la Ilustración, al revalorar la historia, fundó el interés por lo antiguo, que trajo con las excavaciones un nuevo estilo: el neoclasicismo. Y del gusto por lo clásico y la perfección, se fundamentó la nueva pedagogía de las Academias de Arte.

---

[20] *Vid*. Ilustraciones No. 24, 25, 26, y 34 que fueron realizadas tanto para el *Manual* como para la *Enciclopedia* de acuerdo a Fournier el joven.

[21] Sin embargo, tanto W. M. Ivins Jr., como Trabulse *José María Velasco*..., insisten en aclarar las limitaciones de la iconografía científica, porque ésta no escapa a la subjetividad del observador, quien puede privilegiar inconscientemente ciertos aspectos, u omitir otros. Según Ivins, respecto al grabado del siglo XVIII, en particular, el hecho de que primero se dibuje y después se dé al grabador para su ejecución, distorsiona la idea original. En la actualidad los científicos usan otros parámetros: fotografían estructuras moleculares desde el microscopio con la nanotecnología, analizan el ADN, la composición química, entre otros. W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Sin embargo, la ciencia no se conformó con imágenes artísticas en las academias, por lo que para 1799 en Francia, Gaspard Monge inventó la geometría descriptiva y se implantó también el sistema métrico decimal. Monge, de una manera rigurosa, demostró cómo se podía representar un objeto de manera tridimensional, en las dos dimensiones de una lámina, obteniéndose la posibilidad de determinar por medio del dibujo cualquier posición de elementos constructivos.[22]

4.2. NUEVAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DEL IMPRESO: LA PRIMERA ETAPA DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y EL DESARROLLO DEL DISEÑO GRÁFICO MODERNO

La Ilustración trajo también una serie de conocimientos que se aplicaron a la técnica. Un conocimiento se fue concatenando con otro, hasta generar, a la postre, lo que conocemos como la Primera Revolución Industrial.[23] El racionalismo inglés no sólo se manifestó en el campo científico, sino que al mismo tiempo se pusieron en práctica algunos de los descubrimientos científicos, originando el proceso de industrialización, que caracterizaría la época moderna del siglo XVIII.

Es necesario distinguir las dos etapas de la Revolución Industrial, porque para nuestro estudio, desde la primera etapa, se gestó lo que se considera el inicio de la modernidad. Estas etapas se marcan de acuerdo al desarrollo científico, técnico, político y social, principalmente de Inglaterra, su iniciador, y de Francia, puesto que en otros países fue posterior, al igual que en la Nueva España.

1ª Etapa, de 1750 a 1870: La primera fase del proceso se llevó a cabo con la evolución por un lado, del artesanado tradicional, a la manufactura; y por otro, de la

[22] *Vid*. Leonardo Benévolo, *op. cit.*, p. 37.
[23] *Vid*. Arthur Seldon, "La revolución industrial es aquel período de la historia de un país, cuando por primera vez adopta métodos productivos que se sirven de máquinas, y de un sistema de transportes para facilitar la división regional extensiva del trabajo, necesaria para cosechar la economía de la producción en gran escala", *Diccionario Económico*, Barcelona, Oikos, 1968, p. 334.

agricultura feudal, a la capitalista.[24] El cambio al tipo capitalismo surge con la industria, basados en los inventos incipientes de la maquinaria textil, la máquina de vapor y la siderurgia. El desarrollo del sistema capitalista comienza a sustituir el "Ancien Régime", por la modernidad industrializada, lo que significó entre otros aspectos, el paso de la sociedad agrícola y rural, a la sociedad industrial y urbana. De este modo se inicia el ascenso de la burguesía como clase dominante.

2ª Etapa de 1870 a 1914: Esta fase se define económicamente con la construcción del primer dínamo eléctrico de corriente continua, y los progresos en la industria eléctrica y química que se derivaron de ella; la consolidación del sistema capitalista financiero y el neocolonialismo, con los cambios importantes en el sistema político, en el orden internacional y de las naciones, y la hegemonía de la burguesía a nivel mundial.

Para esta tesis sólo se abordará la primera etapa, por razones cronológicas. Sin embargo, es muy importante delimitar las dos etapas para evitar confusiones en cuanto al término modernidad, ya que consideramos la primera etapa de la Revolución Industrial como el inicio de la modernidad en el diseño gráfico. Es necesario entonces hacer un paréntesis, para aclarar algunos aspectos.

En los acuerdos internacionales del estudio del libro antiguo, se delimita el fin del libro manual en 1840, considerándose el inicio del libro industrial a partir de esta misma fecha, la cual corresponde al momento en que en Inglaterra se usa la rotativa de papel. Sin embargo, para efectos de esta tesis, los parámetros difieren de los acuerdos internacionales, pues las fechas se han establecido a partir de Inglaterra, porque es donde se inicia la Revolución Industrial; pero México, un país de tecnología dependiente, adquiere sus rotativas muchos años después y no por ello

[24] *Vid*. Karl Marx, "XII. División del trabajo y manufactura" y "XIII. Maquinaria y gran industria" en, *El Capital*, Madrid, Akal, 1976, Libro Primero, Tomo Segundo, pp. 35-252 Traducción de Vicente Romano García.

debe considerarse su producción como no moderna, ya que como intentamos analizar en este trabajo, no se puede desconocer la producción de la primera mitad del siglo XIX del México independiente, que establece de hecho una clara ruptura con el virreinato, e inclusive como veremos en este mismo capítulo, la misma transición inicia el definitivo desapego con la tradición, que se verá reflejado en la producción gráfica. Por lo tanto, desde la primera Revolución Industrial, existe lo que denominamos diseño gráfico moderno, tanto en Europa como en la Nueva España, desde el punto de vista estilístico, en cuanto al aspecto tecnológico, sí es significativo para nuestro país el cambio de la fabricación de papel, y la prensa de vapor, aunque no se use la rotativa en esta etapa.

Ya la segunda revolución industrial influirá notablemente en los productos gráficos, siguiendo las mismas tendencias de la primera, pero con la producción mecanizada de las rotativas, el offset y la fotografía, en lo que se refiere al aspecto técnico.

Este proceso se gestó desde inicios del siglo XVIII, sobre la base del desarrollo comercial, que por la competencia generó nuevas necesidades que se fueron satisfaciendo con el desarrollo de la industria. Ya que la poderosa expansión comercial lograda en el terrero colonial, y la lucha anglo-francesa por obtener la supremacía desplazando a los holandeses, fueron las constantes del periodo. El ejercicio consciente del comercio exterior fue utilizado por ambas naciones como un medio de enriquecimiento nacional.

El aumento del volumen y la variedad de los productos en el comercio internacional, son una clara muestra de los progresos técnicos lo que marcó también el fin del mercantilismo económico, para dar inicio al desarrollo del capitalismo industrial, en donde lo que importa, es el volumen de la producción y el excedente. Surgen las grandes compañías comerciales de productos que ofrecen el excedente impensable con los métodos artesanales tradicionales. Por la transformación de la energía, que mueve a las máquinas, con una capacidad nunca lograda hasta esa época,

se le conoce como Revolución Industrial.[25] La fabricación acelerada de las mercancías exigía nuevos métodos de distribución.[26]

La denominada revolución se cristalizó con tres progresos técnicos básicos que cimentaron el desarrollo industrial: la máquina de vapor de Watt, empleada por primera vez en 1776 en una fábrica siderúrgica, con el vapor como fuerza motriz –en 1769 Artwright inauguró la primera fábrica textil con fuerza hidráulica–; y el descubrimiento de Hunts al sustituir el carbón de madera por el de hulla, que generó la posibilidad de producir acero y estaño modernos, para la fabricación de las nuevas máquinas.[27]

Estos cambios en la industria y el desarrollo tecnológico trajeron tres consecuencias de importancia para el diseño gráfico en cuanto a su producción:

- la fabricación del papel por medio de la celulosa de madera
- la substitución de la prensa de madera por la de hierro
- la reproducción de la imagen por medio de la litografía

La máquina para fabricar papel fue un invento de Nicolás Luis Robert en 1798, en el molino de Essones, al cambiar la materia prima original de trapo, o de fibras textiles, por fibras de madera. Con la nueva máquina y la nueva materia prima, se producía una tira continua de papel embobinada que se podía cortar al tamaño requerido; aproximadamente, mil kilos diarios, frente a las cien hojas manuales de forma artesanal. Este

[25] Las descripciones históricas inglesas de la época oscilan entre el optimismo y el fracaso, porque los cambios económicos que se fueron originando, denotan una falta de coordinación entre el progreso científico, y la organización general de la sociedad. Una de las consecuencias fue que las estructuras de la sociedad tradicional –los privilegios políticos, la organización cooperativa de la economía, las limitaciones políticas de la libertad en los negocios–, no resistieron las nuevas exigencias del desarrollo industrial, precipitándose la caída del viejo régimen: en Francia de golpe con la revolución; y en Inglaterra, sustituyéndolo más tarde, con nuevas formas de organización.

[26] En España, Carlos III empezó a usar el papel como moneda; después en Estados Unidos y a principios del siglo XIX, en Inglaterra, generalizándose su uso, cuando el valor diferencial de la plata y el oro se ampliaba a conveniencia de las potencias.

[27] Las primeras aplicaciones prácticas fueron la construcción del puente de hierro en 1778 y el primer buque de hierro en 1780, mejorándose las vías de comunicación. Y en 1799 Francia depositó el metro de platino en el museo de Arte y Oficios de París para implantar el sistema métrico decimal como unidad de medida, que sería más tarde aceptado mundialmente. Leonardo Benévolo, *op. cit.*, p. 38.

invento se hizo en Francia, pero las primeras máquinas se produjeron en Inglaterra.[28]

El conde inglés Stanhope hizo mejoras en la prensa para imprimir; sin embargo, se considera como la primera máquina de imprimir moderna la del alemán Friedrich Köning, quien en 1774-1843 en Londres construyó una máquina totalmente automática, movida por vapor, que solamente necesitaba de dos operarios: uno para colocar la hoja en blanco, y otra para retirarla ya impresa. Se podían imprimir con ella 800 ejemplares en una hora.[29]

Por su parte, en 1790, Alois Senefelder invento la litografía, aunque éste no forma parte de la Revolución Industrial inglesa, su innovación revolucionó la forma para reproducir una ilustración, con una calidad en menor tiempo y costo.

El diseño gráfico contribuyó en este proceso con lo que hemos considerado como inicio del diseño gráfico moderno, que comenzó en Europa en el siglo XVIII, –con los tres aspectos que señalaba Satué del diseño editorial, corporativo y publicitario–, que se desarrollaron ampliamente:[30]

- Diseño e impresión en la emisión del papel moneda. Cuya circulación se hizo forzosa en este periodo.
- Diseño publicitario moderno: rótulos, tarjetas comerciales que reproducían el rótulo del establecimiento, y carteles murales xilográficos.
- Diseño corporativo: de marcas de los nuevos productos en etiquetas modernas.
- Diseño editorial: de grandes tirajes y nuevos formatos, nuevas publicaciones de libros infantiles ilustrados, enciclopedias, atlas, periódicos, revistas, calendarios, hojas volantes, gacetas; así como

[28] Philip B. Meggs, *op. cit.*, p. 132.
[29] *Ibidem*.
[30] Enric Satué, El *diseño gráfico desde los orígenes...*, pp. 47-89.

las tarjetas de visita ilustradas para la aristocracia y burguesía europea.

Los grandes tirajes modificaron la circulación de los impresos, y con ello cambiaron también los hábitos de la lectura. Como se señaló al inicio de este capítulo, se amplió la lectura de un modelo "intensivo" a otro "extensivo", al aumentar el número de lectores; y de acuerdo a los diversos públicos, surgieron también, nuevos temas: los científicos, en las gacetas o revistas especializadas; de entretenimiento, para los niños o las damas; y los temas fantásticos de la literatura. Todos ellos fueron forjando un proceso de laicización de los lectores sobre temas profanos. Este mismo proceso se dio paulatinamente en los últimos años de lo que fue la Nueva España, en el periodo de transición, que se detiene por la guerra de Independencia y se reinicia con nuevos bríos, en los primeros años de la vida independiente.

Un último aspecto a considerar en este apartado, por su gran importancia, se refiere a los nuevos circuitos de circulación de los libros y los impresos gráficos. Los centros de edición europeos tradicionales, que eran cinco,[31] quedaron retrasados y fueron muy pronto rebasados por las grandes ediciones modernas francesas e inglesas. Por lo que no es casual que decayera el uso del latín, que se editaran las publicaciones en las lenguas vernáculas (o nacionales) y que la nueva lengua internacional fuera el francés. Basta citar sólo los datos correspondientes a los periódicos: en 1750 había en Inglaterra 100 periódicos; en 1780, 200, junto con las gacetas internacionales. Por su parte, en Francia, de 1789 a 1799, existieron 2000 periódicos. Lo anterior permitió el desarrollo de una prensa más avanzada, desde el punto de vista temático, de producción y

[31] 1. Amberes, Colonia y Frankfurt; 2. Venecia, Génova; 3. Ámsterdam, Lyden; 4. Ginebra, Neuchatel; y 5. París, Lyon, Londres. *Vid*. Cristina Gómez Álvarez, *Apuntes*...

distribución. Las publicaciones de ambos países, nutrieron a ilustrados novohispanos como José Antonio Alzate.[32]

4.3. ILUSTRACIÓN, NEOCLASICISMO, LAS ACADEMIAS DE ARTE Y LA NUEVA ICONOLOGÍA

El neoclasicismo se inició en Europa, aproximadamente en 1755, como una reacción a los excesos del rococó, y a la influencia de la Ilustración, en cuanto al interés por las investigaciones históricas. Lo anterior, se sumó a los descubrimientos arqueológicos, que pusieron en la actualidad del momento al mundo grecorromano –puesto que se estudiaron los monumentos de una manera más exacta, se publicaron las primeras colecciones sistemáticas de planos–, lo que estructuró un concepto temporal más objetivo. Los monumentos romanos ilustrados y ampliamente difundidos en los grabados de Piranesi desde 1740, establecieron un gran comercio y propaganda con la venta de las reproducciones. Asimismo, se habla de*l grand tour* de la nobleza y alta burguesía de la época, para visitar los monumentos descubiertos, que influyeron en la arquitectura neoclásica, el surgimiento de los primeros museos[33], las grandes bibliotecas y el afán bibliófilo de la nobleza.

El nuevo estilo neoclásico pretendía el retorno a las formas clásicas. Los teóricos alemanes Johann Joachin Winckelmann y Antón Raphael Mengs crearon una imagen paradigmática de Grecia, forjaron la idea del ideal clásico, el concepto de lo bello y la función del arte. Se considera a Winckelmann como el fundador de la Historia del Arte, al

[32] *Ibidem.*

[33] Piranesi se especializó en difundir la arquitectura romana, el gusto de los intelectuales de la época por lo clásico, se reflejó en la construcción de edificios resueltos a la manera de los templos griegos y romanos. De esos nuevos edificios, algunos fueron creados para albergar las pinturas reales y las colecciones de arte de los aristócratas ilustrados. Así nació el museo, un nuevo tipo de edificio cuyo objetivo consistía en albergar estatuas y pinturas, únicamente para la contemplación de la belleza. En 1732 se abre en Roma el primer museo público de escultura antigua en Campidoglio; en 1739 se abren al público las colecciones del Vaticano; en 1750 las de Luxemburgo, en París, y la de H. Sloane es donada al público en 1759, lo que constituyó el primer núcleo del Britsh Museum; *Vid.* Leonardo Benévolo, *op. cit.,* p. 25; *Vid.* Stephen Richard Jones, *Introducción a la historia del arte. El siglo XVIII,* Barcelona, Gustavo Gili, 1992, 3ª.

hacer su estudio de la producción artística de las estatuas griegas, dignas de imitar, porque representan el ideal de la belleza en el arte.[34]

En la nueva Iconología ilustrada de los libros, los dioses y los faunos se fueron retirando, y se sustituyeron por guerreros, filósofos y legisladores de la antigüedad. Hubo un gran interés por destacar lo heroico, el valor, la grandeza del ser humano frente a retos ejemplares.

Winckelmann subrayaba frente a sus partidarios la gran importancia que tenía la educación de los artistas en este nuevo enfoque ilustrado del arte, a la vez que destacaba la relevancia del mensaje del artista. Mengs agregó a ello, que el artista ya no sería objeto de reconocimiento universal si continuaba siendo un artesano del pincel y el cincel; por lo tanto, el artista debía prepararse en la "ciencia del arte", aprender geometría, perspectiva, historia, mitología, anatomía, filosofía y teoría del arte.[35] Con ello se muestra la estrecha relación entre el pensamiento ilustrado, la teoría neoclásica y el sustento pedagógico de las Academias de Arte. Tanto Winckelmann como Mengs, desplegaron muchas relaciones que los vincularon con los programas de enseñanza de las academias que se fundaban para desarrollar esos programas tan ambiciosos.

Nikolaus Pevsner al hacer el recuento del número de academias fundadas o reorganizadas, y el costo que implicaba la formación y el sostenimiento de éstas, descubrió que además del reconocimiento especial a las artes, se requería de su promoción comercial.[36] Estos cambios en Europa después de 1750, –señala Pevsner–, eran promovidos por los propios reyes, quienes patrocinaron el sostenimiento de las nuevas academias con el fin de educar tanto a los artistas como a los artesanos en un gusto más exigente hacia sus productos y garantizar con ello mejores

[34] *Vid*. Hugh Honour, *Neoclasicismo,* Madrid, Xarait, 1982.
[35] *Vid*. Nikolaus Pevsner, *Las academias...*, p. 108.
[36] En Nápoles en 1741, el rey Carlos III ordenó una Scuola del Disegno para los aprendices del taller de piedra; en Francia la Ecole des Gobelins. La de Nápoles, se desarrolló como Academia de Disegno y participó de las clases de dibujo del natural de la Real Fábrica de Porcelanas; en 1758 en Viena, la Manufaktur-Schule se incorporó en 1770 a la academia. Nikolaus Pevsner, *Las academias...*, p. 112.

diseños para competir en los mercados. Los monarcas ilustrados respondían a su concepción mercantilista de que el Estado debía ser el que promoviera y estimulara con la venta de los productos la circulación monetaria.

Así, la vieja estructura gremial del aprendizaje se fue cambiando por el dibujo preciso, con reglas establecidas; es decir, por las clases de dibujo que se tomaban en las academias. Sin embargo, no siempre se dio una relación armoniosa entre los gremios y la Academia. Aunque este sistema se volvió obsoleto a medida que los productos industriales que se comercializaban a gran escala desplazaron a los objetos artesanales en el siglo XIX.

De todas las academias, la que tuvo mayor desarrollo e influencia sobre las demás fue la de París. En 1767 se abrió la École Gratuite du Dessin, que contó mil quinientos alumnos, que asistían dos veces por semana a clases en la Academia. La Escuela de Diseño tenía relación con los gremios artesanales y con la Academia. En la Academia se enseñaba geometría y arquitectura, dibujo de figura, de animales, flores y ornamentos. Todo ello se copiaba de dibujos y grabados, luego de modelos de yeso, y después se hacía el dibujo al natural. El estilo que se enseñaba era de tendencia neoclásica. Todas las academias tuvieron un mismo patrón estructural: un rey protector, pago de cuotas, becas, y en algunas se dieron clases gratuitas a ciertos grupos gremiales. Al final de los cursos se organizaban concursos, se daban premios y se hacían exhibiciones anuales de los trabajos. Tras de varios exámenes se otorgaban reconocimientos y medallas a los alumnos y profesores de las academias más destacados. De esta manera, las academias fueron acreditando su arte a nivel internacional por el constante intercambio de información que había entre sus miembros, deseosos de llenar vacantes donde lo solicitaran.[37]

[37] *Ibidem,* p. 110.

La tendencia francesa era copiada en las otras Academias europeas. Aunque la Academia de Francia era fuerte porque tenía muchas escuelas filiales provinciales, no por ello descuidaba las exigencias comerciales, incluso en Alemania se crearon nuevas materias comerciales que se impartieron. Esta contradicción subyace en el fondo mismo de la prédica de las ideas: despertar un arte libre y elevado, y responder al mismo tiempo a la competencia comercial entre las naciones europeas.[38]

No obstante lo aquí anotado sobre las academias, siguiendo nuestro razonamiento tenemos que reconocer que la sistematización en la enseñanza del dibujo y la perfección que se alcanzó en el grabado, entre otras representaciones, se debe en gran parte a la Academia, que si después se volvió estereotipado, no se puede menospreciar su labor educativa y de sistematización, en particular en el avance del grabado y el auge de las ilustraciones en los libros científicos, junto con el esmero en la expresión artística que logró alcanzar.

4.4 La Ilustración en España y su recepción en la Nueva España

La Ilustración en España[39] se desarrolló con muchos matices, pues la tradición religiosa de la reconquista espiritual cifrada en la contrarreforma, era una tradición que no se podía quitar de la noche a la mañana: por lo pronto, se rechazó el deísmo inglés y no se aceptaron las dudas sobre los dogmas religiosos. De tal manera que ciertas ideas ilustradas, como el convertir al Estado en la fuerza principal para encabezar el progreso y la razón, al desterrar la ignorancia por medio de la educación, y aplicar los avances económicos y políticos, fueron las ideas que se aplicaron de inmediato. En este caso, más que una revolución, fue una restauración sobre el poder de la monarquía con base en reformas económicas y administrativas.

[38] *Ibidem,* p. 116.
[39] *Vid*. Dorothy Tanck Estrada, *La educación ilustrada. 1786-1836*, México, El Colegio de México, 2005, 4ª reimpresión.

A los Borbones, influidos por las ideas ilustradas, les tocó aplicar los cambios para unificar las regiones geográficas regidas por ellos, sacar del estancamiento agrícola en que se encontraba España y sortear las dificultades económicas del resultado de las guerras que produjeron en el siglo XVII, en este país, una depresión económica.

> [Porque] los Borbones no estaban dispuestos a seguir sufriendo escasez y penuria, siendo como eran los amos más ricos del mundo [...] Es por esto que idearon una serie de reformas orientadas a explotar de forma más racional, no sólo los recursos americanos, sino sus mercados.[40]

Fue Carlos III, cuando asumió el trono en 1759, quien promovió las reformas económicas y administrativas para fortalecer al Estado y fomentar de nueva cuenta las actividades industriales, comerciales y agropecuarias, rezagadas ante el desarrollo de otras potencias, ya que en ese país no había una clase media preparada para promover el desarrollo industrial. Carlos III fundó fábricas textiles y puso fin al monopolio mercantil de Cádiz y Sevilla con el Nuevo Mundo; declaró el libre comercio para todos los puertos españoles; emprendió la construcción de caminos; y mejoró las instalaciones portuarias con el objeto de ir nacionalizando la economía. En 1767 expulsó a los jesuitas, limitando así el fuero eclesiástico. La Iglesia lo aceptó con tal de frenar las ideas anticlericales francesas. El Estado asumió el vacío de la educación que dejaron los jesuitas, con lo cual el rey siguió representando el poder moral y espiritual supremo de la sociedad española, símbolo de la unidad nacional.

El Conde de Campomanes y Gaspar Melchor de Jovellanos, ministros reales en varias ocasiones y destacados intelectuales ilustrados, fueron los principales promotores de las reformas, tratando de agilizar y descentralizar la administración pública, para evitar el burocratismo y la

[40] Juana Gutiérrez Haces, "El siglo XVIII: un reino y un estilo artístico en transformación", en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México, Museo Franz Mayer y The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, p. 47.

lentitud de los cambios, la duplicidad de funciones, y encontrar el medio más eficaz para recaudar impuestos para la hacienda real.

En 1782 se creó el Banco Nacional para financiar la guerra con Inglaterra y fomentar el comercio. Asimismo, dos cosas importantes se instauraron: la educación primaria, donde además de enseñar la religión católica, se agregó la enseñanza de materias técnicas y cívicas; y por otro lado, se acotó la influencia de los gremios, considerados por los ministros como los causantes del retraso de la industria española. Para encausar el progreso industrial, Campomanes propugnaba el libre juego de intereses y la eliminación de los privilegios de las corporaciones de los gremios. Así, en 1813 se abolieron los gremios en España, al tiempo que la educación primaria quedó bajo el cuidado de una comisión especial en cada ayuntamiento como una prerrogativa de Estado.[41]

De acuerdo con Antonio Rubial, las reformas borbónicas se iniciaron en la Nueva España, en su primera etapa, de 1759 a 1788 con Carlos III y el visitador José Gálvez, quien se encargó de aplicarlas junto con los virreyes y obispos. Las reformas se propusieron implantar un sistema que concentrara el poder en la Corona, tratando de sanear el aparato administrativo y financiero. El resultado fue, sin embargo, que la burocracia creció en manos de los españoles y se desplazó de las audiencias a los criollos.

Se organizó el territorio con base en las llamadas intendencias, en donde cada intendente se hacía cargo de todo el gobierno y administración de la misma, para restarle poder al virrey. Se afectaron también algunas corporaciones de religiosos, al quitarles el control de las parroquias indígenas y al privar a las monjas de muchos privilegios, siendo lo más importante y significativo la expulsión de los jesuitas por su poder económico y su influencia educativa. Algunas prerrogativas de los

[41] Dorothy Tanck Estrada, *op. cit.*, p.14.

comerciantes que ejercían el monopolio mercantil en el territorio novohispano también fueron limitadas.

Estas políticas por sí solas afectaron muchos intereses porque rompieron el pacto anterior que existía con los Habsburgo entre la Corona española y la sociedad novohispana. A ello hay que agregar que las reformas estaban fundamentalmente encaminadas a incrementar la recaudación de los impuestos de los virreinatos y las capitanías generales de América como lo estudia Carlos Marichal:

> La relación colonial inevitablemente tenía dos caras. Las transferencias fiscales que recibía la metrópoli implicaban, a su vez, altos costos fiscales para las posesiones españolas en América y en particular para la Nueva España, que hacia fines del siglo XVIII estaba enviando un volumen de plata al exterior más alto que nunca antes en la historia colonial: de acuerdo con nuestras estimaciones, entre 1780 y 1810 las tesorerías novohispanas remitieron al exterior la enorme suma de 250 millones de pesos plata. En otras palabras. Las demandas imperiales de fondos no disminuyeron a fines del régimen colonial, sino que se incrementaron.[42]

Ello explica por qué afirma Rubial que la Corona benefició a otras corporaciones como los mineros, a quienes se apoyó con escuelas de minería, un banco de fomento minero y un tribunal especial, por ser el centro del interés de la Corona, pues era el principal apoyo para sostener las guerras de España y Francia contra Inglaterra.

Si se liga la relación entre los gastos de la Corona respecto de sus reinos americanos, con la otra notable reforma política, la creación de un ejército regular (1764-65), –con tropas permanentes destacadas en cada territorio para su control, previniendo descontentos–, estos hechos fueron considerados como agravios por los americanos, y aceleraron el sentimiento nacionalista. Otras afrentas se sumaron: la expulsión de los jesuitas, el establecimiento del estanco del tabaco y sobre todo, las nuevas

[42] Carlos Marichal, *op. cit*., p. 32.

cargas fiscales (a las que se refiere Marichal); todo, en conjunto, contribuyó a desencadenar posteriormente la guerra de independencia.

No obstante, entre las reformas borbónicas también se encuentran acciones positivas e importantes, como el fomento de las obras públicas, la acotación de los privilegios del clero y de algunas corporaciones gremiales:

> […] y sobre todo la entrada de las ideas ilustradas, que se hicieron a pesar de la prohibición expresa de algunos libros. Las lecturas de los ilustrados, en el caso de la Nueva España, fueron mucho más abundantes que en la misma España. Las bibliotecas de los novohispanos tuvieron libros que los españoles peninsulares ni siquiera soñaban tener, y esto fue debido al contrabando. A raíz de ello, las nuevas ideas circularon y muchas medidas de fomento a la productividad se vieron impulsadas por nuevas técnicas y teorías científicas.[43]

Entre los libros preciados que llegaron a tener los novohispanos encontramos nada menos que la edición original de la *Enciclopedia Francesa*, la cual se sabe llegó a la Nueva España en el siglo XVIII y es considerada como una de las joyas del Fondo de Origen de la actual Biblioteca Nacional.

Las instituciones de mayor importancia que se fundaron para el avance de la ciencia y el arte en la Nueva España están: el Jardín Botánico, la Escuela de Mineralogía y la Real Academia de San Carlos. Cabe aclarar en este contexto, que estamos de acuerdo con las observaciones de Jaime Cuadriello, quien precisa que la renovación ilustrada de los novohispanos no partió únicamente de las decisiones políticas:

> En el contexto colonial, la modernidad no necesariamente significaba "ilustración" como política de Estado, ni el

[43]Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, p. 48.

> nacionalismo era el resultado de la cancelación del régimen antiguo.[44]

Tanto Jorge Alberto Manrique como Juana Gutiérrez, nos remiten a Edmundo O'Gorman, quien meditó sobre el complejo mundo del "sueño de la Nueva España",[45] al estudiar el fenómeno del "criollismo" en el siglo XVII, que se convertiría en nacionalismo a finales del siglo XVIII. El criollismo se fue gestando en los habitantes del continente americano, a través de hechos, conductas culturales, determinaciones geográficas y de la actitud consciente de formar y no, parte del mundo europeo.

> El criollismo, podemos suponer, fue una conquista larga y difícil; y si ser criollo significó por diferencias y por conquista ser americano, este nuevo sentimiento de identidad, engendró un orgullo tal que fue resorte no solo de las mejores producciones culturales y sociales, sino también de las políticas. La situación ontológica ambivalente en que se vio inmerso el habitante de la Nueva España le trajo dificultades, pero también beneficios. Se hizo acreedor de una herencia nada despreciable, que sin ir muy lejos, era la síntesis de lo que es ser occidental y pudo aunar a ella otra herencia que fue el legado prehispánico siempre presente y nunca totalmente desaparecido en costumbres y formas de expresión.[46]

El mundo barroco de la Nueva España había consolidado precisamente ese proceso de integración e identidad cultural que se siguió reiterando en el siglo XVIII, como lo han señalado Edmundo O'Gorman, Jorge Alberto Manrique, Juana Gutiérrez, y Jaime Cuadriello, entre otros; por eso no fue fácil el proceso de transformación de valores, la Ilustración, la aceptación de la Real Academia de San Carlos y el inicio del estilo neoclásico.

Para los novohispanos, las ideas ilustradas de la crítica, del progreso y la confianza en la razón, se convirtieron en un ataque a la

[44] Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 18.
[45] Jorge Alberto Manrique, "Del barroco a la ilustración…", p. 63.
[46] Juana Gutiérrez, *op. cit.*, p. 53.

estructura social, a la administración española y a las manifestaciones religiosas exageradas que se consideraron fanáticas. De acuerdo con Manrique,[47] la mentalidad ilustrada no se desarrolló de una manera franca, porque los novohispanos ilustrados encontraron un vacío ante la crítica, al compararse con el mundo exterior, con la Europa de finales del siglo XVIII, de ahí el texto de Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Si la cultura y la sociedad barrocas ya no sirven, hay que destruirlas, para sustituirlas por la universalidad y la modernidad. Este tipo de pensamiento, se irá convirtiendo cada vez más en una idea radical hasta concebir la Independencia. Así, lo moderno para los novohispanos significó un cambio mucho más profundo que para los europeos; no era una simple aventura hacia el conocimiento, era verse en el espejo de la realidad y compararse con el otro, renunciar a lo propio en pro de un ideal.[48]

Víctor Manuel Ruiz[49] documenta cómo los catedráticos de la Real y Pontificia Universidad de México reaccionaron en un principio reticentes a la introducción de nuevas cátedras y textos por las autoridades virreinales, para renovar los estudios. Muchos de los universitarios trataron de seguir en el siglo XVIII a Carlos de Sigüenza y Góngora, en el estudio de las matemáticas, astronomía, observaciones científicas, trabajos cartográficos y recolección de objetos antiguos. Uno de los criollos ilustrados, Cayetano de Cabrera y Quintero (filósofo, teólogo, latinista y dramaturgo), en el *Escudo de armas* (1746), documentó las apariciones guadalupanas y sostuvo que la Virgen había convertido a los mexicanos en su pueblo elegido. En el siglo XVIII, siglo del culto a la virgen morena, hubo más de 24 autores que le dedicaron obras para su veneración.

Se destacó un grupo de jesuitas como notables humanistas, como Francisco Clavijero, Andrés Cavo, Pedro José Márquez, Manuel Fabri,

[47] Jorge Alberto Manrique, "El pesimismo como factor de la independencia de México", en *Una visión del arte y de la historia,* México, UNAM, 2000, T. I, p. 146.
[48] *Ibidem.*
[49] *Vid*. Víctor Manuel Ruiz Naufal, "La razón y sus luces" en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la universidad,* México, UNAM, 2004.

entre otros, quienes empezaron a realizar estudios sobre el pasado mexicano y a fijar ideas del nacionalismo. De ese "virreinato de filigrana", como lo llamaría Alfonso Reyes, al irse los jesuitas, surgió la pasión ordenadora y catalográfica a la que se refiere Alejandro González.[50]

"Si políticamente existió un criollo, también existió un criollo productor de cultura":[51] la ciencia adelantó con ilustres figuras como José Antonio Alzate, el más prolífico entre los criollos ilustrados, quien hizo importantes estudios de las culturas prehispánicas como la de Xochicalco; José Ignacio Bartolache con conocimientos enciclopédicos en matemáticas, medicina, física, química, siguió las teorías de Newton; Antonio de León y Gama, matemático, físico, investigador de la historia natural –su estudio de la piedra del sol y de la Coatlícue se considera en la actualidad, como el primer tratado de arqueología mexicano–;[52] Horacio Carochi y Marcos Saavedra, con sus estudios lexicográficos y lingüísticos; Benito Díaz de Gamarra con su *Elementorum recentioris philosophiae* –en el cual ya se incluyen ilustraciones con indicaciones (*Vid.* Ilustración No. 71)–, donde expuso sobre las leyes de la gravitación de Newton, la hidrostática, las máquinas, y el análisis de autores como Bacon, Descartes y Leibnitz, entre otros; Juan José de Eguiara y Eguren, filósofo y teólogo, escribió su *Bibliotheca Mexicana* (1755) en defensa de lo americano, ante los juicios peyorativos de los ilustrados europeos:

> [...] ocurriósenos la idea de consagrar nuestro esfuerzo a la composición de una *Bibliotheca Mexicana,* en que nos fuese dado vindicar la injuria tan tremenda y atroz a nuestra patria y a nuestro pueblo, y demostrar que la infamante nota con que se ha pretendido marcarnos es

[50] *Vid.* Alejandro González Acosta, "Las numerosas luces de la razón" en *Memoria de México y el mundo, El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,* México, UNAM, 2001.
[51] Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.,* p. 54
[52] Antonio de León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella en el año de 1790,* Imprenta de Alejandro Valdés, 1832.

> para decirlo en términos comedidos y prudentes, hija tan sólo de la ignorancia más supina.[53]

El rey Carlos III, déspota ilustrado por excelencia, mandó que se hicieran las relaciones geográficas de la Nueva España, para lo cual en 1786, año de la implantación del sistema de intendencias, pidió informes a los funcionarios de la Real Hacienda, para la cabal comprensión del territorio, de la estimación de las distancias, climas, riquezas naturales, poblados, territorios explorados, habitados, etc. De acuerdo con esta exigencia y el propio interés intelectual, se despertó el espíritu de recolección y clasificación de plantas, animales y minerales; se escribieron crónicas; y se rescataron documentos antiguos de México. La serie de expediciones geográficas y científicas con ingenieros civiles y militares, botánicos y grabadores de la academia para ilustrar, fue un acontecimiento inédito en el país, claro, apoyados por el interés de la propia Corona española y el virrey, para el consecuente cobro de impuestos.

Otro reflejo de la Ilustración en México lo tenemos en 1768 con la inauguración de la Escuela de Cirugía, en donde se hicieron disecciones de cadáveres;[54] en 1784 se fundó la Real Academia de San Carlos; en 1788, se inauguraron los cursos de botánica; se fundó en el Ayuntamiento de Querétaro una escuela pública gratuita para niños pobres con el espíritu de difundir la educación al pueblo (*Vid.* Apéndice No. 1, No. 48); y en 1792 se fundó el Real Seminario de Minería. El pensamiento ilustrado se fue arraigando poco a poco en la universidad, con innumerables tesis y publicaciones, así se fueron dando los primeros pasos de una nueva

[53] *Vid*. Rosa María Fernández de Zamora y otros, "Imagen de la Real Universidad de México a través de la palabra impresa", en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad,* México, UNAM, 2004, p. 64.
[54] *Vid*. Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y obra.* México, UNAM, Tomo II, 2000, en donde se anota que el padre del pintor Juan Correa fue el primero en hacer las disecciones en la Nueva España.

educación primaria.[55] Ya en 1803 para agasajar al virrey José de Iturrigaray, una crónica describía:

> […] varias figuras representando la religión,… la filosofía peripatética se figuró por una vieja calva y arrugada, con tres verrugas negras,[…] y su genio decía: *blicturi* no significa cosa alguna, aludiendo no esto a desprecio de la verdadera filosofía, sino a las muchas cuestiones fútiles en que se ocuparon los antiguos; la filosofía –moderna- se figuró por una joven galanamente vestida[…][56]

Es interesante que para entonces ya se use el término "moderno", pues ello nos da la pauta de cómo iba cambiando la mentalidad.[57]

Pero ampliemos el horizonte de estas manifestaciones, de los nuevos productos gráficos y su circulación:

a) Las *Gazetas.*- Ya habíamos anotado anteriormente la importancia de las *Gazetas* por su sistematicidad y afán educativo, relacionadas directamente con la ilustración, como lo demuestra Alberto Saladino,[58] porque fueron éstas las verdaderas tribunas para dar a conocer la información científica, que abarcó un panorama amplio de astronomía, botánica, física, geografía, matemáticas, medicina, mineralogía, química y zoología entre los temas principales, aunque también se ocupaban de cuestiones políticas.

   El impulsor del *Diario literario de México* (1768) *y la Gazeta de Literatura de México* (1788-1795), fue José Antonio Alzate, crítico ilustrado agudo quien aun a su propia costa, impulsó muchas veces la publicación de estas gacetas. Otro gran promotor fue Manuel

[55] *Vid.* Dorothy Tanck Estrada, *op. cit.*
[56] Víctor Manuel Ruiz Naufal, "La razón y sus luces"..., p. 171.
[57] Para la descripción del banquete universitario *vid.* Gustavo Curiel y Antonio Rubial "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en Varios autores, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950,* México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, 1999.
[58] Alberto Saladino García, *Las matemáticas en la prensa ilustrada latinoamericana,* México, Instituto Ibero-Americano de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología, Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología, Vol. 10, núm. 2, Mayo-agosto de 1993.

Antonio Valdés (1784) con su *Gazeta de México,* quien en 1788 publicaba:

> A los suscriptores de la Enciclopedia Francesa traducida al castellano se les avisa que Don Antonio de Sancha, librero e impresor de la corte de Madrid da noticia en carta del 22 de abril último que para junio próximo pasado publicaría el primer tomo de esta grande obra.[59]

b) Las estampas laicas.- Se iniciaron nuevas publicaciones en las que se anunciaba que se adjuntarían estampas. Ello refleja el gusto por coleccionar y buscar imágenes que ya no son religiosas:

> Se ha publicado la guía de forasteros con dos mapas de muy fino buril, el uno de la Ciudad de México y el otro de sus alrededores; se expenden con estampas o sin ellas; y también estas sueltas para los que no necesiten la guía.[60]

c) Sistema de suscripción.- generalmente se considera que se había iniciado en el siglo XIX, pero las gacetas revelan que se utilizó desde este siglo, como un medio para sufragar las publicaciones, con el pago por adelantado aunque no llevasen ilustraciones y asegurar el dinero de la próxima entrega:

> Los elementos de geometría de Mister Clairant han merecido los mayores elogios del orbe literario por ser la obra más a propósito para los que se quieran dedicarse a este ramo de las matemáticas sin el auxilio del maestro [...] se trata de imprimir esta obra adornada con 14 láminas con las figuras correspondientes [...] dos pesos el papel [...] suscripción.[61]

d) Inicio de las primeras librerías.- Por la necesidad de tener noticias, aumentó la distribución de libros, tanto autorizados como de contrabando, en el mercado del Parián, y en las calles que en la actualidad conforman el Centro Histórico, donde se localizaban las

[59] *Gazeta de México,* martes 5 de agosto de 1788, p. 132.
[60] *Gazeta de México,* martes 21 de febrero de 1792, p. 36.
[61] *Gazeta de México,* sábado 17 de septiembre de 1796, p. 149.

imprentas, las cuales tenían tienda para vender libros impresos, y los que importaban, a las que se les denominaba "establecimientos"; también se vendían libros en las porterías de los conventos, en las tiendas de víveres, en los cajones de los vendedores ambulantes; y se sabe de librerías establecidas como negocio ex profeso por primera vez en la Ciudad de México, la de 1732 de Rafael Azcárate (no abierta a toda clase de público); en 1749 la de Juan Antonio de Ibáñez y Agüero; en 1750 la de Luis Mariano de Ibarra; en 1753 la de Manuel Cueto y en 1755 del extranjero Agustín Dhervé (el cual pasó de cargador de libros en los embarques, a librero en la Ciudad de México).[62]

e) Nuevas formas de circulación de los impresos gráficos.- Surgieron en el siglo XVIII, las famosas "imprentillas" que documenta José Toribio Medina, las cuales eran talleres pobres que imprimían hojas sueltas, y que falsificaban billetes de lotería, recibos de Montepío, reconocimientos de embarque, y que representaron ya en la lucha de Independencia un problema para el virreinato. José Abel Ramos documenta[63] otras formas de circulación de las obras, como fue el préstamo de los comerciantes, el regalo, la costumbre de la lectura en voz alta y por último, la copia manuscrita de algunas hojas para hacerlas circular, y agrega una cita curiosa de estas copias que parodiaba el Padre Nuestro:

> Líbranos del mal en fin
> Y de todo gachupín
> Por siempre jamás[...] Amén.[64]

f) La inauguración de las bibliotecas.- Que se abrieron al público en general. La reinauguración de la biblioteca de la Real y Pontificia Universidad en 1762, que se enriqueció con los libros de los jesuitas

[62] Cristina Gómez Álvarez, *Apuntes...*
[63] José Abel Ramos Soriano, "Usos librescos" en *Historias,* México, Revista del INAH, No. 27 Oct.1991-May. 1992.
[64] *Ibidem,* p. 94.

expulsados; la biblioteca de la Real Academia de San Carlos en 1785 con libros donados por Carlos III; la biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana en 1788; y la biblioteca de Minería en 1793. Cabe añadir que con ellas surgieron valiosos bibliófilos, entre los cuales se encuentran los científicos ilustrados que ya anotamos.

g) Proceso de laicización.- El estudio de Cristina Gómez sobre este fenómeno comprende el periodo de 1750 a 1819,[65] en el cual muestra el proceso de laicización de los lectores de la sociedad novohispana, en el incremento de lectores de la Ciudad de México –donde hemos centrado nuestro estudio–, con su auge de 1760 a 1790; la autora lo relaciona también con las reformas borbónicas que rompieron con el monopolio comercial de Cádiz en 1717, al abrir 12 nuevos puertos españoles y la nueva administración colonial que había ido restando poder al control librario de la Iglesia católica: los peninsulares representaban el 52% de los poseedores de libros y los criollos el 30%, que juntos sumaban el 80%. Sin embargo, los lectores se distribuyeron en las siguientes categorías sociales poseedoras de impresos: comerciantes, eclesiásticos, funcionarios, dependientes, artesanos, militares, profesionistas, campesinos y no identificados. De esta distribución lectora, Cristina Gómez llegó a la conclusión de que los comerciantes fueron los principales lectores del periodo anotado con un 34.5%; en segundo lugar, los eclesiásticos con 19%; y en tercer lugar los funcionarios con 13%; los profesionistas con 12%; y los artesanos y dependientes con 5.5%.[66] Y por último, si comparamos el número de impresos de la Ciudad de México, consignados por los bibliófilos mexicanos tenemos: en el siglo XVI-180; siglo XVII-1, 824; y en el siglo XVIII-

[65] Cristina Gómez Álvarez, "Libros, circulación y lectores..."
[66] *Ibidem*, pp. 20-29.

7,000. Cifras que confirman la importancia de la Ilustración en la Nueva España.[67]

Ya en el terreno del arte, Juana Gutiérrez da cuenta de que se importaron las formas de la vida cortesana francesa, con la rocalla, los objetos de uso personal y domésticos,[68] Y anota el hecho "revelador" de que los pintores novohispanos en 1753 organizaran la *Academia de pintores,* con un presidente y 24 miembros, que se reunían dos veces por semana, en una actitud ilustrada. Pretendieron obtener las mismas prerrogativas que la Academia de San Fernando de Madrid, que se había fundado un año antes. No lograron su propósito, ni siquiera se supo si el rey recibió su petición.

De acuerdo con las acuciosas investigaciones de Eduardo Báez sobre la Real Academia de San Carlos, sabemos que las academias del siglo XVIII, difieren de sus antecesoras de los siglos XVI y XVII, porque éstas eran propiamente talleres de un maestro con sus discípulos, y como ya se ha explicado, las del siglo XVIII tuvieron al igual que la de San Carlos: el apoyo del monarca absoluto, la influencia de la Academia Francesa y los mismos fundamentos ilustrados ya anotados.

Como hemos descrito, en la Nueva España ya estaban dadas las condiciones para que se fundara la Academia, pero como ésta dependía de la voluntad del monarca, su fundación siguió el mismo proceso que la de San Fernando en Madrid. Primero funcionó en 1781 como una escuela, donde se impartieron clases de dibujo, modelado y grabado.[69] El 25 de diciembre de 1783, el rey aceptó protegerla y que se fundara la Academia con el nombre de San Carlos. Esto se logró gracias al empeño del propio Gerónimo Antonio Gil, director de la Casa de Moneda, el cual había conseguido donaciones del Tribunal de Minería, con cinco mil pesos

[67] Estudio de Emma Ribas, citado por Cristina Gómez Álvarez, en sus *Apuntes...*
[68] Juana Gutiérrez Haces, "El siglo XVIII…", p.49.
[69] Eduardo Báez Macías, "La academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio", en *Las academias de arte*, México, UNAM, 1985, p.41.

anuales fijos y otras donaciones, que sin embargo, no eran suficientes y el proyecto estuvo a punto de fracasar, hasta que el informe del fiscal de la Real Hacienda, Ramón Posada, donde expresaba la destreza de los americanos para la imitación de las artes, pero también el dañino consumo que hacían de las obras extranjeras, en perjuicio de la economía española. Dicho informe fue contundente para que el rey decidiera su fundación.[70]

El tronco común de la enseñanza de la Academia fue el dibujo, pero se aprendían cinco ramos: arquitectura, escultura, pintura, grabado en lámina y en hueco, y matemáticas. Había un sistema de salas, que indicaba el grado de progreso de los alumnos en el manejo del dibujo, del lenguaje expresivo y de cada una de las herramientas y técnicas específicas en las que se especializaba.

En las exequias de Carlos III, el virrey conde de Revillagigedo expresó frente al Real Túmulo en la catedral, en 1789, que la decadencia de los gremios artesanales se había notado en América, y que el establecimiento de la Real Academia de las Nobles Artes había proporcionado a sus aprendices plateros y artistas buenos progresos.[71] Esta expresión del virrey proviene tanto de los conceptos ya anotados del visitador Gálvez, como del movimiento antibarroco español promovido por Antonio Ponz y Agustín Ceán-Bermúdez,[72] que repercutieron en la Nueva España con la destrucción de retablos, cipreses, altares exentos de las catedrales de México, Guadalajara, Morelia, Durango, Oaxaca y Puebla, entre otras muchas destrucciones en nombre del "buen gusto neoclásico".

Existen también muchas opiniones en contra del trabajo de la Academia, Manuel Toussaint, por ejemplo, expresa:

> Las reglas académicas, marcando toda la secuela de la composición, sujetándola a cánones fijos, podían producir

[70] *Ibidem*, p. 44.
[71] Justino Fernández, *op. cit.*, p. 213.
[72] *Vid*. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La política oficial borbónica en las artes. Antonio Ponz y Agustín Ceán-Bermúdez y el movimiento antibarroco" en *La abolición del arte*, México, UNAM, 1998.

> obras aceptables y correctas, pero no geniales: ¡le habían cortado las alas a la imaginación sobre un restirador de dibujo!
> La época, como todas las épocas de crisis, se salva por las pocas grandes personalidades que en ella figuran...[73]

Quizá la opinión más equilibrada se encuentra en Justino Fernández cuando revalora al estilo neoclásico impuesto por la Academia:

> [...] no sé por qué han dejado en el olvido los historiadores, de todo género, ello es, el entusiasmo con que el neoclasicismo fue tomado en su momento entre parte de las clases ilustradas y el entusiasmo arrollador y popular con que se prolongó tal gusto en las primeras décadas del siglo XIX, hasta que se debilitara en un academicismo intrascendente.
> [...] el neoclasicismo fue la señal o bandera de que los tiempos habían cambiado; todo nuestro movimiento de independencia es neoclasicista en el más amplio sentido, desde las ideas y el gusto hasta los trajes y la tipografía de las proclamas y los manifiestos. Fue el símbolo de la modernidad.[74]

4.5. Gerónimo Antonio Gil y Felipe de Zúñiga y Ontiveros: dos figuras claves en la transición

Gerónimo Antonio Gil, es uno de los personajes poco comprendidos por la historia del diseño gráfico en México. Se le menciona siempre como el enviado del rey con el cargo de primer grabador de la Real casa de Moneda (15 de marzo de 1778), o como el fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1784). Asimismo, se le describe como un hombre de mal carácter, y no se valoran adecuadamente sus méritos como artista y las aportaciones que hizo al arte en España y la Nueva España, por esta mezcla de juicios peyorativos, que lo envuelven en el estereotipo de "lo académico", "lo neoclásico" y en otro sentido, que no es de menor importancia, por su título de grabador. Todos los reconocimientos se le

[73] Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, 5ª, p. 218.
[74] Justino Fernández, *op. cit.*, p. 282.

confieren a la genialidad de Tolsá, entre otras cosas porque su obra es arquitectónica, por lo tanto, más vistosa y evidente. Las del maestro, el excelente grabador Gil, por su parte, se mencionan de paso; sus medallas y grabados rara vez se exhiben, y están confinados en las bodegas de la antigua Academia, a las que es casi imposible tener acceso.

Todo esto es de importancia, porque refleja cómo la historia del arte de nuestro país ha privilegiado ciertas artes, y no ha atendido otras, en este caso, el grabado. Ya Eduardo Báez en su estudio[75] sobre grabado en la época virreinal, advierte el poco desarrollo que se tuvo y la calidad dispareja de las obras, así como la necesidad de mayores investigaciones al respecto.

¿Por qué no alcanzó un mayor desarrollo el grabado en la Nueva España? La respuesta es inmediata, ya que la misma España se atrasó en el grabado en cobre en el siglo XVII, respecto a la calidad y a lo que se hacía en el siglo XVIII en otros países como Francia, Holanda y Alemania, en cuanto a la importancia de las ilustraciones en los libros. Báez explica[76] que aún pesaba en España la pragmática de Felipe II de 1568, cuando le dio el privilegio a Plantin y como ya anotamos, que se extendió a toda su descendencia, para imprimir los libros religiosos para España, desalentando a los impresores y grabadores locales. También hay que recordar, el gran peso de la Inquisición sobre la reproducción de imágenes religiosas, por lo que no todos se aventuraban a realizarlas, ello no supone la ausencia de imágenes, como lo anotamos de las estampas populares.

De nueva cuenta, insistimos en el aspecto técnico: pocas figuras destacaron, aun en los otros países, precisamente porque el dominio del grabado requiere de mucho tiempo, quienes dominaban la técnica eran muy celosos de sus conocimientos, y no siempre los transmitieron para formar sucesores; y si a ello le agregamos que las publicaciones en la

[75] Eduardo Báez Macías, "El grabado durante la época colonial" en *El arte Mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8.
[76] Eduardo Báez Macías, G*erónimo Antonio Gil y su traducción de Gérar Audran,* México, UNAM, 2001, p. 40.

Nueva España eran caras, los grabados en ellas se hicieron sólo para ediciones especiales, costeadas por personajes que pudieron pagar el lujo (así hay que verlo) de mandar a hacer un grabado. Claro, debemos distinguir aquí los grabados en madera de imágenes religiosas del siglo XVI, importadas de Europa que se siguieron reproduciendo y vendiendo, como es la costumbre de la Iglesia católica, y unas cuantas que se grabaron en la Nueva España con calidades muy disparejas. Según Miguel Mathes,[77] el grabado en madera del siglo XV par ilustrar los libros en Europa tenían la limitación del tiraje corto, ya que las placas duraban para tiradas de trescientos ejemplares porque se astillaban, y su línea no alcanzaba la finura necesaria para detallar una ilustración que los libros científicos precisaban, los "abridores de imágenes" trabajaban en sus casas cuando una imprenta contrataba sus servicios, es por ello que los xilógrafos en el siglo XVI prefirieron adoptar los métodos de los orfebres, al usar generalmente el cobre, con un buril, lo cual les permitía detallar la imagen y obtener tirajes hasta de mil ejemplares, con la facilidad de reciclar la plancha utilizada. Anota Mathes que el grabado en la Nueva España estuvo atrasado, pues muchas xilografías virreinales importadas de Europa, fueron de segunda mano, no obstante algunos indígenas se capacitaron para grabar.

En la Nueva España también trabajaban en su casa por contrato, "la falta de materiales y herramientas, así como la preparación como grabadores detuvieron su empleo general hasta finales del siglo XVII." Lo que hasta hoy en día se sabe, es que las primeras planchas de cobre las utilizó un flamenco que firmaba como Samuel Stradanus procedente de Amberes. La primera lámina que abrió en Nueva España y por lo mismo el primer grabado en cobre del virreinato lo hizo en el libro de Antonio de Morga, *sucesos de las Islas Filipinas.* En México, en la imprenta de Geronymo Balli en 1609, solicitado por Cornelio César. Grabado con

[77] Miguel Mathes, *op. cit.*

dos escudos de armas de Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas sobre unas columnas clásicas, entre dos indígenas tres navíos y varias islas con la leyenda *Luzón Philipinas Sebu*, el libro tiene las primeras representaciones cartográficas impresas en la Nueva España. En los años siguientes hasta 1622 abrió varios frontispicios alegóricos, otros grabados aparecieron sin su firma posiblemente de sus alumnos. De 1626 a 1648 no se registra ningún grabado en cobre, después aparecen grabados en cobre y otros metales de forma más limitada, por lo que la xilografía siguió predominando hasta el siglo XVIII. El vacío de datos que hay entre la producción de Stradamus y la Real Academia de San Carlos aún falta por investigarse.

Y si del grabado se sabe poco, de la tipografía, menos. Gerónimo Gil precisamente, es un personaje importante en esta historia de la tipografía de nuestro país. Pero vayamos por partes.

Carlos III, por una afortunada estancia en Italia durante su reinado, tuvo una evidente inclinación hacia las artes, y como ya se dijo, entre las reformas que impulsó, derogó la antigua pragmática de Felipe II y liberó a los editores españoles de tal monopolio, por lo que a partir de 1763 pudieron ejercer la libre empresa, al agruparse en la Compañía de Mercaderes de Libros en Madrid,[78] con más de ochenta impresores y libreros que unieron sus capitales en una sociedad, por medio de acciones. Esta compañía brindó sus servicios al gobierno ilustrado y fue apoyada por el propio rey y el ministro Campomanes, que invirtió en ella. La actividad editorial madrileña se activó porque al liberar la industria de alcabalas y protegerla de las importaciones, les dio trabajo a nuevos impresores, encuadernadores, libreros, correctores, grabadores y estampadores. Y entonces sí, la compañía pudo distribuir sus libros desde Madrid a toda España y a las Indias. Otras compañías surgieron, pero la madrileña es la que nos interesa, por su relación con Felipe de Zúñiga y Ontiveros, quien

[78] María Luisa López-Vidriero, "La imprenta en el siglo XVIII", en *De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación, Germán Sánchez Ruipérez, 1994, p. 210.

les compró sus letras nuevas y porque sus envíos compitieron con la producción tipográfica de Gil, en España y en la Nueva España.

Con la Real Academia de San Fernando (1751), el grabado dejó de ser un oficio artesanal y pasó a la categoría de arte. Carlos III, pensionó a cuatro grabadores, entre ellos a Pedro Pascual Moles, Tomás López, Tomás Francisco Prieto y Felipe Castro, quienes rindieron magníficos frutos para que fueran a París a perfeccionar su técnica y suplir con ello el retraso español, tanto en el grabado de imágenes como de la tipografía, como parte de la renovación tipográfica impulsada por el rey.[79] Gerónimo Antonio Gil fue discípulo de Tomás Francisco Prieto y Felipe de Castro. Como estudiante de la Academia de San Fernando recibió diversas distinciones –en 1760 se le propuso junto con otros alumnos para grabar al buril algunos retratos de la historia de la genealogía de los reyes españoles–, y en 1772 ya era considerado uno de los mejores grabadores españoles pues contaba con una extensa obra, e incluso ilustró para el gran impresor Ibarra; entre los trabajos que realizó para este último destacan dos grabados para la legendaria edición que hizo del *Don Quijote* (1780).[80]

En 1777 se editó en España, la primera muestra de caracteres de Barcelona, para el cual tomaron como modelo, los tipos grabados por el italiano Bodoni y usaron para la portada el estilo decorativo del francés Fournier. Esta publicación[81] es importante, porque transformó las ediciones españolas, que rompieron con el estilo tradicional de los libros flamencos. Esta nueva corriente, la del neoclasicismo francés fue la que trajo consigo Gerónimo Antonio Gil a la Nueva España.

El monarca español impulsó también el depósito bibliográfico para formar la Biblioteca Real (hoy Biblioteca Nacional de España), y en 1761 se

[79] Hay excelentes grabados en el libro citado: *De los incunables al siglo XVIII*, pero también ya se mostró el ejemplo del grabado de Fabregat, Ilustración No. 59.
[80] Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil...*, p. 42.
[81] *Muestra de caracteres que se hallan en la Fábrica del Convento de S. Joseph de Barcelona, dedicado a Carlos III, 1777,* en María Luisa López-Vidriero, *op. cit.*, p. 226.

creó una imprenta para la biblioteca. Dicha biblioteca usaba tipos holandeses, pero en ese mismo año, se le pidió a Gerónimo Antonio Gil que tallara los nuevos punzones y matrices, iniciándose así como tipógrafo. En 1766 al terminar el primer juego de matrices, y tomando en cuenta la calidad de su trabajo, se le otorgó una pensión e incluso la propia biblioteca le proporcionó vivienda. Satué afirma[82] que el zamorano Gil estuvo muy cerca de crear una tipografía novedosa, ya que incorporó a sus diseños de las letras clásicas romanas, una pequeña asta en la unión de la curva y la recta de las letras [U] y [J]. Éste, aunque es un detalle sutil, según Satué, las distingue de toda la producción de la época, además de que formaron parte de la famosa y referida edición del *Quijote* de Ibarra[83]

Para 1774, en un *Memorial* dirigido al rey, Gil le proporcionó al monarca el muestrario de su desempeño profesional, con dieciséis alfabetos romanos y cursivos en español, más los alfabetos en árabe, griego y hebreo, para los catálogos de los impresores de la Biblioteca Real, que sumaban 6, 600 punzones y 8, 000 matrices[84]. Gil en 1778, estaba en plena actividad tipográfica, con sus propias ediciones, y proveyendo de tipos a otros talleres. Como resultado de su trabajo, el rey lo envió a la Casa de Moneda, en la Nueva España, hecho que dio fin a su labor tipográfica de 17 años en España.

Después de todo ese tiempo de excelente trabajo, en 1787 la Biblioteca Real publicó las *Muestras de los Nuevos Punzones y Matrices para la Letra de imprenta executados por Orden se S. M. y de su caudal destinado a la Dotación de su Real Biblioteca*[85], incluyendo lo descrito del *Memorial* de Gil, más ornamentos de talleres europeos. A pesar de que este catálogo era nada menos que el resultado del trabajo de Gil, ¡no se le dio reconocimiento, ni crédito alguno! No fue sino hasta 1940, que Richard

[82] Enric Satué, *El diseño gráfico en España...* p.120.
[83] *Vid*. Ilustración No. 78. A nuestro parecer, no es un detalle tan sutil, al compararlas con los punzones que talló después en la Nueva España (*Vid.* Ilustración No. 79) que estudiaremos más adelante.
[84] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CCXVII.
[85] María Luisa López-Vidriero, *op. cit.*, p. 228.

Gans en Madrid, incorporó al repertorio tipográfico el trazo inmortalizado por Gerónimo Antonio Gil bautizándolo como "Gilismo", dándole finalmente su lugar en la historia de la tipografía española, ya que el mérito hasta entonces se le había atribuido únicamente a Pradel.[86]

Antes de embarcarse para la Nueva España, Gil rindió un informe sobre las medallas, libros de arte y de "una colección de Punzones, la que debería servir para la Enseñanza de los Jóvenes..."[87] que constaba de mil doscientos ochenta y cinco punzones, que estaban bajo su custodia dejando con ello constancia de su labor tipográfica y su vocación docente.

No cabe duda que Gil fue ante todo un hombre ilustrado que hablaba francés, un artista y maestro, que arribó a la Nueva España con la idea precisa de fundar una Academia de arte, como lo demuestra el hecho de que entre los libros que trajo consigo se encuentran los *Estatutos de la Real Academia de San Fernando* –para fundamentarse en ellos–, y el *Manuel typographique, utile aux gens de lettres, e 'a ceux qui exercent les diferentes parties de l'Art de l'Imprimiere,* de Fournier el Joven –para continuar con su labor tipográfica–.[88] El *Manual* de Fournier es muy importante para la historia de la tipografía mexicana, porque se puede considerar como el primer libro en su género que llegó a nuestro país, donde se explica con precisión la fabricación de las letras. (*Vid.* Ilustración No 72)

Dicho *Manual* es también de suma importancia para nuestro estudio porque confirma parte de nuestra hipótesis. En el capítulo III cuando se analizaron las letras Caslon (neoclásicas inglesas), se dijo que llegaron a la Nueva España de una manera temprana, y que no cambiaron en sí el estilo barroco, pues el neoclasicismo que se desarrolló fue de influencia francesa. Pues bien, el Manual de Fournier es valioso en tanto

[86] Enric Satué, *El diseño gráfico en España*... pp. 120-121.
[87] *Vid*. AGN, México, Casa de Moneda, Vol., 389, Exp. 4, f. 29 r.
[88] *Vid*. Respecto a los *Estatutos de la Real Academia de San Fernando:* AGN, México, Casa de Moneda, Vol. 389, Exp. 4, f. 41v.; del libro de Fournier: Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil...*, p. 38; libro que localicé después de varios años de búsqueda en el transcurso de esta investigación, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

que representa muy bien el pensamiento ilustrado que hemos descrito: la precisión con que se describe la técnica tipográfica y catálogo de tipos; y el intento de establecer una escala fija para las medidas de los tipos a base de puntos tipográficos, tomando al cícero[89] como unidad, para reemplazar los viejos criterios de nombrar los tamaños de las letras de acuerdo con ciertas publicaciones.[90] La escala había sido publicada en 1737 –en la *Enciclopedia Francesa* se le cita como fuente–, sin embargo, en la edición a la que nos estamos refiriendo de 1764, la aumenta y corrige, según anota el autor en la introducción, por las rectificaciones que tuvo que realizar al imprimir ya en el papel. Esta escala fue modificada más tarde por Pierre Ambroise Didot, pero el *Manual* tiene el mérito de ser el primero en incluir dicha propuesta, por lo que se le considera como uno de los más importantes catálogos de la historia de la tipografía[91] (*Vid.* Ilustraciones No. 73 y 74).

El *Manual,* que consta de dos volúmenes, da cuenta de cómo los maestros de grabado de la Academia de San Fernando en España, y el propio Gil, según se dijo antes, aprendieron de la Academia francesa, y eso se puede constatar al revisar las ediciones españolas[92] que basan su composición tipográfica en el estilo neoclásico.

Al abrir el libro de Fournier encontramos en el verso de la guarda un bellísimo grabado que ilustra muy bien el neoclasicismo francés: (*Vid.* Ilustración No. 72). La escena se desarrolla en el interior de un cuarto de estilo neoclásico en su arquitectura, por los recuadros de las paredes, el frontón del techo y los adornos. En el cuarto plano se presenta a dos mujeres en una estufa, fundiendo letras; en el tercer plano está un hombre vestido a la usanza del siglo XVIII, con un martillo y un contrapunzón desbastando un punzón; en segundo plano, la figura principal, una mujer

[89] *Vid* definición en el Glosario.
[90] Peticano=20 puntos (escala actual); Misal=20p.; Parangona=18p.; Texto=16p.; Atanasia=14p.; Letra gorda=13p (caja alta); Letra chica= 13p. (caja baja); entredós=12p.; Breviarios=9p.; y Glosilla= 8 y 6p.
[91] Enric Satué, *El diseño gráfico...*, p. 60.
[92] *Vid*. María Luisa López-Vidriero, *op. cit.*

que representa al arte de la tipografía y se caracteriza por una estatua tipo griega de pie, que lleva sobre su cabeza una llama que representa el genio creador,[93] lamentablemente no se puede ver con claridad qué sostiene en la mano -un libro, un manuscrito o un instrumento de tipografía-, a su izquierda, está una prensa[94]; y en primer plano frente a ella, en el suelo, en actitud juguetona dos niños; a la derecha, uno con su caja componiendo; y a la izquierda, otro en la imposición.[95] Todo el conjunto, está bellamente compuesto y proporcionado; no podría reflejar mejor el espíritu neoclásico de la tipografía.

Por su parte, la portada del *Manual* da la pauta de la composición neoclásica como: la reducción del título, tipos ornamentados en la primera línea, menos contraste en el tamaño de las letras, mayor uso de itálicas, nuevo repertorio de viñetas. El catálogo que contiene de viñetas y plecas, a su vez ilustra perfectamente el origen de las mismas, las cuales se encuentran en las portadas de la Nueva España a partir del último tercio del siglo XVIII, cuando inicia la transición (*Vid.* Ilustraciones No. 75, 76, 77 y compárese con las Ilustraciones No. 61, 62 y 63). Al comparar las letras y las viñetas se corrobora la ruptura del comercio de libros, tipos, plecas y orlas en España, materiales que están importándose o copiándose del nuevo circuito comercial neoclásico francés, que llegaron a su vez a la Nueva España, ya fuera por las importaciones de los libreros, o los impresores que tuvieron que comprar sus materiales al nuevo monopolio madrileño.

Otros datos que corroboran la importancia que tenía para Gil su trabajo tipográfico, se revelan en el inventario del material llegado a Veracruz, en diciembre de 1778:

> Cajon N.1º [...] Barios caracteres de biñetas, en papel [...]
> Cajon N.3º [...] Quatro raspadores [...] Sinco Bruñidores

[93] *Vid*. María del Carmen Alberú Gómez (Traducción, notas) Gravelot y Cochin, *Iconología...*, p.17. y 129.
[94] Prensa todavía de madera *Vid.* Ilustración No. 38.
[95] *Vid.* definición en Glosario.

> [...] Dos martillos, y una sierra [...] Seis compases [...] Cajon N.11º [...] Un dicho de plomo [...] Cajon N.19 [...] Quatro paquetes grandes de limas... Buriles, limas chicas [...] Cajon N.16 [...] Un cajon chico con los botes de los Punzones [...] trés moldes, para baciar letras [...] quatro paquetes de punsonez y matrices [...] Cajon N.20 Quatro paquetes de matrices [...] dos moldes, para baciar letras [...] un Bote de punzones [...] Cajon N.21 Un Paquete de barias matrices, basiadas para el arreglo de letra [...] Las medidas de los altos, o tamaños de la letra [...][96]

Desde que Gil se instaló en México en 1778, desplegó una gran actividad en la Real Casa de Moneda, pero como nunca abandonó sus aspiraciones artísticas y su interés por la Academia, en 1781 inició la Escuela de dibujo en esa institución con doscientos alumnos,[97] mientras negociaba la autorización de abrir formalmente una Academia. Asimismo, continuó con su trabajo como grabador, del cual Elizabeth Fuentes ha catalogado las matrices y medallas que tiene actualmente la Escuela Nacional de Artes Plásticas.[98] Eloísa Uribe también ha estudiado la producción de Gil en la Real Casa de Moneda[99] y Eduardo Báez ha hecho una valoración artística del excelente trabajo de Gil como retratista, de sus grabados en lámina y de la numismática.[100]

En cuanto a su labor como docente es importante resaltar dos aspectos: su enseñaza del dibujo, basada en su propia traducción del libro de dibujos de Gérard Audran impreso por Joaquín Ibarra en 1780, donde expresa algunas ideas importantes sobre las técnicas, y la "actitud de los discípulos para la invención"; y del grabado, que como ya se dijo, se encontraba muy atrasado en la Nueva España. Gracias a su carácter, logró

[96] *Vid*. AGN, México, Casa de Moneda, Vol., 389, Exp. 4, f. 41v.-45r.
[97] *Gazeta de México,* miércoles 7 de abril de 1784.
[98] Elizabeth Fuentes Rojas, *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1998, vol. 1.
[99] Eloísa Uribe, *La Real Casa de Moneda de México y las ideas ilustradas de los borbones en la Casa de Moneda de México,* México, SHCP, 1999.
[100] *Vid*. Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil...*

formar en poco tiempo (más o menos siete años) a varios discípulos. Eduardo Antonio Chávez y Abelardo Carrillo y Gariel[101] afirman que un estudiante de grabado requería por lo menos de doce años para dominar la técnica impuesta por las normas académicas. Los discípulos de Gil fueron: Marchena, Águila, Suria, Estebe, Suárez, Molina, Montes de Oca y López; y los que destacaron del grupo Atanasio Echeverría (de 19 años de edad) y Vicente de la Cerda, quienes acompañaron a los científicos en la famosa expedición botánica de 1788, que dirigió Martín Sessé, con el objetivo de ilustrar con dibujos las observaciones hechas. Estas valiosas ilustraciones se publicaron en el libro *Flora mexicana y Plantae Novae hispanie.* Estos dibujos, la mayoría acuarelados, aún se conservan en el Museo del Real Jardín Botánico de Madrid.

Vale la pena detenernos un poco más en este punto. En una entrevista, el Maestro Adolfo Mexiac, afirma que el grabador requiere más tiempo para su formación que un pintor, porque no cuenta con el recurso del color, y por lo tanto, para lograr expresar sus ideas o simplemente lo que ve, se basa en el principio del claroscuro, que requiere de gran habilidad en el manejo de los diversos instrumentos, así como de otras técnicas y recursos plásticos propios de cada material: madera, metal, aguafuerte, etc. Para ello se necesita mucha disciplina; y si a esto le agregamos el perfeccionismo que exigían los postulados de la Academia, era aún más difícil. Lo anterior explica por qué, en general, son menos los grabadores que los pintores. Mexiac agrega que es importante distinguir a los grabadores "habilidosos", que los hubo, que se limitaron a copiar y no aportaron nada al dibujo, por lo cual sus grabados resultan mecánicos o fríos, como lo apunta Toussaint,[102] de los grabadores creadores, que también los tuvimos. No obstante, quizá a un grabador de cuestiones científicas le preocupara menos el carácter artístico de su trabajo, para

[101] Eduardo Antonio Chávez Silva, "Enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos" en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la universidad, op. cit.;* Abelardo Carrillo y Gariel, *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1982.
[102] Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 251.

privilegiar la perfección del detalle, como se ha señalado con las ilustraciones de la *Enciclopedia Francesa.*

Sin embargo, a nuestro estudio le interesa destacar la obra tipográfica del autor. Tanto Iguiniz como Toribio Medina relacionan a Gil con el impresor Felipe de Zúñiga y Ontiveros.[103] Aunque ninguno de los dos precisa la fecha, ambos dan cuenta que Jerónimo Antonio Gil le había vendido tipos al importante impresor, tipos y matrices que él mismo había fabricado. Suponemos que esta venta se realizó entre 1781 y 1783, cuando ya era manifiesta la relación entre ambos.

Gil nunca cesó su actividad en la producción tipográfica, no obstante haber logrado su propósito de fundar la Real Academia de San Carlos en la Nueva España en 1851, cuando el 25 de diciembre de 1783, Carlos III dio la orden de su institución.[104] Como era lógico, encargó al mejor impresor, don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, los *Estatutos de la Academia* en 1785, en donde se plasmó el estilo neoclásico que le interesaba promover, y se anunció en la *Gazeta* con todo orgullo que Gil había tallado los tipos para dicha edición.[105]

En 1784[106] sirvió como jurado a petición del virrey:

> He visto los moldes, punzones y matrices que ha fabricado don Francisco Rangel, y digo que para no haber tenido enseñanza ni dirección alguna en el arte tan útil y necesario en esta imperial ciudad y todo el reino, me parece le otorgue V. A. lo que pide dicho Rangel. Le ha bastado el haber visto tres ó cuatro veces que ha venido á mi oficina á ver las máquinas y utensilios de que se compone este arte de fundir y lo ha imitado muy bien y lo irá mejorando con la práctica.[107]

[103] Juan B. Iguiniz, *op. cit.*, pp. 35-36; José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXIX.
[104] Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la academia de San Carlos*, México, Departamento del D. F., 1974, p. 15.
[105] *Vid*. Para no repetir el texto en la nota del capítulo II, No. 89: *Gazeta de México***,** 8 de noviembre de 1785.
[106] *Vi*d. Cap. II, la nota No. 92 el caso de Rangel.
[107] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXXVII.

Cuando Gil compareció ante el virrey, le hizo un informe[108] detallado, en el cual vertió datos muy reveladores de la situación de la tipografía tanto de España como de México. En él destacó la utilidad y la necesidad del arte de la fabricación de los contrapunzones y punzones, matrices y fundición de letras y señaló el hecho de que solamente tres tipógrafos del siglo XVIII aprendieron el oficio (según la versión de Gil en el documento), pues antes nadie lo sabía en España: Eduardo Pradel, Antonio Espinosa y él mismo. Pradel hizo letras para la Compañía de Impresores y Libreros de Madrid (de la que ya hemos hablado); Espinosa, para su beneficio; y Gil, para el rey. Quizá esto explique en parte por qué ganó más fama Pradel, y cómo el rey se fue olvidando de Gil, e incluso, si se creó una antipatía por él al enviarlo a la Nueva España, tal vez Gil como fiel vasallo le talló bellísimas medallas, pero el rey sólo lo recompensó económicamente, mas no con la fama de artista.

El informe consigna otro dato importante: a petición de los literatos de la Academia del Colegio Imperial de Madrid, Felipe II había solicitado a Plantin matrices para una imprenta. Éste las envió, pero se ignora por qué la imprenta no se puso en funcionamiento.[109] Dichas matrices quedaron en poder de los jesuitas quienes se las alquilaron por muchos años a un tal Bertolaza, fundidor que puso su negocio en Madrid. Sin embargo, las matrices "estaban faltas" (y aun así se usaron durante siglo y medio). De acuerdo con las investigaciones recientes de Amalia Sarriá, Madrid se incorporó a la producción de libros, cuando en 1561 Felipe II estableció su corte y pronto se convirtió en el centro de la intelectualidad española de su tiempo, donde los jesuitas desarrollaron durante el siglo XVII una labor educativa intensa, y con ello más de cien

[108] *Vid*. AAASC, Doc. No. 160.
[109] Como anotamos en el Cap. III, en la investigación que realizamos en los archivos del Museo Plantin-Moretus, efectivamente se encuentra perfectamente documentada esa entrega a la que hizo referencia Gil en su informe y que no se narra en las historias de la imprenta españolas**.** *Vid*. Museo Plantin-Moretus Typographisch Archief No. 6, 1571-1575, libro No. 22 Envíos a Felipe II y No. 153 Facturas de letras. Que no incluimos antes porque no se refería a la Nueva España.

impresores trabajaron en esa centuria para ellos.[110] Quizá entre esa lista de impresores que no menciona la investigadora, se encuentre el nombre que señala tan puntualmente Gil. Hay que aclarar en este punto, que si bien hay una actividad editorial en España, respecto de los cinco circuitos de producción más importantes de Europa no se produjeron punzones, ni se diseñaron tipos nuevos. Como ya se explicó en el capítulo I y II no es lo mismo diseñar una letra y tallar un punzón, que simplemente reproducir letras con las matrices ya hechas, que de acuerdo al testimonio de Gil, eso fue lo que sucedió en España. Es por ello, que señalamos la débil y dependiente producción española respecto de los cinco circuitos de producción más importantes de Europa:[111] si comparamos la producción de libros y folletos en España de 1744-1755 con 244 títulos, respecto de la producción francesa de 1760-1770 con 4,000 títulos, nos damos cuenta de las proporciones de las que hablamos.[112]

El informe termina con un ofrecimiento importante, cuando le dice al virrey que en México hace falta una buena imprenta y que él está dispuesto a dedicar unas horas del día a enseñar a tres o cuatro aprendices y a robarle horas al descanso para tallar los punzones:

> Las clases de matrices precisas, y necesarias para poner una imprenta son las siguientes: peticano, misal, parangón, texto, atanasia, lectura gorda, lectura chica, entredos, breviario, glosilla. Cada clase de estas, se compone de cuatrocientos y ochenta y ocho piezas, como son, contrapunzones, punzones, cuadrados, cuadratines, espacios grandes, y chicos; el numero a que aciende, poco mas o menos, és á cuatro mil, y ochocientas piezas, cada clase de estas necesita tres moldes para baciarlas, el uno, es para las titulares asi del redondo, como de la cursiva, y los otros dos, para fundir la caja baja.[113]

[110] *Vid.* Amalia Sarriá, "La imprenta en el siglo XVII" en *De los incunables al siglo XVIII, op. cit.*, pp. 147-148.
[111] *Vid*. Nota no. 27 de este capítulo y del Cap. II pp. 90, 97 y 102.
[112] Cristina Gómez Álvarez, *Apuntes...*
[113] V*id*. AAASC, Doc. No. 160.

Y prosigue con las herramientas que requiere y el costo aproximado que sumaría un total de nueve mil ochocientos pesos. Asimismo, le asegura al virrey que le haría un gran favor al Reino poniendo ese ramo industrial, con el fin de lograr igualar o mejorar las impresiones hechas en España y otras partes; tan seguro estaba de sus conocimientos en general, y de lo que se estaba haciendo en esa época.

Para 1790, se le citó en el litigio que sostuvieron José Hogal, y Manuel Valdés contra José Hernández Zapata, quien pretendía comprar la imprenta del primero. Valdés aseguró que ni con matrices ni cajas fabricadas a la perfección por don Jerónimo Antonio Gil había podido Hernández lograr buenos caracteres en la imprenta bajo su cargo.[114] Ésta es otra constancia de que Gil surtió a diferentes imprentas en la Nueva España. Al pensar más esta referencia con la del caso de Rangel, donde el rey prohibió expresamente que se tallaran punzones y fundieran tipos en la Nueva España, con la intención clara de proteger el nuevo monopolio editorial de la casa madrileña que él mismo había cobijado, nos damos cuenta de que Gil, ante los "oídos sordos y la vista gorda" tanto del virrey como de las demás autoridades, continuó con su producción tipográfica, y quizá en este hecho prohibido, estriba el silencio con el que se protegió a Gil, para no perjudicarlo, y con ello el desconocimiento y la poca importancia que se ha dado a su labor tipográfica, en la historia del diseño gráfico en la Nueva España.

De toda la producción que realizó en la Nueva España, sólo se conservan 148 valiosas piezas como testimonio de su producción, que también son las únicas muestras sobrevivientes de punzones y de letras tipo Bodoni y góticas de la época virreinal, –localizadas y documentadas hasta la fecha–, que se encuentran resguardadas en la antigua Academia de San Carlos (*Vid.* Ilustración No. 79).[115]

[114] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXXIV.
[115] Luz Sierra Bello, exdirectora del Museo de Artes Gráficas Juan Pablos, fue la última persona que tuvo contacto con la colección Chinese –que según el testimonio de Juan Pascoe era de punzones y matrices

- Caja 1: punzones de letra romana, caja alta, de 6p., alfabeto incompleto de 17 piezas.
- Caja 2: letra gótica, caja alta, de 24p., alfabeto de 23 piezas.
- Caja 3: letra romana, caja alta, de 14p., alfabeto de 24 piezas.
- Caja 4: punzones de letra gótica, caja baja, de 12p., alfabeto de 24 piezas.
- Caja 5: punzones de letra romana, caja alta, 18p., alfabeto de 14 piezas, 8 numerales góticos de 24p. y 5 signos especiales.
- Caja 6: letra romana, caja alta, 12p., alfabeto de 22 piezas.
- Caja 7: 11 punzones de números y una abreviatura.[116]

El largo total del punzón es de 6.6 cm., y de ancho por lado varía según el puntaje de la letra desde 1.1. cm. a 9 mm.; el talud de la base del punzón mide 2 mm.; el talud de la punta de la letra es de 1.2 mm.; la altura de la letra es de 3 mm. El punzón más pequeño de 6 puntos, mide 6 cm. de largo, 5 mm. de ancho por lado y el ojo de la letra mide 1 mm. Con estas medidas nos podemos dar cuenta del trabajo tan exacto y minucioso de un verdadero tipógrafo, por la perfección de las letras talladas y de los punzones.

Eduardo Báez ha hecho un buen balance del desempeño de Gil en cuanto a su trabajo organizativo en la Academia y de algunas propuestas que hiciera al virrey.[117] Como se ha dicho, siendo un artista ilustrado, no tuvo la capacidad para comprender la situación del arte en la Nueva España, y como él estaba completamente convencido de que era por medio de la Academia y del dibujo, que se elevaría el gusto y se mejorarían

---

virreinales–. Ella informó que la colección Chinese a la muerte de su dueño estaba en litigio por los familiares en una bodega, y se perdió toda posibilidad para rescatarla. De lo que quedó del antiguo Museo no se encontró nada de tipografía del siglo XVIII, todo era del siglo XIX. Por lo tanto, las letras y punzones de Gil, son el único testimonio virreinal del que se tiene registro fidedigno. En la reciente apertura del Museo de Artes Gráficas no hay ningún tipo en exhibición.

[116] San Carlos, Bodega Colección: Numismática.

[117] Eduardo Báez Macías, *Gerónimo Antonio Gil...*

las artes en general, de ahí su enojo con los dueños de obradores, que hacían imágenes populares para vender, sin ninguna calidad artística. Gil pretendía que se levantara un registro de todos y que no se les contratara para que todos los aprendices de los gremios asistieran a las clases nocturnas en la Academia. Pero su petición no se aceptó porque no se podían cerrar las únicas fuentes de trabajo a unos indios, que ganaban lo mínimo para subsistir y por lo tanto, no estaban en condiciones de costearse el examen. Sin embargo, ello no significa que no tuviera alumnos de dibujo y que formara nuevos grabadores, como se demuestra en la "Nómina de pintores y obradores de pintura que hay en México", en donde su puño y letra ca. 1791 Gil anotó los nombres de veinticinco alumnos con sus direcciones,[118] de ellos y otros a los que enseñó en la Casa de Moneda, dejó una nueva generación de artistas grabadores que se distinguieron. Tuvo muchos problemas con los profesores de la Academia, con los peninsulares que arribaron a la Nueva España, por no ser los que él había solicitado, como con los criollos.

Gil murió en 1798 dejando un importante legado artístico en la Nueva España. Aunque obcecado en ocasiones por su forma de trabajar y sus ideas ilustradas, es indiscutible que sus gestiones para fundar la Academia de Arte fueron definitivas; asimismo, su insistencia en seguir las normas del dibujo académico, representó en aquel tiempo un adelanto en la pedagogía del arte en general. En lo que respecta al grabado, es indudable que logró en muy poco tiempo elevar la calidad en la numismática y la producción, al tiempo que formó un grupo de alumnos que continuaron con su labor, con lo cual las ilustraciones de los libros se vieron beneficiadas. ¿Qué aportó Gil a la tipografía novohispana?[119]:

[118] *Vid.* AAASC: Documento No. 630.
[119] Estudio de la tipografía de Gil en la Nueva España presentado en la Segunda Bienal Latinoamericana de Tipografía, publicado en las memorias de la Bienal, edición electrónica, el 4 de mayo en Veracruz, México, 2006. Y una ponencia para el II Congreso de Tipografía en España, celebrado en Valencia del 23 al 25 de junio de 2006, publicado en *Ponencias 2ct Valencia, Madrid, Barcelona, Zaragoza*, Valencia, Ripioll, 2006, pp. 74-77.

- El primer manual de tipografía moderno para diseñar y fundir letras
- El diseño de letras y alfabetos completos tipo Bodoni o modernos.
- Su "Gilismo", rasgo original que continuó en la Nueva España.
- Los conocimientos, las herramientas y habilidades que el tipógrafo debía desempeñar para la fundición de los tipos en metal.
- Punzones y tipos de calidad extraordinaria.
- Los nuevos conceptos estilísticos de la modernidad ilustrada en el neoclasicismo.
- Sentar el precedente de que era posible tallar los nuevos tipos en la Nueva España, sin necesidad de importarlos.
- Formar nuevas generaciones de grabadores e ilustradores en la Nueva España.

Felipe de Zúñiga y Ontiveros, de origen español, matemático, astrónomo y agrimensor, inició su trabajo como impresor con su hermano Cristóbal en 1761. Sin embargo, en 1764 aparece ya como único dueño al frente de la imprenta Antuerperiana. Toribio Medina hace referencia a que los tipos que usaba probablemente procedían de Francia y no de Flandes[120]. En ese año, Zúñiga y Ontiveros editó su primer *Calendario*. Este dato es interesante porque, según la usanza de la época, el impresor en algunas ocasiones era también el editor, como en este caso; Cristina Gómez señala cómo Felipe de Zúñiga y Ontiveros, con las ganancias que obtuvo de su *Calendario,* se desarrolló más como impresor que como agrimensor. Desde 1771, anualmente publicaba una nómina con los nombres de los funcionarios que residían en la capital, la cual, a partir de 1776 se empezó a editar como una *Guía de forasteros,* junto con su *Calendario manual,* ya en forma de pequeño formato. Ambas publicaciones con privilegio por diez años, le dieron buenas ganancias, mismas que utilizó para equipar y mejorar su imprenta. La *Guía de forasteros* es una

[120] José Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXVI.

fuente valiosa de datos, ofrece un panorama completo de los funcionarios de las oficinas públicas –regionales y municipales–, sus direcciones, funciones; toda la red de la burocracia virreinal, así como de los funcionarios del Real Palacio, Real Audiencia, Real Sala del Crimen y el Tribunal de la Fe de la Inquisición. Estas Guías, desde 1783 incluían a los empleados de la Real Casa de Moneda, la Academia de San Carlos, el Palacio Arzobispal, el Real Seminario de Minería, el Protomedicato, el Sacromonte de Piedad, el Estado Mayor Militar, Aduanas, Azogue, Estanco del Tabaco y Real Lotería.[121]

En el capítulo II del presente trabajo, señalamos las compras que Felipe de Zúñiga y Ontiveros realizó. La primera a la cual nos referimos fue la de 1777, cuando le cambió el nombre a su imprenta por el de "Nueva Madrileña". Este hecho es significativo, porque da cuenta de que efectivamente los españoles, con su nueva Compañía en Madrid, estaban produciendo gran cantidad de letras y estuvieron en posibilidad de exportarlas a la Nueva España; pero también, es el año en que se edita el primer catálogo de la renovación tipográfica española con las letras Bodoni. Otro dato interesante es cuando informa al virrey de los encargos de letras que había hecho, éstos se habían tardado cinco años en surtirse, e incluso, 12 años después, aún estaba incompleto el pedido. La tardanza en el surtido de las letras, tal vez pueda explicarse si tomamos en cuenta los datos asentados por el propio Gil, al hecho de que Pradel era el único que trabajaba para la Compañía Madrileña. Justifica así Zúñiga, de alguna manera ante el virrey, la compra y la fabricación de letras y punzones a Gil.

Se considera el año de 1777 como inicio de la transición tipográfica, porque los tipos que recibió Zúñiga, así como las viñetas, están relacionados con el nuevo estilo neoclásico al que nos hemos estado refiriendo, y si bien en un principio no se dieron cambios significativos en

[121] Francisco de Solano, *La sociedad de la ciudad de México a través de sus impresos*, (1539-1821), Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1994, pp. XXXIX-XL.

el estilo por el hecho de recibir las nuevas letras, sí ocurrieron cambios paulatinos en las portadas a medida que avanzó el proceso ilustrado, el cual, sin duda, fue impulsado por la labor de Gil y de la propia Academia. Pues como se ha dicho al definir el estilo de la transición como heterogéneo, las nuevas ideas y el nuevo estilo se fueron introduciendo paulatinamente. También hay que considerar, el hecho de que las imprentas eran negocios, de tal manera que las innovaciones no podían presentarse de una manera brusca, sin un consenso social, y mucho menos dejar de imprimir los rezos tradicionales barrocos que daban de comer a los impresores novohispanos.

Felipe de Zúñiga y Ontiveros tenía un hijo, Mariano Joseph, que participó de las labores de la imprenta, y quizá por la relación con Gil, empezó a asistir a algunas clases a la Academia. En febrero de 1784 recibió uno de los premios extraordinarios otorgados por la Real junta Preparatoria de la Academia, al igual que en 1787.[122] Estos datos muestran cómo, por primera vez, el hijo de un impresor se cultivó en el dibujo, y lo aprendido se reflejó en el estilo neoclásico de las portadas de sus impresiones, labor que continuó a la muerte de su padre, hasta inicios del siglo XIX.

La imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, según el informe de José Antonio de Hogal al virrey en 1785, había llegado a ser la mejor del reino, porque en ella se fundían letras tan perfectas como las de Madrid, lo cual le había costado, al comprárselas a Gil, cincuenta mil pesos.[123]

Felipe de Zúñiga y Ontiveros, ya con un gran prestigio de impresor, le dio cabida al intelectual Antonio Valdés para que publicara su importante *Gazeta de México,* que inició en 1784. Este hecho refleja también el pensamiento ilustrado de Zúñiga al apoyar un nuevo tipo de publicaciones. En febrero de ese año se anunció en la *Gazeta* una lista de

[122] *Vid*. Premio de 1784: AAASC, Doc. No. 40 y premio de 1787 *Gazeta de México,* martes 11 de septiembre de 1787.
[123] Juan B. Iguiniz, *op. cit.,* p. 36.

suscriptores y los costos de la publicación por un año, para los suscriptores foráneos los 24 ejemplares tenían un costo de 20 reales.[124]

Por medio de la *Gazeta* es posible darnos cuenta no sólo de las noticias que circulaban y de las preocupaciones de la sociedad de aquella época, sino también de la relación que tenía con varios profesores de la Academia de San Carlos, entre ellos con Joaquín Fabregat, pues en varias ocasiones se anunciaron estampas que se vendían en la oficina de la imprenta de Zúñiga y Ontiveros, grabadas por el autor; las lecciones de aritmética de la Academia que se imprimieron y vendieron a dos pesos; Manuel López se anunciaba como grabador pensionado de la Academia que grababa medallas, sellos, marcas y tarjetas,[125] lo cual es significativo porque da cuenta de los nuevos productos gráficos -que habíamos señalado como modernos-, presentes en esta etapa de transición, pues son productos comerciales a la vez ligados al diseño gráfico.

La imprenta de Zúñiga es la más representativa de la etapa de transición, porque con su abundante producción –que aún se conserva–, [126] es un claro enlace entre los nuevos tipos enviados desde Madrid, la producción de Gil en la Nueva España y el estilo neoclásico de la Academia (tanto en su relación con Gil, como a través de su hijo como alumno de la misma). La producción de dicha imprenta abarca el periodo de transición que analizamos, tomando en cuenta que Mariano Joseph continuó con los privilegios de su padre, y que en el siglo XIX imprimió el *Diario de México,* desde 1809 hasta su fallecimiento 1825. En el análisis de las portadas veremos con detenimiento sus aportaciones.

[124] *Gazeta de México,* miércoles 11 de febrero de 1784.
[125] *Gazeta de México,* martes 15 de julio de 1788; martes 5 de octubre de 1790; martes 14 de abril de 1801 y miércoles 2 de julio de 1806.
[126] *Vid*. Muestra Introducción y Apéndice No. 1.

4.6. LOS CAMBIOS POLÍTICOS Y LA TRANSICIÓN EN LA NUEVA ESPAÑA

Dos acontecimientos políticos cambiaron el rumbo del despotismo ilustrado que terminó con el "Ancien Régime": la independencia de los Estados Unidos y la Revolución Francesa. Estos hechos fueron determinantes para los cambios históricos tanto en Europa como en América, los cuales aceleraron el proceso de la independencia de México.

La independencia de los Estados Unidos fue muy importante a nivel mundial porque formuló un nuevo concepto de poder, pues si bien en un principio se originó por un conflicto de aranceles en 1773, se transformó rápidamente en una cuestión ideológica.[127] Se inaugura así, una nueva democracia: la democracia burguesa, liberal, con dos principios básicos, en un juego contradictorio: universalidad e individualismo.

Francia, a partir de la guerra contra Inglaterra, se encontraba al borde de la bancarrota. La burguesía, acorde al liberalismo político de la ilustración, estaba decidida a terminar con el absolutismo, por lo que, apoyándose en la independencia Norteamericana, reforzó la discusión política pública en contra del "Ancien Régime".[128] Se desarrolló la revolución, la cual culminó con la declaración de los derechos del hombre el 26 de agosto de 1789. Así, Francia entraba a la modernidad con una república constitucional derrocando definitivamente al absolutismo y al

[127] El Parlamento en los Estados Unidos evolucionó sus fundamentos al derecho natural sustentado en la teoría del contrato social de Rousseau; es decir, ya no en la soberanía de la Corona británica, sino en la voluntad ciudadana. La Declaración de Derechos que fue la base de su naciente gobierno afirmaba que todos los hombres habían nacido libres e independientes, y proclamaba la libertad civil. Esto significó una completa modificación en todos sentidos, como por ejemplo, renunciar al sistema de mayorazgo y primogenitura, ideado por la nobleza del "Viejo Mundo" para perpetuar la posesión de la tierra. En cuanto a la igualdad política, ésta se definió por el aumento del número de personas a quienes se les otorgó el derecho al voto. Asimismo, se decretó la libertad de culto y también de prensa. Todas estos preceptos quedaron finalmente plasmados en la Constitución escrita de 1787. Leo Huberman, *Historia de los Estados Unidos*, México, Nuestro Tiempo, 1977, pp. 101-116.

[128] Luis XVI, incapaz de resolver los problemas económicos, desencadenó todo el conflicto en mayo de 1789. Los diversos representantes se enfrentaron entre sí. El tercer Estado junto con algunos otros diputados se auto designó Asamblea Constituyente. Los disturbios en París comenzaron y el 14 de julio culminaron con la toma de la Bastilla. La Asamblea Constituyente suprimió entonces los privilegios de la aristocracia, abolió la monarquía absoluta y propuso una monarquía constitucional, terminando con los últimos vestigios del feudalismo. El 26 de agosto de 1789 se proclamaron los derechos fundamentales de la humanidad y se enarbolaron los lemas de "libertad, igualdad y fraternidad". En agosto de 1795 se terminó la nueva constitución y se implantó un nuevo gobierno: el Directorio. Jacques Pirenne, *Historia Universal*, México, Grolier, 1982, vols. IV y V.

régimen feudal. La revolución difundió ampliamente el principio de la soberanía de los pueblos, el derecho individual y la igualdad política. Otro aspecto relevante de los logros de la revolución francesa fue la separación entre la Iglesia y el Estado, con lo cual se garantizó la libertad de pensamiento, de culto y también de la imprenta.

Después de la revolución, en 1799, Napoleón Bonaparte, un oficial del ejército que había destacado en sus combates, conspiró contra el Directorio con la idea de unificar Francia. Se convirtió de Cónsul en dictador, y en 1804 se hizo llamar emperador; extendió sus conquistas por el continente europeo y finalmente fue derrotado y exiliado en 1815.[129]

Entre los cambios que originó la revolución en Francia, cabe destacar uno de gran importancia para el diseño gráfico: la aparición de la caricatura política. A pesar de la promulgación de la libertad de prensa, el número de publicaciones periódicas se redujo de 350, a cuatro durante el imperio de Napoleón. Sin embargo, los principios revolucionarios estaban muy arraigados y con ellos la propaganda política. Incluso el pintor David, impulsó la realización de carteles anónimos de este tipo. Con el fin de atacar a sus opositores, en 1789 nació la caricatura política, elemento gráfico que cobraría auge con rapidez, pues significaba entre otras cosas la posibilidad de ejercer la crítica y la protesta de una manera novedosa, satírica, al exagerar algún rasgo del personaje en cuestión, siempre con contenidos sociales, políticos o religiosos. La caricatura es "una forma de lucha contra las ideas y las formas despóticas de poder, en un intento de minimizar su fuerza a través de la ridiculización".[130]

Este recurso gráfico sería ampliamente utilizado y desarrollado en México durante el siglo XIX; pero es interesante observar cómo se introdujo en nuestro país y el interés que se suscitó por ella. Cabe aclarar

[129] Jacques Pirenne, *op. cit.*
[130] Enric Satué, *El diseño gráfico...*, p. 63.

que en los trabajos de Elia Bonilla[131] se habla de gráfica satírica, no se define bien la diferencia de ésta y el término caricatura, como internacionalmente se usa el término caricatura (que no necesariamente política), usaremos en este trabajo el de caricatura.

La guerra con Francia dividió las opiniones del público de la Nueva España. En la *Gazeta de México,* es posible constatar la importancia que las noticias tenían para los novohispanos. En ella se anuncia, en 1792, que se incluyen noticias de Europa y de todo el mundo, las cuales ocupan gran parte de la publicación. Inclusive, se incrementó su precio porque aumentaron las páginas con noticias referentes de la invasión napoleónica a España.

El ingreso de la caricatura política en México siguió, de acuerdo a las noticias de la *Gazeta de México,* varios pasos: primero fueron grabados de los combates de las guerras en Europa, después retratos de personajes políticos, y finalmente se vendieron caricaturas. Las caricaturas al principio fueron de importación, hasta que Claudio Linati litografiara su famosa caricatura *La dictadura.*[132] Para 1806, la *Gazeta* vendió retratos de Napoleón, lo cual indica que el interés del público ya no estaba puesto en las imágenes religiosas, sino en los personajes políticos; y también que pronto saldría una lámina "del terrible combate de las escuadras [de la guerra napoleónica]... ella arranca lágrimas a los hombres sensibles y que saben lo que es un combate".[133] Y como respuesta directa de los lectores:

> Lámina grabada de acuerdo a las partes de guerra. Se publican en la *Gazeta* las objeciones del público a la lámina del combate[...] primera objeción bien pudo el autor de la lámina tener presente que figurándonos el

[131] *Vid*. Helia Bonilla, "La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana.* México, MUNAL, BANAMEX, CONACULTA; IIE-UNAM, 2201; "El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Número 70, México, UNAM, 2001; "El Telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* número 81, 2002.
[132] La cual es copia de una caricatura española citada por Helia Bonilla en *Los pinceles de la historia..*, p. 187.
[133] *Gazeta de México,* sábado 22 de marzo de 1806.

> mar un poco fuerte, había que seguir esta misma vista, a lo menos por alguna distancia y no en calma tan inmediata. Respuesta tiene razón, pero ya se enmendó ese defecto, luego que se leyó su papel [...] quinta objeción aunque con flechitas es común señalar los vientos, como no todos han navegado, ni en la explicación se dice nada, queda para muchos confusa esta cosa tan esencial desde la primera vista. Respuesta ya se puso en medio de las dos flechitas lo que indica[...] novena varios navíos que demuestran irse a pique, están impropios. Respuesta en esto no se hizo más que imitar otros mapas.[134]

Y un último testimonio que nos resulta interesantísimo porque puede ser el dato de la primera caricatura de nuestro país:

> En dicho puesto de la *Gazeta* se expenderán esta tarde las estampas de una caricatura que representa la entrada del ejército francés a España y la subida de Joseph Bonaparte al trono: su precio 3 reales iluminadas y negras 2.[135]

En 1808 Juan Bautista Arizpe imprimió en su *Diario de México*, dos caricaturas en pliego, a cuatro reales si estaban iluminadas y a tres reales, en color negro:

> Al Quijote de nuestros tiempos Napoleón, caballero, sobre su rocinante (Godoy) y puestos los ojos en la encantadora dulcinea (la América) consuela a su buen escudero Sancho (Murat) de la pérdida del gobierno de la insula Barataria (España).[136]

Siguiendo el ejemplo de la Independencia Norteamericana y la Revolución Francesa, los criollos ilustrados de la Nueva España cuestionaron la autoridad monárquica y la intervención eclesiástica en el

[134] *Gazeta de México,* sábado 12 de abril de 1806.
[135] *Gazeta de México,* sábado 12 de noviembre de 1808.
[136] *Diario de México,* jueves 1º de diciembre de 1808.

gobierno.[137] La guerra de independencia fue larga y dividió los intereses de la población novohispana. La independencia de 1820 no resolvió las diferencias ideológicas. Esto provocó la división de la sociedad en dos grupos básicos: el ilustrado nacionalista, que deseaba construir un país nuevo, rompiendo con todos los lazos virreinales, que estarían representados más adelante por los llamados liberales; y los conservadores, empeñados en mantener los viejos valores. Esta lucha, que se desarrolló a lo largo del siglo XIX, significó en lo social guerras, inestabilidad, pero también como señala Manrique "páramo cultural y destrucción de objetos y monumentos valiosos. La modernidad, sin duda, es una señora muy cara".[138] Por esta falta de acuerdo social prácticamente se frenó el proceso de la transición en el diseño gráfico, por la falta de papel, el control sobre los impresos, la persecución a toda idea nacionalista y libertaria. José Toribio Medina da cuenta cómo fueron cerrando las imprentas y solamente se sostuvieron unas cuántas, imprimiendo los tradicionales sermones religiosos.

4.7 EL ROMANTICISMO

El estilo neoclásico en Europa perdió fuerza debido en gran parte a las consecuencias de la revolución francesa, ya que si el neoclasicismo representaba visualmente las ideas ilustradas, el desarrollo de los acontecimientos revolucionarios, las acciones de la turba, la debilidad de la razón y lo impredecible de los sucesos, fue marchitando el mundo idílico de la razón pura. Para 1799, lo acontecido en Francia, a partir del

[137] Las reformas borbónicas (ya señaladas), más la Real Cédula de Consolidación de Vales de 1804 que afectó los bienes eclesiásticos –las capellanías–, que eran las fuentes crediticias de la mayoría, aceleraron aún más el descontento contra la Corona española que había comenzado por un largo periodo de crisis agrícola. Cuando Napoleón invadió España y abdicaron los reyes españoles aceptando la imposición de un hermano de Bonaparte, los novohispanos asumieron dos posiciones frente a ese hecho: los que se pronunciaron porque todo permaneciera igual, mientras los que propusieron medidas ante la ausencia del rey. Pretendiendo con ello una independencia pacífica, pues eran mayoría, los españoles, al verse derrotados legalmente, encarcelaron al virrey y a los líderes criollos dando un golpe de Estado. Estos hechos mostraron que el único camino viable era el de la guerra. Miguel Ángel Gallo, *Historia de México*, México, Quinto Sol, 1990, pp. 56-76.
[138] Jorge Alberto Manrique, "Una visión...", p. 155.

surgimiento del Consulado napoleónico había decepcionado, tanto a los que lo aceptaron desde un principio, como a los que lo rechazaron.

Para esa época Goya ya había realizado su serie *El sueño de la Razón*, donde manifestaba la desesperación y la crítica; asimismo, en 1799 grabó los famosos ochenta *Caprichos* que mostraban con crudeza el sentimiento de pérdida y degradación al que puede descender el hombre. La guerra en España fue algo terrible para Goya, a tal grado, que en 1814 hizo su serie de aguafuertes sobre *Los desastres de la guerra,* con una visión pesimista del progreso humano y de la historia.[139]

Como consecuencia, este tipo de manifestaciones artísticas comenzaron a sucederse: el poeta inglés William Blake, que había simpatizado con los revolucionarios, se encerró en sí mismo, sumido en la decepción. El pintor suizo, J. P. Saint Ours, mostró los efectos dolorosos de la revolución con su obra firmada en 1799, *Terremoto en Grecia,* en la que pone a un grupo de mujeres y hombres que corren porque un templo se derrumba, como una analogía de la destrucción de la humanidad y las obras de arte ideales.[140] Inclusive A. L. Girodet, alumno de J. L. David, el adalid del neoclasicismo, adoptaría años más tarde el estilo romántico.

¿Qué quedó de la ilustración después de la revolución francesa y las guerras napoleónicas?, ¿qué quedó de la ingenuidad ilustrada de una humanidad redimida por el conocimiento y la técnica? Una sociedad burguesa, moderna, capitalista, con obras patrimoniales: *Crítica de la razón pura*, de Kant, el *Emilio* de Rousseau y el *Werther* de Goethe.

El final del siglo XVIII e inicios del XIX, significó un cambio histórico profundo, que generó el movimiento romántico como respuesta, el cual convivió con el estilo neoclásico. La magnitud de las modificaciones despertaron grandes preocupaciones internas en el ser humano; la metamorfosis de los ideales, la violencia vivida en las guerras

[139] Stephen Richard Jones, *op. cit.*, p. 89-90.
[140] Hugh Honour, *op. cit.*, pp. 214-215.

revolucionarias, la magnitud de lo destruido, las expectativas puestas en el progreso y la emancipación personal y social, se volvieron evidentes.

¿Cómo enfrentar la aventura infinita del conocimiento y las fuerzas incontrolables que ella libera? Goethe en 1790 con su *Fausto*, plantea ya la dualidad que esto implica: la genialidad que transforma el mundo y la destrucción que conlleva. Es por eso que en el romanticismo hubo una tendencia al claroscuro, y se radicalizó la experiencia del yo. Es por lo mismo un estilo moderno, que se movió dentro de la problemática de la conciencia.

El romanticismo es un lenguaje poético, sensible, en franca oposición al lenguaje frío, científico y técnico del neoclásico.

4.8 La transición en las portadas

Una característica de esta etapa es la mezcla de estilos, por ello la podemos denominar como una tendencia de soluciones compositivas heterogéneas porque de acuerdo a los diccionarios filosóficos, se entiende por heterogéneo aquello que está compuesto de partes de diversa naturaleza. Y no "eclécticas", porque este concepto se refiere a la tendencia que adopta términos intermedios, en lugar de seguir soluciones definidas.[141] Por esa otra razón le hemos denominado "transición", porque no hubo una ruptura brusca, definitiva con lo anterior, sino se dio una convivencia con el nuevo pensamiento crítico de la modernidad ilustrada neoclásica, con las costumbres y modos barrocos.

Muchas portadas de este periodo continuaron con el estilo barroco, por la tendencia ya descrita de preservar la tradición, especialmente religiosa, el lenguaje retórico y el uso del latín. Aunado a ello, encontramos portadas que fueron introduciendo cambios hacia el

[141] *Vid*. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía,* México, FCE, 1974 2ª, pp. 362 y 616; Walter Brugger, *Diccionario Filosófico,* Barcelona, Herder, 1978, p. 175; Paul Foulquie, *Diccionario del lenguaje filosófico*, México, Labor, 1967, pp. 432 y 466.

estilo neoclásico, con una mezcla de letras barrocas, neoclásicas y románticas. Por ello lo denominamos estilo de transición, porque aunque no alcanza a romper de manera definitiva, se ven ya los albores de la modernidad en algunas de ellas. Otro aspecto interesante que se debe señalar, es que por lo mismo, se empezaron a diferenciar las portadas de acuerdo al tema del libro: los de tema religioso continuaron con una composición barroca; mientras que los científicos, literarios e inclusive oficiales, desarrollaron el estilo neoclásico, por el proceso de laicización ya descrito.

4.8.1 Neoclasicismo y romanticismo en la tipografía

El estilo neoclásico en la tipografía es más estático y restringido que el del renacimiento y barroco, mucho más interesado en lograr una consistencia rigurosa. Las formas de las letras neoclásicas siguen el siguiente patrón: la punta de la pluma se rota fuera de su ángulo de escritura natural hacia un eje racionalista, estrictamente vertical. Las letras son moderadas, en contraste y apertura, pero su eje es dictado por una idea, no por la anatomía humana, como lo fue el eje renacentista. Son letras de una era racionalista, frecuentemente hermosas, formas calmadas, que reflejan como todo el arte neoclásico “la serena grandeza”, pero de formas abstraídas de la naturaleza. Si las formas de las letras barrocas son bidireccionales, las neoclásicas son todo lo contrario. Como a la ilustración le interesó romper con el pasado y crear formas “modernas”, lo importante de la letra neoclásica es el concepto de lo racional que prevalece: romper con el pasado, significó en tipografía romper con el eje inclinado, y también dibujar las letras ya no de acuerdo a la tradición de la escritura de los siglos anteriores, sino al moderno.

Las formas de letras neoclásicas difieren de las letras barrocas en tres aspectos fundamentales:

- Un eje del trazo predominantemente vertical, tanto en la romana como en la itálica
- El sesgo de la itálica es generalmente uniforme y promedia de 14º a 16º
- Los serifes son generalmente adnatos, pero más delgados, más planos[142]

Para verificar el uso de las letras neoclásicas de acuerdo con la clasificación de Bringhurst, se hizo también una comparación con una de las portadas de la muestra (*Vid.* Ilustración No. 80).

Como se ha señalado en el capítulo III y en éste, también se encuentran las letras Bodoni en el periodo de transición, las cuales algunos autores las clasifican como neoclásicas –como Enric Satué e Hipólito Escolar Sobrino–, sin embargo, Bringhurst junto con otros autores, las consideran de estilo romántico, ya que el tipógrafo fue evolucionando en su estilo (*Vid.* Ilustración No. 46-C).

El neoclasicismo y romanticismo son estilos que marcharon juntos a finales del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX, y muchas veces difícilmente se distinguen;[143] sin embargo son vigorosamente opuestos en algunos aspectos y cercanamente unidos en otros. Las dos formas de letras, tanto la neoclásica como la romántica, se adhieren a un eje racionalista, y ambas se ven más dibujadas que escritas, pero es posible hacer algunas distinciones precisas entre las dos. La más obvia diferencia es el contraste. En las letras románticas normalmente encontraremos:

- Una abrupta modulación del asta
- Ejes verticales intensificados a través de un contraste exagerado
- Endurecimiento de las terminaciones lagrimales a redondas

[142] *Vid*. Ilustración No. 46-B. Recordar lo expuesto en el capítulo III respecto a Caslon, que corresponde a este estilo.
[143] *Vid*. Montserrat Galí, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México,* México, UNAM, 2002.

- Serifes más delgados y abruptos
- Apertura reducida

Este notable giro en el diseño del tipo –como todos los cambios estructurales en el diseño–, es el registro de un velado cambio en la escritura a mano. Las letras románticas son formas de las cuales la pluma de punta gruesa se ha desvanecido. En su lugar está la pluma metálica puntiaguda y flexible que se empezó a usar desde 1750 en Europa.[144] La pluma de punta gruesa (cálamus o la pluma de ave), produce un trazo suavemente modulado cuyo grosor varía con la dirección; pero la pluma metálica puntiaguda se desempeña de manera muy diferente, ya que puede cambiar repentinamente el trazo de delgado a grueso a delgado otra vez, en respuesta a los cambios de presión. Utilizada con mayor fuerza, produce una plumada más dramática, mayor grosor, mayor contraste entre el grueso y delgado de las letras, más románticas. El contraste dramático, esencial en gran parte de la música y la pintura, también lo será en la tipografía.

Las letras románticas pueden ser extraordinariamente bellas, pero carecen de un ritmo constante, fluido, por lo tanto invitan al lector a mirarlas, pero no a leerlas, porque su trazo al ser de modulación más bien vertical, interrumpe el movimiento horizontal natural de los ojos para la lectura.

Tanto para las letras neoclásicas como para las románticas, para compensar su escasa legibilidad, las composiciones se realizaron con un mayor espaciado.

El italiano Giammbattista Bodoni, hijo de un tipógrafo provinciano, decidió ir a Roma donde trabajó en la imprenta pontificia bajo la tutela de Ruggeri, quien le enseñó nuevas cosas sobre el diseño de las letras. En 1768 aceptó la oferta del duque de Parma para dirigir su

[144] *Vid*. Georges Jean, *The Story of Alphabets and Scripts*, New York, Harry N. Abrams, 1992, pp. 114-115.

imprenta, y para 1771 tenía tallados tipos suficientes como para imprimir sus muestras, en donde ya se advierte una influencia de Fournier. El duque le permitió abrir su propio taller y atender junto al del ducado los encargos particulares, ya que quería conservarlo a toda costa por la fama que había adquirido. Carlos III lo nombró su impresor y algunos papas lo visitaron. Fue pensionado por Carlos IV y por Napoleón. Murió en Parma y le dieron una despedida póstuma con una gran ceremonia en la catedral.[145]

Bodoni fue evolucionando en su estilo, y postmortem, su viuda terminó la segunda edición de su *Manuale tipográfico* en 1818,[146] que es considerado como una obra impecable y bella. Bodoni fue un tipógrafo cortesano, porque le interesaba que sus libros tuvieran una calidad artística y requería de quienes pudieran pagarlos; aunque como editor no tuvo el mismo reconocimiento.

Los tipos Bodoni fueron utilizados ampliamente en España, como se ha reseñado con Gil. Pero nos interesa destacar una pequeña diferencia entre los diseños de Bodoni y los de Gil en la Nueva España, pues se advierte en los de Gil una terminación diferente del vértice de la letra [A] mayúscula que presenta la portada de los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos* (*Vid.* Ilustración No. 81).

A finales del siglo XVIII las portadas de la transición presentan tipos nuevos que se denominan de fantasía, los cuales son el resultado de la inspiración de los antiguos manuscritos que ya contenían muchos estilos de fantasía. El que llegó a la Nueva España fue el denominado perla isabelina, pues los tipos de fantasía ya no se consignan por autor, sino se les denomina por su tipo de ornamento. El de 1690 es el primer tipo de fantasía de perla isabelina tallado que se conoce,[147] sin embargo, quien los popularizó fue Fournier (*Vid.* Ilustración No. 77).

[145] Hipólito Escolar Sobrino, *op. cit.*, p. 302-303.
[146] *Ibidem*.
[147] Christopher Perfect, *op. cit.*, p.20.

4.8.2 Neoclasicismo en la literatura del título

Con Carlos IV al frente del trono español, se incrementó el afrancesamiento en la forma de vida y las costumbres en España. Por esta razón la producción literaria neoclásica de la península produjo poca obra creativa. Se escribió poesía bucólica dentro de patrones muy rígidos, resurgió la fábula y se usó una moraleja final a manera didáctica. En cambio el ensayo y el tratado tuvieron un mejor desarrollo, con una lógica bien estructurada y un amplio vocabulario.

En la Nueva España, con la expulsión de los jesuitas, el humanismo había decaído, pero un grupo de poetas retomó las ideas de la literatura neoclásica y formaron el grupo: la "Arcadia Mexicana"[148] en donde retoman textos de Virgilio y Sannazzaro. De esta manera, la propuesta literaria neoclásica pretendía lograr el equilibrio y sencillez de la literatura clásica, retomando los modelos renacentistas, pero en donde prevaleciera la razón sobre el sentimiento. El arte trató de imitar la naturaleza exaltando de ella lo genérico e impersonal; es por ello que lo bucólico, el paisaje, los frutos de la tierra americana y sus valoraciones, se convirtieron en el interés de los literatos. Como el verso del poeta Martínez de Navarrete:[149]

Arroyuelo
que caminas
a la aldea
de Clorila:

Esté ahora
en la orilla,
tras sus blancas
corderitas.

O asomando
sus mejillas
en tus aguas
cristalinas;

Corre, corre,
dila, dila
que la adora,
el alma mía

O cortando
clavellinas
con las otras
pastorcitas,

Corre, corre,
dila, dila
que la adora
el alma mía.

[148] Miembros del grupo: Juan Ma. Lacunza, Martínez de Navarrete, Anastasio de Ochoa, et. al., en Rosalba Fernández, *op. cit.*, p. 186.
[149] *Ibidem*, p. 188.

Así se describe científicamente el nuevo continente, pero incluyendo la parte sensorial, la poética didáctica, que buscará la verdad como ideal de la belleza. Por lo tanto, se escribieron poemas racionales, prosas críticas, fábulas que terminan en moraleja. Se tiene el vocablo culto cercano a la raíz clásica; se usa el hipérbaton de una forma suavizada, a la manera latina; y la adjetivación irá de la mitología grecolatina a los elementos autóctonos americanos.

En esta etapa de transición, dentro de la historia de la literatura mexicana, destacan dos obras muy importantes: *La portentosa vida de la muerte* (1792) y *El Periquillo Sarniento* (1816).[150] Dichas obras, ejemplos primeros de la novela en México, son de interés en nuestro recuento de diseño gráfico porque muestran la tendencia ya descrita por Chartier de una literatura extensiva a otro público, con otros temas, pero también, como ya se ha expresado, de la necesidad de la imagen manifiesta en estas ediciones tempranas.

La portentosa vida de la muerte, escrita por el fraile Joaquín Hermenegildo Bolaños, quien residía en el convento de Guadalupe en Zacatecas, es la historia novelada de la vida de la muerte, a través de cuarenta capítulos. En ella se narra cómo la muerte desde su nacimiento, sus primeros pasos, su filiación, sus aventuras por el mundo, con las diferentes prédicas como embajadora, advierte y avisa a los hombres que tarde o temprano morirán. El autor quiso hacer una obra amena y divertida, que a la vez fuera una advertencia del peligro de no estar preparados para el bien morir. Se imprimió en la imprenta de Joseph de Jáuregui y se anunció en la *Gazeta de México* el 18 de septiembre.

José Antonio Alzate publicó una crítica feroz,[151] en la que hace un análisis filosófico y científico, descalificándola por completo; como lo hicieron otros ilustrados de la época, de tal manera que la obra pronto

[150] No se analizará la portada de *La portentosa vida de la muerte*, porque su tipografía no es tan relevante y se prefiere destacar el acento del título en el libro del *Periquillo sarniento.*
[151] *La gaceta de literatura de México,* 1792.

quedó en el olvido. La novela no tuvo buena fortuna crítica. Incluso en el siglo XX, en que se le redescubre, se le ha considerado como un texto que debe estudiarse a la luz de lo ya dicho: uso libresco del lenguaje de la época lo cual se explica porque Bolaños mezcló novela, sentencias latinas, refranes populares, notas de humor, sermones de tipo religioso y moralizantes. Blanca López de Mariscal, quien hace un excelente estudio anota otros antecedentes parecidos a la obra de Bolaños, la cual califica como una obra difícil.[152] Esta novela, *La Portentosa vida de la muerte*, debe comprenderse como un ejemplo claro del proceso de transición, de estilo heterogéneo. Hasta el estudio de Ma. Isabel Terán[153] se interpreta con claridad su verdadero sentido y significado, cuando la autora analiza cómo Bolaños, autor de la novela, está jugando a lo largo del texto con dos referencias: la muerte física y la muerte espiritual, con lo cual –según Ma. Isabel Terán–, se muestra el espíritu ilustrado, al que perteneció Bolaños, donde la vida es más importante que la muerte, y agrega el juego satírico entre los personajes de la obra como son el médico, el boticario, etc.

Lo interesante de esta edición, es que fue ilustrada con 18 láminas, que representan pasajes de la vida de la muerte, grabados en cobre, firmadas por Francisco Agüera Bustamante, el cual se había dedicado a ilustrar libros, hacer estampas religiosas, planos de la ciudad, y algunos grabados de los estudios arqueológicos que se hicieron a finales del siglo XVIII. La obra de Agüera no siempre tuvo la misma calidad, ya que según Eduardo Báez[154] una imagen de la Virgen de Guadalupe fue uno de los mejores grabados en cobre de la época, y al analizar con detenimiento sus grabados en *La portentosa vida de la muerte* se observa que el autor es autodidacta.

---

[152] *Vid*. Blanca López de Mariscal, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la muerte,* México, COLMEX, 1992, Otros autores que se señalan como antecedentes: Francisco de Bramón, Carlos de Sigüenza y Góngora y Marcos Reynel Hernández, p. 19.
[153] *Vid*. Ma. Isabel Terán E. "Dos sátiras del siglo XVIII contra las actitudes funerarias barrocas" en *Las dimensiones del arte emblemático,* El Colegio de Michoacán y CONACYT, 2002, pp. 247-253.
[154] *Vid*. Eduardo Báez Macías, "El grabado en la época colonial…", p. 1203.

Basta con analizar la primera ilustración –que refleja el título de la obra–, la cual representa muy bien el concepto de la muerte, mostrándola como una emperatriz de los sepulcros, con sus símbolos de mando: corona, cetro y capa (*Vid.* Ilustración No. 82); sin embargo, el tratamiento de la figura deja mucho que desear: la anatomía del esqueleto no está bien resuelta, hay una desproporción entre la mano y el pie izquierdo respecto de la mano y pie derechos, la muerte está sobre un solio. Por medio de líneas finas muy definidas tanto horizontales, verticales y diagonales, logra dar texturas y direccionalidad, pero no ofrece valores tonales, por lo tanto, no se logra una atmósfera en la escena. Se encuentran en otras ilustraciones, desproporciones mucho más notorias; en otros casos, son simplemente copias de otros grabados en los que se empalma la imagen de la muerte, mezclando dos conceptos en una misma ilustración sin integrarlos.

No obstante estos señalamientos, lo que es importante rescatar, es el intento, tanto de Bolaños como de Agüera, de realizar un nuevo tipo de ilustración, para un género de literatura, que en esa época no gozaba de tanto aprecio: la novela.[155] Tomando en cuenta que ninguno de los dos es propiamente ilustrado, no tienen una formación académica, se involucran en la búsqueda (como reflejo de la época, que se desarrollaría más tarde en el siglo XIX), del gusto por la novela acompañada de ilustraciones, con tendencia a las imágenes laicas.

En 1812 la Constitución de Cádiz decretó la libertad de expresión. José Joaquín Fernández de Lizardi, en franco desacuerdo con las injusticias del gobierno español, inició un periódico semanal titulado *El Pensador Mexicano*, del cual tomó su seudónimo. De su extensa obra –fábulas, poesías, literatura dramática–, la que le dio fama fue el género novelístico, pues durante mucho tiempo se le consideró el primero en toda Latinoamérica. Su obra más estudiada y conocida *El Periquillo Sarniento,*

[155] Ello no significa que no se leyeran novelas en otras épocas, pero no era el género literario dominante, como lo fue en el siglo XIX.

editada en 1816, es una novela picaresca, rica en elementos costumbristas y a la vez erudita, pues contiene citas bíblicas, de autores griegos y romanos, filósofos, de medicina, de derecho, etcétera. En ella Lizardi, mediante la narrativa, creó situaciones ficticias, en donde los personajes exponen las ideas que él critica desde una óptica moral y social, usando un lenguaje irónico y a veces, satírico. El autor se valió del habla popular para darles fuerza expresiva a sus personajes, hasta con indigenismos propios del español de México y los refranes populares, a diferencia de sus disertaciones filosófico-morales donde aporta muchos datos que requieren de un lector culto. Esta obra abrió el camino de la crítica literaria y costumbrista a la manera ilustrada, con un afán de construir lo nuevo; es una obra que refleja muy bien el pensamiento de la transición. Su primera edición fue ilustrada por Mendoza C., pero este grabador tampoco fue alumno de la Academia y por lo tanto, sigue las mismas características de Agüera, lo que nos hace pensar que al no ser ediciones de lujo se contrataba a grabadores no académicos.

4.8.3 La composición en las portadas de transición

Como se ha señalado, se seguirá usando el estilo barroco para los sermones religiosos, con el lenguaje retórico ya descrito. A partir de los años setenta, es notoria la tendencia a simplificar los títulos como reflejo de una mentalidad más ilustrada, de una búsqueda de un nuevo lenguaje que irá acompañado con la adquisición de la tipografía “nueva”; es decir, el abandono de las letras barrocas, por las neoclásicas; gusto que proviene del nuevo comercio con la Compañía Madrileña, que se fue incrementando con la presencia de Gil y la fundación de la Academia en la Nueva España.

Escogimos cinco ejemplos que consideramos modelo de la tendencia heterogénea que se dio, hasta que finalmente se estableció, al término de la transición, el estilo neoclásico. Una característica general del diseño de la transición se delimita por el equilibrio entre la tipografía y los

espacios, pues hay un mayor blanco entre las líneas tipográficas, lo cual da la sensación de la "serena grandeza" que buscaba la tendencia estilística neoclásica en general, y por las características propias de la tipografía. Se le da mayor importancia al adorno, a la viñeta o grabado (éste se encuentra en muy pocos casos en la portada), y se sustituyen las plecas muy adornadas, por plecas más simples, para privilegiar la composición racional. Pero le denominamos estilo de transición por la mezcla de elementos de tipos de letras neoclásicas y románticas –con una composición neoclásica–, y viñetas, algunas rococó y otras neoclásicas, con un lenguaje que aún usa abreviaturas, ligaduras y latinismos.

A) Primer modelo de portada de transición

[1]CONSTITUCIONES [2] QUE [3] EL ILUSTRISIMO SEÑOR DOCTOR [4]DON ALONSO NUÑEZ [5] DE HARO Y PERALTA, [6] DEL CONSEJO DE SU MAGESTAD, [7] Y ARZOBISPO DE ESTA SANTA IGLESIA [8] METROPOLITANA DE MEXICO, [9] *FORMÓ* [10] Para el mejor régimen y govierno del Real Co- [11] legio Seminario de Instruccion, Retiro volunta- [12] rio y Correccion para el Clero secular de esta [13] Diocesi, fundado por S.S. Illmâ. en el Pueblo [14] de Tepotzotlan; aprobó el Rey Nrô. Señor (Dios [15] le guarde]; y mandó observar puntual y efectiva- [16] mente con las adiciones y declaraciones [17] que contienen. [18] IMPRESAS EN MEXICO: [19] En la Imprenta nueva Madrileña de D. Felipe de Zúñi- [20] ga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1777 (*Vid.* Ilustración No. 83 y Apéndice No. 1, No. 185).

La portada mide 25 cm. de largo por 14.3 cm. de ancho, el título consta de diecisiete líneas tipográficas, le sigue una viñeta y después una pleca de tres líneas, dos del mismo punto y la última más negra, después de ésta siguen los datos legales, en donde el impresor cambió su nombre de Antuerperiana por el de Madrileña, con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 84 y 85).

La composición mezcla la solución epigráfica y el bloque, el cual tiene la peculiaridad de rematar en un sutil terminado de copa. Aún persiste el cambio brusco, o contraste entre el tamaño de la primera línea tipográfica y las subsecuentes, el título todavía es largo y se encuentra el epíteto (Dios le guarde) del lenguaje retórico, así como algunas abreviaturas y ligaduras, la viñeta es rococó por ser un tipo de cartela,[156] con sus hojas decorativas a los lados. No obstante, la consideramos de transición por el predomino de su tipografía neoclásica, el manejo de la composición al abrir los espacios y la pleca, es un buen ejemplo de portada de estilo heterogéneo.

B) Segundo modelo de portada de transición

Texto: [1] ESTATUTOS [2] DE LA [3] REAL ACADEMIA [4] DE [5] SAN CARLOS [6] DE NUEVA ESPAÑA [7] EN LA IMPRENTA NUEVA MEXICANA [8] DE DON FELIPE DE ZUÑIGA Y ONTIVEROS, [9] AÑO DE C IↃ. IↃCC. LXXXV (*Vid.* Ilustración No. 86 y Apéndice No 1, No. 92).

La portada mide 29 cm. de largo por 19.4 cm. de ancho. El título tiene seis líneas tipográficas, una viñeta, una pleca y los datos legales del libro con números romanos (*Vid.* Ilustraciones no. 87 y 88).

Esta portada es muy significativa porque en ella ya se advierten muchos cambios. La reducción significativa del título en donde se han omitido los títulos nobiliarios del rey, y demás autoridades, no se usa el lenguaje retórico, se describe simplemente una reglamentación de manera escueta en el lenguaje. La composición es sobria, claramente neoclásica, digna, con una viñeta floral con festones, que curiosamente no aluden a las artes, pero sí a la belleza de las flores y a la naturaleza estilo Luis XVI; con una pleca recta, como la del *Manual* de Fournier.

[156] *Vid*. definición en Glosario.

Una composición epigráfica que abre la interlínea para crear un equilibrio entre el blanco y el negro, que permite que luzcan las letras y se invierta el contraste del tamaño de las letras, ya no al inicio, como sería lo barroco, sino en la quinta línea en las palabras [San Carlos], para destacar su nombre, aunque sin un alto contraste como se hacía antes. La tilde de la [ñ], le da un toque de gusto a la palabra España. Se juega con las letras, pues las de la tercera línea son distintas –neoclásicas–, a las románticas talladas por Gil con su característica letra mayúscula [A] que la distingue. Éste es el mejor ejemplo de portada de transición, que rompe con el estilo barroco.

C) Tercer modelo de portada de transición

Texto: [1] *DISERTACION FISICA* [2] SOBRE LA MATERIA Y FORMACION [3] DE LAS AURORAS BOREALES, [4] QUE [5] CON OCASION DE LA QUE APARECIÓ [6] EN MEXJCO Y OTROS LUGARES [7] DE LA NUEVA ESPAÑA [8] el dia 14 de Noviembre de 1789 [9] ESCRIBIÓ [10] *D. ANTONIO DE LEON ϒ GAMA.* [11] CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. [12] MÉXICO: [13] Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del [14] Espíritu Santo, año de 1790 (*Vid.* Ilustración No. 89 y Apéndice No. 1, No. 154).

La portada mide 19 cm. de largo por 13 cm. de ancho, el título tiene diez líneas tipográficas, una viñeta, una línea de licencia, una pleca y los demás datos legales con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 90 y 91).

La composición sigue la tendencia epigráfica y a suavizar el contraste entre el tamaño de las letras; la interlínea se mantiene abierta y se prefiere como contraste el uso de la línea itálica. La viñeta es un moño de listón con un pequeño rosetón al centro al estilo Luis XVI; se sigue la tendencia de la pleca de tres líneas.

El uso de un lenguaje claro, racional, como corresponde a un texto científico, el cual ya se presenta en español y no en latín, como era la

costumbre en los textos universitarios o científicos. Con dos elementos curiosos, la palabra Mex[j]co escrita de esta manera y la [Y] del alfabeto griego en lugar de la [y] más usual. La letra [A] itálica sigue presentando una mayor inclinación. Tanto por la reducción del texto del título, como por el lenguaje más racional empleado, se advierte ya el abandono de las abreviaturas y las ligaduras, lo cual acerca esta portada a la concepción moderna, ilustrada, pero también denota un proceso de laicización.

D) Cuarto modelo de portada de transición

Texto: [1] HISTORIA [2] DEL CLERO [3] EN EL TIEMPO [4] DE LA REVOLUCION FRANCESA, [5] *Escrita en frances por el Ab. Barruel, Limosnero de* [6] *su Alteza Serenísima el Príncipe de Conti,* [7] TRADUCIDA AL CASTELLANO. [8] TERCERA REIMPRESIÓN [9] EN MÉXICO [10] Por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle [11]del Espíritu Santo, año de 1800 (*Vid.* Ilustración No. 92, Apéndice No. 1, No. 14).

La portada mide 18.5 cm. de largo por 14 cm. de ancho, el título tiene siete líneas, una pleca, una línea, una pleca y los datos legales del libro en tres líneas con números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 93 y 94).

La composición está resuelta en forma epigráfica, pero tiene variantes interesantes, en la primera línea los puntos de las letras son menos que los de la segunda, y sus tipos son de fantasía, una novedad tipográfica que se fue introduciendo a finales del siglo XVIII en la Nueva España. Otro aspecto que destaca es que se anote en la portada que está traducida al castellano, mas no se dice el nombre del traductor, suponemos que la intención es que la obra la compre un público más amplio, puesto que también aparece después de la viñeta, un dato que no es frecuente encontrar en las ediciones de la época, en donde se consigna la reimpresión, también como reflejo del éxito que debió haber tenido la obra.

El corchete que se usa para separar los datos legales, también es una novedad, aunque ya se tenía en el *Manual* de Fournier. La viñeta sigue con la tendencia de presentar flores con ramas en una estructura no muy simétrica. Esta portada, ya del hijo de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, es realmente el enlace entre el final del siglo y el inicio del siglo XIX, en donde aún no se han efectuado los cambios políticos, y por ello la mostramos como parte de este largo periodo de transición.

E) Quinto modelo de portada de transición

Texto: [1] EL [2] PERIQUILLO SARNIENTO [3] POR EL [4] *PENSADOR MEXICANO* [5] TOMO II [6] CON LAS LICENCIAS NECESARIAS [7] MÉXICO: [8] *En la Oficina de D. Alexandro Valdés, calle* [9] de Zuleta, año de 1816 (*Vid.* Ilustración No. 95 y Apéndice No. 1, No. 96).

La portada mide 21.1 cm. de largo por 15 cm. de ancho, el título tiene cuatro líneas, dos líneas editoriales, una pleca y dos líneas de los datos legales (*Vid.* Ilustraciones No. 96 y 97).

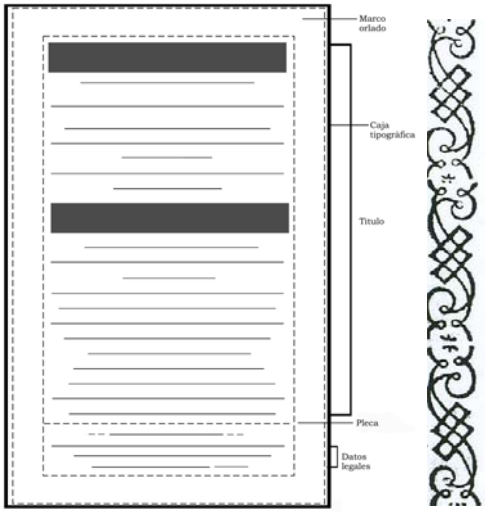
La composición sigue siendo epigráfica y el texto del título no obstante que se ha reducido a cuatro líneas, es elocuente, como corresponde a un lenguaje literario, además presenta el seudónimo del autor, lo cual refleja un sentido crítico por medio de la palabra escrita. Como la obra es extensa se consigna en una parte central de la portada el tomo, en este caso el II, para lo cual se usan letras de fantasía; y se anota el requisito de las licencias. La pleca se le denomina de bigote, ésta también se encuentra en el referido *Manual* de Fournier.

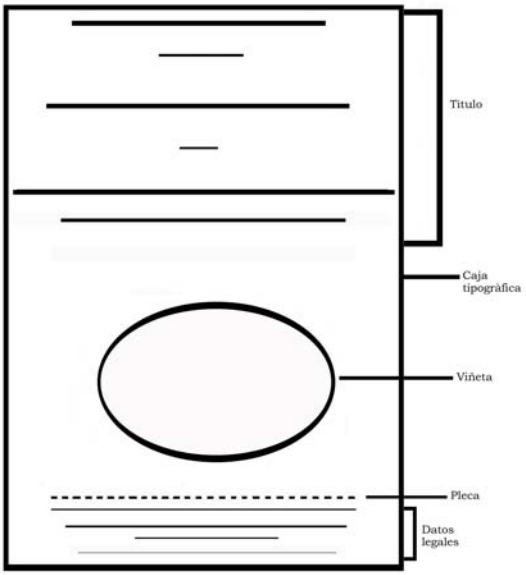
Por la crítica que expone el libro, aunada a que la guerra de independencia se había iniciado, el tercer tomo evidencia las penurias que pasaron los impresores, no solamente por la recurrente escasez de papel, sino también por la persecución y censura; pues una cosa fue lo que se declaró en España con la libertad de prensa en la Constitución de Cádiz, y otra la realidad que se vivió en la Nueva España en aquellos tiempos. No

obstante, el empeño de editores como Alexandro Valdés, dejó como testimonio las obras que imprimieron, por ello anexamos la portada del tomo III con letras manuscritas, de la obra que ilustra al mismo tiempo las penurias y persecución de los impresores, como el freno a las transformaciones que se estaban dando.

El periodo de transición se caracterizó por un estilo heterogéneo:

- La transformación de un público lector intensivo a extensivo
- Tendencia al predominio de una publicación laica
- La mezcla de tipos neoclásicos y románticos
- Tendencia hacia el predominio de la composición neoclásica
- Reducción del título
- Nuevo lenguaje que prescinde de las figuras retóricas
- Tendencia a suprimir las abreviaturas y ligaduras
- Uso menos frecuente de los latinismos
- Mayor equilibrio entre el blanco y el negro de la tipografía
- Viñetas estilo Luis XVI
- Sustitución de plecas muy adornadas por las plecas estilo francés
- Retiro de los marcos orlados en las publicaciones de nuevos temas
- Menor contraste en los cambios de los puntos de las líneas tipográficas
- Mayor recurrencia de las letras itálicas
- Uso de nuevas fuentes como las letras de fantasía
- Permanencia del estilo barroco en los temas religiosos
- Estilo neoclásico en las portadas científicas y literarias, que marca el inicio de una diferenciación de géneros editoriales
- Proceso de laicización en la literatura y la producción editorial
- Nuevos tipos de publicaciones: periódicos, Gacetas, folletos
- Gusto por la imagen impresa laica: tarjetas de visitas, de vistas europeas y personajes políticos
- Circulación de caricaturas políticas grabadas





Si comparamos los esquemas de las portadas de estilo barroco con los de transición, se advierte cambios sustanciales en la composición:

- La reducción del título
- La amplitud del espacio
- Menor contraste entre el tamaño de las letras.
- Imágenes de mayor tamaño, adornos y composición en todo el conjunto.
- Los elementos, denotan un mayor equilibrio y sobriedad, que responden al estilo neoclásico.

Tema y lenguaje de los títulos de estilo de Transición en la muestra estudiada 1

Número de muestra	Tema					Lenguaje				Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras	No retórico	Literario Neoclásico	De Transición		
2					x	x				1772	Josef de Jauregui
5					x		x		x	1802	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
7	x						x		x	1787	Francisco Rangel
8	x						x		x	1770	Josef Jauregui
10		x					x		x	1771	José Juárez
12					x		x		x	1785	José Jauregui
13					x		x		x	1791	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
14			x				x		x	1800	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
17				x				x		1802	Alejandro Valdez
21		x					x		x	1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
22					x	x				1777	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
26					x	x				1795	Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros
28					x	x				1779	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
29			x				x		x	1799	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
30				x				x		1792	Herederos de José Jauregui
31		x					x		x	1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
34		x					x		x	1796	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
36					x		x		x	1811	Arizpe
37					x	x				1812	María Fernández de Jauregui
38					x	x				1813	Arizpe
16					x	x				1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
44		x					x		x	1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
45		x					x		x	1794	José Jauregui
48					x		x		x	1788	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
49					x	x				1797	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
50					x		x		x	1796	José Fernández de Jauregui
55		x					x			1778	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
58					x		x		x	1788	Herederos de José Jauregui
59					x		x		x	1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
62					x		x		x	1792	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
69			x				x		x	1791	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
73					x	x				1808	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
75					x	x				1809	Arizpe
76		x					x		x	1795	Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros
77					x		x		x	1784	José Jauregui
80					x	x				1820	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
81					x	x				1793	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
92			x				x		x	1785	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
94					x	x				1778	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
96				x				x		1816	Alexandro Valdez

Tema y lenguaje de los títulos de estilo de Transición en la muestra estudiada 2

Número de muestra	Tema					Lenguaje				Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico	Literario Neoclásico	De Transición		
97				x				x		1830	Galván de Arévalo
98				x				x		1816	Alexandro Valdez
99				x				x		1831	Daniel Barquera
100				x				x		1818	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
101				x				x		1812	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
102		x						x		1796	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
103					x		x		x	1778	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
104	x						x		x	1782	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
105					x	x				1779	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
106					x	x				1788	Herederos de José Jauregui
107					x		x		x	1778	José Jauregui
113	x						x		x	1782	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
114					x	x				1804	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
115			x			x				1796	José Fernández de Jauregui
122					x		x		x	1815	María Fernández de Jauregui
123					x	x				1806	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
124			x				x		x	1778	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
128					x	x				1803	María Fernández de Jauregui
129					x	x				1790	Herederos de José Jauregui
130					x	x				1790	Herederos de José Jauregui
131					x	x				1795	José Jauregui
133					x		x		x	1789	Herederos de José Jauregui
134					x	x				1780	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
137					x	x				1784	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
138					x		x		x	1789	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
139					x		x		x	1781	José Jauregui
143					x	x				1763	Viuda de José Hogal
144					x		x		x	1784	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
145					x	x				1796	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
146					x	x				1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
147					x		x		x	1782	Herederos de José Jauregui
148					x	x				1797	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
152					x		x		x	1783	José Jauregui
154	x						x		x	1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
155	x						x		x	1783	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
156	x						x		x	1792	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
161					x	x				1791	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
163					x	x				1794	José Jauregui
166					x	x				1788	José Jauregui
167					x	x				1786	Felipe de Zúñiga y Ontiveros

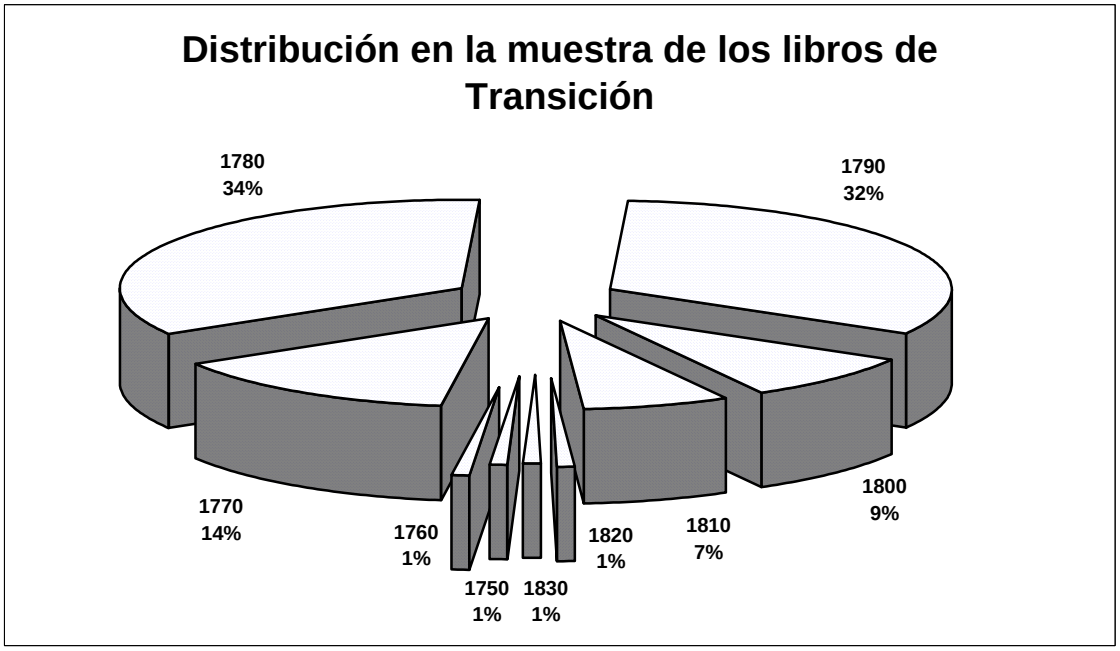
Tema y lenguaje de los títulos de estilo de Transición en la muestra estudiada 3

Número de muestra	Tema					Lenguaje				Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico	Literario Neoclásico	De Transición		
168					x		x		x	1781	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
169		x					x		x	1781	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
170		x					x		x	1781	Herederos de José Jauregui
171		x					x		x	1781	José A. Hogal
175					x		x		x	1785	Tipografía Matritensis
177				x				x		1808	Arizpe
178		x					x		x	1784	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
184					x		x		x	1781	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
185					x		x		x	1777	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
186					x	x				1793	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
187				x		x				1796	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
191					x	x				1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
196					x		x		x	1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
197					x	x				1759	Biblioteca Mexicana
198					x	x				1801	Herederos de José Fernández de Jauregui
199					x		x		x	1783	Herederos de José Jauregui
200					x	x				1782	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
202					x	x				1780	José Jauregui
203					x	x				1785	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
204					x		x		x	1791	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
207			x				x		x	1808	Arizpe
209			x				x		x	1782	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
210				x		x				1791	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
212		x					x		x	1791	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
213		x					x		x	1792	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
214					x	x				1791	Herederos de José Jauregui
215	x						x		x	1795	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
216					x	x				1790	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
219					x	x				1797	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
222			x				x		x	1796	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
223					x		x		x	1792	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
224					x		x		x	1787	Herederos de José de Jauregui
225	x						x		x	1784	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
228		x					x		x	1779	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
231					x	x				1795	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
235					x	x				1778	José Bernardo Hogal
238			x				x		x	1788	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
239			x				x		x	1787	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
241			x				x		x	1788	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
243					x	x				1790	Herederos de José de Jauregui

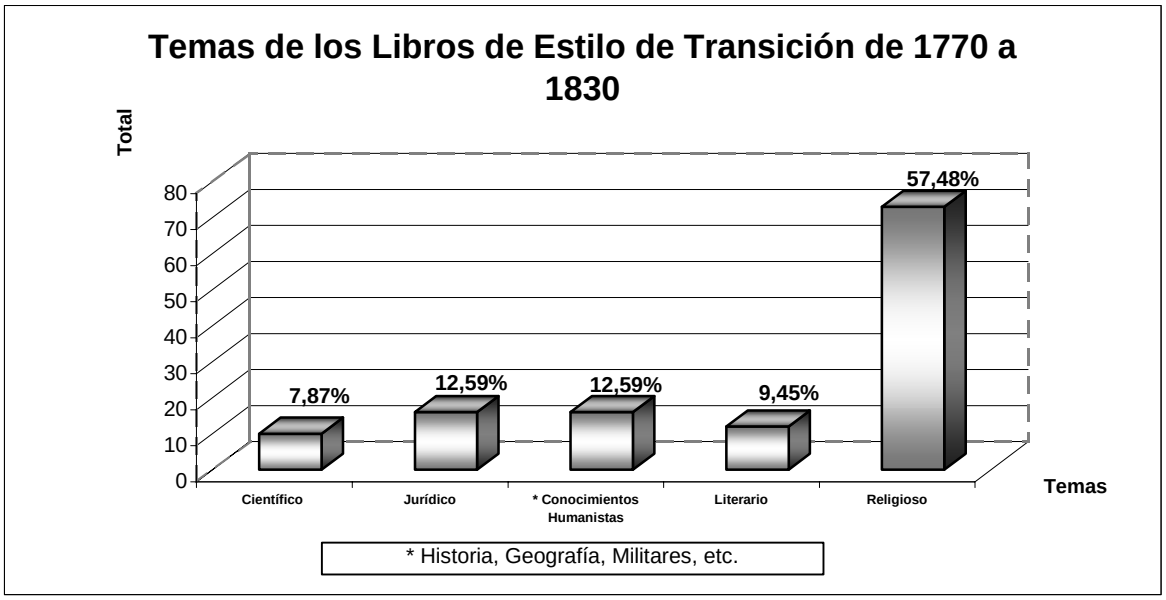
Tema y lenguaje de los títulos de estilo de Transición en la muestra estudiada 4

Número de muestra	Tema					Lenguaje				Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico	Literario Neoclásico	De Transición		
245			x			x				1784	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
246					x		x		x	1783	José Jauregui
250				x				x		1795	Mariano de Zúñiga y Ontiveros
251	x						x		x	1777	Felipe de Zúñiga y Ontiveros
252			x				x		x	1810	Mariano de Zúñiga y Ontiveros

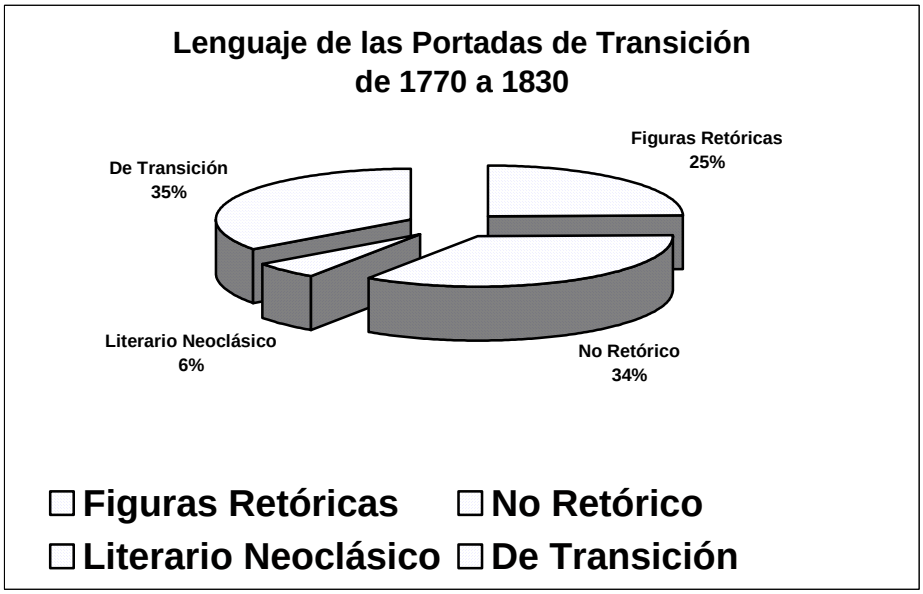




Esta gráfica muestra con claridad la transición de las portadas en las décadas de 1770 a 1820, en un ritmo paulatino como se ha señalado.



Al comparar las cifras de esta gráfica con la del barroco del capítulo III, se observa: a) El proceso de laicización; b) la posesión de libros por otro público receptor no religioso; c) la continuidad del tema religioso por ser un negocio redituable para las imprentas novohispanas y d) la diversificación y especialización de las publicaciones.



Esta gráfica señala el paulatino abandono del lenguaje barroco y el predominio de la transición. Proceso que se acelera y cambia su rumbo ya definido como moderno al consolidarse la independencia de México.

CAPÍTULO V

LAS PORTADAS ROMÁNTICAS EN EL MÉXICO MODERNO E INDEPENDIENTE (1824-1850)

5.1 EL MÉXICO INDEPENDIENTE Y LAS NUEVAS CONDICIONES DE LA CIRCULACIÓN DE LOS IMPRESOS

En la etapa que comprende de 1821 a 1857, desde la consumación de la Independencia, hasta el triunfo de los liberales en la Revolución de Ayutla, se enfrentaron dos grupos en una abierta lucha por el poder: los liberales y los conservadores. En esta época sucedieron diversos cuartelazos, motines y guerras contra la intervención extranjera, y se caracteriza en términos generales por:

- Una estructura económica, política y social de herencia virreinal
- El enfrentamiento entre dos proyectos diferentes de nación: el tradicional-virreinal o conservador, y el moderno-capitalista o liberal.
- Tras décadas de lucha por el poder, se produjo el debilitamiento económico del país y para superarlo, se recurrió al endeudamiento externo, lo que a la larga agravó más los problemas.
- La intervención de Inglaterra, Francia y Estados Unidos por medio del comercio, el crédito, los préstamos y las inversiones, provocaron dos guerras de gran importancia en las cuales el país fue víctima del despojo y de las intrigas entre los intereses de esos países: la guerra de los pasteles y la intervención norteamericana.[1]
- La historia de esa etapa se puede resumir como la transición entre la vieja estructura virreinal y la lenta formación de un Estado capitalista, cuya economía se insertó en el mercado mundial con un

[1] Miguel Ángel Gallo, *op. cit.*, pp.77-84.

carácter dependiente. Las bases de esta nueva sociedad las puso la Reforma.

La naciente nación mexicana empezó a manejar los primeros fundamentos del Estado moderno en La *Constitución* de 1824: la soberanía, las relaciones entre los diferentes Estados, los derechos del hombre, la representación política, la democracia indirecta, la libertad política, la separación de poderes; mas no llegó a formular la separación de la iglesia y el Estado, eso se hizo hasta 1857 con las Leyes de Reforma.

En la nueva *Constitución* mexicana se habían recogido algunos principios de la *Constitución de Cádiz* de 1812: el de soberanía, y el concepto de la libertad de prensa. Sin embargo, la soberanía se entendió como independencia nacional. De la Revolución Francesa se tomó el concepto de libertad como fundamento político de los derechos humanos, así como la división del poder público en legislativo, ejecutivo y judicial. De la Constitución de los Estados Unidos adoptó el sistema federal y la denominación Constitución de los Estados Unidos Mexicanos. En la nueva *Constitución* se acogió un gobierno de República representativa popular y federal. Esta primera Constitución consta de 171 artículos y fue sancionada el 4 de octubre de 1824; en ella se declaraba la religión Católica como religión oficial.[2] La *Constitución* de 1824 se aplicó hasta 1836, cuando el Congreso la substituyó por las *Siete Leyes,* las cuales se derogaron en 1843, por las *Bases Orgánicas,* que solamente estuvieron en vigor tres años; y se volvió a la *Constitución* de 1824, hasta que fue superada definitivamente por la de 1857.[3]

[2] En ella se siguió proclamando la religión oficial: en el Artículo 3º, se anotó que la religión de la nación mexicana sería la católica, dejando ver que todavía es una etapa de transición entre el Estado virreinal y el moderno. Esta *Constitución,* pretendía darle felicidad al pueblo, para que éste ocupara el lugar que le correspondía entre las naciones civilizadas; darle paz e igualdad ante la ley. Se consideraba que el suelo de América no estaba contaminado con los vicios de la vieja Europa y por lo tanto, los modernos legisladores procuraban la justicia y la verdad por medio de la razón y ya no emanados del poder divino, pensamiento que resume las ideas ilustradas y los aportes mencionados de las dos revoluciones que le precedieron. Aurora Arnáiz Amigo, *Historia constitucional de México,* México, Trillas, 1999.

[3] *Vid*. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México,* México, UNAM, 2001, T. I, p. 38.

La intención clara de la década de 1821-1830 respecto a introducir reformas en el manejo de la prensa, partió de algunos sectores de la oligarquía y de los círculos intelectuales que pretendían eliminar la censura, con el fin de impulsar la libertad de pensamiento y la circulación de los impresos. Esto fue una necesidad imperiosa para los distintos bandos políticos enfrentados, que requerían de la prensa para difundir sus ideas. Se editaron una gran cantidad de folletos, nacieron nuevos periódicos y surgieron todo tipo de textos con opiniones respecto a la situación política del país. Esta discusión, realizada a través de la imprenta, se dio sólo entre las élites de la sociedad mexicana, por el grado de analfabetismo de la población y por la gran influencia que todavía ejercía la Iglesia, la cual seguía controlando gran parte de la vida social, a pesar de los esfuerzos de los liberales por someterla al nuevo Estado.

Los liberales pretendían una serie de reformas respecto de la prensa, con la idea de que el país asimilara rápidamente los progresos de la ciencia y la técnica europeas, propósitos de los que discrepaban los conservadores. Así, en esa lucha por crear nuevas instituciones culturales como bibliotecas públicas, educación primaria extensiva, distribución de imprentas al interior del país, etc., se enfrentaron al desinterés y a la inercia. No obstante, es importante destacar que dentro de estas iniciativas está la de José Manuel Zozaya y Bermúdez, quien fundó la primera fábrica de papel del México independiente, en el antiguo molino de Loreto, en 1824.[4] Pretendía con ello, que la industria local abasteciera al mercado nacional para evitar la importación excesiva de papel, y adquirió la maquinaria necesaria en Estados Unidos, cuando terminaron sus gestiones como representante del gobierno de Iturbide, a la caída de su gobierno. A pesar de que no era fácil obtener apoyos financieros y tecnológicos para invertir en la industria papelera, para la década de los cuarenta existían ocho fábricas de papel: Loreto, Peña Pobre y Belén, en el

[4] Hans Lenz, *op. cit.*, p. 358.

D. F.; La Constancia, en Jalisco; Santa Teresa, Cocolapan en Veracruz; y la Beneficencia Pública en Puebla.[5] La fabricación del papel de celulosa representó la reanimación de la actividad en las imprentas y al mismo tiempo el inicio de la fabricación del papel moderno en nuestro país.

Desde 1813 se había pronunciado por la Corte de Cádiz el Decreto que otorgaba al autor los derechos sobre la impresión de su obra y los beneficios económicos correspondientes; asimismo, que a su muerte, sus herederos disfrutarían de ello por un período de diez años, y cuarenta, si la obra era de un cuerpo colegiado. Después de dichos plazos, las obras se considerarían de propiedad común y todos podrían reimprimirlas.[6] Este Decreto se siguió aplicando después de la independencia, hasta 1846, cuando se promulgó la primera Ley Autoral, la cual se hizo efectiva hasta el año de 1868 con la República restaurada.[7] Pero quienes realmente fueron los pioneros en la protección de los derechos autorales y de los editores fueron los ingleses. En 1709 surgió el *Copyright Act,*[8] ley que los protegió de las ediciones ilegales y brindó seguridad a las inversiones de los editores, de tal manera que en el siglo XIX la imprenta inglesa se convirtió en la número uno a nivel mundial.

El liberalismo, en su afán de crear instrumentos revolucionarios, consideró a la educación como una condición necesaria para alcanzar la libertad; por ello se preocupó por crear nuevas bibliotecas públicas y adquirir libros con ideas científicas, que sirvieran de apoyo a sus intereses. Así fue como en 1833 surgió por decreto la Biblioteca Nacional de México, que reunió colecciones de los libros de la Real y Pontificia Universidad, y de los antiguos Colegios virreinales, impresos en la Nueva España; pero también de todos aquellos que se habían importado

[5] *Ibidem*, pp. 145-146.
[6] AGN: Reales Cédulas, Vol. 203, f. 257. Decreto del rey Fernando VII el 12 de junio de 1813.
[7] *Vid*. Aurelio de los Reyes, "El fondo documental de la propiedad intelectual" en *Boletín del Instituto de investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, Noviembre No. 18-19, 1989, p. 51.
[8] *Vid*. Svend Dahl, *op. cit.,* p. 201.

en el periodo virreinal.[9] Sin embargo, el programa de Gómez Farías de 1833-34 sobre educación en la primera República Federal, no rompió con lo establecido en las reformas borbónicas en materia de educación; él pretendió más bien fomentar la educación primaria, financiándola, pero sin eliminar la educación religiosa. En lo que sí insistió fue en incrementar los métodos modernos, aunque continuaron los principios de la escuela lancasteriana.[10] Esto se vio reflejado, entre otros aspectos, en las portadas, en el uso de la tipografía manuscrita o script, y en el gusto de la época por la nueva caligrafía inglesa.

5.2. La Academia de San Carlos en la Independencia y los primeros años de la modernidad

El neoclasicismo, que se había iniciado con la Academia y con la labor de los discípulos de Tolsá, Tres Guerras, José Luis Rodríguez Alconedo y otros, se frenó por la guerra de independencia. Muchos maestros al principio de la contienda no cobraban sueldo, y algunos se sumaron al combate; pero a pesar de esto y de que se le retiró el subsidio de la renta real, siguió funcionando.

Cuando triunfó la independencia, se solicitó a los maestros que prestaran juramento al nuevo Imperio, sin embargo, Iturbide evitó después todo contacto con ella, de tal manera que las pinturas conmemorativas fueron encargadas a pintores no académicos, lo cual significó, como en toda guerra, un retroceso cultural. Inclusive se llegó a ordenar que se destruyeran los escudos de armas, los blasones de las provincias que aludieran a la conquista española y todos los símbolos públicos españoles

[9] *Vid*. Luis Olvera, "Liberalismo y utopía" en *Memoria de México y el mundo*, *op. cit.*; El Sr. Liborio Villagomez Guzmán (responsable del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional), en la historia de la Biblioteca Nacional indica que dicha ley se detuvo años más tarde por discusiones entre los intelectuales, pero no sabemos con exactitud la fecha.
[10] *Vid*. Dorothy Tanck, *op. cit.*

que recordaran a la Corona española. La Academia se cerró temporalmente.[11]

Con la presidencia de Guadalupe Victoria en 1824, se solicitó de nueva cuenta el juramento de lealtad de los artistas. Pero como la situación económica tanto del país como de la Academia no mejoró, la producción artística de esa década fue escasa y pobre, ya que los grandes maestros del neoclasicismo de la Real Academia habían fallecido y la situación de inestabilidad política y económica del país en su reajuste social, originó que se encargaran las obras a los artesanos, y que el gobierno, agobiado por los problemas, gastara lo mínimo en obras de arte.

De acuerdo con el estudio de Esther Acevedo, el periodo que comprende de 1821 a 1833, se puede definir de confrontación plástica entre los que querían continuar con una tradición virreinal y los que querían seguir con las mejoras ya iniciadas por los ilustrados; por lo que en el lapso entre 1833 y 1835 se fundamentaron los controles jurídico-políticos por medio de instituciones civiles, que servirían posteriormente al triunfo de los liberales.

Lorenzo de Zavala, en un ensayo de 1828, propuso la creación de una sociedad nacional de los agricultores, industriales, así como para las artes y oficios:

> Pero no basta para nuestra felicidad que con fundamentos podamos esperar que la paz no se verá turbada entre nosotros. Si hemos tenido la dicha de librarnos de nuestros enemigos, nos quedan aún los deplorables efectos de su tiranía [...]
> Bien convencidos de que por medio de la agricultura y de las artes podemos asegurar nuestra felicidad individual, elevando a un tiempo nuestra patria a la altura de las naciones más ilustradas.
> No es menos importante una escuela de artes y oficios [...] pero para hacerlo es menester que tengamos artistas y artesanos instruidos, ¿y de dónde los sacaremos, si no

[11] *Vid*. Esther Acevedo, "1821-1843 Los años difíciles de la Academia" en *Y todo... por una nación*, México, INAH, 1984, p.39.

> hay escuelas destinadas a formarlos? ¿Acaso emplearemos eternamente a los extranjeros? [12]

Ésta propuesta no se desarrolló, pero fue una de las primeras iniciativas del siglo. A partir de 1835, cuando se fundaron, diversas instituciones intentaron débilmente cimentar el concepto de nación y de arte, como el Establecimiento de Bellas Artes y el Museo Nacional,[13] que permanecieron vigentes hasta los cambios que trajo la *Constitución* de 1857.

La inconsistencia por la falta de presupuesto, y las pugnas entre conservadores y liberales, generaron también contradicciones en el arte, pues si en teoría la Academia era la única institución capaz de realizar los nuevos símbolos nacionales, ¿cuáles eran los héroes que debían simbolizarse: Hidalgo o Iturbide?:[14]

> La falta de consenso sobre el concepto ideológico de "unidad nacional" y la realidad de los antagonismos partidistas y del muy acentuado sentimiento regionalista que prevalecía en el país, quedaron probados en los desastres de la intervención francesa de 1838 y de la todavía más lamentable intervención norteamericana en la siguiente década [...]
> Ante tales circunstancias no debe asombrar que un sector del arte de este periodo, particularmente el producido en la Academia, revele poco interés por practicar aquellos géneros figurativos que mejor se prestan para recrear e interpretar la realidad circundante.[15]

Por lo tanto, la Real Academia de San Carlos que representó el inicio de la modernidad en el periodo de transición con el neoclasicismo y

[12] *Vid*. Ma. Estela Eguiarte Sakar, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el siglo XIX en México,* México, UIA, 1989, pp.47-54.
[13] El Establecimiento de Bellas Artes substituiría a lo que había sido la Real Academia de San Carlos, *Vid*. Ma. Estela, Eguiarte Sakar, *op. cit.*, p. 77-78.
[14] *Vid*. Fausto Ramírez, "El arte del siglo XIX" en *El arte mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, T. 9, Vol. I del siglo XIX, p. 1223.
[15] *Ibidem,* p. 1224.

la tipografía romántica de Gil, después de la independencia, siguió con la técnica del grabado tradicional y ya no respondió a las nuevas exigencias de la modernidad, por las circunstancias políticas y económicas anotadas.

Significativo es pues, que este vacío lo llenaron precisamente los artistas extranjeros, atraídos por las magníficas obras del barón de Humboldt, que de acuerdo a las observaciones de Fausto Ramírez, la exigencia de fidelidad que le impuso su trabajo científico y su previa instrucción artística neoclásica, obligaron al ilustre barón a prescindir de los prejuicios eurocentristas, y William Bullock, Ruguendas, Lord Kingsborough, Johann Friedich von Waldeck, Guillermo Dupaix, John Lloyd Stephens y Catherwood, entre otros, comenzaron a explorar en estos años, con una visión romántica europea a la América tropical, desarrollando una copiosa obra tanto pictórica como litográfica.[16]

En Europa, las tendencias de la pintura en la primera mitad del siglo XIX se pueden enmarcar dentro de diversas expresiones del romanticismo: con el neoclasicismo de David e Ingres, y el expresionismo de Goya y Delacroix; y a mediados de siglo, con el realismo de Courbet y el paisaje inglés de Constable y Turner. En la arquitectura se encuentra tanto la tendencia del neo-griego del British Museum de 1824 y el neogótico del Parlamento de Londres en 1836, tendencias que se desarrollarán entre 1820 y 1840. Así como el interés romántico en la literatura, por la Edad Media, como ya se había señalado con la obra de Goethe y después con Schlegel y Chateaubriand. Este gusto por lo gótico tendrá su correspondencia en el diseño de tipos neogóticos modernizados, o *revivals.*

5.3 La litografía y el desarrollo del diseño gráfico moderno

[16] *Vid*. Fausto Ramírez, "La visión europea de la América tropical: los artistas viajeros" en *El arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1982, T. 10, Vol. II del siglo XIX, p. 1373. Hay que aclarar que la mayoría de sus publicaciones se realizaron en el extranjero, sin embargo llegaron a circular en el México independiente. Excepciones fueron: Federico Waldeck, Pedro Gualdi.

Alois Senefelder, quien nació en Praga, inventó en 1796 en Munich la litografía. Ésta se basa fundamentalmente en un proceso químico, el cual toma de la piedra calcárea el poder de absorber sustancias orgánicas grasas y el del agua para repeler las mismas. Se dibuja directamente sobre la piedra porosa con un lápiz graso y se fija con ácido nítrico y goma arábiga. Pero por el proceso de impresión, el dibujo queda invertido, de tal modo que el dibujante tiene que trabajar con un espejo para ver cómo será el trabajo final, especialmente las letras. Al entintar la piedra con un rodillo, el dibujo la recoge y el resto de la piedra humedecida la rechaza. Se coloca el papel sobre la piedra y se presiona con los rodillos para estampar el dibujo en el papel. Este método es mucho más fácil que el trabajo del grabador, y a su vez, la piedra caliza reproduce con gran fidelidad las líneas suaves del dibujo.[17] Al utilizar varias piedras se pueden realizar litografías en colores diversos. Este invento superó de una manera eficaz la aplicación del color en los impresos hechos a mano, y también resolvió la necesidad de las imágenes creada por la Ilustración. Por ello, la litografía se convirtió en la fascinación del mundo decimonónico, solamente superada por la fotografía. Sin embargo, ambas técnicas se combinaron en las publicaciones a finales del siglo XIX, con la segunda Revolución Industrial.

De acuerdo con lo investigado por Thelma Ana María Camacho,[18] el desarrollo de la litografía comprende tres etapas:

- De 1798 a 1837: de su invención a la perfección de la cromolitografía.
- De 1837 a 1930: desarrollo de la litografía industrial.
- De 1930 en adelante: con el uso del offset[19] para los tirajes comerciales y la litografía artística con nuevos lenguajes.

[17] *Vid*. Carles Grisso, *Aloys Senefelder. El arte de la litografía,* Barcelona, PPU, 1993.
[18] *Vid*. Thelma Ana María Camacho, *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922). Un capitulo de la litografía industrial en México,* México, Tesis Doctoral, UNAM-FFYL, 2005 para ampliar estos conceptos.
[19] *Vid*. definición en Glosario.

La litografía se usó al principio en Alemania para las partituras y la reproducción de cuadros. Sin embargo, fueron los franceses los que se interesaron más en el nuevo método, y artistas como Delacroix, y más adelante Degas y Toulouse Lautrec experimentaron con ella. En Inglaterra, probablemente uno de los primeros libros ilustrados con litografías fue *Antiquites of Westminster* de T. J. Smith, en 1807; y en Francia, donde se popularizó rápidamente, se utilizó por primera vez en *Fables* de La Fontaine en 1818; no obstante, la obra más importante fue sin duda el *Fausto* de Goethe, editado por Charles Motte e ilustrado por Delacroix en 1828, el cual marcó el inicio de la ilustración romántica de la época, de carácter naturalista.[20]

La litografía se aplicó en el diseño gráfico de Inglaterra y Francia en:

- Libros infantiles ilustrados a color.

  En 1823 se editó *Kinder und Haus Marchen,* traducción al inglés de los cuentos de los hermanos Grimm, ilustrados por George Cruikshank, el cual inició un estilo al invadir con la imagen a color desde el frontispicio y la cabeza del capítulo, hasta ocupar páginas enteras, a lo largo del libro. Otros ilustradores de libros infantiles litográficos ingleses importantes fueron: William Heath Robinson, Edward Lear, John Martin, Richard Doyle, Walter Crane, entre los más destacados.[21]

- Revistas ilustradas.

  En 1832 apareció la revista *Penny Magazine* en Londres, la cual fue muy imitada en todo el mundo occidental, por ser una revista con temas para el hogar, popular y con grandes imágenes, destinado a un nuevo y amplio público femenino.

- Marcas, etiquetas, envases y envoltorios de los productos fabricados en serie, desde 1840 a color.

[20] Hipólito Escolar Sobrino, *op. cit.*, p. 318.
[21] Enric Satué, *El diseño gráfico desde los orígenes...*, p.87.

Productos como carretes de hilo, jabones, perfumes y licores, entre otros, se ornamentaron con etiquetas de novedosos diseños. Las claves simbólicas del comercio gremial, que tradicionalmente habían subsistido desde la Edad Media, fueron desplazadas por nuevos conceptos, ya no importaba destacar el objeto, sino la máquina que lo producía y el lugar en donde se fabricaba.

- La caricatura política en los periódicos.

Especialmente en Francia con Daumier.

- Las fachadas de los comercios.

La vida urbana adquirió gran desarrollo en esta época y los escaparates de las tiendas, se hicieron más vistosos.

- Columnas de anuncios publicitarios.

Comenzaron a exhibirse desde 1840 tanto en Londres como en París.

- Tarjetas navideñas.

En 1843 el pintor Inglés John Hosley las inventó.

- Carteles ilustrados para exteriores de los productos.

En 1866, J. Chéret realizó el primer cartel de este tipo: *La biche au bois*, con el cual inicia la tradición de usar la figura femenina como un recurso para atraer al consumo. Fue en Francia donde se desarrollará a partir de la obra de Chéret la producción de *affiches*, en respuesta a la gran demanda parisina para anunciar sus diversiones y almacenes; los artistas influidos por la fotografía, el cinematógrafo y la estampa japonesa, revolucionaron las artes visuales, entre ellas los carteles con un nuevo lenguaje publicitario efímero, un nuevo estilo, el *Art Nouveau*, que se deslindó del arte académico.[22] Etapa que ya no analizaremos, porque pertenece al desarrollo de la segunda Revolución Industrial.

Sin embargo, dos nuevos productos –los sellos de correo y el papel moneda–, no aceptaron la reproducción litográfica y prefirieron seguir utilizando el grabado calcográfico, con una serie de grafismos y

[22] *Vid.* Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, México, UNAM, 2003, p. 30-31.

variedad de matices, orlas en los fondos (especialmente el papel moneda), con la innovación de los primeros paisajes y figuras, una vistosa tipografía, para su mayor control, aunque en ambos casos se aplicó el color.

Es importante subrayar que el contenido del libro desde principios del siglo XIX, no solamente se transformó por las ilustraciones, ya que los adelantos científicos y técnicos, cambiaron la función tradicional que había desempeñado hasta entonces –conservar el pensamiento y la memoria de la humanidad–, para convertirse en un instrumento de difusión e información reciente, ya fueran noticias de los últimos acontecimientos, o nuevos descubrimientos científicos. La ciencia y los conocimientos anteriores se consideraron pobres y obsoletos, y los clásicos perdieron vigencia, considerándose sólo como una lectura curiosa. Por esta razón, los nuevos autores europeos adoptaron formas de expresión de moda como el romanticismo y el naturalismo. La inspiración en motivos medievales, como reacción en contra del neoclasicismo, influyó en los nuevos valores de la clase media burguesa; asimismo, las publicaciones reflejaron la vida común en las novelas e ilustraciones. Apareció la literatura de aventuras, de misterio y sentimental, que se canalizó por medio de los periódicos y las novelas por entregas.

Otro aspecto que no se puede dejar de lado son los cambios en la comercialización del libro, ya que los nuevos contenidos presuponían un receptor distinto. La figura del editor en este periodo se desarrolló más que la del impresor. El impresor trabajaba por encargo, y el editor para sufragar las publicaciones requería de fuertes inversiones, por lo que el sistema de suscripción usado desde el siglo anterior se generalizó. El comercio del libro se facilitó con las asociaciones de editores que lucharon contra la censura; el apoyo de los gobiernos; y las

conferencias internacionales de leyes protectoras de la propiedad intelectual.[23]

La litografía tardó en llegar a México por la guerra de independencia, pero una vez que se estabilizó el país, Lucas Alamán, de acuerdo con la noticia del periódico *El Águila Mexicana,*[24] trajo los primeros implementos litográficos en 1823. Sin embargo, como no se realizó obra alguna con ellos, se considera al italiano Claudio Linati y Prevost –asociado con Gaspar Franchini–, como el fundador de la primera imprenta litográfica de la República Mexicana, el cual gracias a las gestiones de Manuel Eduardo Gorostiza pudo tramitar su viaje y los permisos.

Linati fue un inquieto político que militó con los Carbonari; hijo de nobles, luchó en contra del despotismo en su país, por lo cual se vio forzado al exilio. Como simpatizante de las ideas republicanas, se interesó en México, por ser una joven nación a la cual se le podía orientar, y así fue como ideó la publicación de una revista de corte literario y contenido político, con litografías de "figurines" para amenizar a las damas. Desde 1817 en que había desaparecido el *Diario de México*, no se publicaba en el país una revista que tocara temas literarios, si bien existieron muchos periódicos, hojas sueltas y folletos con proclamas políticas de combate entre los distintos grupos participantes, había quedado un vacío respecto a la crítica literaria y las noticias científicas. De este modo, la aparición del *Periódico crítico y literario El Iris,* de 1826 fue muy bien recibida,[25] al tiempo que fue de alguna manera una contribución crítica como la emprendida por Fernández de Lizardi.

[23] Hipólito Escolar Sobrino, *op. cit.*, pp. 324-225.
[24] *Vid*. Arturo Aguilar, *La litografía en la Ciudad de México, los años decisivos: 1827-1847,* México, Tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM-FFYL, 2001, p. 29.
[25] *Vid*. María del Carmen Ruiz Castañeda, "Introducción" en *El Iris. Periódico Crítico y Literario por Linati, Galli y Heredia.* 1826, México, UNAM, Facsímil, 1988.

Participaron en *El Iris,* Linati, Florencio Galli (otro inmigrante italiano que residía ya en México con el que se asoció a la muerte de Gaspar Franchini), y el abogado escritor cubano José María Heredia. Este último redactó la introducción, y en ella, dirigiendo la publicación "a las personas de buen gusto", y en particular al "bello sexo", anunciaba que publicarían ensayos, poesía, artículos de ciencia, modas, anécdotas y estampas litográficas. Por la variedad del contenido, y al dirigirse principalmente a un público femenino, la publicación se muestra desde un principio como característica del siglo XIX, pues copia lo que se estaba haciendo en Europa, presentando artículos de crítica teatral y literaria. Pero lo que nos interesa destacar como principal atractivo, es la diferencia que guarda con las *Gacetas* del siglo XVIII: las litografías. De esta manera, la litografía servirá para ilustrar publicaciones de divulgación y satisfacer la necesidad de la imagen creada por la modernidad.

Según lo investigado por Arturo Aguilar, la primera litografía de Linati impresa en México, fue la efigie del papa León XII que se anunció el 16 de enero de 1826 en el periódico *El Águila Mexicana.*[26] Linati realizó 40 litografías (generalmente de figurines para damas) para la publicación de *El Iris*, entre las que destaca por ser de contenido político la caricatura "La dictadura", la cual pretendía mostrar el espíritu crítico y republicano de Linati.[27]

Heredia, como colaborador esencialmente literario, fue uno de los introductores del romanticismo en nuestro país. Galli, por su parte, realizó más bien trabajos misceláneos de temas diversos de corte liberal. Linati fue el más radical en sus opiniones políticas, de tal manera que se les pidió suspender la publicación, pues por ser extranjeros, no se les permitía "conspirar" contra México. Luis Mario

[26] Arturo Aguilar, *op. cit.,* p. 11.
[27] *Vid*. Luis Mario Schneider, "La primera revista literaria del México Independiente", en *El Iris. Periódico Crítico y Literario por Linati, Galli y Heredia.* 1826, México, UNAM, Facsímil, 1988, p. XXXIX. Como ya se señaló anteriormente era una copia de una española.

Schneider califica este esfuerzo como una revista importante por su espíritu polémico, reflejo de la época y expresión de tres exiliados políticos que lucharon por una obra de significación cultural y crítica. Linati abandonó el país el 27 de septiembre de 1826, llevándose una serie de apuntes con los que publicaría más tarde –en Bruselas, 1828–, su famoso libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, con 48 litografías.

Como se ha dicho, Linati fue el primero en introducir en México una nueva figura en la producción editorial, la del litógrafo-impresor y editor al mismo tiempo, como se ha dicho, con su periódico *El Iris,* ya que aún no se habían establecido las leyes que reglamentaran los derechos de los autores. Antes de su partida, Linati empezó a enseñar a varios alumnos la novedosa técnica.

Arturo Aguilar[28] precisa las etapas del desarrollo de la litografía en México:

- 1ª. 1825 a 1826, inicio de la litografía con Linati.
- 2ª. 1827 a 1837, tropiezos y escasa producción. Los años "oscuros"
- 3ª. 1837 a 1855, establecimiento de nuevas casas litográficas, auge y desarrollo de las revistas ilustradas.
- 4ª. 1867 a 1890, decadencia.

Los datos de Arturo Aguilar resultan de gran interés respecto a la segunda etapa de la litografía, la cual estaba prácticamente sin estudiar. Se sabía que dos de los discípulos de Linati, José Gracida e Ignacio Serrano, intentaron seguir utilizando la litografía, pero realmente no fueron sus alumnos los que produjeron obras de una manera inmediata, sino los artistas viajeros Federico Waldeck y Pedro Robert, ya que las prensas de Linati fueron expropiadas por la Secretaría de Relaciones

[28] Arturo Aguilar, *op. cit.*, p. 1 y 2.

Exteriores. En 1827 Johan Friedrich Waldeck litografió con las prensas de Linati la *Colección de antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional.* En 1828, los materiales litográficos expropiados pasaron a la Academia de San Carlos y al parecer, permanecieron ahí también sin producir nada, como ya se ha señalado anteriormente, por la propia situación de penuria económica de la Academia. Dos años más tarde se solicitó permiso para que Ignacio Serrano hiciera uso de ellos, sin lograrlo. En 1830 Lucas Alamán (ministro de Relaciones Exteriores) mandó litografiar estampas par los libros *El árbol de la cera* y *El conde Dándalo,* también Mariano Contreras de La Academia de San Carlos litografió una alegoría para los festejos de la independencia Es hasta 1831 que se tiene noticia de que se litografió la imagen del papa y otras ilustraciones para *El Registro Trimestre,* periódico científico y literario 1832. Y por último, en 1835, Serrano desarrolló algunos dibujos de las grutas de Cacahuamilpa, de las ruinas de Xochicalco y del Estado de México, para litografiarlos, sin embargo, no los realizó. No obstante, Serrano se convirtió en el maestro litógrafo de la Academia, en los años en que se usó la litografía para las partituras y portadas de libros. El único alumno sobresaliente fue Hipólito Salazar; fuera de él, la litografía en la Academia rindió muy pocos frutos en esa época.[29]

Nuevas prensas litográficas comenzaron a llegar a la Ciudad de México a partir de 1827, circularon libros que explicaban el procedimiento de grabado, y para 1828 los franceses Pedro Robert y Adriano Fournier –que conocían la técnica–, empezaron a producir comercialmente. Por desgracia, no se conserva ningún testimonio que confirme dichos datos. En este punto tenemos una apreciación distinta a la visión de Arturo Aguilar cuando afirma que no se hicieron trabajos dignos de mención y que se hicieron obras "menores" como invitaciones, partituras musicales, etc. Es evidente que para nosotros, estos objetos precisamente, son

[29] Arturo Aguilar, *op. cit.*, p.28-29.

ejemplo de la aplicación de la nueva técnica litográfica; productos que corresponden al diseño gráfico, donde se materializó lo que denominamos diseño gráfico moderno. Por ello, quizá convenga llamar a esta etapa de otra manera; es decir, los primeros pasos de la litografía comercial,[30] ya que al aplicarse a los productos gráficos industriales y a la publicidad, responde directamente a las nuevas necesidades de la expansión del capitalismo industrial.

5.4. El Establecimiento de Ignacio Cumplido y el diseño gráfico moderno en México

Como se ha señalado, los primeros años de la vida independiente de México no fueron favorables para la actividad cultural del país, que se debatía en luchas políticas y en la atención a necesidades más apremiantes. No obstante, en los periódicos hubo una cierta tendencia cultural que no logró consolidarse y cuya duración por lo tanto fue corta, ya que no contaba con el apoyo gubernamental. Hasta que se estableció la primera república en 1824 fue que las condiciones mejoraron.

Hay una serie de características que permiten agrupar las actividades de los nuevos empresarios-editores del periodo comprendido entre 1830 a 1855:[31]

[30] Asimismo, la apreciación de Arturo Aguilar refleja una concepción limitada no sólo del arte, sino de la litografía, pues no considera los productos gráficos, en este caso, obras artísticas, y tampoco enmarca a la litografía debidamente (como hemos desarrollado en este trabajo), como una consecuencia de la ilustración y de la propia Revolución Industrial. No son suficientes por ello las argumentaciones de Aguilar al tratar de explicar los "años oscuros" de la litografía en México, pues omite considerar este otro ángulo; al atender solamente al grabado en sí, no percibe, que precisamente son los artistas viajeros los que traen esa experiencia consigo y la aplican en nuestro país, porque tienen también el capital para hacerlo y el interés económico comercial para desarrollarlo, en medio de la turbulencia política y el debate cultural nacional que imperaba en la Academia paralizada económica e ideológicamente.

[31] Resultan reveladoras las investigaciones promovidas por el Instituto Mora, que con un conjunto de especialistas han estudiado el panorama del empresario-editor del México decimonónico, ya que nos permiten ubicar con claridad la actividad empresarial de los mexicanos, la producción editorial y la geografía cultural de los impresos del periodo comprendido entre 1830 a 1855 en la Ciudad de México. *Vid*. Laura, Suárez de la Torre, (coordinadora), *et al.*, *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad e México, 1830-1855*, México, Instituto Mora, 2003. Nicole Giron, en la presentación del libro, explicó que se partió de un enfoque social, que contempla lo económico, cultural y técnico, para relacionar

- Casi todos son mexicanos.
- Cosmopolitismo comercial y técnico. Viajaron a Europa y Estados Unidos para adquirir las innovaciones técnicas.
- Dinamismo comercial. Empresarios modernos liberales que diversificaron sus actividades prestando atención a la publicidad y distribución de sus impresos.
- Apertura del espacio cultural mexicano y nacional, manteniendo relación con un gran número de escritores.
- Inicio de un nuevo tipo de producción editorial de empresa capitalista.
- Fueron los promotores de una nueva cultura nacional,[32] y unieron su esfuerzo al de los ilustrados liberales que se opusieron al centralismo.[33] Por medio de las letras, la educación y la literatura, vieron una salida para la regeneración moral y el combate a los males de la nación.

A pesar de que la tónica predominante fue la producción de revistas ilustradas con litografías, los calendarios adornados con grabados o litografías, dirigidos a las señoritas o a los niños, y los boletos de lotería; los impresos tradicionales religiosos se siguieron reproduciendo.

Los periódicos cambiaron su periodicidad y comenzaron a publicarse diariamente, pero como estaban sujetos a las opiniones políticas, no escaparon a las medidas represivas que iban desde las

---

cómo se construyó en aquella época un nuevo público lector. Los autores se plantearon la pregunta "¿cómo explicar la gran variedad de publicaciones impresas (libros, folletos, hojas sueltas, revistas, periódicos) en un país mayoritariamente analfabeto?"

[32] *Vid*. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2005, p. 21 "Lo nacionalista se interpretaba como todo aquello propio o natural de alguna nación; por ende, cuando señalamos que la producción literaria o litográfica decimonónica era nacionalista, nos referimos a que los temas abordados se referían a lo propio de nuestro país".
[33] *Vid*. Pablo Mora, *et al.* "Cultura letrada y regeneración nacional a partir de 1836", en *Empresa y Cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

simples multas, hasta la cárcel. Tres periódicos fueron los más importantes de ese periodo: *El Siglo XIX,* de tendencia liberal moderada, editado por Ignacio Cumplido, *El Monitor Republicano,* liberal radical, impreso por Vicente García Torres y *El Universal,* conservador, editado por Rafael de Rafael.

Los nuevos empresarios dirigieron complejos negocios, y atendieron desde un simple folleto, hasta el pedido de alguna oficina de gobierno. Se entabló una fuerte competencia entre unos y otros; en ocasiones, se volvieron críticos contra las administraciones gubernamentales que los contrataban; tradujeron una gran cantidad de obras extranjeras para satisfacer la curiosidad de su público y ponerlo al día de las tendencias culturales de otros países, la recurrencia de ésta práctica obedeció a que la investigación científica se había estancado en México por la guerra de Independencia, y también por la función didáctica de las revistas, que fueron en general, de carácter misceláneo.[34] De este modo, para satisfacer las demandas, los empresarios tuvieron que contratar traductores, correctores de pruebas, litógrafos, elevar sus tirajes y mejorar su distribución, transformando sustancialmente el desarrollo de la industria editorial del país, que pasó del taller de Ordenanza Real familiar, a la pequeña empresa capitalista.[35]

Para aproximarnos a la producción realizada entonces, el estudio de Nicole Giron[36] da respuesta esencialmente a la producción de folletos entre 1830 a 1855, que se pueden clasificar en seis grupos. En el

[34] *Vid*. María Esther Pérez Salas, *op. cit.,* p. 171, la autora enlista las principales revistas francesas e inglesas de las cuales se tomaban los artículos.
[35] *Vid*. Laura Suárez de la Torre, *op. cit.,* p.19.
Si consideramos los alcances de la imprenta virreinal por ejemplo de María Ribera con: dueña, cajista, prensista, entintador y corrector, a diferencia del establecimiento de Ignacio Cumplido de cuyo reglamento podemos enumerar: dueño, administrador, corrector, cajistas, distribuidor de letras, encargado del escritorio, jefe de prensistas, prensistas, entintadores, encuadernadores y mozo; más los traductores y litógrafos. Ignacio Cumplido, *Reglamento provisional del establecimiento de imprenta*, calle de los Rebeldes Núm. 2, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843.
[36] Nicole Giron Barthe, "El entorno editorial de los grandes empresarios culturales" en *Empresa y Cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201, p. 55.

primer grupo están los que publicaron más de 200 títulos de folletos: Ignacio Cumplido con 543, José Mariano Fernández de Lara con 371, Vicente García Torres 262 y Mariano Galván Rivera con 224. En total, en la Ciudad de México se han localizado 746 folletos y 143 editores, lo cual es significativo.

Hemos insistido en la importancia de la imagen en las revistas ilustradas; pero, ¿qué veían las clases medias ilustradas mexicanas en la primera mitad del siglo XIX?[37] El estudio de Tomás Pérez Vejo demuestra que el 80% de las imágenes reproducidas en la prensa mexicana no son de temas nacionales, el interés se centra en otros aspectos: el 50% en imágenes de carácter histórico, en especial de la cultura europea –principalmente de España, Francia e Inglaterra–, con un 20% de vistas, y 25% vistas de América. Esto indica que lo que se entendía por cultura nacional era todavía la tradición europea, pues aún se estaba definiendo lo propio, aunque también, era una forma de estar al día y de alcanzar con ello la anhelada modernidad proveniente de Europa, con una idea más cosmopolita y de apertura a lo extranjero. En cuanto a las ilustraciones de temas mexicanos, el 40% responden a vistas, al paisaje nacional, porque lo que importaba era la definición del territorio mexicano. El 48% de las otras imágenes son de historia, en particular de los monumentos virreinales; un 32% de monumentos prehispánicos; y solamente el 13% corresponde a imágenes de carácter costumbrista. Así, lo mexicano no resulta tan inmediato y evidente como se podría pensar en la imagen; aunque quizá en la literatura fuera diferente.

En medio de este amplio panorama editorial, destacó por su trayectoria como empresario-editor Ignacio Cumplido, quien realizó publicaciones muy diversas: la más importante, el diario *El Siglo XIX*

[37] *Vid.* Tomás Pérez Vejo, "La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855), en *Empresa y cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201, p. 401.

(1841-1845; 1848-1856; 1861-1863; 1867-1896), por su duración e influencia en el medio; las revistas: *El Mosaico Mexicano o colección de amenidades curiosas e instructivas* (1836-1837, 1840-1842), *Semanario de Agricultura* (1840), *El Museo Mexicano* (1843-1846), *Presente Amistoso. Dedicado a las Señoritas Mexicanas* (1847, 1851,1852), *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura Artes y Bellas Letras* (1849), *La Ilustración Mexicana* (1851-1855) y la *Ilustración* (1869-1870); calendarios: *Calendario Portátil* (1836-45); diarios para el gobierno: *Diario Oficial* (1838), *Diario del Gobierno* (1839-1841);[38] diccionarios, libros de autores nacionales y extranjeros, folletos (algunos de carácter científico), cartillas, anuncios, tarjetas de presentación, e invitaciones. En medio de este vasto panorama editorial, Ignacio Cumplido fue el primero en publicar en México, un catálogo de los tipos y adornos con que contaba su empresa: *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta, Calle de los Rebeldes Num. 2, dirigida por Ignacio Cumplido, México,* en 1836. Por la importancia del mismo, nos detendremos en él más adelante.

María Esther Pérez Salas, especialista en la labor de Cumplido, precisa cómo este personaje del mundo editorial decimonónico, siguió las pautas de los inicios del México independiente, para incursionar en el mundo comercial participando activamente en la política, con el fin de influir en el Estado y obtener con ello beneficios para su propio negocio, el cual inició en 1832.

Ignacio Cumplido (1811-1887), fue un empresario-editor de origen jalisciense que se caracterizó por:

[38] *Vid*. Irma Lombardo García, *El siglo de Cumplido. La emergencia del periodismo mexicano de opinión* (1832-1857), México, UNAM, 2002, pp. 16-43.

- La superación con base en el esfuerzo personal. Inició sus primeros pasos como cajista y a los 21 años se encontraba en la ciudad de México y tenía ya un taller tipográfico en 1832.[39]
- Gran capacidad organizativa. Como Cumplido se inició propiamente de aprendiz en una imprenta, pudo darse cuenta muy bien de la división del trabajo, la distribución de las cargas laborales y la necesidad de calcular con precisión los tiempos de impresión. En 1843 publicó un *Reglamento* interno donde detalló horarios, obligaciones de los trabajadores, delimitación de funciones, división del trabajo interno; lo cual refleja con claridad una organización de carácter capitalista, y no familiar como fue en la época virreinal. Por ello se le denomina como un empresario moderno.
- Escrupuloso orden: al interior de la imprenta, en los contratos con los empleados, los colaboradores, la administración de los insumos, en la calidad de las impresiones; al grado de que en ocasiones, se le tachó de intransigente.
- Desarrollo del mercado y de la red de distribución de sus publicaciones. Por la variedad y calidad de sus publicaciones, Cumplido pudo organizar un nuevo mercado distribuyéndolas no solamente en la propia ciudad de México, sino al interior de la República, con una red de corresponsales nacionales y en algunas ciudades en el extranjero, donde las entregaban y cobraban. Para 1849 cubría casi toda la República exceptuando los Estados de Baja California y Sonora. En el extranjero llegó a Nueva Orleáns, San Francisco y Nueva York, en los Estados Unidos de Norte América; a París; a Londres; a Madrid y

[39] *Vid*. María Esther Pérez Salas, "Los secretos de una empresa exitosa: la imprenta de Ignacio Cumplido" en *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México 1830-1855*, p. 105; "El establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido: 1832-1896" en *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, Designio, 2003; "Ignacio Cumplido, un empresario a cabalidad" en *Empresa y cultura…; Vid.* Irma Lombardo García, *op. cit.*, p. 33, la cual cita a Cumplido como simple cajista, pero da el nombre de la imprenta en la que trabajaba.

Barcelona en España; a La Habana, en Cuba; Panamá; y por último, Guatemala.[40] Para lograrlo se basó en el sistema ya mencionado de suscripciones.

- Formó parte de un círculo de connotados intelectuales nacionales y extranjeros, que colaboraron en sus publicaciones.
- Mantuvo en constante modernización la imprenta, por medio de viajes al extranjero para adquirir desde la maquinaria más moderna, hasta la mejor tipografía, viñetas y guarniciones de moda con el objetivo de colocarse a la vanguardia de la impresión, tanto en calidad como en la capacidad en los tirajes, lo cual, a la postre, abarató los costos de sus publicaciones. En 1838 fue a los Estados Unidos con esa intención, y en 1843, compró la primera prensa de cilindro en México, fabricada en Nueva York, que tiraba mil ejemplares por hora, asegurándose de la respectiva asesoría calificada en su manejo. En 1847 viajó a París y a Londres donde adquirió materiales y utensilios modernos, de otra técnica: la esterotipia,[41] para imprimir ediciones de lujo, junto con las prensas de vapor.[42]

La gran iniciativa de Cumplido para ir a la vanguardia en la calidad de los impresos, quedó plasmada en su catálogo de caracteres de 1836:

> Con el fin de corresponder en alguna manera á la honrosa calificación que el público ha dispensado al trabajo tipográfico de la imprenta de mi cargo; y al mismo tiempo anhelando siempre por el adelanto de la industria y de las artes en mi país, pedí un surtido de letra, de papel blanco y de color, todo escogido, y que tengo en mi poder, con el

[40] *Vid*. María Esther Pérez Salas, "Los secretos de una empresa...", pp. 118-119 y "El establecimiento …" p. 103.
[41] *Vid*. definición en Glosario.
[42] María Esther Pérez Salas, "Los secretos de...", pp. 126-128.

> intento de esforzarme más en presentar ediciones de todas clases, que no desmerezcan en nada del mérito que puedan tener las hechas en la culta Europa.[43]

No sabemos dónde exactamente compró las tipografías que ofrece en su catálogo, pero suponemos que las adquirió en Europa y Estados Unidos. Sin embargo, resulta interesante que exprese con claridad que las publicaciones forman parte de una industria, situándose en la época adecuadamente. En otra parte de la introducción hace referencia a que ya había puesto un aviso a principios del año anterior sobre esta publicación, la cual salió en el mes de junio.

En este catálogo, que él denomina "Tipo", muestra por medio de párrafos que cuenta con letras que pueden usarse para textos en inglés y francés; una gama de "abrazaderas, rayas (plecas) y vigotes" (plecas en forma de bigote) de distintos puntos, e incluso entre estos últimos unos de gran puntaje, que en medio tienen viñetas que usan la esterotipia con imágenes de la imprenta sobre un mundo o un panal de abejas en medio de flores.

Sigue mostrando por medio de párrafos en español los distintos tipos de letras que maneja; Cumplido no las denomina, como Fournier o Didot, por puntaje, sino por la denominación antigua que ya hemos anotado. La primera de ellas, que resulta una novedad, es la letra Script o manuscrita muy usada en la época. Ésta se puso de moda en México por la influencia de la educación Lancasteriana. Otra muestra de letra Script, que Cumplido denomina de "Texto" pero con "ligaciones" –ligaduras para nosotros–. Lo novedoso en este caso es que las ligaduras son modernas; con ello queremos decir que no son las tradicionales usadas en los manuscritos, sino, acorde con esta nueva fuente, las uniones de las letras se hacen a base de pequeños rasgos en la parte inferior y no en la superior

[43] Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta de la calle de los Rebeldes Num. 2, dirigida por Ignacio Cumplido,* México, 1836, s. p.

como era anteriormente, como se observa en la palabra [*México*] de la Ilustración No. 106.

En las letras de los títulos y medios títulos están otras innovaciones tipográficas del siglo, como son los rediseños de las letras góticas modernizadas. En el capítulo anterior, cuando señalamos que las letras aparecían más modeladas y que se substituyó la pluma de ave por la pluma metálica, dijimos que esto permitió que las letras se dibujaran, es decir, se trazaran de una forma menos rígida. Así, las letras góticas del siglo XIX, pierden los rasgos angulosos y se vuelven redondeadas; se usa el contraste por medio del color dentro de la misma letra, por medio de sombras o combinándolo con partes blancas o negras, como se aprecia en ésta página del catálogo (*Vid.* Ilustraciones No. 98 y 99).

Otras letras son las que denomina "Condensada de atanasia", en las cuales se ha cambiado la proporción del rectángulo, ya no se sigue la sección áurea y se alarga, por decirlo de alguna forma, la letra para que quepan más en una línea. Como se aprecia en la Ilustración No. 103 en el tercer renglón de la portada: [DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS] y en la Ilustración No. 106, en la primera línea: [ORACIÓN CÍVICA].

Se ejemplifican también nuevas letras con sus denominaciones: "Labrada de lectura", en este caso es una letra blanca definida por su perfil y sombra negra; "Antigua perfilada de lectura", que es igual a la anterior pero a la inversa, letra de color negro y sombra blanca, con perfil negro (*Vid.* Ilustraciones No. 98, 99, 103 y 106).

Pero las más modernas quizá están representadas por una "Condensada de 18 lineas de entredos", letra para título de gran contraste, muy moderna, y una "Italiana de 8 lineas de entredos" las cuales pertenecen a un nuevo diseño de letras denominado egipcias o modernas, que tienen el serif rectangular muy grande, además de los signos de interrogación y admiración con un diseño muy novedoso; son letras muy contrastadas en los gruesos y delgados, exagerando los trazos al extremo

de acuerdo al espíritu romántico. Sumado a todo lo anterior, el diseño de las letras [e] y [o] son de llamar la atención, porque es aquí en donde se concreta la ruptura definitiva con el "Old style": la letra [e] en su brazo interior se proyecta sobre sí mismo, casi cerrándose, haciendo casi ilegible la letra; y la letra [o] ha girado por completo cambiando su eje vertical a horizontal (*Vid.* Ilustración No.100).

Asimismo, presenta una gran variedad de viñetas (*Vid.* Ilustración No. 101) en donde se aprecia una gama de motivos florales tipo mosaico, pero modernizados; otras que representan objetos: casas, sillas, sombreros de dama, de copa para caballero, botas, relojes, barcos, barriles, jarrones; y las viñetas de animales y flores.

En medio de esa extensa gama de viñetas están las que se refieren a los seres humanos, ya sea de partes corporales, como manos que señalan con el dedo índice, estatuas de la justicia, imágenes religiosas como la Virgen de Guadalupe, o las más interesantes por ser de carácter romántico, las viñetas de escenas de diversa índole (*Vid.* Ilustración No. 102).

Por último se encuentran las viñetas de carácter simbólico como el águila sobre un nopal, cañones de guerra, calaveras de la muerte, tumbas, liras, etc.

Esta variedad en los motivos indica en primer lugar, una producción industrial en gran escala con imágenes por medio de la esterotipia, y en segundo término, la gama de publicaciones en las cuales se les podía utilizar. Finalmente, confirma el gran número y diversidad de publicaciones que produjo Ignacio Cumplido.

La publicación de este catálogo refleja a su vez, el ingreso a nuestro país de nuevos tipos de letras: egipcias, Didot, italianas, anglicanas, normandas, nomparell, que modernizan las publicaciones y ponen al día el diseño gráfico de nuestro país supliendo las restricciones monopólicas de la época virreinal.

Cumplido, junto con la nueva tipografía adquirida, ilustró cuidadosamente sus publicaciones con la litografía contratando los servicios de prestigiados litógrafos como Massé y Decaen, tanto para sus revistas de señoritas, como para las de carácter científico, aunque también ilustró algunas veces con grabados de Rafael de Rafael, o por medio de planchas compradas en el extranjero.[44] Es necesario anotar que los grabados de Rafael de Rafael fueron de una gran calidad e incluso con diferentes criterios para la edición, mismos que lo llevaron a terminar su trabajo con Cumplido.[45]

Si comparamos el catálogo de Fournier y el de Cumplido advertimos de inmediato el diseño gráfico de la transición propuesto por Fournier y lo que entendemos por diseño gráfico moderno en Cumplido (*Vid.* Ilustraciones No.72, 75, 76, 77, 98, 99, 100,101 y 102). Por lo tanto, dicho catálogo es un fiel exponente de lo que se alcanzó en el diseño gráfico moderno en el México de 1836.

5.5 EL ANÁLISIS DEL ESTILO MODERNO DE LAS PORTADAS

Después del impasse producido por los efectos de la guerra de Independencia, se inició en México la producción tanto editorial, como la aplicación de la litografía a los distintos productos gráficos, al principio de una manera paulatina, que comprende los años veinte. No obstante se advierte el ingreso de nuevas tipografías por medio de iniciativas gubernamentales que trataron de darle dignidad a sus publicaciones. Es por ello que hemos escogido una portada distintiva –para ir transitando a las portadas en las décadas posteriores–, en la que, con el desarrollo editorial y el uso de la litografía, se le dio mayor peso a la imagen, como

[44] *Vid*. María Esther Pérez Salas, "Los secretos de...", pp.129-131.
[45] Montserrat Galí, "De Barcelona a l'Havana: Rafael de Rafael, una vocació hispanoamericanista", en Butlletí, Societat Catalana d'Estudis Historics, Barcelona, Vol. IX, pp. 105-127, 1998, y el grupo ya citado del Instituto Mora.

una característica principal de la modernidad, pero una imagen ya no simbólica ni religiosa, sino que ilustra generalmente temas románticos.

Resulta demostrativo el anuncio hecho en 1844 por el destacado impresor Vicente García Torres, en el que se muestra cómo se pasó del riguroso dibujo académico al publicitario:

> Dibujo aplicado a las artes. Se dice que el dibujo es el primer elemento de las bellas artes en general que sirve al estudio de todas las artes y las ciencias, así el dibujo lineal y geométrico es un recurso muy importante para las artes industriales. El dibujo es el lenguaje universal de los artistas, también es indispensable a los obreros y artesanos. Se dan las bases de un curso de dibujo.[46]

5.5.1 La tipografía de las portadas modernas

Por la influencia directa de la primera Revolución Industrial, los fundidores de letras ingleses, especialmente en Londres, realizaron innovaciones muy importantes en el diseño. Para obtener, por medio de la fundición letras más negras y de alto contraste, cambiaron el método tradicional y utilizaron moldes de arena, lo que les permitió fundir letras de gran tamaño –cerca de dos pulgadas–, como lo hizo Thomas Cotterell en 1765.

Robert Thorne siguió esta tendencia de diseñar letras gruesas en 1800, lo cual condujo más tarde a las variaciones con contorno, tridimensionales y cursivas, para crear efectos tipográficos de sombras, que caracterizaron los impresos del siglo XIX. Se le atribuye a Thorne el diseño de las letras denominadas Egipcias en 1817, de pie cuadrangular, inspiradas por la fascinación que causó la cultura egipcia dada a conocer al gran público por la invasión napoleónica y los estudios que se generaron en torno a ella, incluyendo su alfabeto. Esta tipografía aparece, como ya se

[46] *Semanario Artístico para la educación y fomento de los artesanos de la República. Por la junta directiva de los de México.* Septiembre 21 de 1844, Núm. 33, T. I, Imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo, Núm. 2.

ha mencionado, en el catálogo de Ignacio Cumplido (*Vid.* Ilustración No. 100).

Pero fue el fundidor Vincent Figgins en 1815, el que modificó las formas, las proporciones y las variaciones decorativas de los diseños de las letras, mostrándolas en su catálogo. Los tipos expresaban diferentes estilos que daban la ilusión de tres dimensiones, o bidimensionales según la profundidad de la sombra; sombras con trazos delgados o profundos; en perspectiva, o perfiles; expandidas o en caleidoscopio. La rápida mecanización facilitó la aplicación de la decoración al abaratarla, por ello los motivos florales y decorativos se aplicaron también a las letras.

Otra innovación de trascendencia fue quitar el patín o serif a las letras, invención de William Caslon IV en su catálogo de 1816, a las que denominó letras *Sans-serif*.

Por la demanda de los anuncios publicitarios de gran formato, los fundidores ya no pudieron seguir aumentando el tamaño de la letra fundida. Al intentarlo, éstas se volvían quebradizas, pesadas y muy costosas. Fue el impresor norteamericano Darius Wells, en 1827, quien inventó un delineador de letras de madera –para los carteles urbanos, de teatros y tiendas de ropa–,[47] utilizado al año siguiente también en Europa.

Debido a la gran cantidad de fuentes y estilos de que se disponía, el diseño en la composición se volvió pragmático. Para textos largos se usaban tipos condensados; para palabras cortas, letras de fuentes expandidas de tamaño más grande. La mezcla de tipos y estilos respondía a este sentido práctico, pero también, a que las fuentes tenían un número limitado de caracteres disponibles.

La explosión de tipografías reproducidas al amparo de la litografía a color, formaron el binomio perfecto de la publicidad. La respuesta a la venta que requería la burguesía comercial, la oferta y su motivación,

[47] *Vid*. Philip B. Meggs, *op. cit.,* pp. 126-132.

transformaron los escaparates citadinos, se cambia el acto simple de la venta por un espectáculo visual.

5.5.2 La literatura romántica del título

Desde finales del siglo XVIII la actividad literaria en el país se promovió por medio de publicaciones y asociaciones. Unas doce anteceden a la famosa Academia de Letrán, que se conformó en 1836 por un grupo de jóvenes que se reunían en el antiguo Colegio de San Juan de Letrán, para realizar tertulias literarias, influidos por el ambiente del romanticismo. La Academia logró agrupar a casi todos los literatos de la época, y se admitió a todo aquel que compartiera las mismas aspiraciones culturales y literarias, sin considerar la edad, la posición política, la formación académica, o la posición social. Los objetivos fueron precisos: mediante la disciplina y seriedad, las reuniones servían para leer los trabajos que presentaban sus miembros, para discutirlos y hacer un intercambio de lecturas. Ellos pretendieron depurar la lengua, con el fin de darle a la literatura nacional un carácter propio, excluyendo lo ajeno de lo mexicano. Las obras que realizaron fueron de gran importancia para la cultura mexicana. Entre los más destacados se encuentran: José Ma. Lacunza, Andrés Quintana Roo, Manuel Payno, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto, entre otros. Una de sus primeras publicaciones fue *El año nuevo de 1837.*[48]

Para Rosalba Fernández, el romanticismo literario basaría su desarrollo en el verso, la narración breve, el texto dramático y la novela. El afán renovador del espíritu romántico estaba manifiesto en las meditaciones sobre el ser, la angustia ante la muerte y la exaltación del sentimiento amoroso que nunca llega a ser pleno. En cuanto a la rebeldía, en nuestro país estaría reflejada en su faceta nacionalista y para construir

[48] *Vid*. Rosalba Fernández, *op. cit.*, p. 240 y Fernando Tola de Habich, "Diálogo sobre los *Año Nuevo* y la Academia de Letrán" en *El Año Nuevo de 1837*, México, UNAM, 1996, Facsímil.

el espacio y el tiempo literario del mundo romántico, los literatos mexicanos se inspiraron en el propio paisaje, para tejer atmósferas e intrigas, en donde se desarrollan apasionados idealismos e instintos individuales, nutriéndose de las costumbres, de la vida cotidiana, como telón de fondo a las historias de los personajes.[49]

Para Montserrat Galí "El romanticismo es una de las vías básicas de la modernidad",[50] y propone una concepción más amplia, que no se reduzca al aspecto literario, sino que se entienda como una práctica cultural, que abarcó casi todas las manifestaciones artísticas, pero también otras experiencias sociales como las tertulias, los paseos, los bailes, que denotan "actitudes, gestos, gustos". Con ello demuestra que si bien fue un estilo de origen europeo, se arraigó en el México independiente. No es casual que en el panorama editorial se uniera el espíritu romántico y se explotara el sentimentalismo, en este caso enfocado a la mujer por medio de las revistas dedicadas a ellas.

Los títulos por tanto, modificaron también su lenguaje, simplificándose, en parte como consecuencia del naciente uso publicitario, el abandono de la retórica clásica, y el manejo de un lenguaje "moderno", más literario en el sentido romántico, más llamativo, más efectista, para desenvolverse en el mundo de la oferta y la competencia comercial de los libros y las revistas; porque el destino de dichas publicaciones ya no era para una elite culta, sino para una naciente burguesía media ávida de entretenimiento.

5.5.3 La composición de las portadas modernas

La composición de las portadas tiene, de acuerdo a lo que se ha venido desarrollando, dos grandes momentos: la primera y la segunda Revolución

[49] *Vid.* Rosalb*a* Fernández, *op. cit.,* p. 220-239.
[50] *Vid*. Montserrat Galí Boadella, *Historias del...*, p.14.

Industrial. No obstante, se siguen las mismas pautas: rica tipografía, predominio de la imagen a color, y la simplificación del lenguaje.

Para nuestro estudio, hemos mostrado los elementos que conforman lo moderno, mismos que se fueron generando desde la primera Revolución Industrial.

En México, en el producto gráfico que escogimos para identificarlo, las portadas de los libros, dichos elementos se presentan en tres etapas: la primera a partir de 1824, con la primera República y el ingreso de nuevas tipografías, aunque con una actividad editorial aún escasa; la segunda, de los años treinta, con la reanimación de la industria editorial por la iniciativa de los empresarios-editores junto con los intelectuales mexicanos, agrupados en la Academia de Letrán; y la tercera, a partir de los años cuarenta y cincuenta, con el auge de las revistas ilustradas y el desarrollo de la litografía.

Los ejemplos que hemos seleccionado, muy conocidos, tienen el objeto de subrayar las características de lo que entendemos por diseño gráfico moderno.

A) Primer modelo de portada moderna

Texto: [1] CONSTITUCION [2] FEDERAL [3] DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, [4] SANCIONADA [5] POR EL CONGRESO GENERAL CONSTITUYENTE, [6] EL 4 DE OCTUBRE DE [7] 1824. [8] IMPRENTA DEL SUPREMO GOBIERNO DE LOS ESTADOS-UNIDOS [9] MEXICANOS, EN PALACIO (*Vid.* Ilustración No. 103. Apéndice No. 1, No. 118).

La portada mide 26.9 cm de largo, por 18.5 cm de ancho. El título consta de siete líneas tipográficas compuestas epigráficamente, le sigue un

grabado con el escudo nacional, después dos líneas tipográficas con el pie de imprenta, sin fecha (*Vid.* Ilustraciones No. 104 y 105).

En esta portada a pesar de ser de una época temprana, se advierte ya la tipografía moderna (*Vid.* Ilustraciones No. 98,99 y 100). En la primera línea las letras son modernas, de gran contraste entre los gruesos y delgados, acorde con el espíritu romántico y rectas en su eje; pero lo novedoso está en la nueva proporción condensada y hacia arriba. La segunda línea tiene letras romanas de proporción tradicional. La tercera línea está formada con tipos perfilados con sombra bidimensional que los realza, en letra condensada; la cuarta línea de letras románticas romanas de proporción tradicional; la quinta son condensadas; la sexta son letras románticas romanas de proporción tradicional y para terminar el título, los números arábigos grandes.

El grabado mide 6.5 cm de largo por 6.2 de ancho y está centrado. Representa el Escudo Nacional enmarcado como medallón, tiene el águila de perfil sobre un nopal, con la serpiente en el pico, el nopal está sobre una piedra la cual parece flotar sobre agua; el medallón está rodeado por laureles, una vid y un festón que los une en la parte media. La evolución de esta insignia patria ha sido estudiada por Jaime Cuadriello.[51] En esa imagen temprana de 1778, se mezcla el culto a la virgen de Guadalupe con los símbolos indígenas; y al pie de la virgen morena está una bella águila, como la hemos descrito antes, en medio de un florido lago azul, pintada por José de Ribera I Argomanis que la tituló así: *Verdadero retrato de Santa María, Virgen de Guadalupe, patrona principal de Nueva España, jurada en México.* Otra imagen interesante es la que muestra Helia Bonilla[52] de un anónimo del *Libro de cargo de hacienda*, en la cual se ilustra en la parte superior un águila parada sobre un nopal, que sostiene en sus patas una bandera que dice Libertad. Por último, la más cercana es

[51] *Vid*. Jaime Cuadriello, "Del escudo de armas al estandarte armado" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana,* (1750-1860), México, MUNAL, 2000, p. 34.
[52] *Vid*. Helia Bonilla, "La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana…*, p. 174.

la que presentan Antonio Rubial y María Teresa Suárez[53] de 1826, que es un retrato anónimo de fray Miguel Tellechea. La disposición del águila que llevan los indígenas en su escudo es casi igual al grabado de la portada que hemos descrito. Con ello se advierte la asociación que se hizo en el siglo XVIII de la iconografía mexica del águila, la serpiente, el nopal y la piedra, con la religión católica, misma que se reitera en las imágenes que hemos mencionado, pero que al pasar como símbolo nacional en ésta primera constitución, sigue asociada a lo manifiesto en el artículo tercero, donde se proclama a la nación como católica. Pero ya en una relación completa, quien brinda la fuente original del emblemático escudo es José Quiñónez al estudiar el epigrama emblemático, de finales del siglo XVI y principios del XVII, de algún estudiante avanzado de los jesuitas que se mantuvo anónimo, y recogido por Bernardino de Llanos, en su *Poeticarum institutionum liber* publicado en 1605, el cual estaba inspirado en la parte inferior del sello escudo de la Biblioteca del Magno Convento de San Francisco de la Ciudad de México, donde se representa el águila sobre el nopal, con la serpiente en el pico debajo de los símbolos franciscanos enmarcados por una cartela:[54]

> Se pintan las insignias del reino mexicano, cambiando en flores rojas el arbusto espinoso que llaman nopal, sobre el cual, en la cima pedregosa de un montecillo, se posa un águila; e incluso la aspereza de las rocas en joyas y rubíes.
> México, mientras como tu usual escudo el águila queda, creo que tus días hacia lo mejor avanzan. Novedad, sí; para ti produjeron ya joyas los hórridos riscos; ya las espinas, enrojecidas rosas.

Este escudo nos muestra como de un glifo prehispánico mexica del códice Mendocino, que simbolizaba la fundación de la gran

[53] *Vid*. Antonio Rubial *et al*., "Mártires y predicadores. La conquista de las fronteras y su representación plástica", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana…*, p. 69.
[54] *Vid*. José Quiñónez Melgoza, "Los emblemas de Alciato en el programa de los jesuitas mexicanos" en *Las dimensiones del arte emblemático,* México, El Colegio de Michoacán y COCACYT, 2002, pp. 224-225.

Tenochtitlán pasó a ser un emblema de lo mexicano en el siglo XVI, y de ahí en adelante se ligó con las manifestaciones criollas y religiosas de lo mexicano hasta que llegó a formar parte en el siglo XIX del escudo nacional en la Constitución de 1824.

Le siguen dos líneas también en tipos condensados de letras itálicas. Por primera vez el Gobierno tiene su propia imprenta, la cual se importó de los Estados Unidos y probablemente los tipos también.

El lenguaje del título, como anotamos al inicio del capítulo, retoma los términos de la Constitución Norteamericana: Federal y Estados Unidos; aunque el término "constitución" se usaba también para las órdenes religiosas, en este contexto tiene un nuevo significado de nación, de democracia.

Por su nueva tipografía, lenguaje republicano y la importancia que tiene el grabado en cuanto al tamaño y como un símbolo nacional, se considera ésta, una portada moderna.

B) Segundo modelo de portada moderna

Texto: [1] ORACIÓN CÍVICA [2] QUE EL CIUDADANO LIC. [3] MARIANO OTERO [4] PRONUNCIÓ [5] EL DIA 16 DE SEPTIEMBRE DE 1843, [6] ANIVERSARIO [7] DE LA GLORIOSA PROCLAMACION [8] DE LA [9] INDEPENDENCIA [10] EL AÑO DE 1810 [11] *MÉXICO* [12] IMPRENTA DE TORRES, CALLE DEL ESPIRITU SANTO NUM. 2. [13] 1843 (*Vid.* Ilustración No. 106).

Portada de pequeño formato, de 18.1 cm de largo, por 11.5 cm de ancho; compuesta epigráficamente, con un título de 10 líneas, una viñeta, una línea legal, una pleca, otro dato legal, una pleca, que termina con la fecha en números arábigos (*Vid.* Ilustraciones No. 107 y 108).

La primera línea tiene letras románticas condensadas; la segunda de tipos normales; la tercera con el efecto de sombra, pero en este caso, a diferencia del ejemplo anterior, la sombra da la tercera dimensión;

la cuarta línea con letras muy pequeñas normales; la quinta línea con tipos condensados; la sexta, condensados, perfiladas y sombreado bidimensional; la séptima y octava con letras normales; la novena con sombra, pero perfilada en blanco, con el efecto de bidimensionalidad; la décima a la inversa, perfilada con sombra negra, bidimensional.

La viñeta de 2.6 cm de largo, por 2.2 cm de ancho, que tiene una espada con dos espigas de trigo y una corona de laureles, lo que iconográficamente significa: la espada, la justicia y la sociedad; las espigas de trigo, la fertilidad; y la corona de laureles, inmortalidad.[55] Puede leerse como: "la sociedad honra a sus libertadores inmortales que hicieron justicia luchando por la Independencia".

La undécima línea es también novedosa porque en ella se utiliza el tipo manuscrito o Script, el cual siempre es cursivo; le sigue una pleca pequeña, la duodécima línea legal condensada, otra pequeña pleca, para terminar con la fecha en números arábigos.

El autor Mariano Otero, nació en Guadalajara, y fue abogado liberal moderado. En la Ciudad de México, siendo diputado escribió diversos artículos sobre legislación y economía política, en los cuales analizó el carácter de la propiedad privada y las clases sociales en su relación con el Estado. Previó la invasión norteamericana y postuló la unidad nacional. Se destaca por su lenguaje poco común en los escritos políticos de la época.

Arturo Soberón[56] estudió cómo evolucionó el lenguaje ilustrado de nuestros connacionales, de un interés científico al discurso político militante nacionalista, con la intención de formar una opinión pública. El folleto, por su rápida impresión y facilidad de circulación, sirvió a estos fines, junto con los periódicos. Copiando las tácticas de Montesquieu, en 1831, José María Luis Mora elaboró un primer *Catecismo Político*, en forma

[55] *Vid*. María del Carmen Alberú, *op. cit.*
[56] *Vid*. Arturo Soberón Mora, "Las armas de la ilustración: folletos, catecismos, cartillas y diccionarios en la construcción del México moderno" en *Empresa y cultura en tinta y pape…*

de preguntas y respuestas, para educar a los ciudadanos en sus derechos y obligaciones; luego se publicaron las *Cartillas Políticas*. En este contexto es que podemos enmarcar el discurso u "oración cívica" de Mariano Otero, donde se utilizaron los recursos de la Iglesia católica para el adoctrinamiento, pero con contenidos cívicos.

Esta portada, por su lenguaje, tipografía y composición, es otro ejemplo de portada moderna.

C) Tercer modelo de portada moderna

Texto: [1] EL [2] GALLO [3] Pitagórico [4] 1845 [5] Imprenta litog. De Cumplido (*Vid.* Ilustración No.109, Apéndice No. 1, No. 179).

Esta portada mide 20 cm de largo, por 13.5 cm de ancho; el frontispicio en color sepia, está litografiado, enmarca el título que consta de tres líneas, le sigue una viñeta, en medio del marco se encuentra la fecha y al pie de la ilustración, el dato legal de la litografía del impresor (*Vid.* Ilustraciones No. 110 y 111).

Esta portada es muy interesante porque en ella se plasman con más precisión los elementos modernos: un frontispicio litografiado en color sepia, con variaciones de tonos, que van del blanco al sepia, hasta llegar al negro; es una portada alegórica, pero con un sentido moderno –a diferencia del emblema anotado de la traducción de José Quiñónez del emblema del escudo nacional, la alegoría de esta portada ya no se refiere a las acciones heroicas, clásicas trascendentales, sino que tiene este carácter político caricaturesco de la modernidad de ridiculizar al personaje de Santa Anna–, compuesta por unas pilastras perfiladas para dar el efecto de profundidad, con basamentos y zócalos muy adornados con ménsulas. Al lado izquierdo y derecho de la composición, al pie de cada una de las pilastras, se ilustran gallos en escorzo, que miran hacia el centro; los fustes de las pilastras están decorados con cintas onduladas y zarcillos de acanto; los capiteles terminan en unas pequeñas molduras con

tres cariátides pequeñas sedentes que sostienen una cartela, la del centro tiene una falda y el torso desnudo, las laterales van desnudas; la cartela del lado izquierdo alude al autor Juan Bautista Morales y la del lado derecho es un gallo, penden de ellas a cada lado lazos muy adornados, terminados en borla y fleco; encima de las cartelas están dos florones y otros dos atrás, en perspectiva para dar la idea de tercera dimensión; en el centro, está una cartela adornada a ambos lados con grandes zarcillos de acanto; en medio de ella está una balanza y encima, culminando la composición, ¡el gallo pitagórico!, con una pluma sostenida por su pata levantada, el pico abierto como si cantara, y las alas desplegadas.

El título, reducido a sólo tres palabras, usa dos tipografías típicas del romanticismo del siglo XIX: un *revival* de la letra gótica o neogótica, es decir, letra gótica de fantasía; y la otra, romana de fantasía. En ambas se manejan dos colores en cada letra y están decoradas con florituras y lagrimales. Las letras romanas de fantasía -las dos primeras líneas-, presentan en el fondo lazadas, azurados y zarcillos. Ambas letras están decoradas para crear efectos de ilusión.

En la composición del título hay cambios novedosos. Un claro manejo del color, en la primera línea, el sombreado de la palabra [EL] es más tenue; en la segunda, [gallo], está completamente en sepia para crear contraste y destacarlo; y en la tercera, [Pitagórico], el oscuro queda en la parte superior y se vuelve más tenue al terminar la letra. Respecto al tamaño de las letras, se da el juego visual, donde lo más interesante se encuentra en la letra curvada de [gallo], que le imprime un ritmo visual distinto al título. Esta novedad, la curva, se agrega al repertorio tradicional de las direcciones de las letras romanas (rectas) e itálicas (inclinadas). Debe subrayarse que la palabra [Pitagórico] con letras del *revival* góticas, le otorga un toque de antigüedad. Le sigue a manera de viñeta una preciosa abeja con las alas y las patas extendidas, que da asiento al texto y, en lo que concierne a su simbología, en este caso se aplica, entre los

muchos significados que tiene, el de la elocuencia,[57] que es lo que el autor quiso resaltar; por tanto, no es un mero adorno, está dirigida a los letrados, a aquéllos que saben quién fue Pitágoras y pueden relacionar la alegoría literaria completa. La fecha que se encuentra en el zócalo, no queda exenta de la decoración con florituras; está sobre un fondo oscuro que hace un gran contraste y la resalta, lo que crea la impresión de estar esculpida. La parte legal consigna pocos datos, y por ser una portada litografiada se escribió con letra manuscrita.

Juan Bautista Morales, escritor crítico de los años cuarenta, fue un hombre religioso, pero también liberal. Representa al periodismo combativo, que por medio del debate, la sátira y la caricatura toma a un personaje para ridiculizarlo con el fin de que el pueblo comprenda más fácilmente los motivos del debate. Así, las pugnas, los levantamientos y los vaivenes de Antonio López de Santa Anna, son retomados por Morales e ilustrados por Joaquín Heredia. Juan Bautista Morales se imagina que va caminando por la Calzada de la Viga y se encuentra con un gallo que habla de manera muy inteligente, y lo compra. Ya en su casa, el gallo le explica que él es el espíritu de Pitágoras, que ha encarnado así, porque las cosas en el mundo andan muy mal. ¿Por qué escoge el autor un gallo? Se trata de una metáfora para eludir la censura, ya que entre los vicios de Santa Anna estaba el de apostarle a los gallos. Por eso Morales crea el gallo Pitagórico, de la razón, para contraponerlo al gallo del vicio.[58] El frontispicio representa muy bien esta metáfora, ya que el gallo de la parte superior con la pluma en la mano, representaría al propio Juan Bautista Morales.

Por su tipografía moderna, su composición, la importancia de la imagen y el uso de la metáfora de carácter político, es una portada moderna.

[57] *Vid*. Alfonso Serrano, *op. cit.,* p. 6.
[58] *Vid*. Juan Bautista Morales, *El Gallo Pitagórico,* México, UNAM, 1991 3ª.

D) Cuarto modelo de portada moderna

Texto: [1] MEXICO [2] Y [3] SUS ALREDEDORES. [4] Coleccion [5] DE VISTAS TRAJES Y MONUMENTOS [6] POR [7] C. CASTRO, J. CAMPILLO, L. AUDA [8] Y G. RODRIGUEZ. [9] Publicacion [10] de [11] DECAEN EDITOR. [12] EJECUTADO EN EL ESTABLECIMIENTO LITOG. DE DECAEN. [13] Portal del Coliseo Viejo [14] MÉXICO 1855 y 1856 (*Vid.* Ilustración No. 112, Apéndice No. 1, No. 155).

La portada de gran formato, mide 49.6 cm de largo, por 33 cm de ancho; es un frontispicio litografiado en color sepia; la portada, en general, es alegórica; el título consta de cinco líneas compuestas epigráficamente; le siguen los datos legales en tres líneas, una pleca y otras tres líneas legales; al pie de la ilustración, otras tres líneas legales (*Vid.* Ilustraciones No. 113 y 114).

Esta portada representa el culmen del desarrollo litográfico comercial y del estilo romántico nacionalista del que hemos tratado en el aspecto literario, reflejado en este frontispicio. Afirmamos que se trata de una obra culmen, por la gran calidad que tiene la litografía, no solamente en el frontispicio, sino en toda la obra; además, por tratarse de un ejemplar de gran formato.

La imagen alegórica de tipo romántico nacionalista destaca muy bien la exuberancia de la vegetación que caracteriza al paisaje mexicano: las palmas, nopales, órganos, plátanos, magueyes, junto a este último, un tlachiquero que carga en sus espaldas, un odre de pulque muy grande, mientras saca el pulque, todo ello para simbolizar los alrededores; el follaje invade el título, que se encuentra en una lápida que representa en su parte superior, un monumento prehispánico esculpido en piedra, idealizado, con dos cabezas a cada lado de la base, de Xiuhtecutli y de Tonatiúh que recuerdan las del círculo décimo de la piedra del sol mexica, y en el centro un glifo de fecha prehispánico, por encima de ellos el busto de un indígena

idealizado, no del todo en sus rasgos, pero sí en su tocado, que más bien parece egipcio, con sus orejeras y un pectoral; este conjunto representa los monumentos, por ello, está recubierto de follaje, porque representa también los descubrimientos arqueológicos de la época, como lo atestiguaron las litografías de Catherwood y Stephens y lo que falta por descubrir con la cabeza con plumas que yace en el lado izquierdo, en el suelo, detrás del follaje. En sección áurea está la figura de pie de una joven indígena que porta un atuendo tradicional, con su falda de enredo de lana, blusa y quexquémetl bordados, y aretes, con su bulto cargado a las espaldas, descalza como es la usanza de las indígenas, y lleva unas pencas de maguey en la mano. Ella está en el camino de tierra acompañando al tlachiquero, y nos mira con una actitud humilde y anuncia con su atuendo los trajes que ofrece la publicación en su interior.

El título, en correspondencia con la imagen, es igual de vistoso, la primera línea tiene una letra con un diseño único fitomorfo, acorde con la descripción del paisaje; la segunda línea tiene un tipo romano tradicional; la tercera línea tiene letras con gradación de color, pero también decoradas en su interior, en la parte superior son de color oscuro y en medio de la letra están rayadas con una decoración azurada muy fina para terminar con color en su parte inferior, alargadas en su proporción; la cuarta línea usa un *revival* gótico simple; la quinta línea maneja también letras azuradas pero con otros motivos, son condensadas y alargadas en su proporción, con un mayor contraste entre los gruesos y delgados para definir las letras, y el manejo del color para dar la idea de bidimensionalidad; la sexta línea es romana tradicional; las séptima, octava y novena líneas son letras romanas tradicionales pero condensadas; la décima es muy pequeña; la undécima es un poco más negra para destacar el nombre del editor; al pie de la ilustración más datos legales en letras condensadas normales,

menos la última línea decimocuarta, que es también más negra, con la fecha y el lugar.

Esta obra, elaborada por el prestigiado taller litográfico de Decaen, agrupó a los más distinguidos literatos para la descripción de los monumentos, como José Tomás de Cuellar, Francisco González Bocanegra, Manuel Payno, Francisco Zarco, entre otros; pero también agrupó a los mejores ilustradores de la época como Casimiro Castro,[59] quien en su afán de lograr las mejores vistas de la Ciudad de México, realizó la proeza (para aquellos tiempos), de subirse en globo para tomar sus apuntes desde el aire.

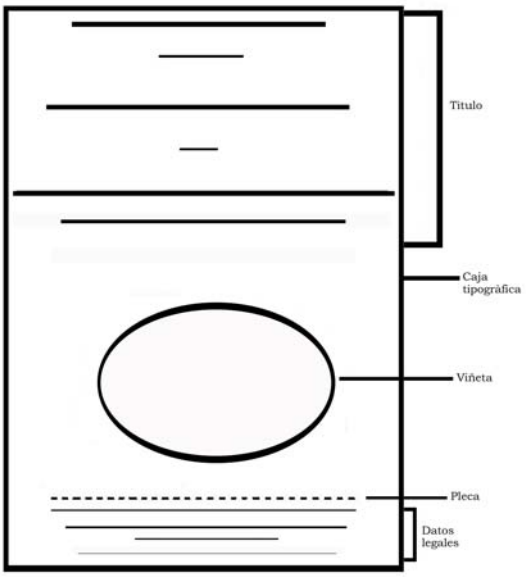
Esta portada, por su imagen, tipografía y técnica litográfica es moderna.

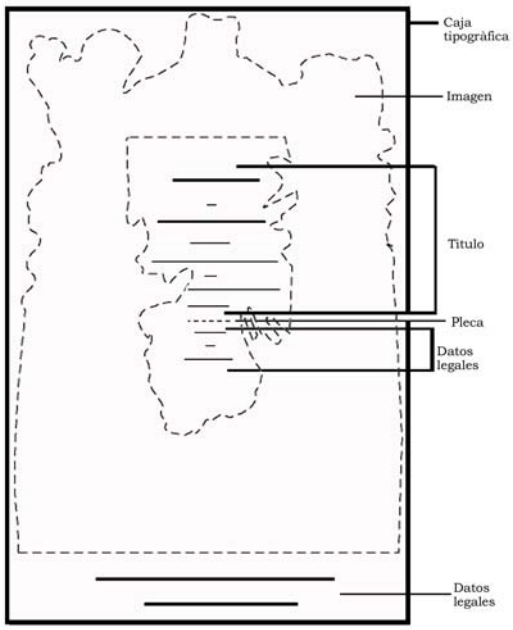
Por lo tanto, podemos concluir que el estilo moderno se concretará en las portadas de la siguiente manera:

- La reducción del título
- El abandono de la retórica clásica
- El desuso de las ligaduras tradicionales de los manuscritos
- Pocas abreviaturas
- Desaparición de los latinismos
- Un lenguaje moderno y literario de estilo romántico
- La imagen desplaza al texto a un segundo plano
- Preferencia por la reproducción litográfica
- El gusto por el color en la imagen
- Desarrollo de una imagen romántica y nacionalista
- Nueva tipografía script tipo manuscrita
- Tipografía egipcia con serif muy ancho y contrastado
- Uso de tipografías de fantasía y de *revival* gótico

[59] *Vid.* Clementina Díaz y de Ovando, "El grabado comercial en México 1830-1856" en El *Arte Mexicano*, Arte del siglo XIX, T. II, Vol. 10, p. 1410.

- Tipografías con efectos visuales: de bidimensionalidad y tridimensionalidad
- Tipografías decoradas en su interior
- Tipografías con manejo del color
- Composiciones que privilegian la imagen
- Composición con una nueva dirección curvada de las letras
- Nuevos temas civiles y literarios
- Especialización y diversificación de las publicaciones



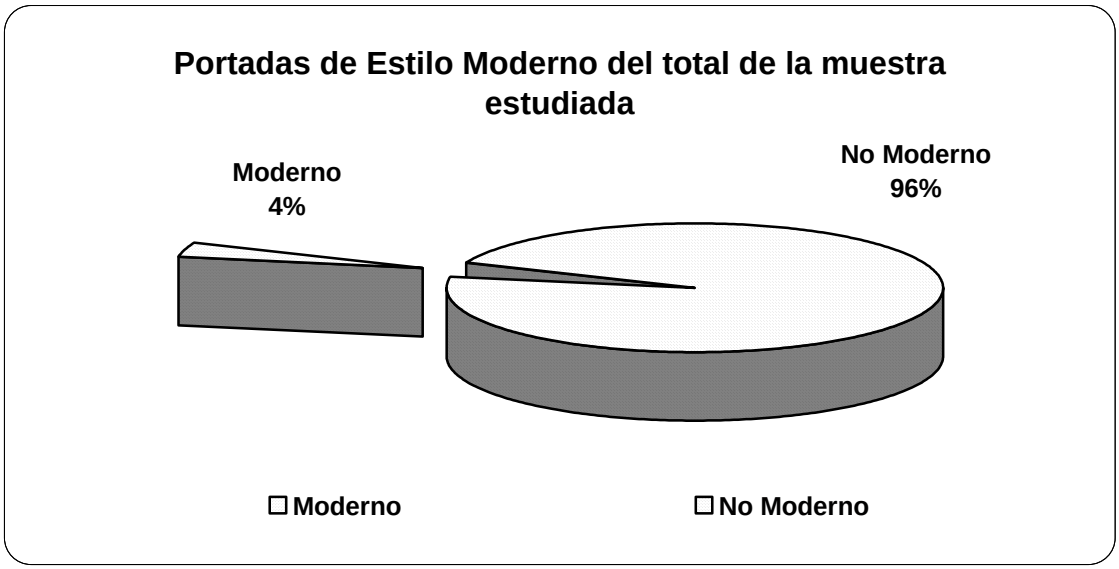


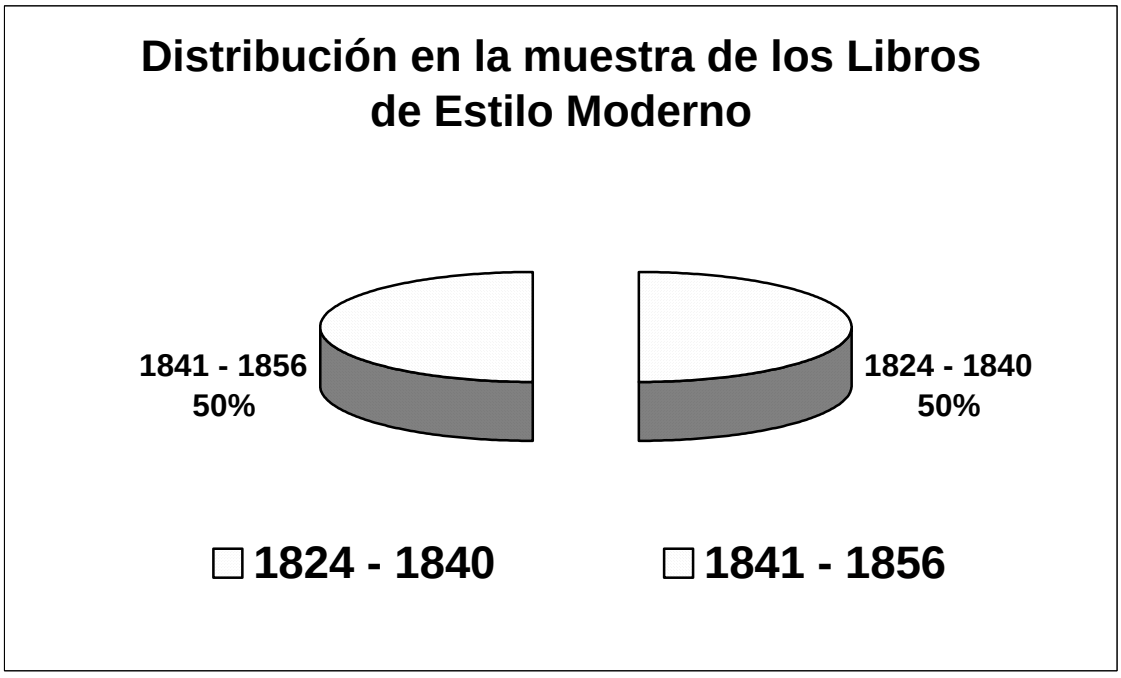
Si comparamos la portada de Transición de gusto neoclásico con la portada moderna tenemos:

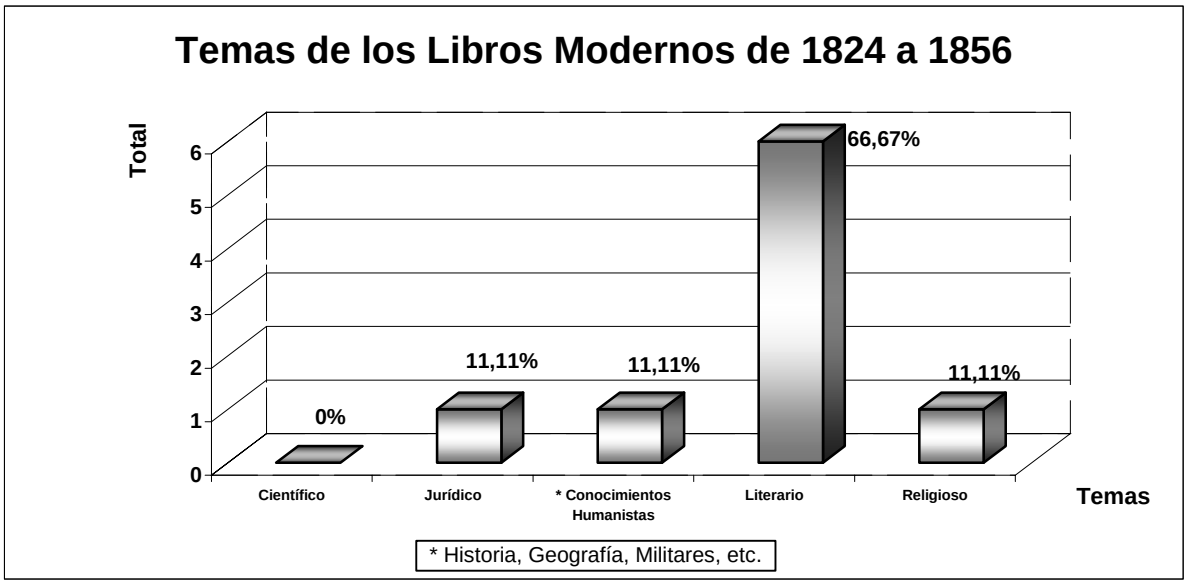
- reducción del título
- lenguaje moderno y romántico
- predominio de la imagen
- portada litografiada a color
- tipografía con uso de color , de fantasía y *revivals* neogóticos.

Tema y lenguaje de los títulos de estilo Moderno en la muestra estudiada 1

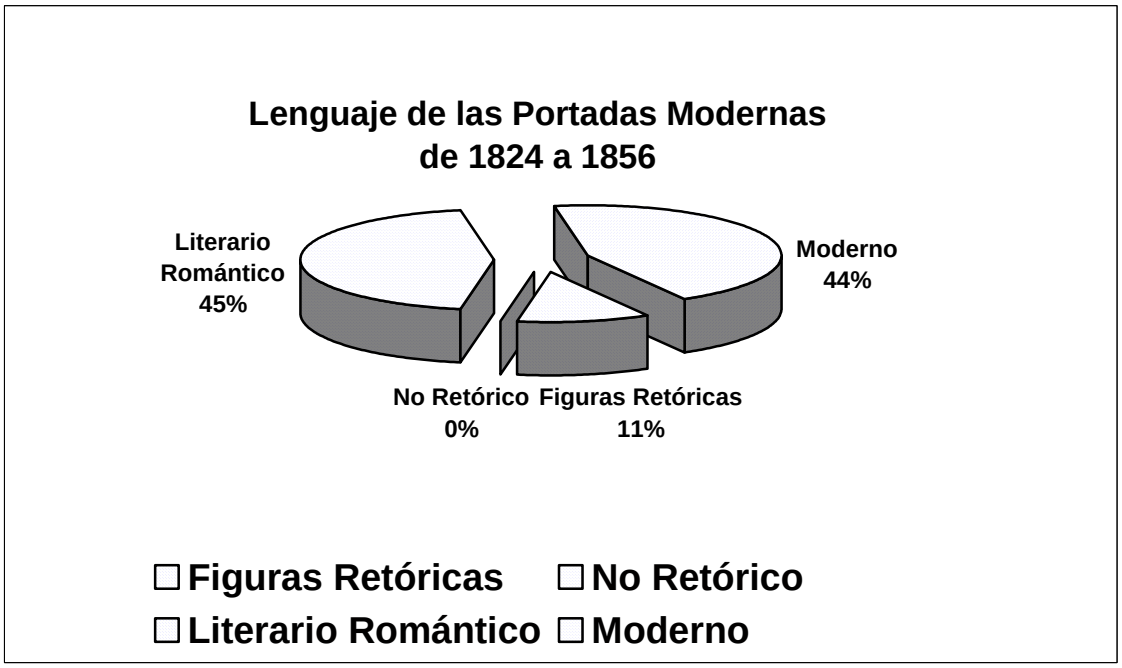
Número de muestra	Tema					Lenguaje				Año	Impresor
	Científico	Jurídico	Conocimientos humanistas	Literario	Religioso	Figuras retóricas	No retórico	Literario Romántico	Moderno		
51			x					x		1856	Castro J. Campillo
64				x					x	1837-1840	Ignacio Cumplido
65				x					x	1837-1841	Ignacio Cumplido
66				x				x		1843	Ignacio Cumplido
67				x					x	1836	Ignacio Cumplido
70					x	x				1850	Lovis Morales
118		x							x	1824	Supremo Gobierno de los Estados
159				x				x		1826	Linati
179				x				x		1845	Ignacio Cumplido


Portadas de Estilo Moderno del total de la muestra estudiada
Moderno
4%
No Moderno
96%
Moderno
No Moderno


Distribución en la muestra de los Libros de Estilo Moderno
1841 - 1856
50%
1824 - 1840
50%
1824 - 1840
1841 - 1856



La gráfica muestra el predominio de la literatura sobre los temas que habían sido tradicionales. El desarrollo de un público lector laico de divulgación.



El lenguaje de las portadas denota el abandono de las figuras retóricas y el predominio en el periodo del nuevo lenguaje literario romántico y moderno.

CONCLUSIONES

Al analizar en conjunto el resultado de la presente investigación, es posible darse cuenta de que se trata propiamente de un estudio preliminar, en tanto una de sus principales aportaciones a la historia del arte y al diseño gráfico, son algunos planteamientos metodológicos para el análisis de las portadas, los cuales permiten avanzar aunque sea un poco, en la historia de la imprenta y del diseño, pues determinan los cambios en la producción del diseño gráfico desde bases más sólidas, como lo sería el estilo -en el caso de las portadas de los libros-, ya que a través de éste es posible reconocer épocas, regiones e influencias, lo cual propicia un conocimiento más completo que el que ofrecen sólo los datos bibliotecológicos.

En el estado de la cuestión se observaron varias carencias que fueron subsanándose a lo largo del presente trabajo. Una de las cuestiones que cobraron mayor relevancia, fue el hecho de reconocer la existencia del diseño gráfico antes del siglo XX, tomando en cuenta el grado de especialización que ya había alcanzado la tipografía en el siglo XVI con la división del trabajo: del diseñador que imprimía un estilo en las letras; el punzonista que las tallaba; el fundidor que las reproducía; así como el cajista que formaba las páginas. Todos ellos con conocimientos y habilidades diferentes, puesto que muy pocos dominaron las distintas ramas del trabajo.

Por otro lado, fue necesario, en contraposición de aquellos que definen el cambio de época basándose en un sólo aspecto del diseño gráfico, apoyar la investigación realizada en la clasificación de Satué, con el fin de tener siempre presentes los tres grandes campos que lo componen: el editorial, el publicitario y el de identidad, para comprender las diferencias entre una época y otra. Al atender el aspecto cultural en cuanto a los procesos de

producción, distribución, recepción y legislación, fue posible constatar que realmente el diseño gráfico es un sistema de comunicación al servicio de necesidades informativas intencionadas, ya sea en lo religioso, político, comercial o cultural.

Como en general el diseño gráfico se ha valorado desde la imagen, sin darle importancia a otros aspectos sustantivos como la tipografía, el presente análisis se centró en gran medida en dilucidar precisamente el estilo de la tipografía, ya que ésta predominaba en las portadas novohispanas del siglo XVIII.

Como se puede constatar, los parámetros en los que se sustentó el presente trabajo fueron los siguientes: las normas internacionales del estudio del libro antiguo, el estudio interdisciplinario de filólogos, paleógrafos, latinistas, tipógrafos y literatos, así como el enfoque cultural que atiende a la producción, distribución y recepción de los libros, con base en lo cual se propuso un método de análisis para las portadas: el análisis tipográfico, el literario del título y la composición. Método que considero completo y adecuado porque con base en él fue posible precisar todos los elementos que constituyen las portadas de la época que nos ocupa.

La primera hipótesis, surgió principalmente con el fin de rebatir a quienes niegan el desempeño del diseño gráfico en la época virreinal y decimonónica, misma que quedó demostrada con la existencia del cajista o componedor y su labor dentro de la imprenta; y a su vez, fue de gran importancia subrayar el grado de especialización y conocimientos, tanto técnicos como intelectuales, que manejaba y que lo separaban de los demás operarios de la imprenta por su labor creativa, en tanto no sólo resolvía problemas estéticos, sino que realizaba propiamente lo que hoy se denomina como diseño gráfico. Al definir y separar el trabajo mecánico propio del impresor, del realizado con mucha más creatividad por el

cajista, se puede valorar este último desde la perspectiva del arte, al tiempo que es posible afirmar que desde el siglo XVI, dicho trabajo era ya tan especializado que se enfocaba no solamente a seguir una serie de reglas, sino a resolver la composición del texto, jugando libremente con la adecuada distribución de las letras y de los espacios para darle forma, sentido y belleza; es decir, para imprimirle un estilo propio y específico. De este modo, se establece tanto el carácter creativo y básicamente artístico del "componedor" o "caxista", así como la innegable existencia del estilo. Además, quedó clara la división social del trabajo de los tipógrafos del siglo XVI en Europa con las figuras del diseñador, el cortador de punzones y matrices, el fundidor, y el cajista.

Como segunda hipótesis se planteó dilucidar cuándo se había gestado la segunda modernidad de los libros y sus portadas, ya que algunos autores parecen desconocer la historia del libro antiguo y no consideran la de finales del siglo XVIII y principios del XIX como moderna, en tanto circunscriben su concepción a una sola referencia y se basan en un pasado muy inmediato. Así pues, se demostró cómo la primera modernidad del libro se inició con el Renacimiento, el cual le dio una nueva estructura para diferenciarlo del manuscrito; mientras que la segunda modernidad del libro, se realizó a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando cambió su forma de producción -de manual artesanal, a industrial-, con el uso de la prensa de vapor, el papel de celulosa, los *revivals* góticos, y las nuevas tipografías adornadas y coloreadas fabricadas a gran escala. Este cambio de producción industrial es un parte aguas que definitivamente no puede soslayarse, puesto que, aunque en términos estilísticos se le denomine romántico, ya como una referencia al cambio, fue una modernización tan profunda en la forma de producción, que abrió nuevos circuitos de distribución, con una amplitud para su recepción de gran consideración, tanto en Europa como en la Nueva España.

La tercera hipótesis partió de la idea de determinar en qué consistió el desempeño del diseño gráfico en la época virreinal. Para resolverla se analizó la relación existente entre la producción europea, con la de España y la de la Nueva España. Como resultado se detectó un atraso relativo tanto de España como de la Nueva España, respecto a la producción tipográfica de los centros de producción europeos desde el siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVIII, por ser más bien consumidores; aunque también en esta situación, pesó la pragmática de Felipe II al otorgarle la concesión de la producción de los libros del nuevo rezado y las Biblias a la casa de Plantin-Moretus –que se convirtió en un monopolio-, durante dos siglos, junto con la doble censura civil y religiosa que retrasaron una producción más expedita y autónoma.

Asimismo, como las materias primas propias de la imprenta: punzones, matrices, tipos, piezas metálicas de las prensas, el papel y parte de la tinta, se importaron de España, la industria en la Nueva España fue considerada como dependiente.

En lo referente al diseño original de letras, viñetas, orlas tipográficas e ilustraciones se pudo determinar lo siguiente:

Siglo XVI	**Europa**	**Nueva España**
Diseño de letras	Renacentistas de Francia.	Se importaban vía España.
	Desarrollo de por lo menos 10 fuentes distintas.	No llegaron.

Siglo XVI	**Europa**	**Nueva España**
Circuitos de fabricación y distribución de matrices y punzones	1. Amberes- Colonia-Frankfurt; 2. Venecia-Génova; 3. Amsterdam-Lyden; 4. Ginebra-Neuchatel; 5. París-Lyon-Londres. España compraba a ellos, menos al 3 y 4 por ser protestantes.	El único que fundió letras fue Antonio de Espinoza. (Falta conocer el resultado de la investigación de Marina Garone). Se importaban vía España.
	Familia de los Lagarto: calígrafos e iluminadores de Andalucía.	Desarrollaron letras capitulares, iniciales, alfabetos, frontispicios, manuscritas y caligráficas.
Orlas y viñetas	Imprentas de Amberes surtían a España: de tipo Flamenco.	Llegaron vía España, como se comprueba con las ilustraciones No. 61,62 y 63.
Grabados xilográficos	Amberes, Colonia, Lyon y España.	Llegaron generalmente de segunda mano.
Siglo XVII		
Diseño de letras.	Nuevos tipos.	Falta investigar. Enrico Martínez y Adrián César Cornelio diseñaron capitulares, iniciales y partes de alfabetos. (Falta ver el resultado de la investigación de Marina Garone).
Circuitos de fabricación y distribución de matrices y punzones	Los mismos.	Mismo circuito de abastecimiento.
Viñetas, orlas		Mismo circuito de abastecimiento.
Grabados xilográficos		Mismo circuito de abastecimiento.
Grabado en cobre		Samuel Stradannus, de excelente calidad. Como el más sobresaliente
Siglo XVIII		
Diseño de	Letras barrocas de	Llegan vía España.

Siglo XVI	Europa	Nueva España
letras.	Francia.	
	Letras neoclásicas de Inglaterra	Las importó Bernardo Hogal en 1725.
	Letras románticas. Letras ornamentadas de Francia (ver manual de Fournier)	Las importó Felipe de Zúñiga y Ontiveros de España. 1777 Gerónimo Antonio Gil diseña su Gilismo. Se importan a partir de 1790.
Circuitos de fabricación y distribución de matrices y punzones	Nuevos circuitos: Inglaterra Francia Madrid	Llegan vía España. Gerónimo Antonio Gil produce y vende a las imprentas.
Viñetas, orlas	Francia (ver manual de Fournier)	Llegan vía España.
Grabado en cobre y calcográficos	Italia Francia	Se hacen excelentes grabados en la Real Academia de San Carlos.
Siglo XIX		
Diseño de letras.	Letras románticas de Francia	Las importan los impresores mexicanos.
	Letras *revivals* góticas y con efectos visuales de Inglaterra	Las importan los impresores mexicanos. (Ver catálogo de 1836 de Cumplido).
Circuitos de fabricación y distribución de matrices y punzones	Francia Inglaterra	Las importan los impresores mexicanos.
Viñetas, orlas	De esterotipia de Francia	Las importan los impresores mexicanos.(ver catálogo de 1836 de Cumplido).
Litografías y grabado en madera de pie	De Francia de Inglaterra	Las importan los impresores mexicanos. Desde 1826 se hacen litografías.

Del cuadro anterior se puede deducir que tanto el diseño de alfabetos originales, como la fundición de letras esporádicas, no llegaron a formar un oficio como tal en la Nueva España, sino más bien lo ejercieron los tipógrafos que se han nombrado anteriormente. La poca variedad de tipos en las publicaciones se comprende por la necesidad de importarlos a un costo alto y con frecuentes demoras en la entrega, por lo que se puede afirmar que el diseño gráfico virreinal recayó principalmente en la labor del cajista y componedor; y sólo Gerónimo Antonio Gil desarrolló un trazo "original" de las letras [A], [G] y [J] –conocido como Gilismo-, fabricó sistemáticamente letras, y formó a nuevos tipógrafos en la Casa de Moneda.

En cuanto al cambio de circuitos de producción y abastecimiento como resultado de la Ilustración y la Revolución Industrial, Francia e Inglaterra proveyeron a la Nueva España de nuevos diseños y tipografía, insertándose en lo que hemos denominado la segunda modernización del libro y portadas. Por ello resultan de vital importancia para comprobar dichos cambios, tanto el manual de Fournier, como el catálogo de Cumplido de 1836.

Otro aspecto de interés fue la corroboración, como parte de la inserción en la modernidad, de la paulatina modernización de la industria editorial que se desarrolló en México a partir de 1826, dadas las nuevas condiciones comerciales por la independencia de México, con la fabricación del papel. Asimismo, al superar las restricciones monopólicas de la época virreinal y modernizar las imprentas con la prensa de vapor, la variedad de fuentes tipográficas, las viñetas y ornamentación de esterotipia, el desarrollo del grabado calcográfico y la litografía, y la protección de los derechos de autor sobre sus impresos por medio de la legislación, se transformó radicalmente el carácter de la imprenta, de un taller de Ordenanza Real familiar, a una pequeña empresa capitalista. De

tal manera que se dio un auge considerable en la producción, calidad y contenido del diseño gráfico.

Por otra parte, la imagen científica adquirió gran importancia con la Ilustración, al unir dos conceptos básicos: uno filosófico y otro científico, que promovieron en conjunto, la imagen científico-didáctica por medio de la geometría descriptiva y el dibujo isométrico, mismos que se difundieron con el grabado calcográfico en los libros, el cual se enseñó por primera vez en la Nueva España en la Real Academia de San Carlos, substituyendo a la imagen virreinal -que fue predominantemente religiosa y emblemática-, como otro signo de modernidad.

El diseño gráfico moderno contribuyó en el proceso de transformación social y de modernización, que comenzó en el siglo XVIII en Europa y continuó en el siglo XIX, con el desarrollo editorial de periódicos, revistas, libros infantiles, y para el público femenino; diseño publicitario de carteles, y diseño corporativo con sus etiquetas y envases entre otros. Por lo tanto, no sólo hay una renovación en los productos gráficos, sino que aparecen otros, porque, con la caída del antiguo régimen y el subsecuente ascenso de la burguesía y el capitalismo, surgen también nuevas necesidades. El inicio de la modernidad en la Nueva España fue de la mano con el pensamiento ilustrado, razón por la cual se trataron nuevos temas, y paulatinamente se dio una laicización de los temas profanos en los libros, pero también en los lectores que serían en su mayoría laicos.

Del mismo modo, en la Nueva España se despertó el interés por la imagen, con las vistas de ciudades Europeas en grabados que se vendieron en las imprentas, ya fueran importados o elaborados por los profesores de la Academia de San Carlos. A principios del siglo XIX apareció la caricatura política, y se pusieron en boga los retratos de

personajes políticos y civiles, cambiando el concepto de la imagen religiosa y alegórica virreinal, por la imagen laica.

Las Gacetas, por su sistematicidad y afán educativo, se relacionaron directamente con la ilustración, porque fueron las verdaderas tribunas que dieron a conocer la información científica y las cuestiones políticas. A través de sus anuncios dieron cuenta del desarrollo de los nuevos productos gráficos: publicaciones, la colección de estampas, el sistema editorial de suscripciones, sellos, tarjetas de visita, la introducción de la caricatura política. Es innegable que todos estos productos son expresiones de lo que denominamos diseño gráfico moderno, y por ende, son la muestra de que desde el siglo XVIII se inició el proceso del diseño gráfico moderno.

Gerónimo Antonio Gil, es uno de los personajes más importantes en la historia de la tipografía de nuestro país, por la renovación tipográfica neoclásica que trajo a la Nueva España, con el *Manual* de Fournier; por el llamado *Gilismo;* y por su producción, que a través de la Academia de San Carlos y la venta de sus tipos románticos, impulsó el estilo neoclásico de la transición, lo cual representó un avance significativo para la época.

Al aplicarse a los productos gráficos industriales y a la publicidad, la litografía respondió directamente a las nuevas necesidades de la expansión del capitalismo industrial. Este invento superó de una manera eficaz la aplicación del color en los impresos hechos a mano, pero también resolvió la necesidad de las imágenes creada por la ilustración. Por ello, la litografía se convirtió en la fascinación del mundo decimonónico, solamente superada por la fotografía. Precisamente fueron los artistas viajeros, los que trajeron esa experiencia consigo y la aplicaron en nuestro país, al inicio del siglo XIX y en las décadas posteriores, asimismo, fueron los nuevos empresarios-editores mexicanos, quienes le

dieron su impulso más importante. La litografía se aplicó en México en invitaciones, partituras musicales, revistas ilustradas, calendarios, boletos de lotería, anuncios y portadas de libros, los cuales, como ya hemos dicho, corresponden a los nuevos productos del diseño gráfico moderno, en los que se utilizaron imágenes con temas románticos. Sin duda, el romanticismo fue una de las vías de la modernidad, generalizándose como una práctica cultural amplia en la sociedad mexicana, lo cual se advierte con claridad en el panorama editorial.

La publicación del catálogo de Cumplido en 1836, dio cuenta del ingreso a nuestro país de la gran variedad de nuevos tipos de letras: egipcias, Didot, italianas, anglicanas, manuscritas o script, rediseños de las letras neogóticas, letras condensadas, bidimensionales y tridimensionales que modernizaron las publicaciones y pusieron al día el diseño tipográfico de nuestro país. La variedad en los motivos de las viñetas del catálogo de Cumplido, nos indica una producción industrial a gran escala con imágenes por medio de la esterotipia, así como la gama de publicaciones en las cuales se les podía utilizar, y la importancia de la imagen en ellas, con temas románticos.

Por último y no menos importante, el objetivo de precisar las características del estilo de las portadas se logró al aplicar el método propuesto, de cual cabe destacar aquí algunos aspectos interesantes:

En contra de lo que se afirma en las historias de la imprenta, las letras Garamond no fueron la base de la tipografía en la Nueva España durante todo el virreinato. Las del siglo XVIII, son *tipo* Garamond, y corresponden al estilo barroco; difieren de las letras Garamond de la casa de Plantin, porque éstas son renacentistas.

El testamento de Josef Fernández de Jáuregui corrige y añade datos a la historia de la imprenta en México de José Toribio Medina,

reafirmando la importancia de continuar con las investigaciones metódicas y sistemáticas respecto del diseño gráfico en México, y da cuenta del valor de los tipos y su cantidad de una imprenta del siglo XVIII.

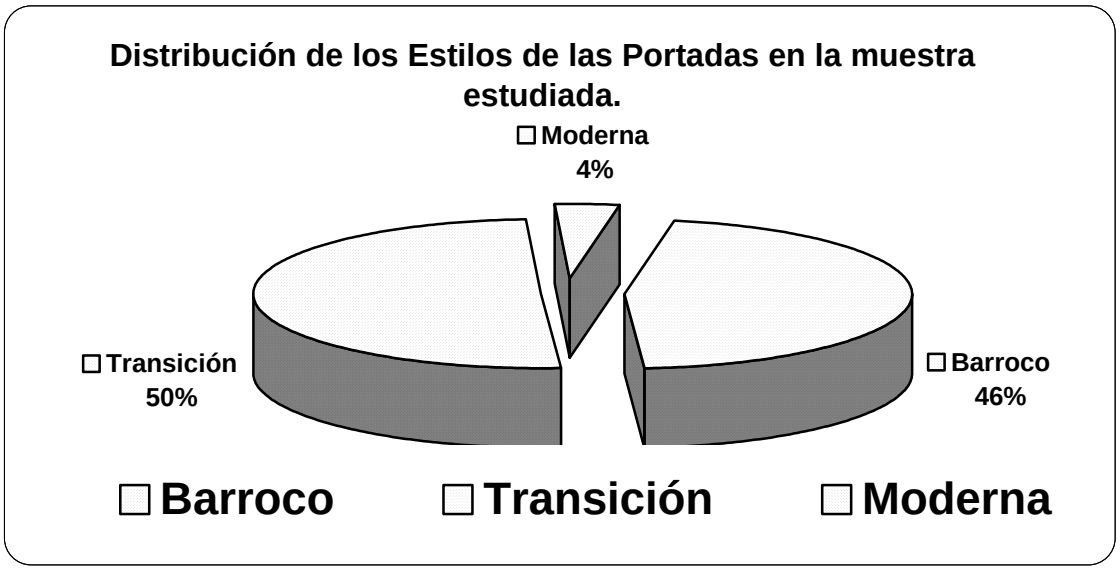
La tipografía denominada antigua (del siglo XV a la mitad del siglo XVIII), se basó en el trazo tradicional del cálamo y en la estructuración del cuadrado o rectángulo en sección áurea, con los ángulos oblicuos de inclinación de acuerdo a la caligrafía tradicional. La letra romana y la forma de trazarla de acuerdo a los cánones racionalistas neoclásicos (de mediados del siglo XVIII a principios del siglo XIX), cambió su eje, de oblicuo a vertical, y se acentuó el gran contraste entre los trazos muy finos de los fustes y los gruesos de las barras, traviesas y curvas; pero se siguió conservando la proporción en sección áurea. Las letras románticas del siglo XIX desarrollaron una ruptura significativa de los cánones tradicionales -por ello algunos las denominan modernas-, en los que debemos hacer hincapié: la producción en serie -industrial-, de todas las nuevas fuentes, la ruptura del canon tradicional de la sección áurea del trazo de la letra para alargarla y condensarla, el giro del eje, de oblicuo a horizontal y las letras curvadas. Prevaleció un gran repertorio y variedad de tipografías: fantasía, *revival* góticas, con efectos visuales de bidimensionalidad y tridimensionalidad, decoradas en su interior, con manejo del color.

En cuanto al análisis literario, se observa una evolución en el título de las portadas novohispanas.

El estilo barroco de la primera mitad del siglo XVIII se caracteriza por el arraigo de un lenguaje retórico (*Vid.* gráfica 4 del capítulo III) que usó elementos poéticos -hipérbaton, epítetos, entre otros-, y latinismos, que alargaron el título y desplazaron a la imagen en las portadas, reduciéndola a pequeñas viñetas, razón por la cual se siguieron usando abreviaturas y ligaduras (*Vid.* ilustraciones No. 51, 54, 57 y 60). La cantidad de sermones

impresos denotan la religiosidad y la importancia de la Iglesia novohispana, que se preservaron por medio de la palabra escrita (*Vid*. gráfica 3 del capítulo III). En el estilo neoclásico, a medida que fue avanzado la ilustración (en la segunda mitad del siglo XVIII), con los cambios en la educación y el proceso de laicización, se originó un paulatino abandono del lenguaje retórico escolástico, del latín, de las abreviaturas y de las ligaduras, simplificándose el título (*Vid*. Ilustraciones No. 85, 88, 91, 94, y 97); se usaron nuevas figuras literarias de carácter neoclásico (*Vid*. gráfica 4 del capítulo IV); se trataron temas científicos, culturales y políticos, que si bien no diminuyeron la producción de los temas religiosos, sí aumentaron considerablemente su rango (*Vid*. gráfica 3 del capítulo IV). En el estilo romántico del siglo XIX, los títulos modifican su lenguaje, simplificándolo, en parte como consecuencia de la naciente expresión publicitaria, por el abandono de la retórica clásica, y el uso de un lenguaje "moderno", más literario en el sentido romántico idealista y sentimental, más llamativo, más efectista, para desenvolverse en el mundo de la oferta y la competencia comercial, de los libros y las revistas; porque el destino de dichas publicaciones ya no era para una elite culta, sino para una naciente burguesía y clases populares ávidas de entretenimiento(*Vid*. gráfica 4 del capítulo V), así como por un aumento considerable de la edición literaria (*Vid*. gráfica 3 del capítulo V).

La composición de las portadas que se estudiaron tiene la siguiente proporción:



En términos generales, la composición de las portadas del siglo XVIII se caracteriza por una heterogeneidad que mezcla los estilos barroco, neoclásico y romántico. La mezcla proviene del uso de diferentes fuentes tipográficas, pero con soluciones compositivas ya sea de un estilo u otro. En la primera mitad del siglo XVIII se mezclan letras barrocas con neoclásicas; y en la segunda mitad del siglo, neoclásicas y románticas. Aunque se importaron las letras Caslon (neoclásicas) tempranamente en el siglo XVIII en la Nueva España, éstas no desplazaron el estilo barroco de la composición; lo mismo puede decirse de las letras Bodoni (románticas-modernas) que no modificaron el estilo neoclásico en el siglo XVIII, porque los cambios de estilo obedecen a cambios sociales políticos y culturales, y no solamente al uso de una tipografía u otra. Aún cuando se mezclan primero letras barrocas con neoclásicas y en la segunda mitad del siglo, neoclásicas y románticas, tanto el proceso ilustrado como el estilo neoclásico, no borraron de golpe la tradición barroca, lo que dio como resultado una convivencia entre ellos.

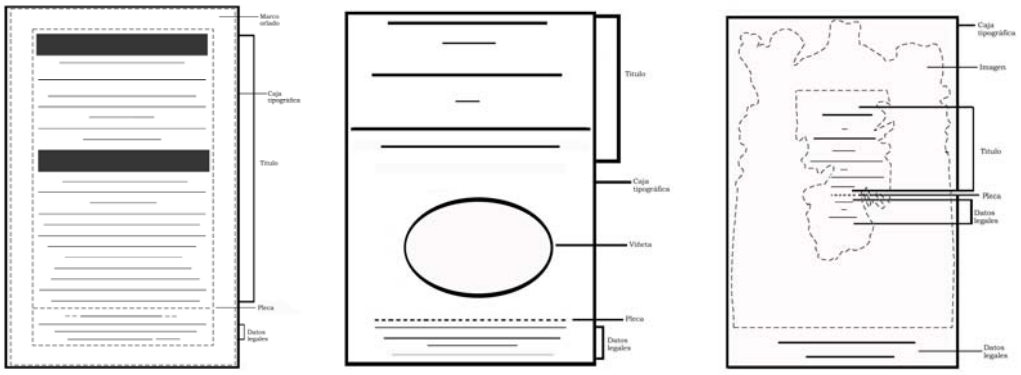
En la composición barroca, el sentido literario del título se relaciona con la disposición tipográfica, en cuanto a la proporción, contraste, color, para resaltar determinadas palabras de interés en la retórica neoescolástica. El interlineado es muy cerrado tanto por las características de las letras barrocas que lo permiten, como para dar cabida al título tan largo; por lo tanto, hay muy poco espacio blanco y sobresale el negro sobre el fondo blanco. Los elementos ornamentales enmarcan y enriquecen el título, pero proporcionalmente ocupan menos espacio que la tipografía. Se observa con claridad la jerarquía del discurso, por la relación entre el tamaño más grande o el color de las letras en relación con el tema o el personaje más importante. Las viñetas y orlas tipográficas provienen del circuito de distribución Flamenco (*Vid*. ejemplos en las ilustraciones No. 61,62 y 63)

En el estilo neoclásico el contraste del tamaño de las letras se cambió con la composición de las letras de fantasía, de perlas isabelinas. Por las características de la nueva tipografía neoclásica, la composición de la portada necesitó dar más espacio interlineal, logrando un mayor equilibrio entre el texto y la composición en su conjunto. Al reducirse el título, hay una proporción igual entre el blanco y el negro de la tipografía. Las viñetas siguen estando en la parte baja de la portada pero cambian sus motivos y aumentan de tamaño, provienen de un nuevo circuito francés. Con el desarrollo de la Ilustración las portadas se diferencian en su composición, separándose las religiosas en el estilo barroco y las científicas y culturales en el estilo neoclásico, por lo que se inicia también una diferenciación en el tratamiento de la portada de acuerdo al tema.

En la composición romántica la imagen desplaza el texto del título a segundo plano, y se hace evidente la preferencia por la reproducción litográfica, el gusto del color en la imagen y el desarrollo de una imagen romántica y nacionalista, con nuevos temas civiles y literarios,

así como una especialización y diversificación de las publicaciones. De este modo, el título queda en una proporción del 30% en relación con la imagen. Destaca también la importancia de las letras, con sus efectos visuales, curvos, de color, ornamentadas en su interior y en su estructura, ellas mismas como parte del adorno de la portada, vistas no sólo como palabras simples, sino destacando más su carácter visual y ornamental, con temas románticos en esterotipia del circuito francés.

A través de esta investigación, con base en la comparación de las portadas, fue posible observar claramente el cambio de épocas: de una concepción retórica barroca (*Vid*. Ilustración No. 59), a una portada neoclásica equilibrada en su texto y espacio, en la transición (*Vid*. Ilustración No. 86), a la imagen litográfica romántica y audaz, plena de tópicos nacionales, de carácter excepcional (*Vid*. Ilustración No. 112).



GLOSARIO

Antítesis.- Figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, "ayer naciste y morirás mañana. Góngora. Nacer y morir por una parte, ayer y mañana por otra, comparten en común una significación temporal. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985, p. 23.

Asta.- Se llama asta al trazo que da forma a cada letra. Según su dibujo, las astas pueden ser rectas, curvas o mixtas. (Rectas: [j], [i]; curvas: [c], [s], [g]; mixtas: [q], [d], [e]), Jorge de Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 100.

Caja.- Gran artefacto de madera con varias separaciones. Lucien Fébvre y Henry-Jean Martin, *La aparición del libro*, Guadalajara, Castor y Universidad de Guadalajara-CIEPEL, 2000, pp. 84-85.

Cajetines.- Compartimentos, en cada uno de los cuales se ponen los caracteres [letras o signos] que representan un mismo signo tipográfico. Lucien *Fébvre* , *op. cit.*, p. 85.

Calcográfico.- Láminas de metal para imprimir las imágenes. *Diccionario Manual e ilustrado de la lengua española, op. cit.,* p. 273.

Carácter.- Es el signo impreso de un tipo. Jorge de Buen, *op. cit.*

Caracteres de fantasía.- También llamados historiados, son los que están adornados con rasgos, figuras, etc. José Luis Martínez de Souza, *Diccionario de tipografía y del libro,* Barcelona, Labor, 1974, p. 33.

Cartela.- Se llaman así a ciertos encuadramientos, recortados en formas caprichosas y tiras que se entrelazan y rizan. Se les sumaron posteriormente hojas de acanto, festones, frutas, cabezas de ángel. F. S. Meyer, *Manual de ornamentación,* México, Gustavo Gili, 1994, p. 623.

Cícero.- Unidad de medida por el que se rige todo el material empleado en la imprenta. Se le concede una longitud de 12 puntos. Equivalente a 4.512mm. en el sistema Didot. En el sistema de Fournier cuenta también con 12 puntos, pero mide 4.200mm. Su medida de 12 puntos no tiene relación con el cuadratín. El cícero fue creado en 1737 por Pedro Simón Fournier, quien basándose en las obras impresas estableció una escala de puntos tipográfico y creó el cícero a partir de una letra de 11 puntos, con la que se había impreso en Venecia la obra *Epístolas familiares de Cicerón,* del que derivó el nombre de Cícero. Este sistema fue modificado más tarde por Francisco Ambrosio Didot que en

1757 le dio una base más racional. José Luis Martínez de Souza, op. cit., p. 37-38.

Colofón.- Datos identificadores de los incunables: título, autor, impresor, lugar y fecha de impresión. Hipólito Escolar Sobrino, *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos, 2000, p.209.

Componedor.- Pequeño recipiente de forma alargada. Lucien Fébvre, *op. cit.*, p. 85. Esta descripción tan detallada del trabajo del cajista se encuentra en la *Enciclopedia Francesa* de Diderot, publicada en 1751, Diderot se basó en las observaciones directas de una imprenta en París que fabricaba tipos también, y que según refiere la propia *Enciclopedia* se llamaba Danois.

Concatenación.- Figura de construcción del discurso que consiste en una repetición gradual o progresiva; se produce por adición repetitiva en cadena. Rosalba Fernández, *Literatura de México e Iberoamérica,* México, Mc. Graw-Hill, 2000, 2ª, p. 542.

Contraposición (V. **Contradicción**).- *La* relación de contradicción ocurre cuando un término niega a otro "perfecto/ imperfecto, la presencia de un término presupone la ausencia del otro y a la inversa. Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 114, 120.

Correlación.- Función en Glosemántica (y dependencia, componente, parte, miembro, cadena…). Es decir: función es la dependencia dada entre una clase llamada cadena y sus partes. *Ibidem*, p. 224.

Cran.- Muesca que tiene cada letra de imprenta para que, al colocarla en el componedor pueda el cajista conocer si ha quedado en la posición conveniente. *Diccionario manual e ilustrado de la Lengua Española*, p. 460.

Ducado.- "1 ducado= 11.4 real de vellón; 1 real de vellón= a 34 maravedíes" *Vid.* Según los cálculos de Juan Antonio Ortega y Medina, *Estudio preliminar del ensayo político sobre el Reino de la Nueva España de Alejandro Humboldt,* México, Porrúa, 1973, Anexo No. 3., pp. CXLIII-CXLIV.

Dummy.- Marcar en un boceto las características tipográficas, formato, interlineado, etc. del texto que se imprimirá. Gerardo Kloss, Fernández del Castillo, *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial,* México, UAM-Xochimilco, 2002, p. 126.

Edicto.- Documento de la Inquisición novohispana en donde se consigna el título y los datos de los libros que no se podían leer. José Abel Ramos, *Inquisición y libros en la Nueva España siglo XVIII,* México, Tesis doctoral UNAM-FFyL, *pp.* 84-85. Ramos agrega un estudio donde

dice que de 1570 a 1819 se publicaron 264 edictos, de los cuales 163 son para libros y que de esos 163 edictos, el 67% corresponden a los años de 1740 a 1819, lo cual es un dato muy revelador de las ideas de la Ilustración y de la Revolución Francesa que se persiguen.

Epíteto.- Figura sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión –palabra, frase u oración- de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria para la significación en distintos grados: El éxito fácil lo maleó. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 197.

Epítome.- También en retórica, es el nombre de un tipo de repetición que consiste en volver a decir las primeras expresiones de un párrafo extenso, para reforzar la coherencia y claridad manteniendo viva en la memoria la idea que se desarrolla. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 388.

Esterotipia.- El arte de imprimir que en vez de moldes compuestos por letras sueltas, usa planchas donde cada página está fundida en una pieza. *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española,* p. 696.

Expurgar.- Tachar algún pasaje de un libro impreso por orden de la autoridad competente, *ibidem,* p. 714.

Familia tipográfica.- Es la gama de pesos y variantes (y en ocasiones caracteres adornados) disponibles para un tipo de letra. Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 135.

Formato.- Tamaño y forma de un libro o cuaderno. Jorge de Buen, *ibidem,* p. 135.

Fuente.- Es un conjunto de caracteres de un tipo de letra de un tamaño determinado, y usualmente incluye letras de caja alta, caja baja, numerales, fracciones, ligaduras, signos matemáticos, de puntuación y de referencia. Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª. En español, 1994, p. 195.

Galera.- Bandejita en que las líneas quedaban embutidas entre dos interlíneas, que sostienen las letras en su posición. Lucien Fébvre, *op. cit.*, p. 85.

Hipérbaton.- Es una figura de construcción que consiste en alterar el orden lógico de las palabras de la oración; es más frecuente en el verso que en la prosa porque facilita adaptar el enunciado al ritmo y a la rima. Rosalba Fernández, *op. cit.,* p. 543.

Hipérbole.- Exageración retórica que consiste en subrayar lo que se dice para ir más allá de lo verosímil; intensificación de lo evidente aumentando o disminuyendo el significado hasta alcanzar una expresión exagerada. *Ibidem,* p. 543.

Imposición.- La reunión de cruceros, medianiles, guarniciones y cabeceras que separan las páginas, antes de imprimirla. Enrique Fournier, *Manual del arte tipográfico,* París, Garnier, 1903, p. 479.

Imposición.- Reunión de cruceros, medianiles, guarniciones y cabeceras que separan las páginas para hacer la forma antes de imprimirla. *Ibidem*, p. 479.

Incunable.- Se entiende por libro incunable a los primeros libros que se imprimieron en Europa en el siglo XV, y se caracterizan por: 1. Tener la forma de códice; 2. Soporte de papel; 3. No hay una normalización en la impresión, puede ser a dos columnas o a línea tirada; 4. Obras comentadas, cuyo texto original está en el centro de la página y el comentario lo rodea; 5. Generalmente impresos con caracteres góticos; 6. Formatos de 20 a 40 cms. de largo; 6. Sin paginación, la signatura la sustituye; 7. Carecen de portada; 8. Los datos legales del libro: impresor, lugar, fecha, título completo, costo de la obra se consignan en el colofón; 9. Continúan con la herencia de los manuscritos en el uso de las abreviaturas; 10. No dividen los párrafos ni los capítulos del libro, para distinguirlos usaron el calderón [¶]; 11. En libros de lujo se usaron letras capitulares e iniciales que se pintaban a mano, por lo tanto, se dejaba el hueco sin imprimir con la letra impresa que debía pintarse posteriormente; 12. La portadilla título resumido y nombre del autor se hizo por primera vez en 1470 y el título de los capítulos en 1460. Isabel Chong, *Apuntes del curso Introducción al libro Antiguo*, coordinadora del diplomado El libro Antiguo, de la FFYL de la UNAM, generación 2005-2006. Módulo I.

Interlineado.- Poner regletas u otro material de blancos apropiado entre las líneas de la composición para hacer que el texto se abra y ocupe más espacio. José Martínez de Souza, *op. cit.*, p. 143.

La miniatura.- Es una imagen que resume el contenido del texto escrito. Con colores fuertes, sin perspectiva, representa solamente algunas partes de los edificios y el cuerpo humano cubierto, pero, destacando la expresión de los ojos y las manos, junto con la escena que describe para dar la idea completa. Isabel Chong, *op. cit.*

Maravedíes.- "un peso= a 8 reales de plata; 1 real= a 34 maravedíes; 272 maravedíes hay en un peso" (valor del peso y plata españoles del siglo XVI) *Vid.* Según los cálculos de Juan Antonio Ortega y Medina, *op. cit.*

Matalotaje.- Prevención de comida que se lleva en una embarcación. *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española,* p. 984.

Miscelánico.- Es una mezcla de prosa y poesía. Según Rosario Gutiérrez Haces.

Motivo.- Unidad sintáctico-semántica recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 252.

Offset.- Proceso de impresión que sigue el mismo principio químico que la litografía, y sustituye la piedra caliza por una plancha de zinc, su prensa utiliza tres cilindros arriba, el que lleva la plancha de zinc y la composición que va a imprimir, en el centro el cilindro con caucho que reporta el calco y, abajo, el que sostiene el papel durante la impresión, llamado cilindro de presión. En el momento del tiraje se humedece la plancha de reporte y después se entinta. Thelma Ana María Camacho, *Un capítulo de la litografía industrial en México*, México, Tesis doctoral UNAM-FFyL, 2005, p.33.

Orla.- Pieza de fundición tipográfica, de la misma altura de un tipo, con un adorno en lugar de letra o signo. Sirve para adornar trabajos de fantasía. José Martínez de Souza, *op. cit.*, p. 207.

Orlas azuradas.- Las que consisten en líneas horizontales o verticales. Orlas formadas por una serie de piezas que pueden ir acompañadas de filetes especiales para conseguir diversas combinaciones. *Ibidem*, p. 207.

Orlas de Línea.- orlas cuyos motivos se repiten en línea, o los formados por una sola línea (filetes de fantasía, etc.) se usan en cuadros y cierres. *Ibidem*, p. 207.

Orlas geométricas.- estas orlas se componen de una serie de piezas geométricas de triángulos, cuadrados, círculos, con los que se pueden lograr letras y dibujos para trabajos de fantasía. *Ibidem*, p. 207.

Perífrasis.- Figura retórica que consiste en utilizar una frase para decir lo que podría expresarse con una palabra… es figura de construcción que afecta la sintaxis. Por ejemplo: La ciudad de los palacios (México). Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 196.

Pleca.- Filete pequeño y de una raya que se usa para finales de capítulos, separación de títulos. Martínez de Souza, *op. cit.*, p. 222.

Portada.- Es la página más importante del libro, en tanto contiene el título completo de la obra, el subtítulo (si lo lleva), el nombre del autor y el pie editorial; es facultativo en esta página el lugar y fecha de la edición. Su uso se generalizó en Europa, convencionalmente a partir del siglo XVI. Isabel Chong, *op. cit.*

Portadilla.- Título y nombre del autor. No siempre está completo el título. Los datos del impresor, año, lugar, se consignan en el colofón, es característica de algunos libros incunables. *Ibidem.*

Privilegio.- Derecho concedido por el Rey al impresor, por un determinado tiempo para imprimir una obra. *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*, p. 1241.

Rama.- Marco de hierro que sirve para imponer dentro de él la forma. Enrique Fournier, *op. cit.*, p. 485.

Reclamo.- Nombre que se da a la palabra o sílaba colocada a la derecha, debajo de la última línea en el verso, y que era la misma que iniciaba el recto de la siguiente hoja. Hipólito Escolar Sobrino, *op. cit.,* p. 209.

Resma.- El paquete de papel que contiene veinte pliegos. Enrique Fournier, *op. cit.,* p.485.

Serif (llamado también **remate, o gracia**).- Dícese del dibujo o elemento decorativo consistente en los elementos de unión y remate de una letra, que junto con el fuste, distingue entre sí las distintas familias. Jorge de Buen, *op. cit.,* p. 94.

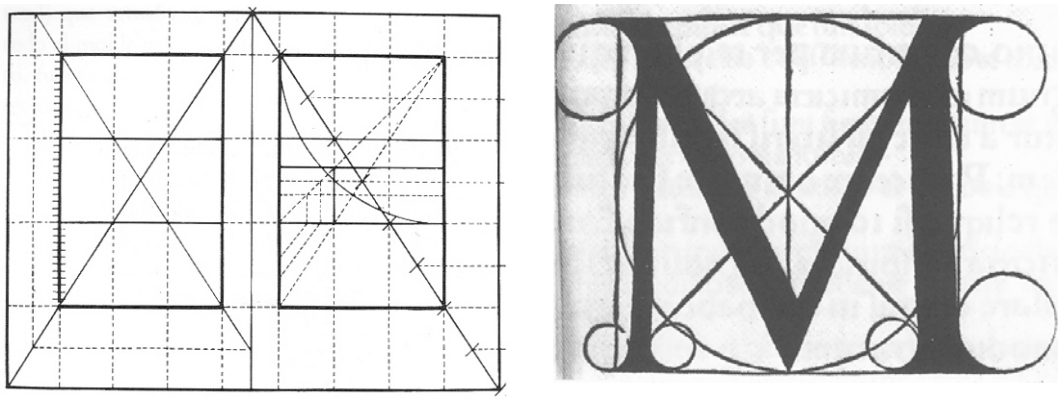
Tipo.- Es cada uno de los bloques metálicos que, en una de sus caras, tiene grabada una letra o un signo invertido y en relieve. *Ibidem,* p. 64.

Tópico.- La repetición de un motivo da lugar, por analogía con la música, a la aparición del "leitmotiv" y una "configuración estable" formada por motivos. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 353;

Versales.- Se llama así la letra mayúscula o de caja alta. José Martínez de Souza, *op. cit.,* p. 273.

Versalita o versalilla.- Letra mayúscula de igual tamaño que la minúscula perteneciente al mismo cuerpo, tipo y clase que aquella. *Ibidem.*

Viñeta.- Dibujo en forma de orla o ícono, que antiguamente se ponía al principio y fin de los libros y capítulos, o en los contornos de las planas. Las viñetas fueron usadas por vez primera por J. Velderner, en su Fascículos *Temporum,* publicado en 1476, *Ibidem.,* p. 276-277.



A B

Ilustración No.1 A)Proporción tipográfica ternaria partiendo del rectángulo de oro, para delimitar el bloque de texto, el rectángulo gris en las páginas a imprimir.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 36.
B) De Lucas Pacioli *Divina proportione* (Venecia, 1509).
Harry Carter, *orígenes de la tipografía. Punzones matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI),*Madrid, Editores Ollero y Ramos, 1999, p.85.



Ilustración No.2. Inscripción de la base de la columna de Trajano en Roma.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 255.

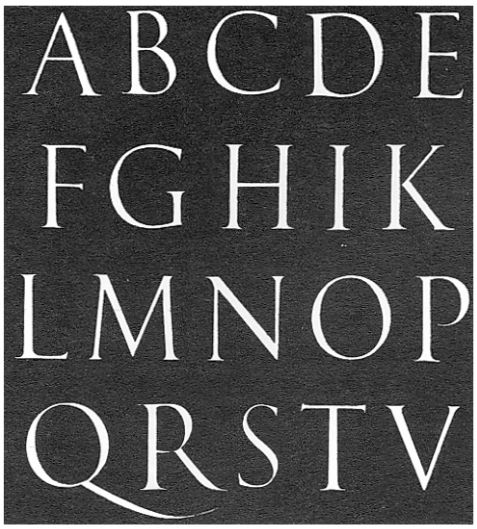


Ilustración No.3. Diseño del alfabeto Romano de Jenson.
Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992 3ª, p. 15.



Ilustración No.4. Página del *Hypnerotomachia Poliphili* diseñada por Aldo Manuzio.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 140.



Ilustración No.5. Acabado de copa de Aldo Manuzio.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 73.



Ilustración No.6. Aldo Manuzio de espaldas mostrando sus letras cursivas.
Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 58.

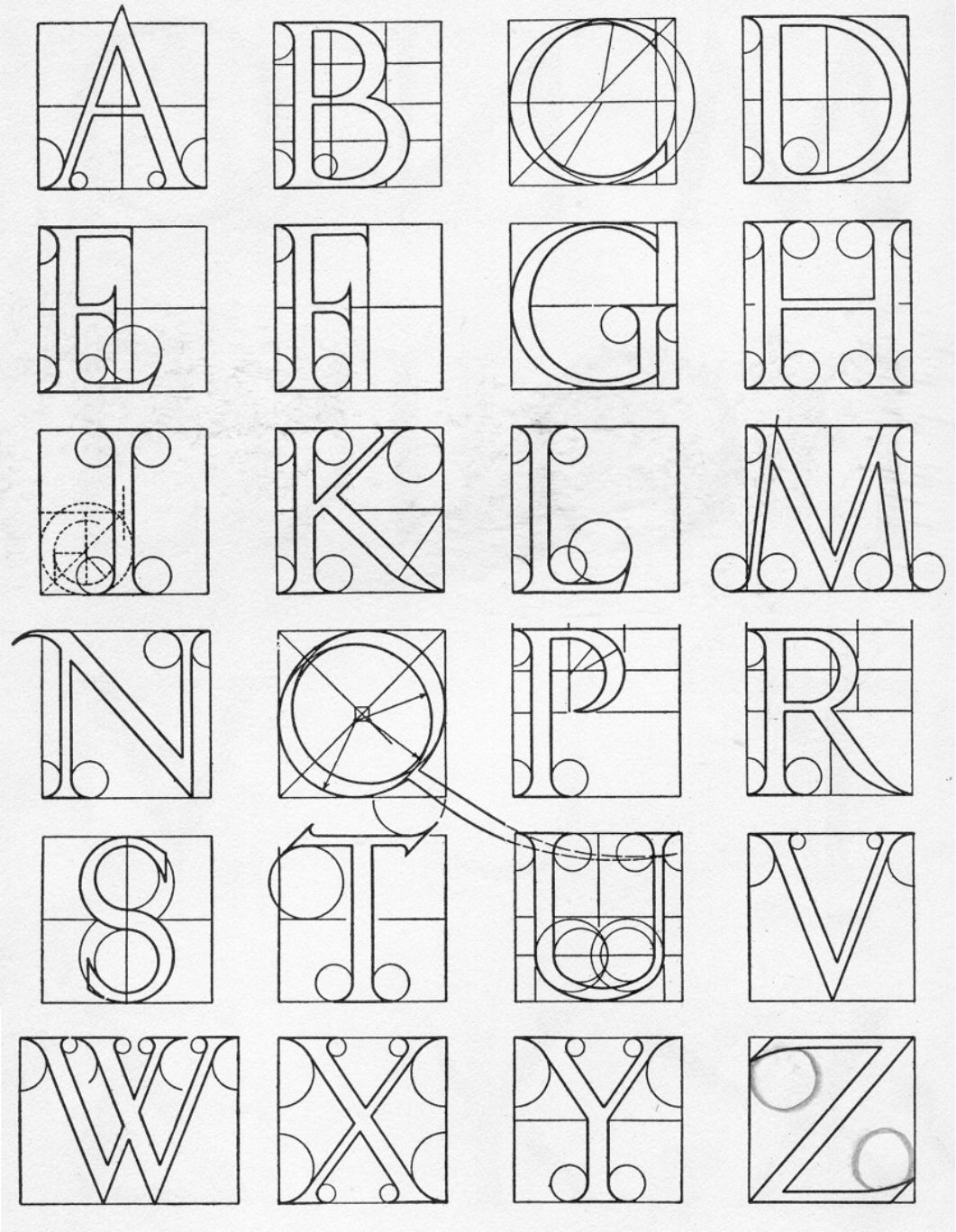


Ilustración No.7. Anatomía de la letra dibujada por Durero.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p. 24.

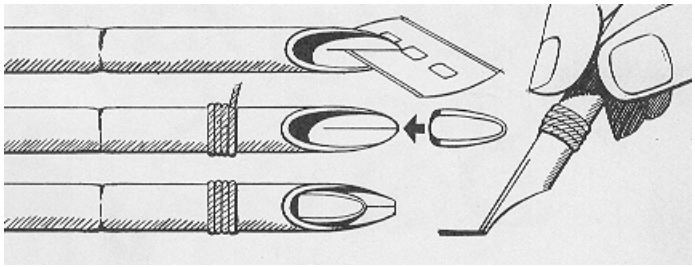


Ilustración No.8. Corte del calamus y ángulo de 45º para escribir. Se usó mucho en Europa para escribir antes de las mayúsculas.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p.33.

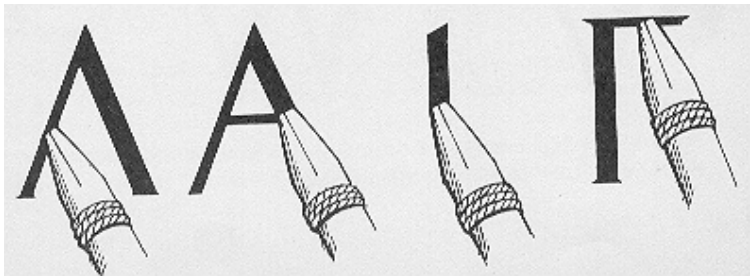


Ilustración No.9. Trazo grueso y delgado según la posición del calamus.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p. 32.



Ilustración No.10. Formas de los trazos para hacer las letras con el calamus.
José Ma. Parramón, *Así se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970, p.33.



Ilustración No.11. Las distintas alturas de las letras que se toman como referencia en un alfabeto.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 89.

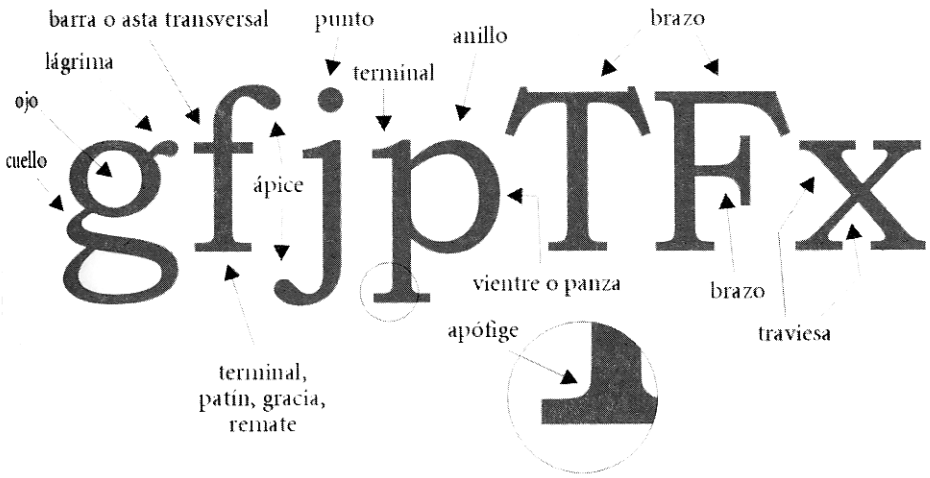


Ilustración No.12. Partes de las letras: nombres viejos y nuevos.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 103.



Ilustración No.13. Marca tipográfica de Christofer Plantin. Diseñada por Rubens.
Grabado, cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana.



Ilustración No.14. Lápida romana cincelada, dibujada previamente con un marco de metal para alinear las letras y un compás para medirlas y trazarlas.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 17.



Ilustración No.15. Diseñador renacentista de alfabetos.
Philip Meggs, B, *Historia del diseño gráfico,* México, Mc Graw-Hill, 2000, p.64, fig. E.

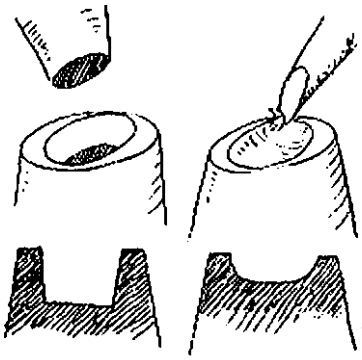


Ilustración No.16. Dibujo izquierdo usando contrapunzón, dibujo derecho desbastando.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 75.

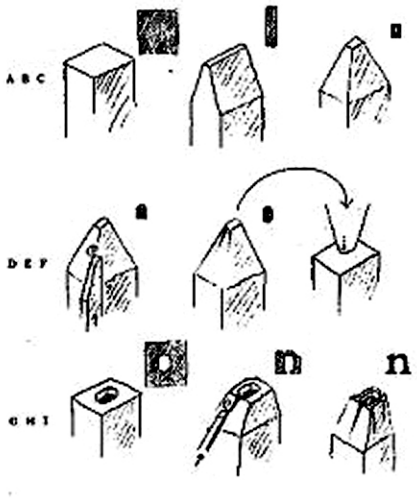


Ilustración No.17. Pasos para cortar contrapunzón y punzón.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 79.

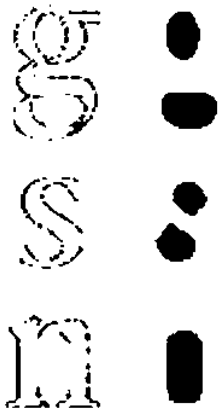


Ilustración No.18. Contrapunzones de las letras gsn.
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 80.

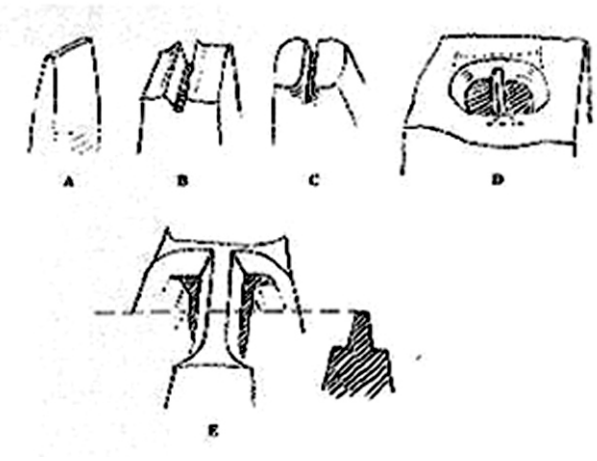


Ilustración No.19. Contrapunzones y punzón final de la letra [T]
Fred Smeijers, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996, p. 105.



Ilustración No.20. Matrices de cobre justificadas.
Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 31.

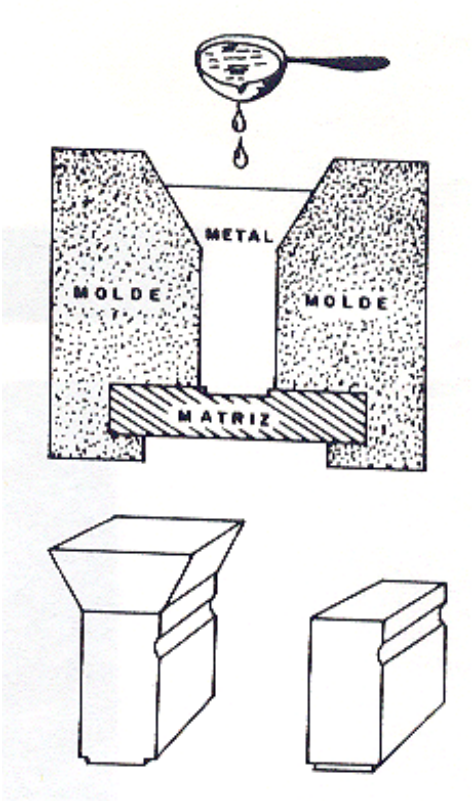
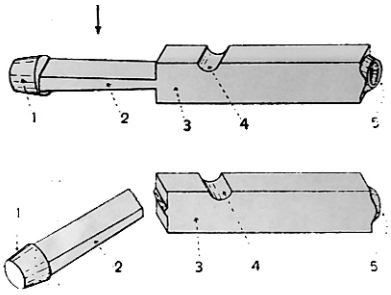


Ilustración No.21. Fundición y vaciado del tipo en el molde y su resultado.
Roberto Ruíz Zavala, *El libro y sus orillas, tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas,* México, UNAM, 1994, p. 41.



Ilustración No.22. Izquierda, caja de madera muy adornada para guardar los punzones; derecha, caja con matrices no justificadas y matrices sueltas.
Leon Voet, *The Golden Compases. A history and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*, Amsterdam, Vangendt and co., 1972, p. 54.

Fig. 2. *Perspectiva isométrica de un tipo como habitualmente se funde, antes y después de romper el pezoncillo.*
1. Punto
2. Pezoncillo
3. Cuerpo
4. Cran
5. Ojo



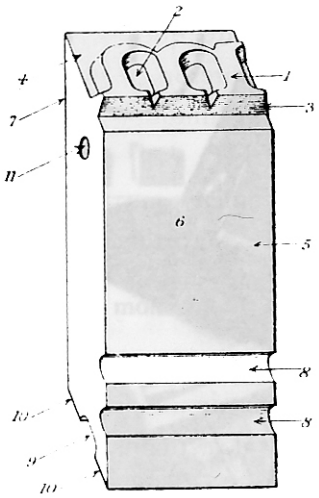


Fig. 3. *Perspectiva isométrica de un tipo.*
1. Ojo
2. Contralzada
3. Alzada
4. Hombro
5. Árbol
6. Cara anterior
7. Cara posterior
8. Cranes
9. Canal
10. Pie
11. Marca del punzón

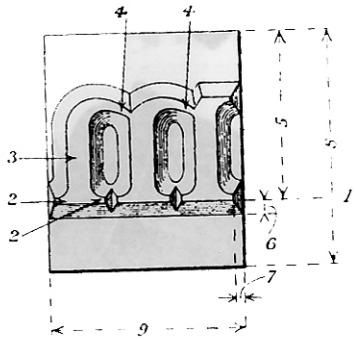


Fig. 4. *Plano de un tipo.*
1. Línea base
2. Remate, gracia o terminal
3. Grueso
4. Perfil
5. Línea hasta la cara posterior
6. Alzada
7. Alzada lateral
8. Cuerpo
9. Grueso

La relación del cuerpo con respecto al ojo recibe el nombre de grado.

Ilustración No.23. Las partes que componen el tipo, resultado de la fundición y el vaciado en el molde, forma más nomenclatura (existen muchas nomenclaturas, para efectos de este trabajo se utilizó la de Harry Carter).
Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 27.

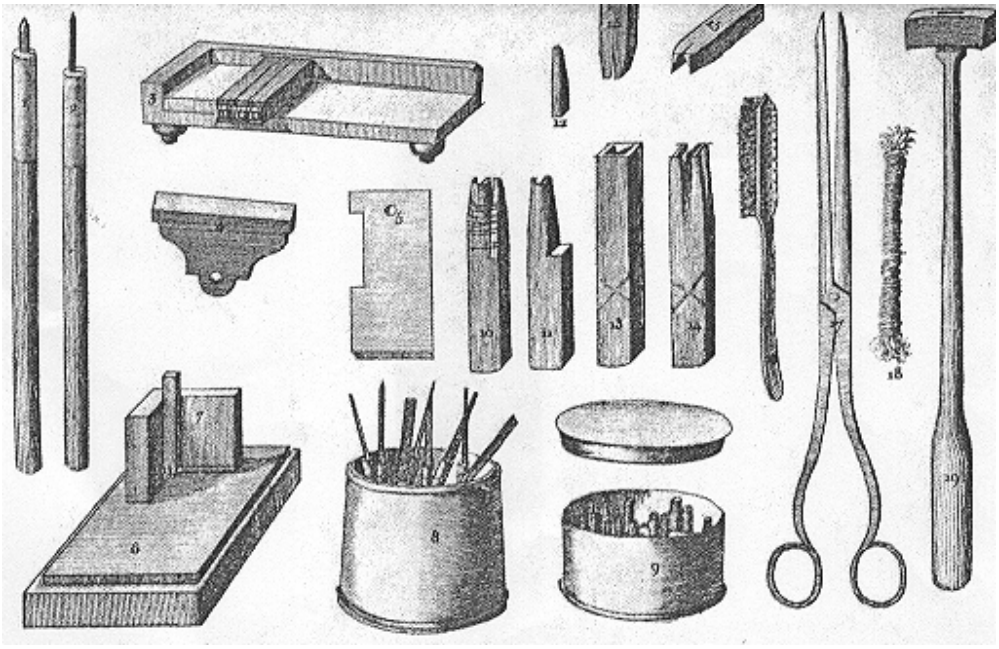


Ilustración No.24. Herramientas para punzones y contrapunzones.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. IV, sin página.

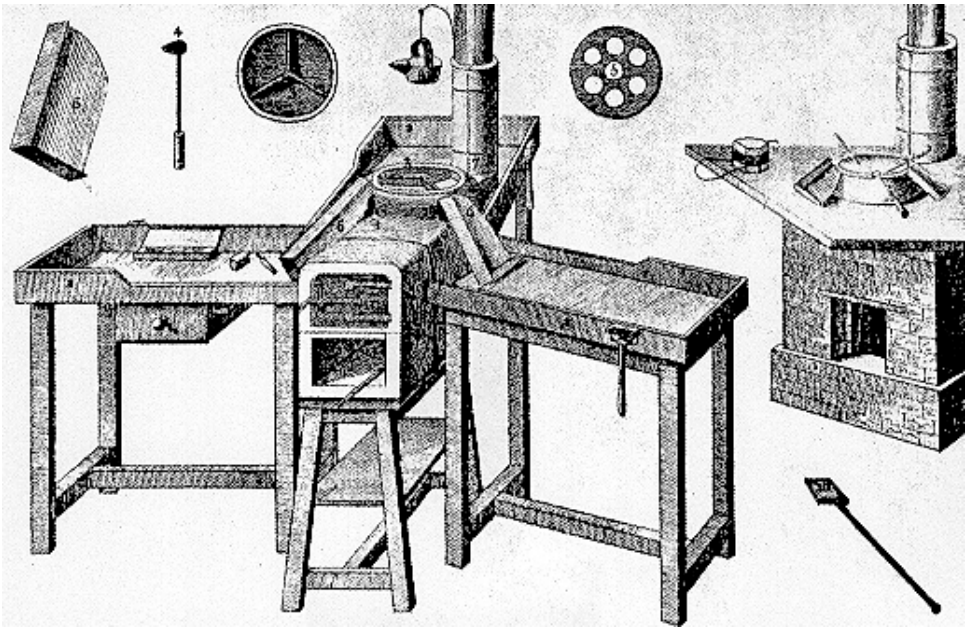


Ilustración No.25. Todas las herramientas e instalaciones para la fundición de letras.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. II, sin página.

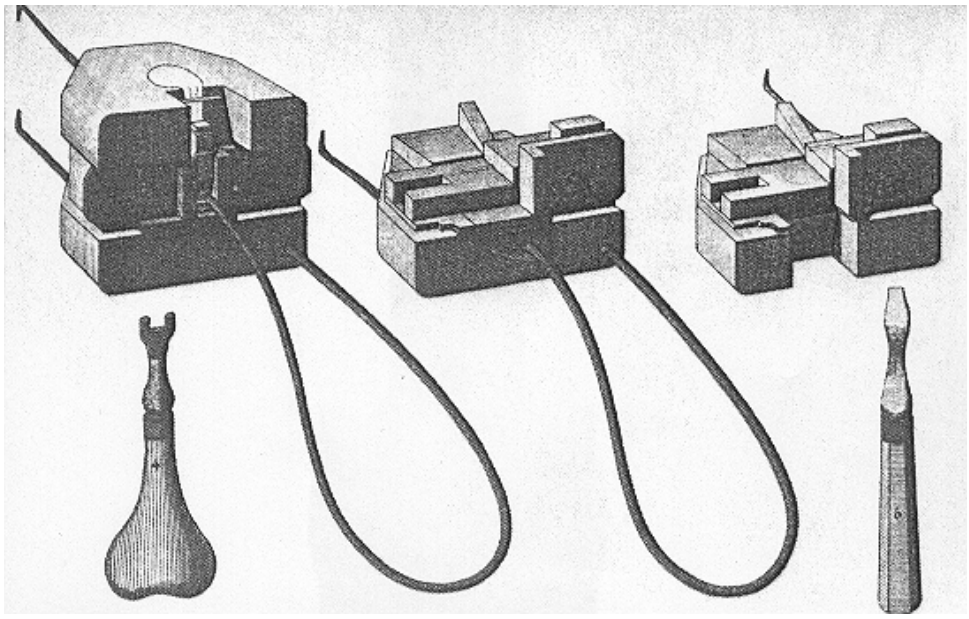


Ilustración No.26. Moldes para fundir tipos del siglo XVI.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. IX, sin página.



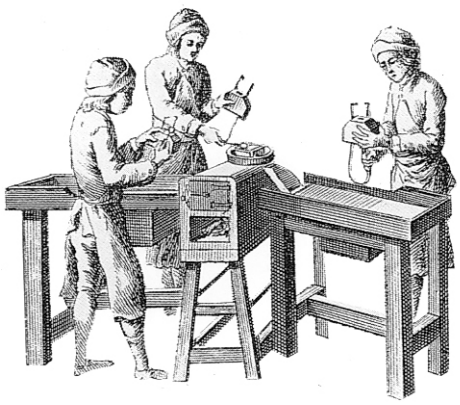


Ilustración No.27. Izquierda, fundidor de letras del siglo XVI.
Philip B Meggs, *Historia del diseño gráfico,* México, Mc Graw-Hill, 2000, p.64, fig. C
Ilustración No.28. Derecha, fundidores de letras.
Karen, Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 37.



Ilustración No.29. Caja de tipos.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 5.

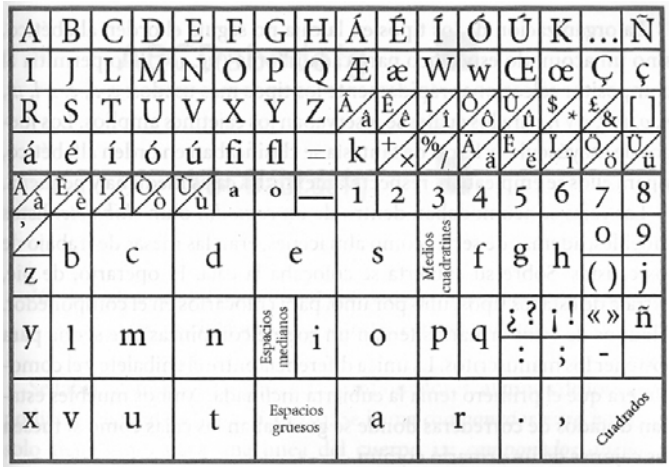


Ilustración No.30. Caja Española.
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 66.



No. 31



No. 32

Ilustración No.31. Izquierda, componedor con dos líneas tipográficas, separadas por una pleca.
Karen, Brookfield Karen, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 38.
Ilustración No.32. Derecha, distintas medidas para los blancos (separación de palabras).
Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000, p. 70.

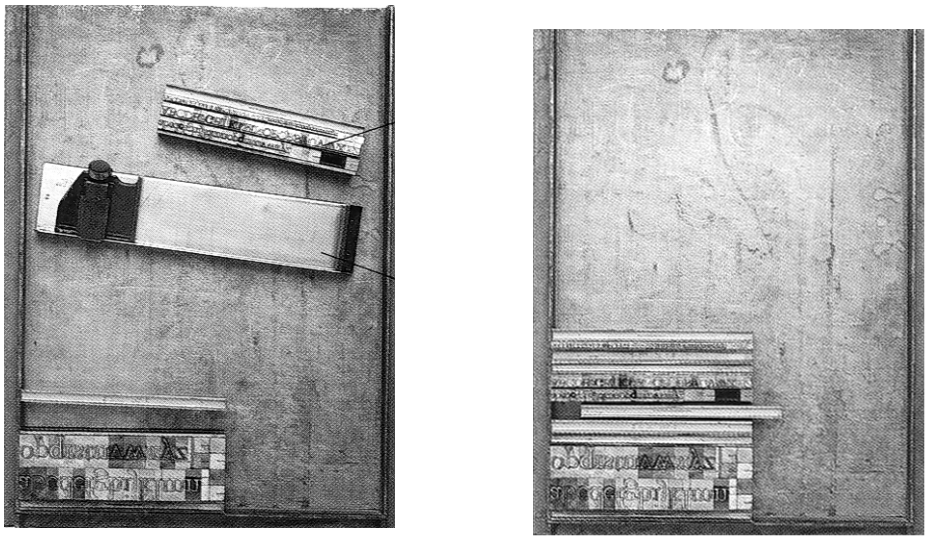


Ilustración No. 33. Galera, volandera izquierda y derecha. Izquierda componedor, líneas tipográficas que se pondrán en la galera. Derecha dos párrafos y plecas de espaciado entre los dos párrafos. Pruebas de galera.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 38.

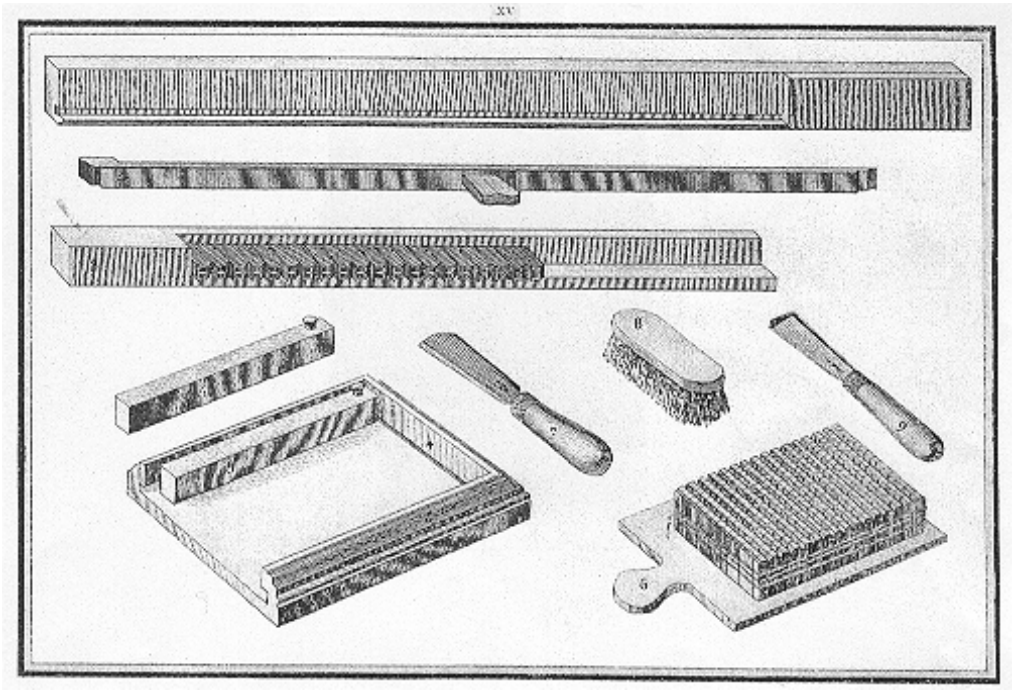


Ilustración No.34. Herramientas del tipógrafo y abajo, en el extremo derecho se aprecia una forma ya terminada y atada con su bramante.
Harry Carter, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973, p. 299 Apéndice IV, Ilustración No. XV, sin página.

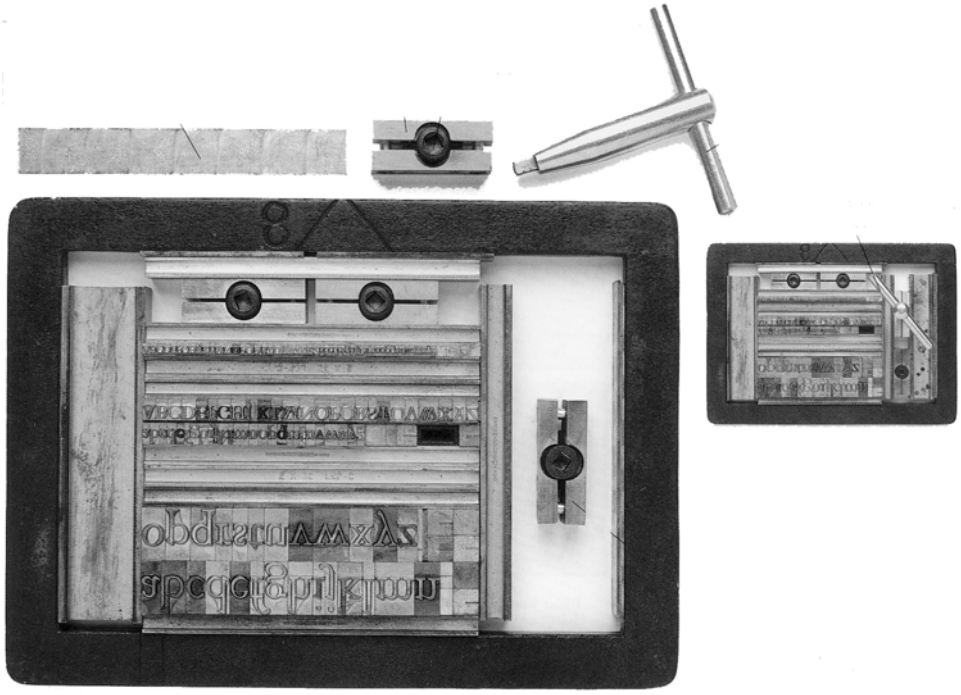


Ilustración No.35. Marco de metal, forma, plecas que la sostienen a los lados, cuñas y llave que las cierra ajustándolas a presión dentro del marco.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, p. 39.



Ilustración No.36. Libro abierto en folio, y los otros libros en otros formatos.
"De la escritura a la lectura: el mundo del libro en la Nueva España", México, INAH, 1993, portada del catálogo de la Exposición.



Ilustración No.37. Cajistas del siglo XVI componiendo líneas tipográficas. *Impressio librorvm. Potest vt vna vox capi aure plurima: Linunt ita vna Scripta mille paginas.* Grabado, cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana.

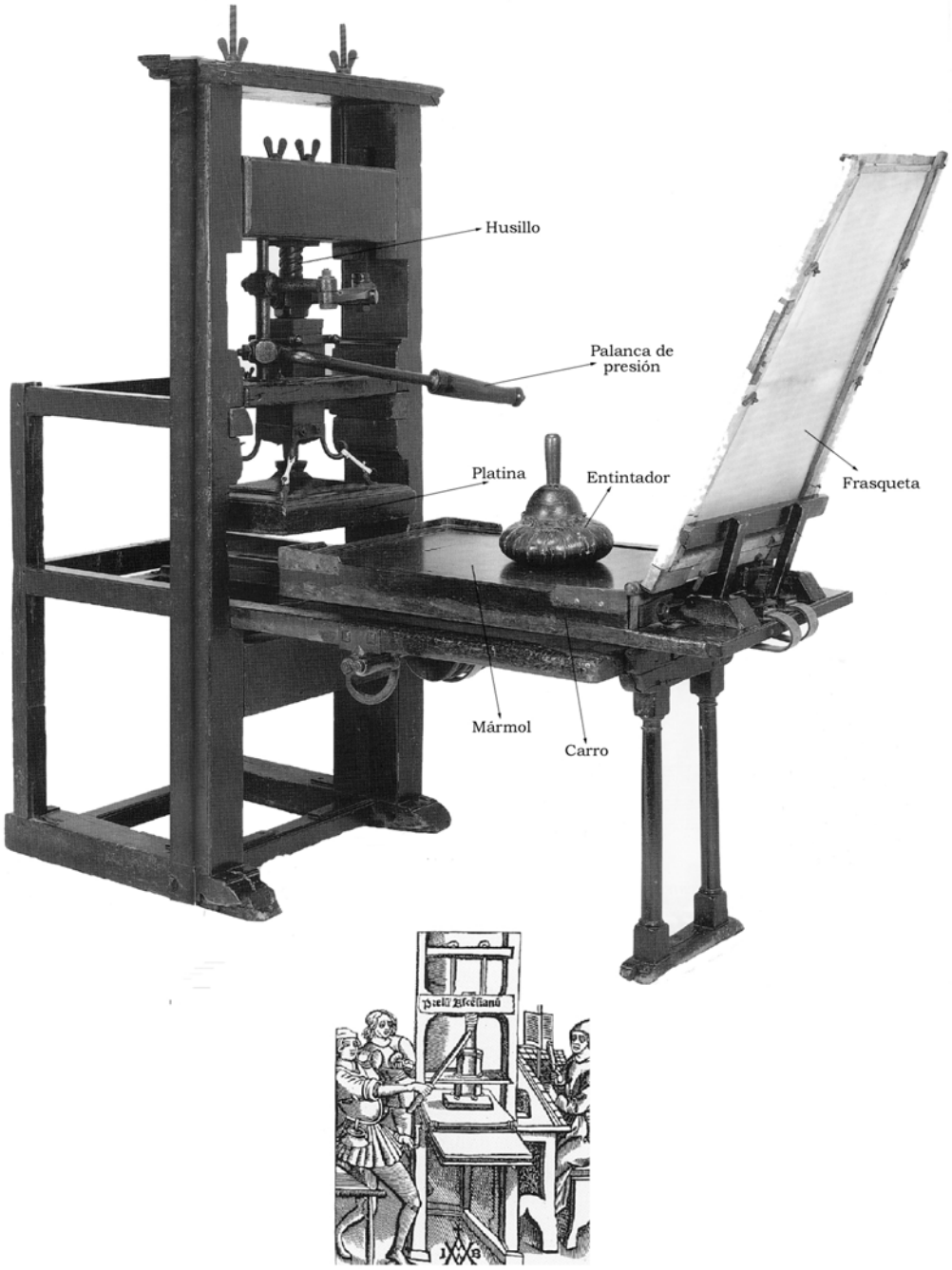


Ilustración No.38. Prensa del Siglo XVI.
Karen Brookfield, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002, pp.40, 41.

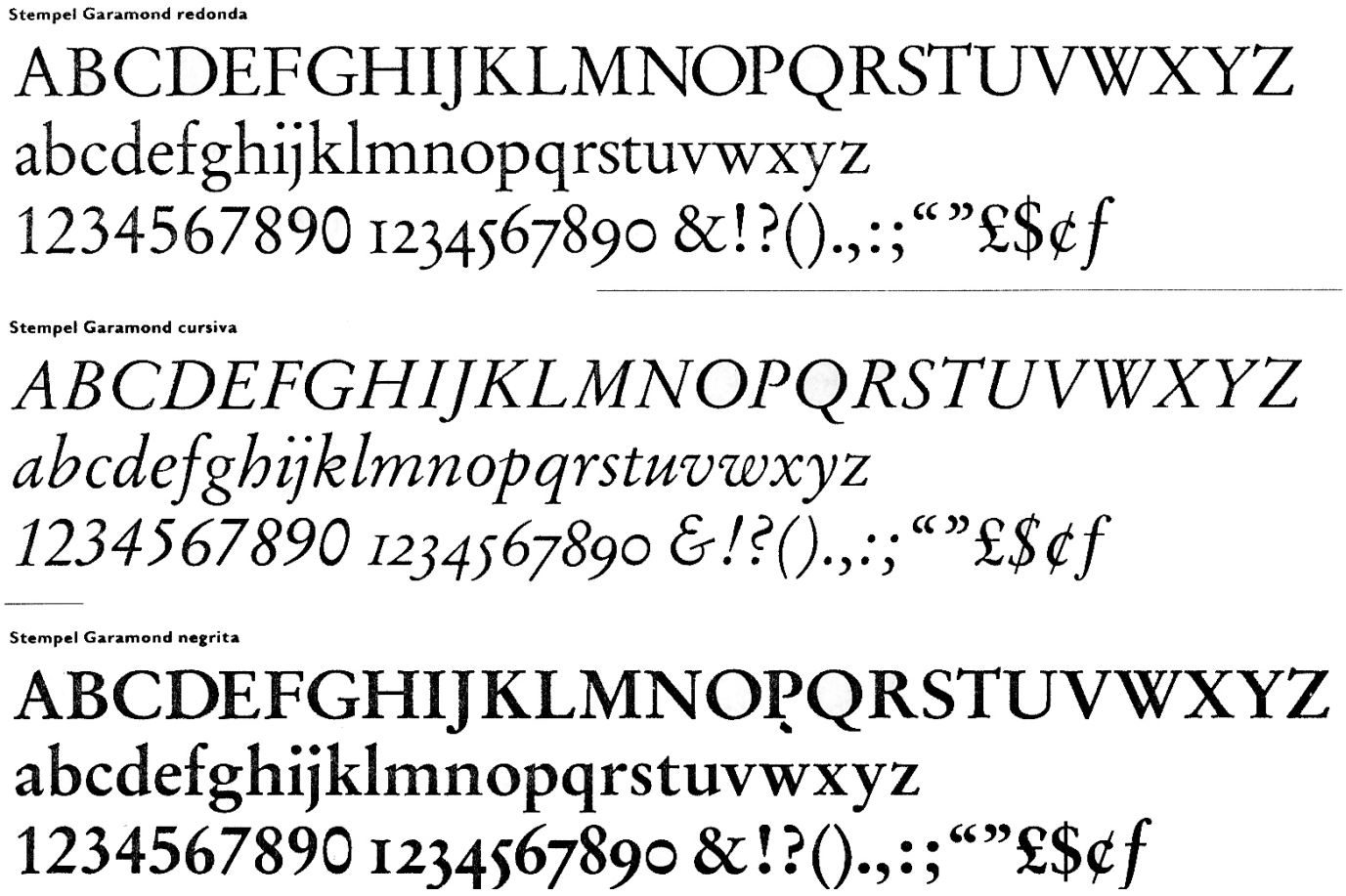


Ilustración No.39. Letras Garamond.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 60.

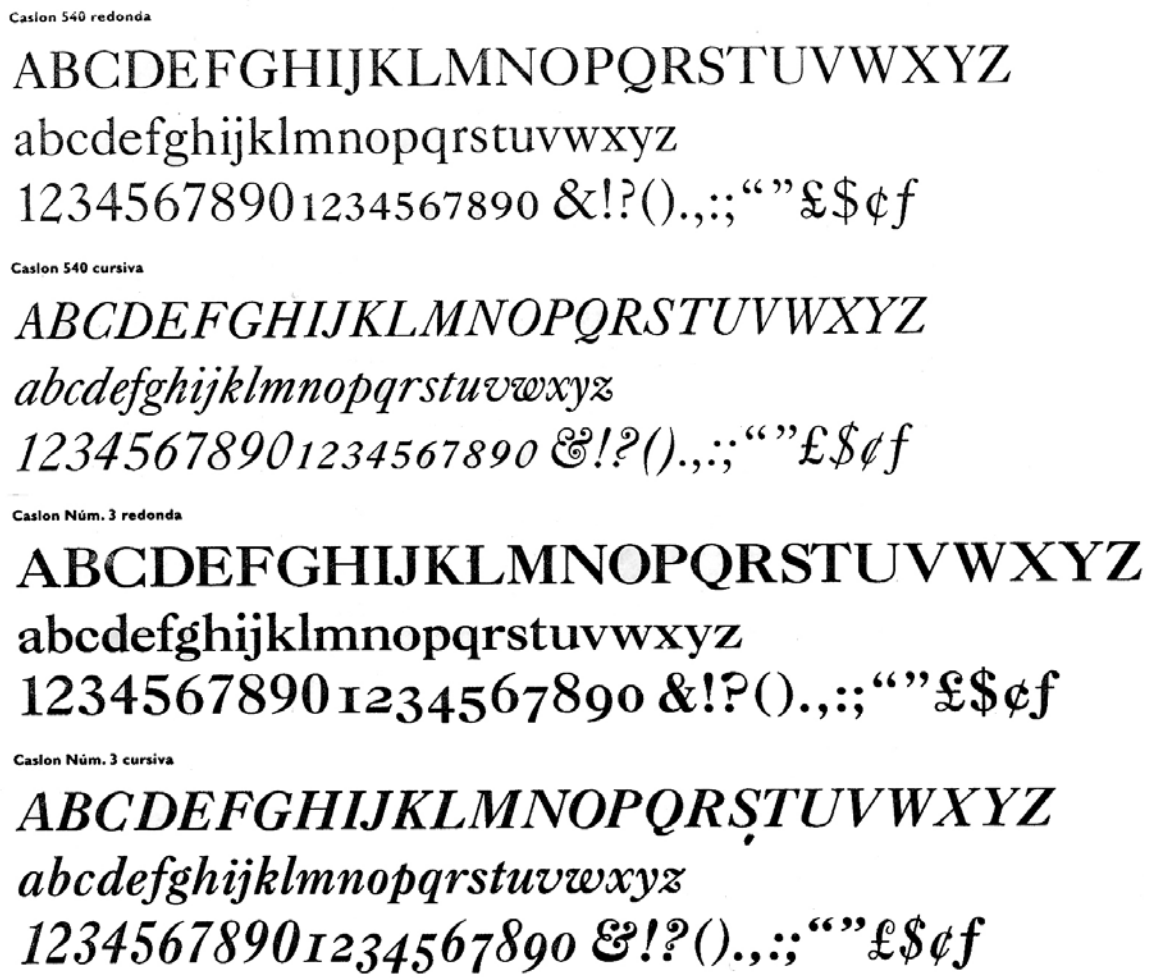


Ilustración No.40.Letras Caslon.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p.57.

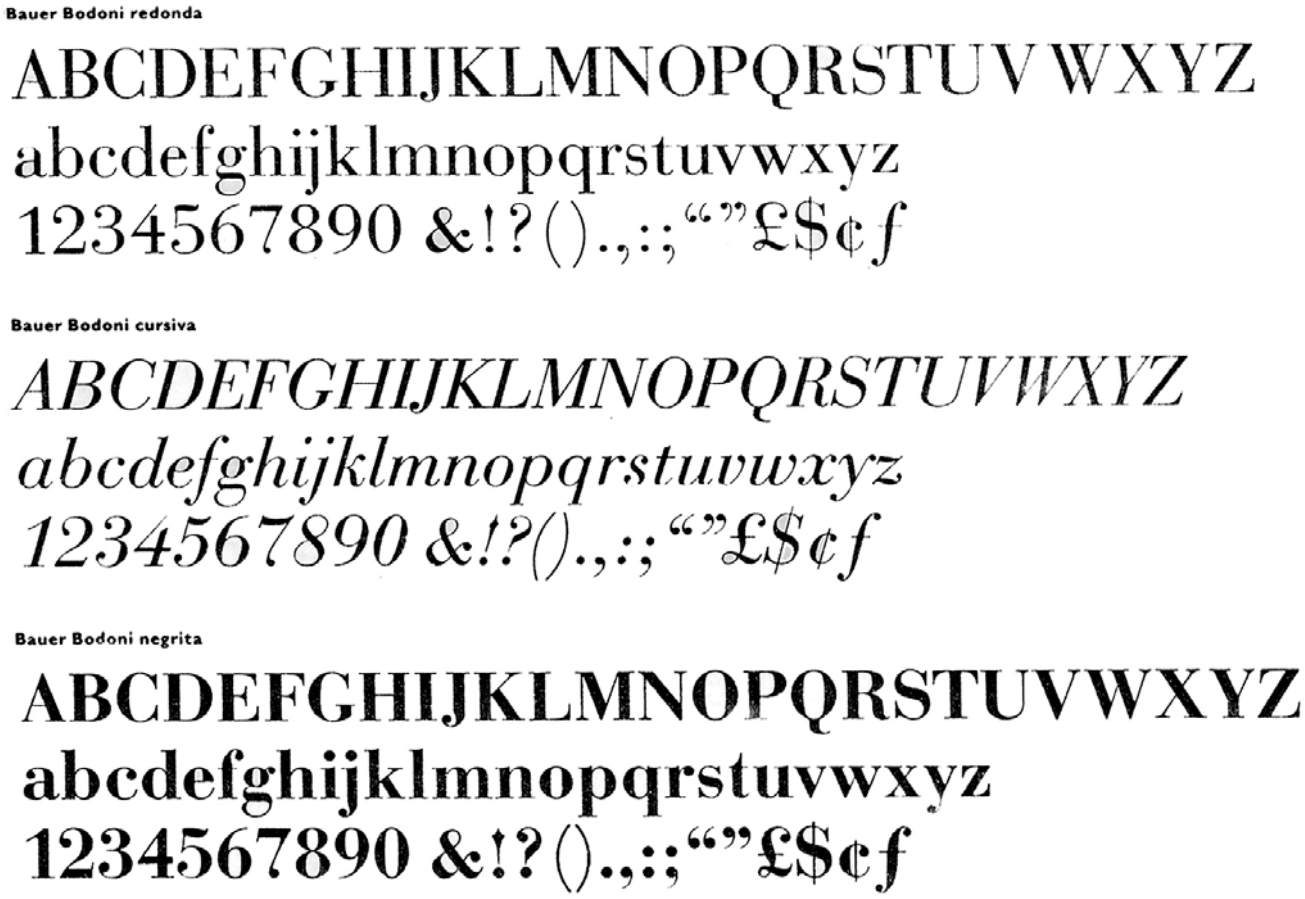


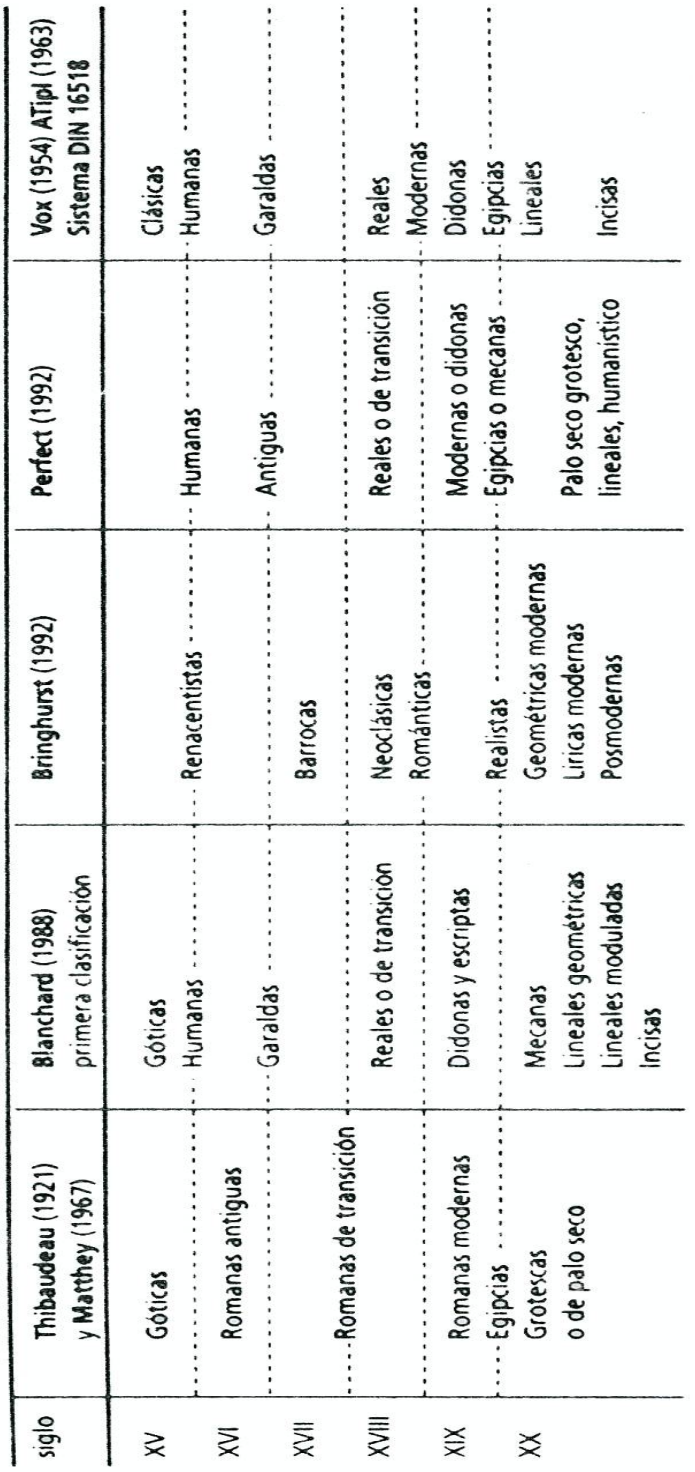
Ilustración No.41. Letras Bodoni.
Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 114.

Ilustración No.42. Versión Stempel de las letras Garamond.
Christopher Perfect , *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p. 59.

Ilustración No.43. Versión ITC de las letras Caslon.
Christopher Perfect, *op. cit.*, p 56.

Ilustración No.44.Versión Bauber de las letras Bodoni.
Christopher Perfect, *op. cit.*, p. 113.

Ilustración No. 45. Estudio comparativo de sistemas de clasificación de los tipos de imprenta.
Mariana Garone, *et al.*, "Tipos de remate. Notas sobre tipografía" en *De diseño, diseño arquitectura y arte,* México, Grupo Malabar, 2001, No. 32, Junio-Julio, p.21.



siglo	Thibaudeau (1921) y Matthey (1967)	Blanchard (1988) primera clasificación	Bringhurst (1992)	Perfect (1992)	Vox (1954) AType (1963) Sistema DIN 16518
XV	Góticas	Góticas			Clásicas
		Humanas	Renacentistas	Humanas	Humanas
XVI	Romanas antiguas				
		Garaldas		Antiguas	Garaldas
XVII			Barrocas		
	Romanas de transición				
XVIII		Reales o de transición	Neoclásicas	Reales o de transición	Reales
			Románticas		Modernas
XIX	Romanas modernas	Didonas y escriptas		Modernas o didonas	Didonas
	Egipcias		Realistas	Egipcias o mecanas	Egipcias
XX	Grotescas o de palo seco	Mecanas	Geométricas modernas		Lineales
		Lineales geométricas	Líricas modernas	Palo seco grotesco, lineales, humanístico	
		Lineales moduladas	Posmodernas		
		Incisas			Incisas

Clasificación tipológica de Robert Bringhurst



Renacentista



B) Neoclásica



A) Barroca



C) Romántica

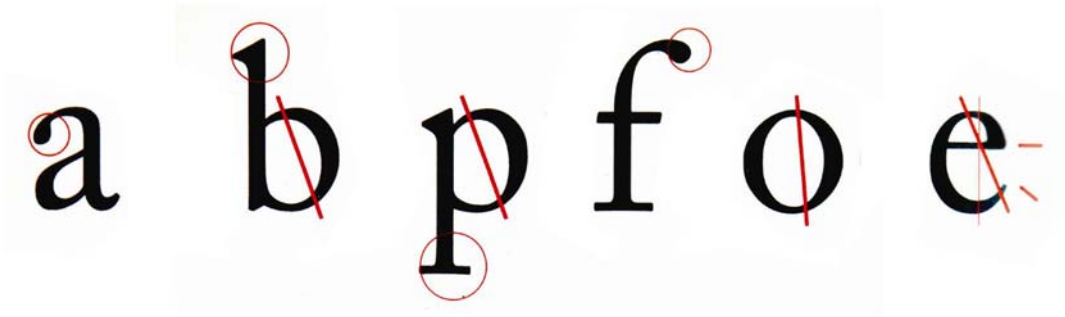
Ilustración No.46. Izquierda, A)Letras Barrocas, B)Letras Neoclásicas y C)Letras Románticas.
Robert Bringhurst, *The Elements of Typographipc Style,* Canada, Hartley & Marks, 2001, version 2.4, pp. 12 y 13.

Fuente original tallada por Claude Garamond



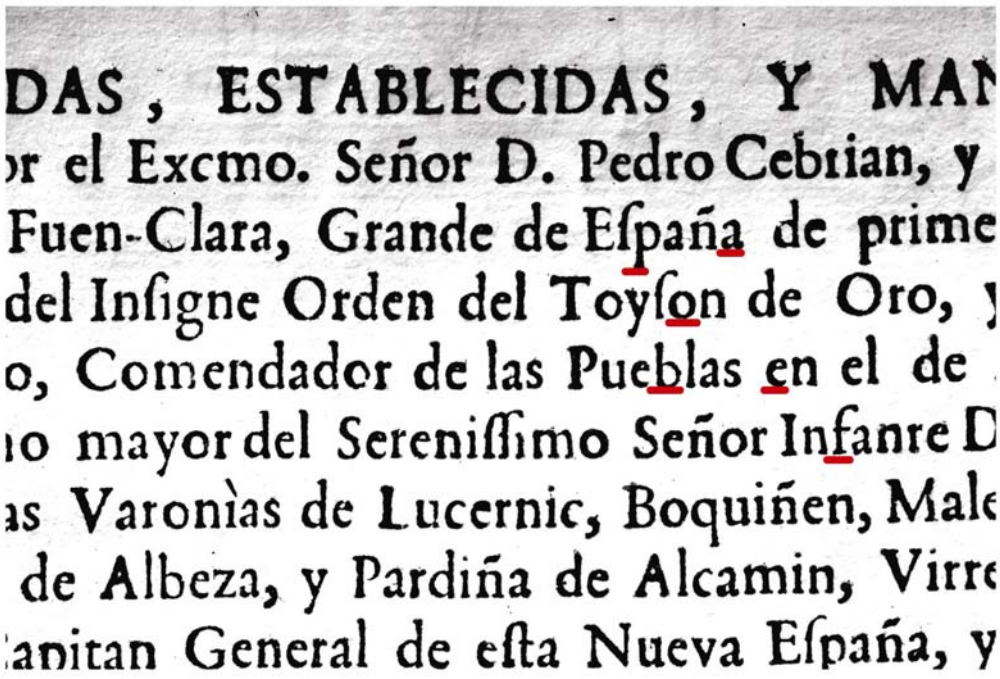
Ilustración No.47.Letras talladas por Claude Garamond.
Cortesía del museo Plantin-Moretus en, Antverpiae, ex officina Plantiniana. Número de inventario del catálogo del Museo Plantin-Moretus 27. MA97.

Comparación de las letras Barrocas de Robert Bringhurst y una portada Barroca de la Nueva España

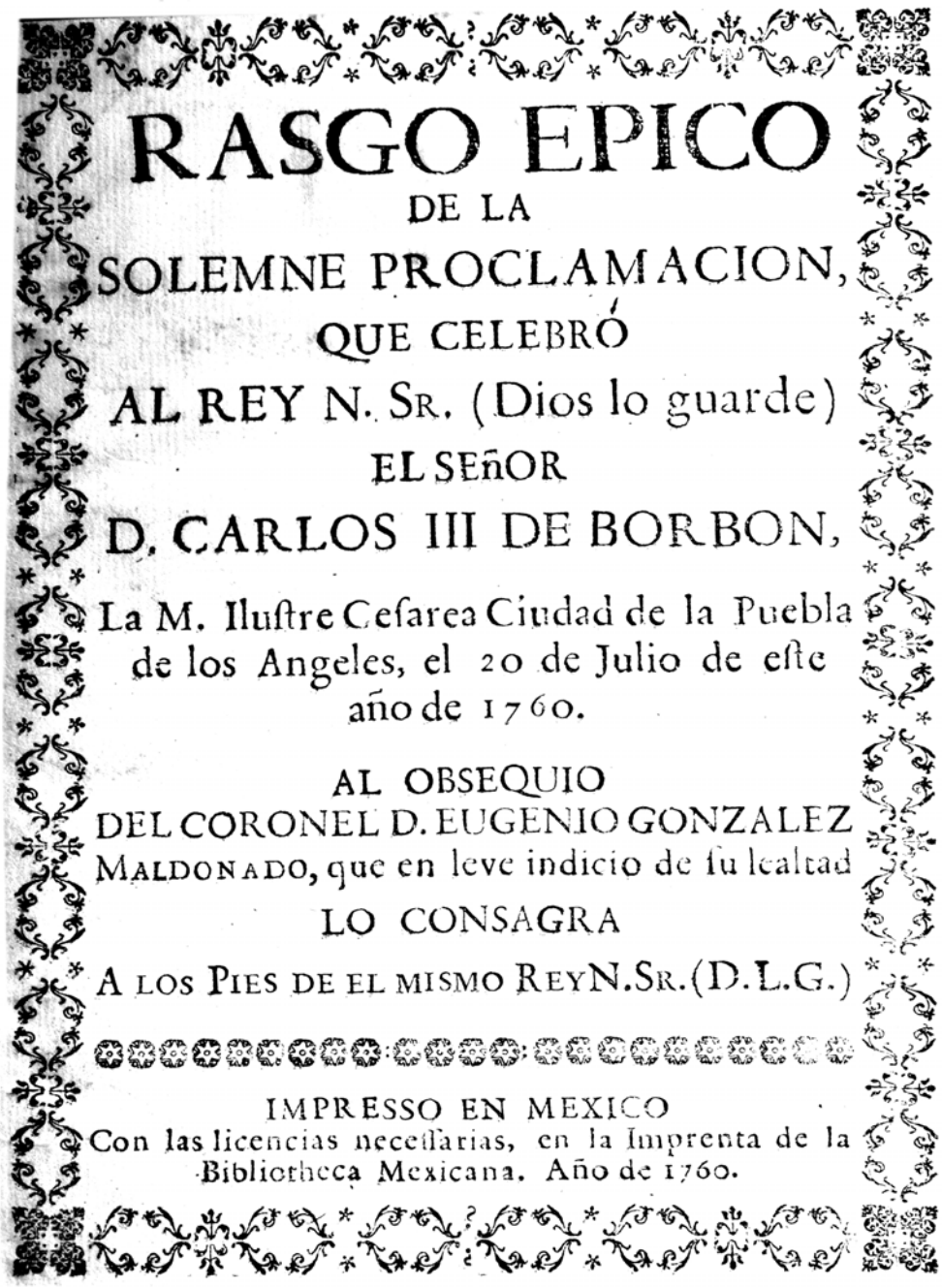


BARROCAS SEGUN BRINGHURST



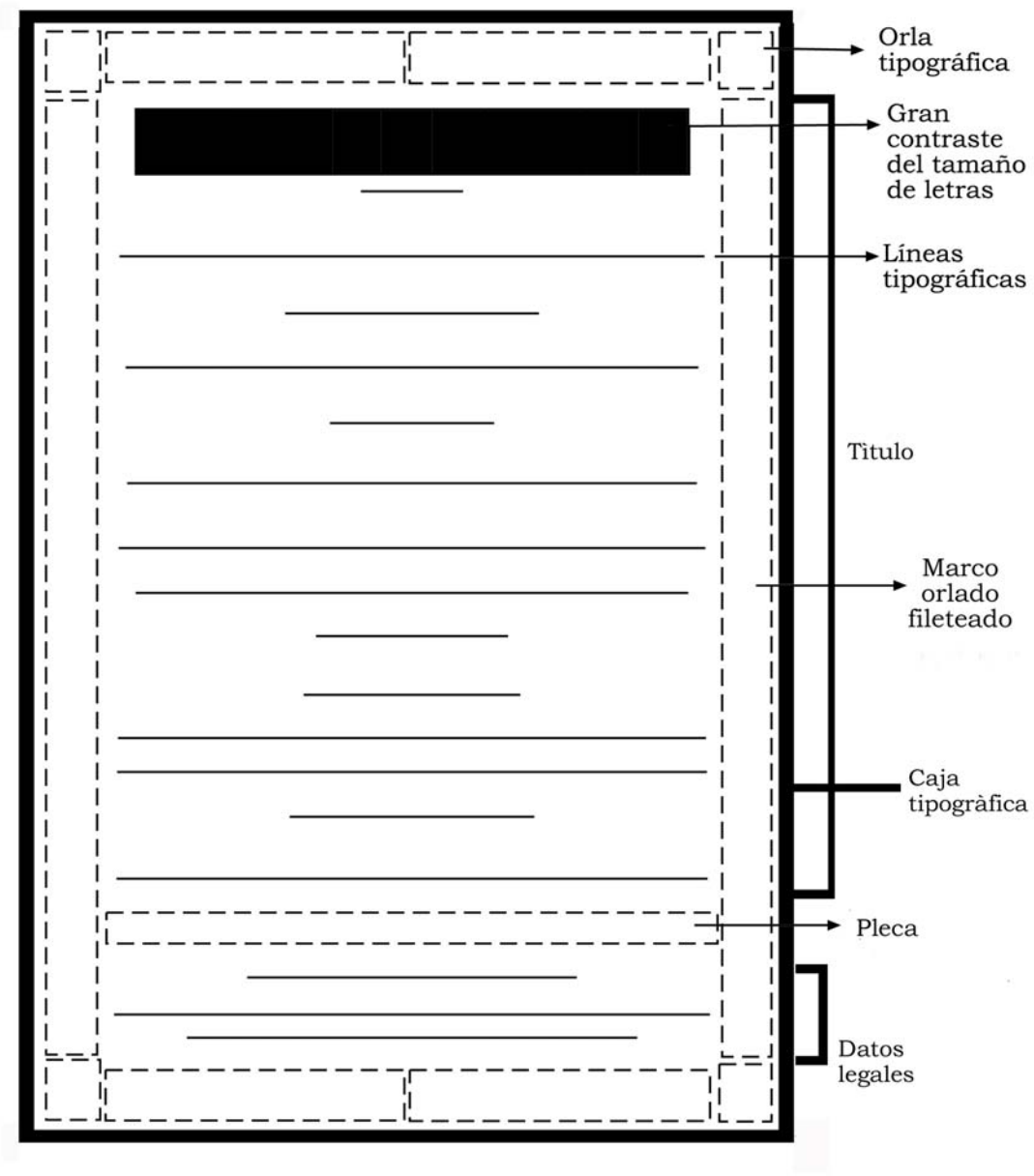

DAS, ESTABLECIDAS, Y MAN
or el Excmo. Señor D. Pedro Cebrian, y
Fuen-Clara, Grande de Eſpaña de prime
del Inſigne Orden del Toyſon de Oro, y
o, Comendador de las Pueblas en el de
ıo mayor del Sereniſſimo Señor Infante D
as Varonìas de Lucernic, Boquiñen, Male
de Albeza, y Pardiña de Alcamin, Virre
anitan General de eſta Nueva Eſpaña, y

©® Gaviño. Ilustración No.48. De la portada Condiciones del Real asiento y fabrica de la pólvora... se tomaron las minúsculas para compararlas con la clasificación de Robert Bringhurst y comprobar de esta manera que corresponden al estilo Barroco, (Vid. Apéndice No 1, No 54). Para realizar esta comparación se utilizó el programa de Photo Shop.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.



RASGO EPICO
DE LA
SOLEMNE PROCLAMACION,
QUE CELEBRÓ
AL REY N. SR. (Dios lo guarde)
EL SEñOR
D. CARLOS III DE BORBON,
La M. Iluſtre Ceſarea Ciudad de la Puebla de los Angeles, el 20 de Julio de eſte año de 1760.
AL OBSEQUIO
DEL CORONEL D. EUGENIO GONZALEZ MALDONADO, que en leve indicio de ſu lealtad
LO CONSAGRA
A LOS PIES DE EL MISMO REY N. SR. (D. L. G.)
IMPRESSO EN MEXICO
Con las licencias neceſſarias, en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana. Año de 1760.

©® Gaviño. Ilustración No.49. Vid. Apéndice No 1, Nº121 A) Primer modelo de portada Barroca.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.50. A)Primer modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 51. Análisis del texto tipográfico A) Primer modelo de portada barroca

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas: Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismos	Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
1.	B	36p.	n	x		x												
2.	B	11p.	n	x		x												
3.	B	13p.	n	x		x												
4.	B	12p.	n	x		x												
5.	B	14p.	n	x			x	x		N.	Sr.							
6.	B	11p.	n	x		x												
7.	B	14p.	n	x		x				D.								
8.	B	12p.	n	x		x			Ilu[st]re	M.							[de la] Puebla...	[s] alta
9.	B	12p.	n	x			x		e[st]e								Angeles	
10.	B	12p.	n	x			x											
11.	B	11p.	n	x		x				D.								
12.	B	11p.	n	x		x											Gonzalez	
13.	B	8p.	n	x		x		x										
14.	B	11p.	n	x		x												
15.	B	8p.	n	x			x	x		N.	Sr.	D.L.G.						
16	B	8p.	n	x		x									Impre[s]o			
17.	B	8p.	n	x		x												[s] alta
18.	B	8p.	n				x								Biblio[th]eca			

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida emp.=puntos

CONDICIONES

DEL REAL ASSIENTO, Y FABRICA DE la Polvora de eſte Reyno, Provincias de Goathemala, y las demàs, que en quanto à Guerra, y Hacienda eſtàn ſujetas à eſte Superior Gobierno.

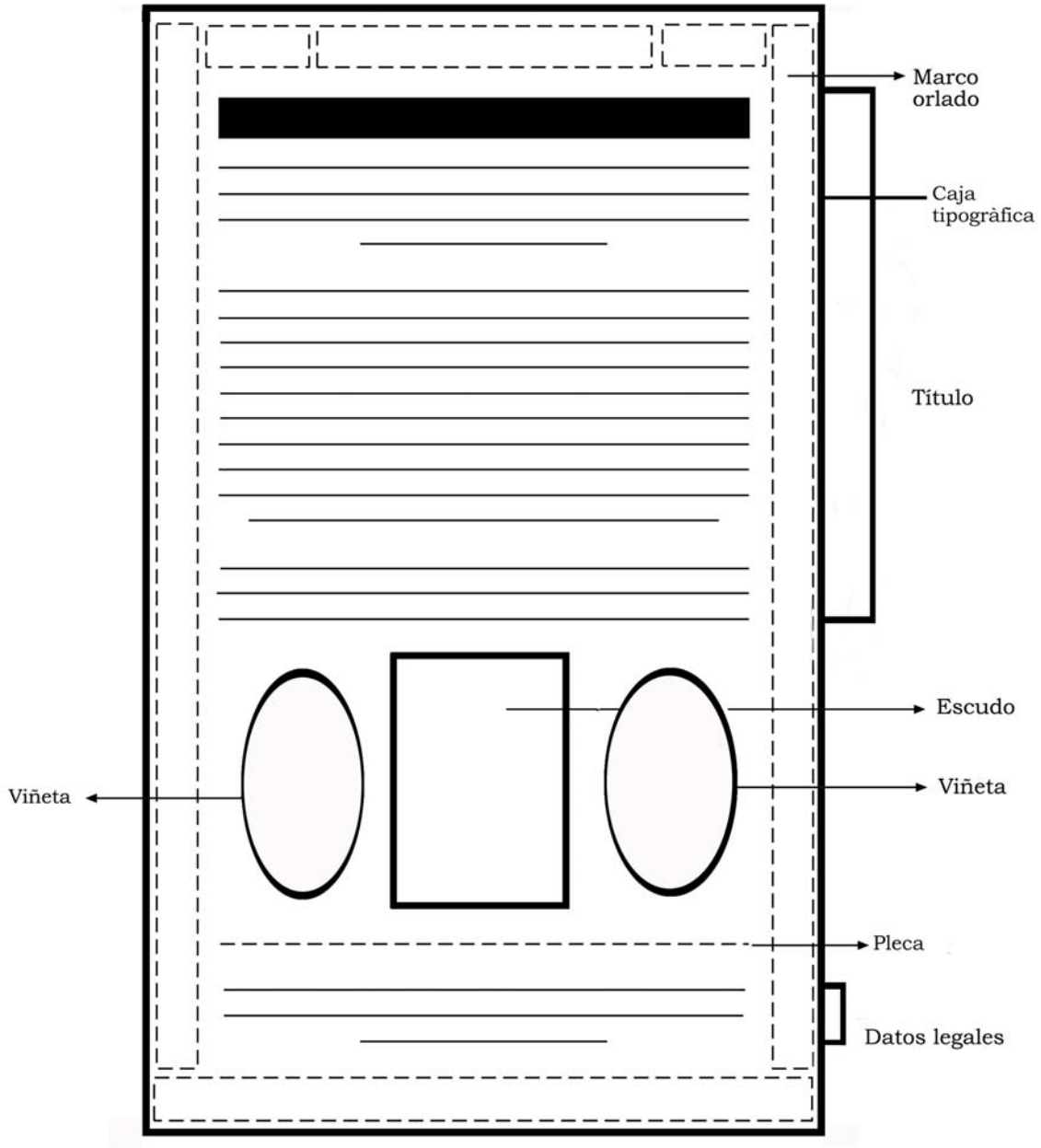
APROBADAS, ESTABLECIDAS, Y MANDADAS obſervar por el Excmo. Señor D. Pedro Cebrian, y Auguſtin, Conde de Fuen-Clara, Grande de Eſpaña de primera Claſſe, Caballero del Inſigne Orden del Toyſon de Oro, y Real de San Genaro, Comendador de las Pueblas en el de Alcantara, Mayordomo mayor del Sereniſſimo Señor Infante D. Phelipe, Señor de las Varonìas de Lucernic, Boquiñen, Malejan, Ribas de la Villa de Albeza, y Pardiña de Alcamin, Virrey Gobernador, y Capitan General de eſta Nueva Eſpaña, y Preſidente de la Real Audiencia, que en ella reſide, &c.

PARA EL TIEMPO DE LOS DIEZ AÑOS PORQUE ſe rematò à D. Domingo de Vertiz, corrientes deſde el dia catorce de Henero de mil, ſetecientos, quarenta, y tres años.



CON LICENCIA DEL SUPERIOR GOBIERNO,
En la Imprenta de la Viuda de D. Joſeph Bernardo de Hogal.
Año de 1743.

©® Gaviño. Ilustración No.52.Vid. Apéndice No 1, N°54 B) Segundo modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

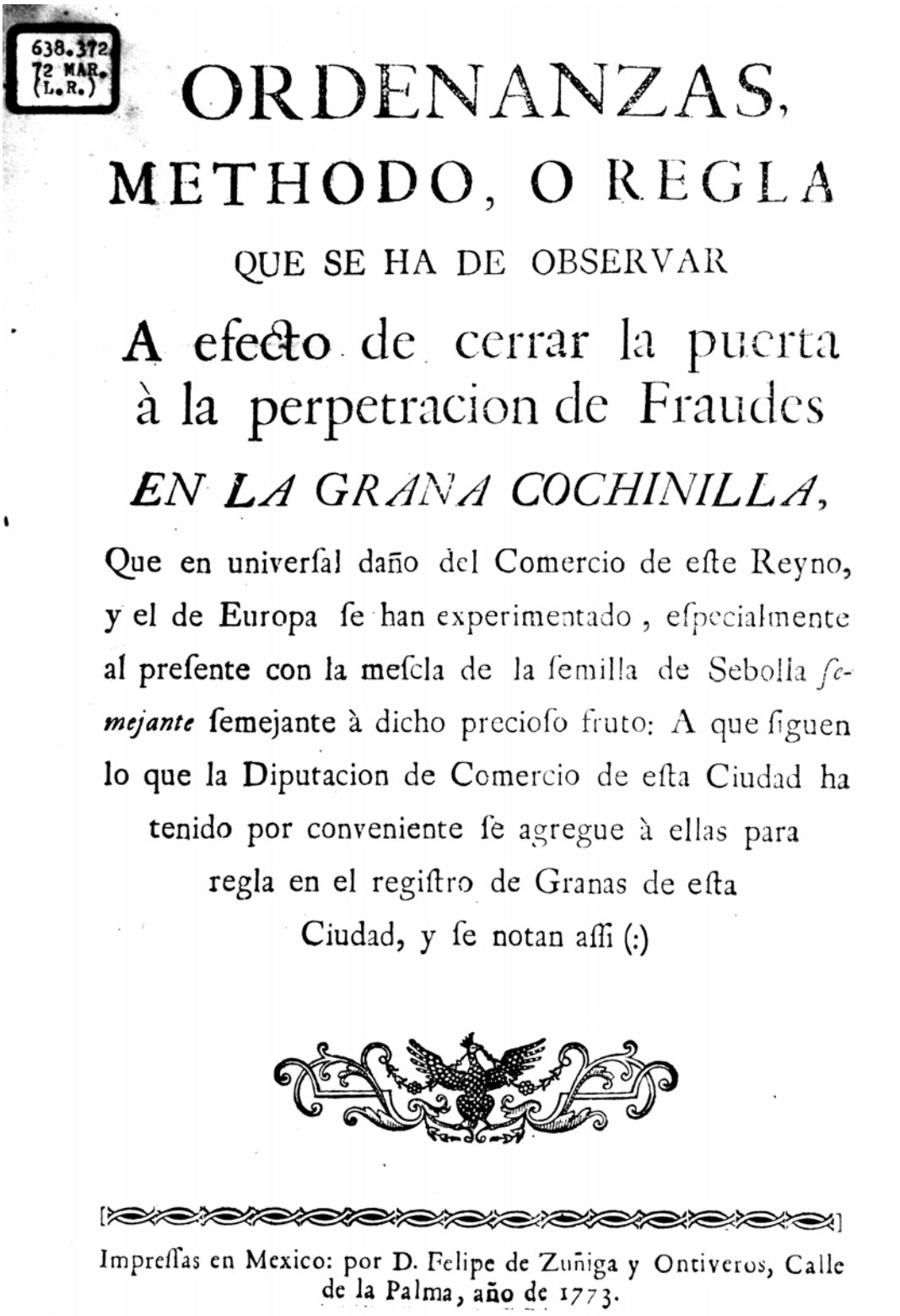


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.53. B)Segundo modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 54. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo de portada barroca

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas: Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismos	Acento francés grave Uso Ortográfico	Signo especial
1.	B	48p.	n	x		x											
2.	B	15p.	n	x		x			e[st]e						A[ss]iento		
3.	B	10p.	n	x			x								G [ca][lt][h]emala		
4.	B	10p.	n	x			x		e[st]án						[a]	[q]uanto	
5.	B	10p.	n	x			x		e[st]e								
6.	B	12p.	n	x		x											
7.	B	12p.	n	x			x		Augu[st]in	D.				Exe[lentísi]mo		A[u]gustin	[s] larga
8.	B	12p.	n	x			x								Cla[ss]e		[s] larga
9.	B	12p.	n	x			x										[s] larga
10.	B	12p.	n	x			x										
11.	B	12p.	n	x			x			D.						Seren[ss]imo	[s] larga
12.	B	12p.	n	x			x									[h]elipe [i]	
13.	B	12p.	n	x			x										
14.	B	12p.	n	x			x		e[st]a								[s] larga
15.	B	12p.	n	x			x										&
16	B	12p.	n	x		x											[ñ] tilde
17.	B	12p.	n	x			x	x		D.						[o] [a]	
18.	B	12p.	n	x			x									[H]enero	
19.	B	12p.	n	x		x											
20.	B	12p.	n	x			x			D.							[s] larga
21.	B	12p.	n	x			x										

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



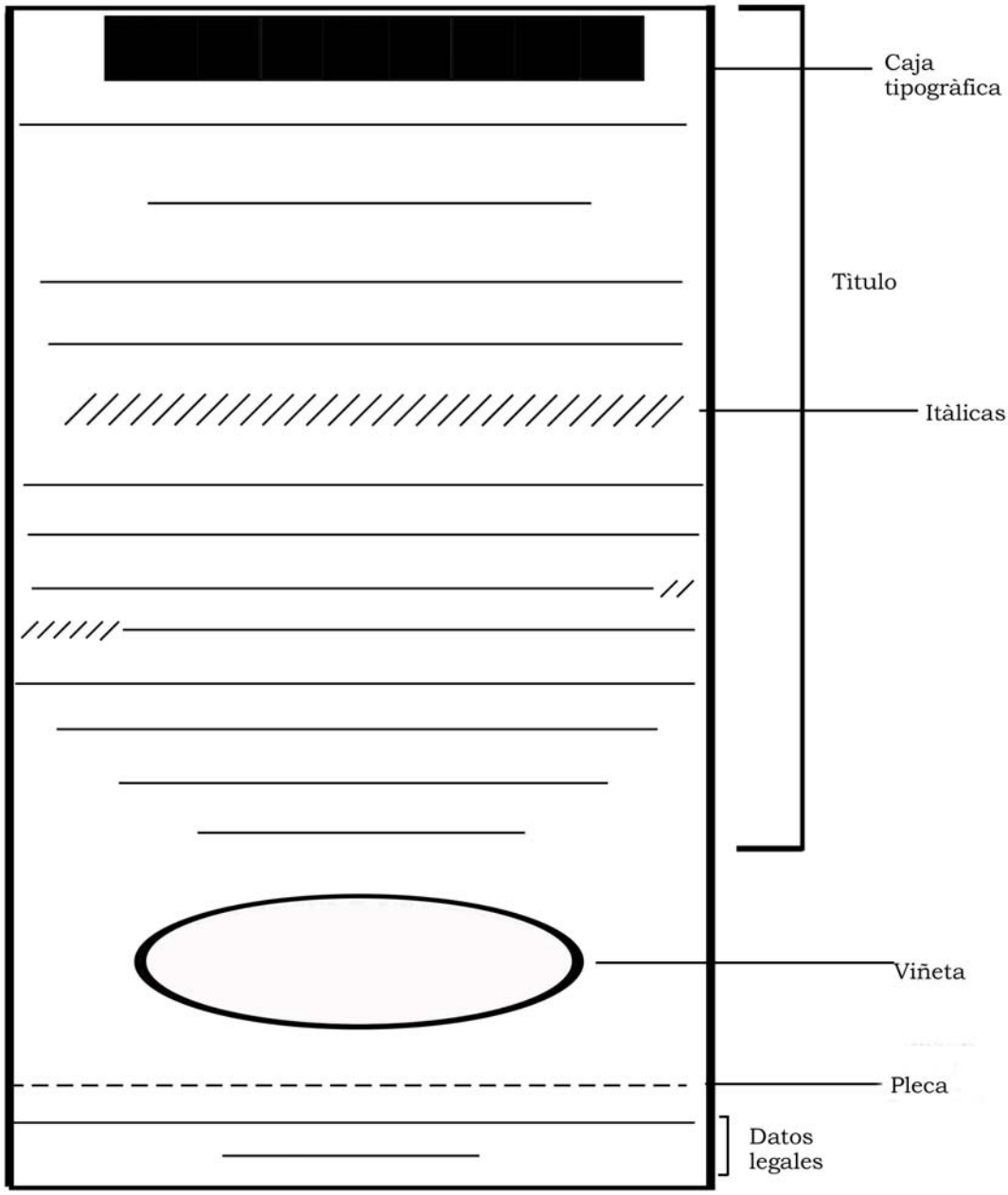
638.372
72 MAR.
(L.R.)

ORDENANZAS,
METHODO, O REGLA
QUE SE HA DE OBSERVAR
A efecto de cerrar la puerta à la perpetracion de Fraudes
EN LA GRANA COCHINILLA,

Que en universal daño del Comercio de este Reyno, y el de Europa se han experimentado, especialmente al presente con la mescla de la semilla de Sebolla *semejante* semejante à dicho precioso fruto: A que siguen lo que la Diputacion de Comercio de esta Ciudad ha tenido por conveniente se agregue à ellas para regla en el registro de Granas de esta Ciudad, y se notan assi (:)

Impressas en Mexico: por D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, Calle de la Palma, año de 1773.

©® Gaviño. Ilustración No.55. Vid. Apéndice No 1, N°190 C) Tercer modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

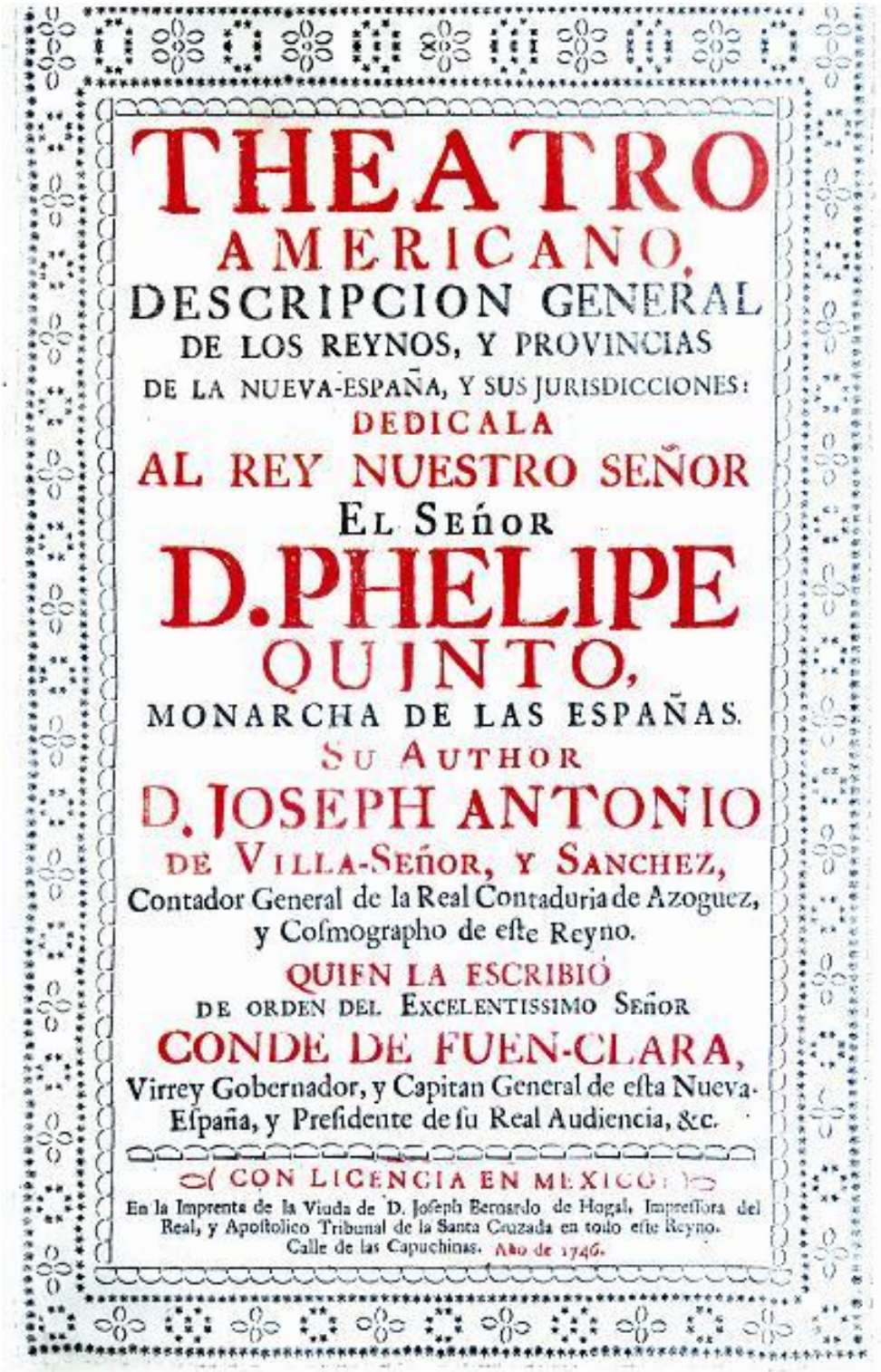


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.56. C)Tercer modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 57. Análisis del texto tipográfico C] Tercer modelo de portada barroca

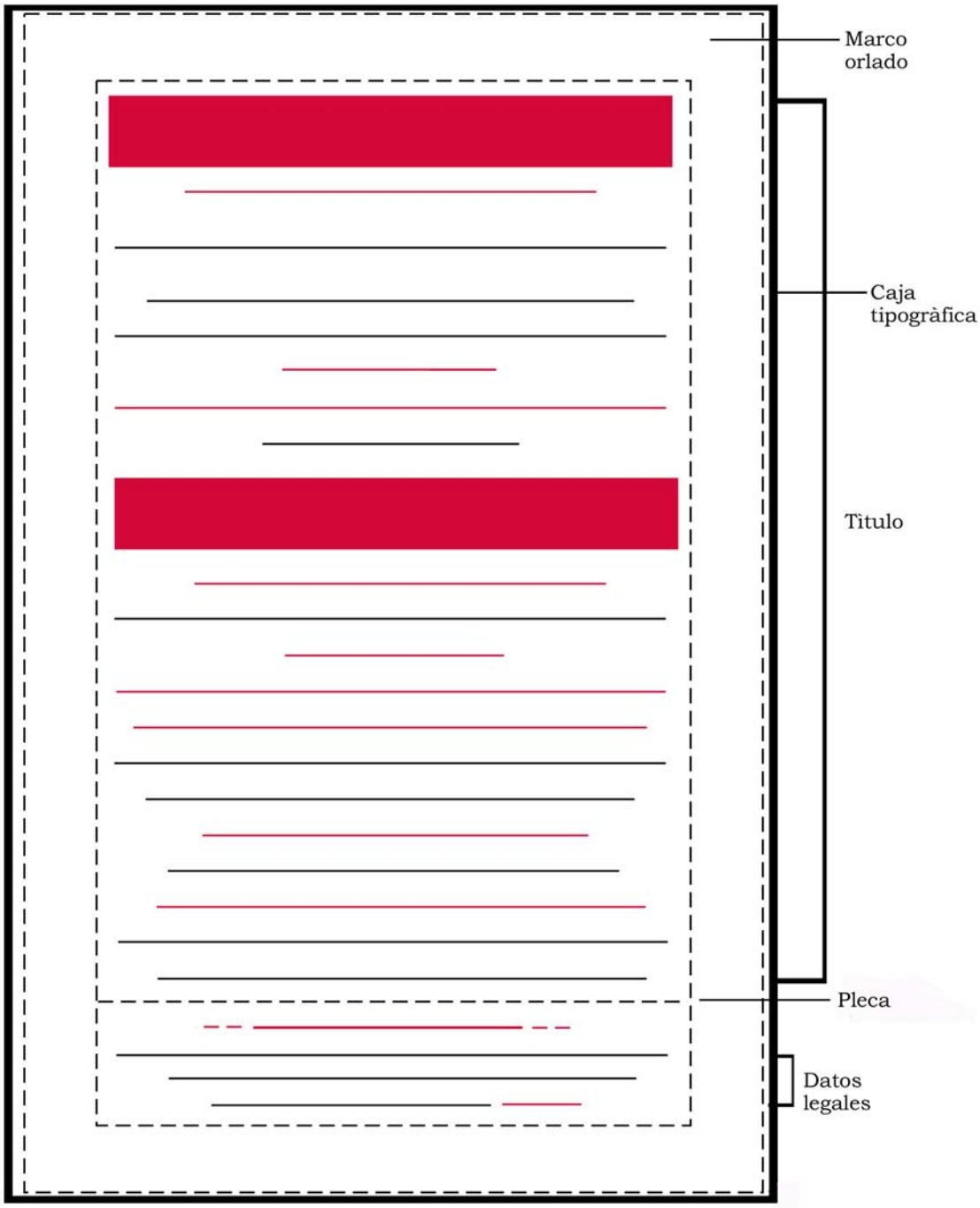
No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas: Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismo: Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
1.	B	46p.	n	x		x											
2.	B	36p.	n	x		x									me[th]odo		
3.	B	24p.	n	x		x											
4.	B	30p.	n				x		afe[ct]o								
5.	B	30p.	n	x			x								[a]		
6.	N	30p.	n		x	x											
7.	N	13p.	n	x			x		e[st]e								
8.	N	13p.	n	x			x										
9.	N	13p.	n		x		x									[s]ebolla	
10.	N	13p.	n		x		x								[a]		
11.	N	13p.	n	x			x		e[st]a								
12.	N	13p.	n	x			x								[a]		
13.	N	13p.	n	x			x		regi[st]ro e[st]a								
14.	N	13p.	n	x			x								a[ss]i		(:)
15.	N	12p.	n	x			x			D.					Impre[ss]a		
16	N	12p.	n	x			x										

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



THEATRO
AMERICANO,
DESCRIPCION GENERAL
DE LOS REYNOS, Y PROVINCIAS
DE LA NUEVA-ESPAÑA, Y SUS JURISDICCIONES:
DEDICALA
AL REY NUESTRO SEÑOR
El Señor
D. PHELIPE
QUINTO,
MONARCHA DE LAS ESPAÑAS.
Su Author
D. JOSEPH ANTONIO
DE VILLA-SEÑOR, Y SANCHEZ,
Contador General de la Real Contaduria de Azoguez,
y Cosmographo de este Reyno.
QUIEN LA ESCRIBIÓ
DE ORDEN DEL Excelentissimo Señor
CONDE DE FUEN-CLARA,
Virrey Gobernador, y Capitan General de esta Nueva-
España, y Presidente de su Real Audiencia, &c.
CON LICENCIA EN MEXICO:
En la Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Impressora del
Real, y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno.
Calle de las Capuchinas. Año de 1746.

©® Gaviño. Ilustración No.58. Vid. Apéndice No 1, Nº248 D) Cuarto modelo de portada Barroca. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.59. D)Cuarto modelo de portada Barroca
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 60. Análisis del texto tipográfico D] Cuarto modelo de portada barroca

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas: Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismo: Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
1.	N	66p.	R	x		x									T[h]eatro		
2.	N B	36p.	R	x		x											
3.	B	24p.	N	x		x											
4.	B	15p.	N	x		x											
5.	B	13p.	N	x			x										
6.	B	15p.	R	x		x										dedicala	
7.	B	24p.	R	x		x											[ñ] tilde
8.	B	24p.	N	x		x		x									[ñ] tilde
9.	N	66p.	R	x		x				D.					P[h]elipe		
10.	N	42p.	R	x		x											
11.	B	14p.	N	x		x									Monar[h]a		
12.	B	12p.	R	x				x							Aut[h]or		
13.	N	36p.	R	x		x				D.					Jose[ph]		
14.	B	15p.	R	x		x		x									
15.	B	12p.	N	x		x											
16	B	12p.	N	x			x		e[st]e						Cosmograp[h]o		
17.	B	13p.	R	x			x										
18.	B	10p.	N	x		x		x									
19.	B	24p.	R	x		x									Excelemti[ss]imo		
20.	B	15p.	N	x			x		e[st]a								
21.	B	15p.	N	x			x										& [s] larga
22.	B	13p.	R	x			x										
23.	B	12p.	N	x			x			D.					Jos e[p h] Impre[ss]o		
24.	B	12p.	N	x			x										
25.	B	12p.	N R	x			x										

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo. Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



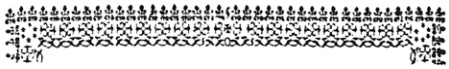
A (1725)



B (1726)



C (1728)



D (1735)



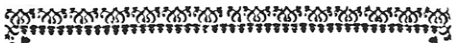
E (1737)



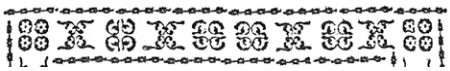
F (1744)



G (1746)



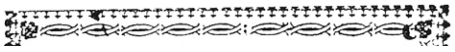
H (1750)



I (1758)



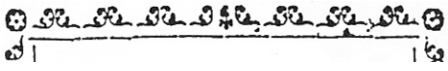
J (1760)



K (1759)



L (1761)



M (1767)



N (1771)

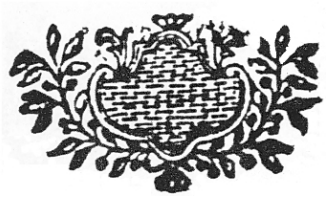
©® Jarumi Dávila Ilustración No.61: Marcos Orlados **A**. José Toribio Medina, *op cit,* p.CLXI, **B**. Vid. Apéndice No 1, Nº127, **C**. Vid, Ap. No 1, Nº173, **D**. Vid. Ap, No 1, Nº 206, **E**. Vid. Ap. No 1, Nº232, **F**. Vid. Ap. No 1, Nº33, **G**. Vid. Ap. No 1, Nº242, **H**. Vid. Ap. No 1 Nº79, **I**. Vid. Ap. No 1, N19, **J**. Vid. Ap. No 1, Nº109, **K**. Vid. Ap. No 1, Nº 197, **L**. Vid. Ap. No 1, Nº172, **M**, Vid. Ap. No 1, Ñº183, **N**. Vid. Ap. No 1, Nº10.



A (1777)



B (1784)



C (1787)



D (1791)



E (1796)



F (1796)



G (1797)



H (1797)



I (1797)

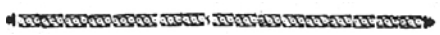


J (1797)

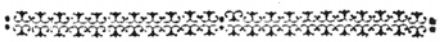


K (1800)

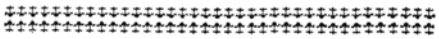
©® Jarumi Dávila Ilustración No.62: Viñetas **A**. Vid. Apéndice No 1, Nº149, **B**. Vid, Ap. No 1 Nº225, **C**. Vid, Ap. No 1, Nº191, **D**. Vid, Ap. No 1, Nº212, **E**. Vid, Ap. No 1, Nº102, **F.** Vid, Ap. No 1, Nº222, **G**. Vid, Ap. No 1, Nº219, **H**. Vid, Ap., No 1, Nº49, **I**. Vid, Ap. No 1, Nº1, **J**. Vid, Ap. No 1, Nº140, **K**. Vid, Ap. No 1, Nº14.



A (1721)



B (1764)



C (1766)



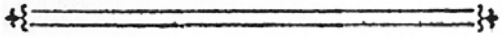
D (1770)



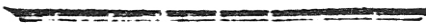
E (1770)

F (1781)

G (1784)



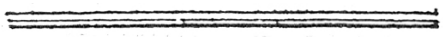
H (1788)



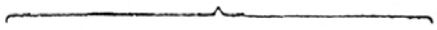
I (1791)



J (1794)



K (1796)



L (1800)

M (1815)

©® Jarumi Dávila Ilustración No.63: Plecas **A**. Vid, Apéndice No 1, Nº180, **B**.Vid. Ap. No 1, Nº95, **C**. Vid, Ap. No1, Nº18, **D**.Vid, Ap. No1, Nº247, **E**. Vid, Ap. No 1, Nº247, **F**. Vid. Ap. No 1, Nº170, **G**. Vid. Ap. No 1, Nº225, **H**. Vid. Ap. No 1, Nº166, **I**. Vid. Ap. No 1, Nº212, **J**. Vid. Ap. No 1, Nº163, **K**. Vid. Ap. No 1, Nº34, **L**. Vid. Ap. No 1, Nº14, **M**. Vid. Ap. No 1, Nº 122.

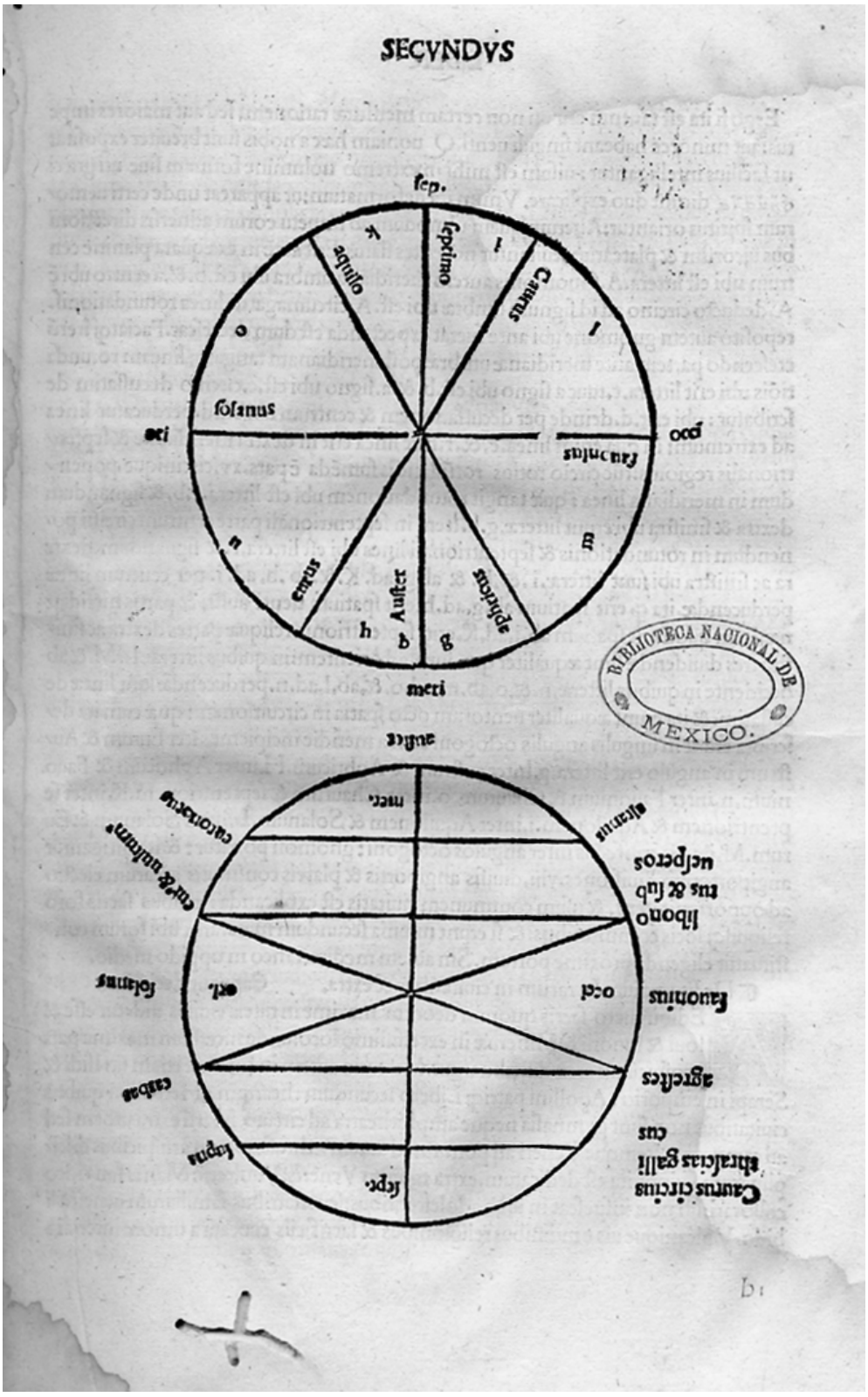


Ilustración No.64. Esquema elaborado por Vitruvio, Rosa de los vientos.
M. Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura,* incunable, per, Simonem Papiensem Bavilaquam, Venteiis, 1497, (datos del colofón). Ilustración xilográfica.
Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

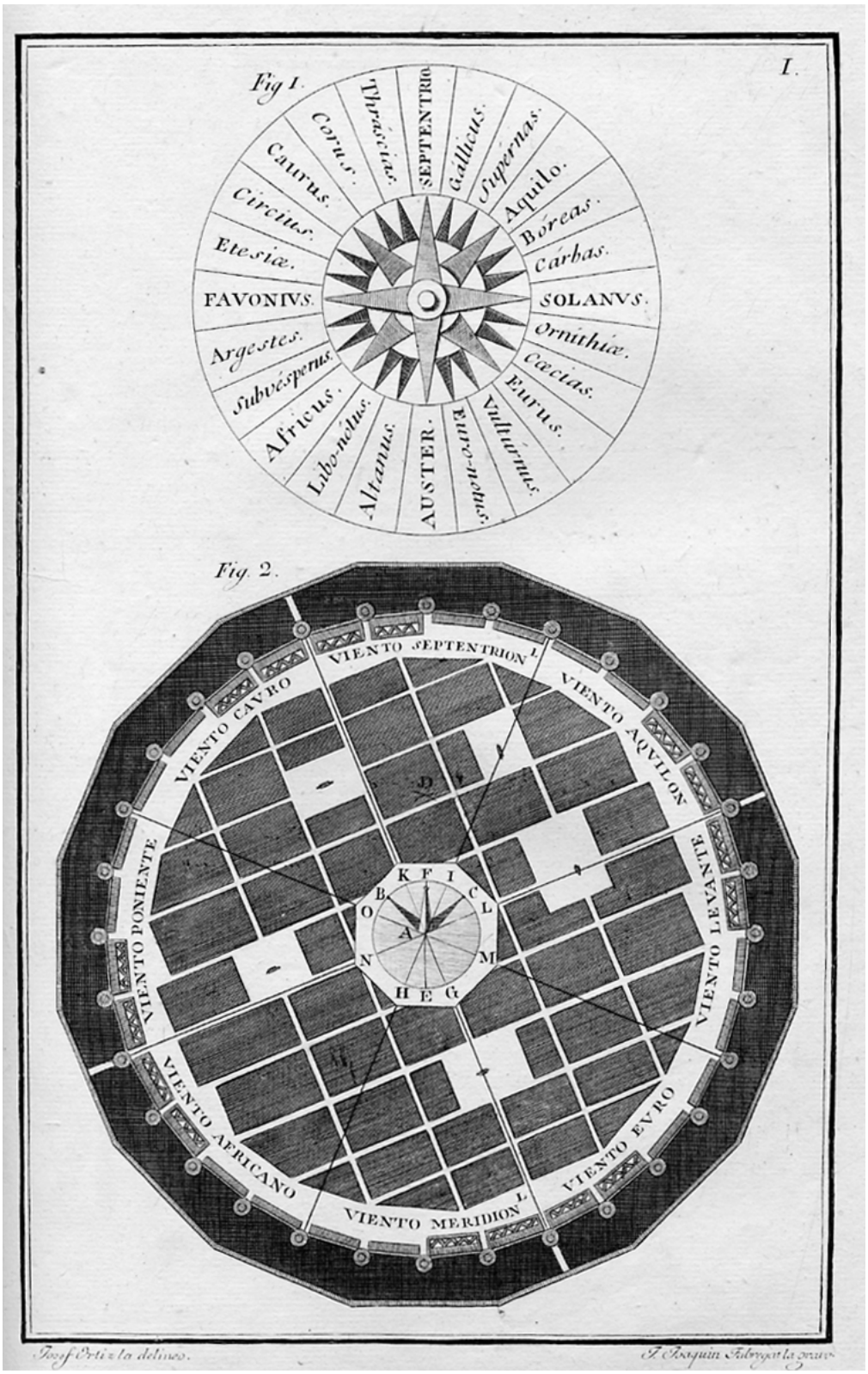


Ilustración No.65. Esquema elaborado por Vitruvio, Rosa de los vientos, con brújula.
Joseph Ortíz y Sanz, (Traducidos del latín y comentarios), *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion,* Madrid, En la imprenta Real año de 1787. Dibujo Josef Ortíz, grabado de Joaquín Fabregat. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



Ilustración No.66. Grabado de Durero, sobre la perspectiva.
Ernesto de la Torre Villar, *La arquitectura y sus libros,* México, UNAM, 1978, sin p.



Ilustración No.67. Labores agrícolas.
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº I. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

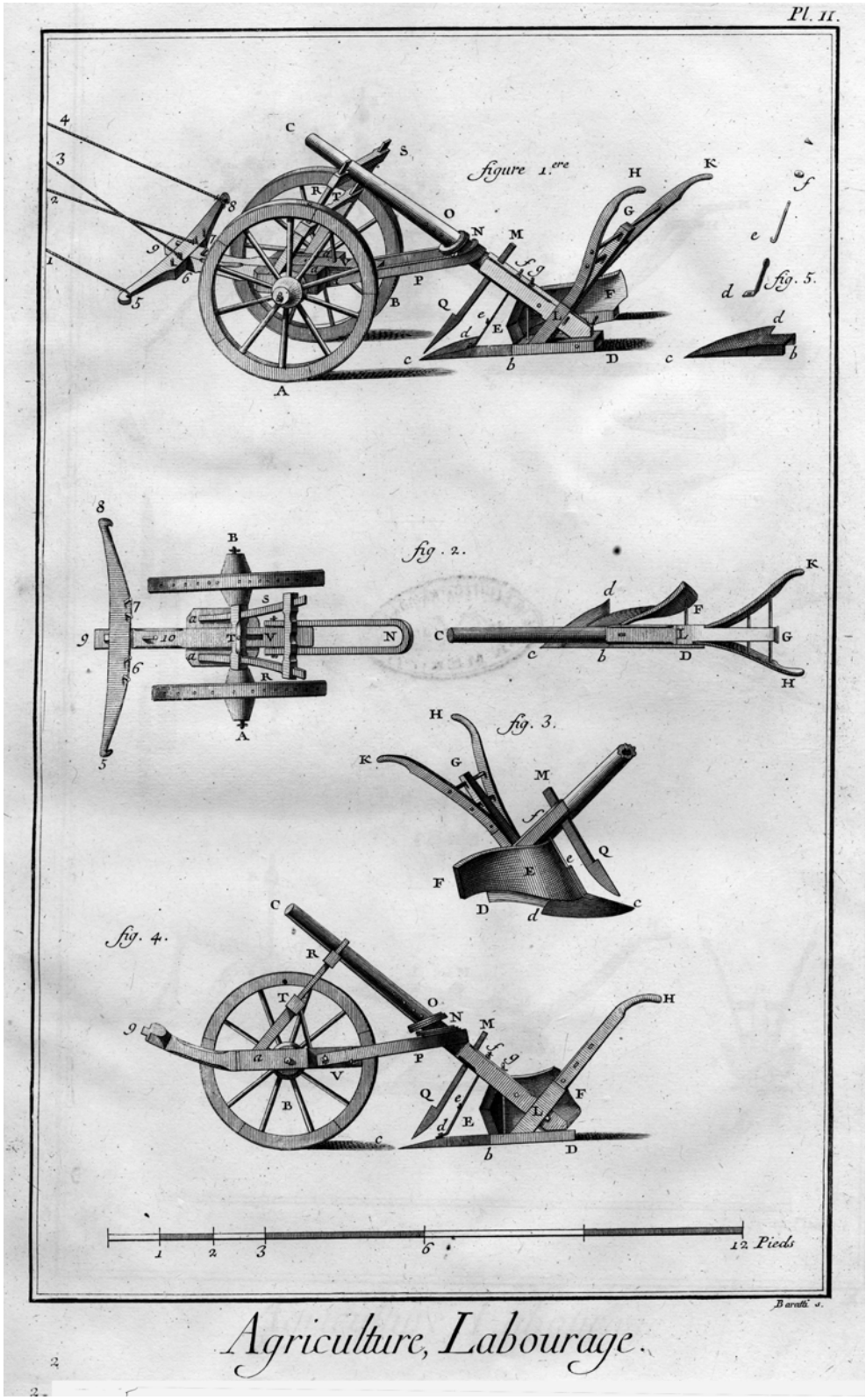


Ilustración No.68. Labores agrícolas.
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº II. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

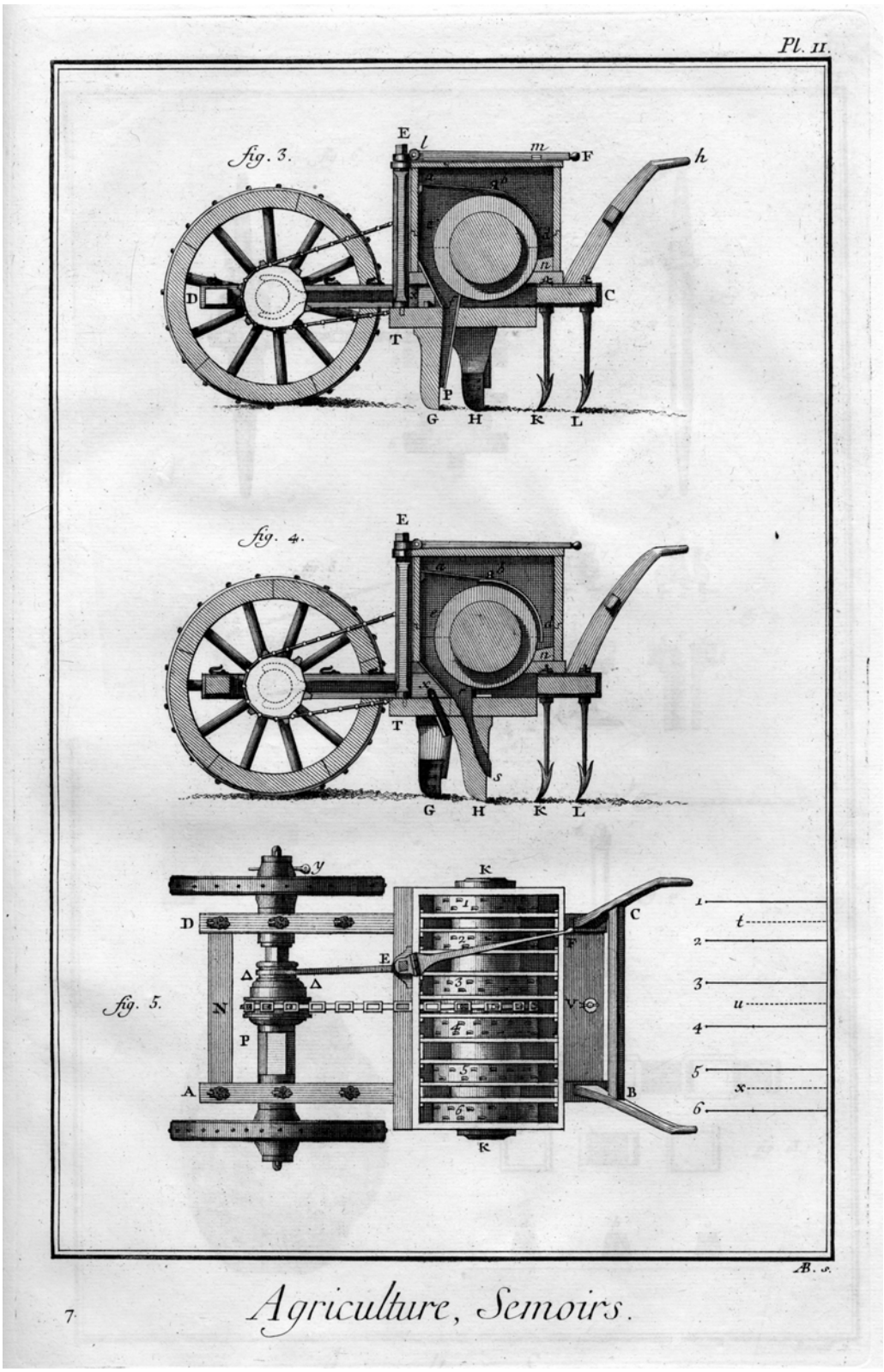


Ilustración No.69. Máquina sembradora
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº II. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

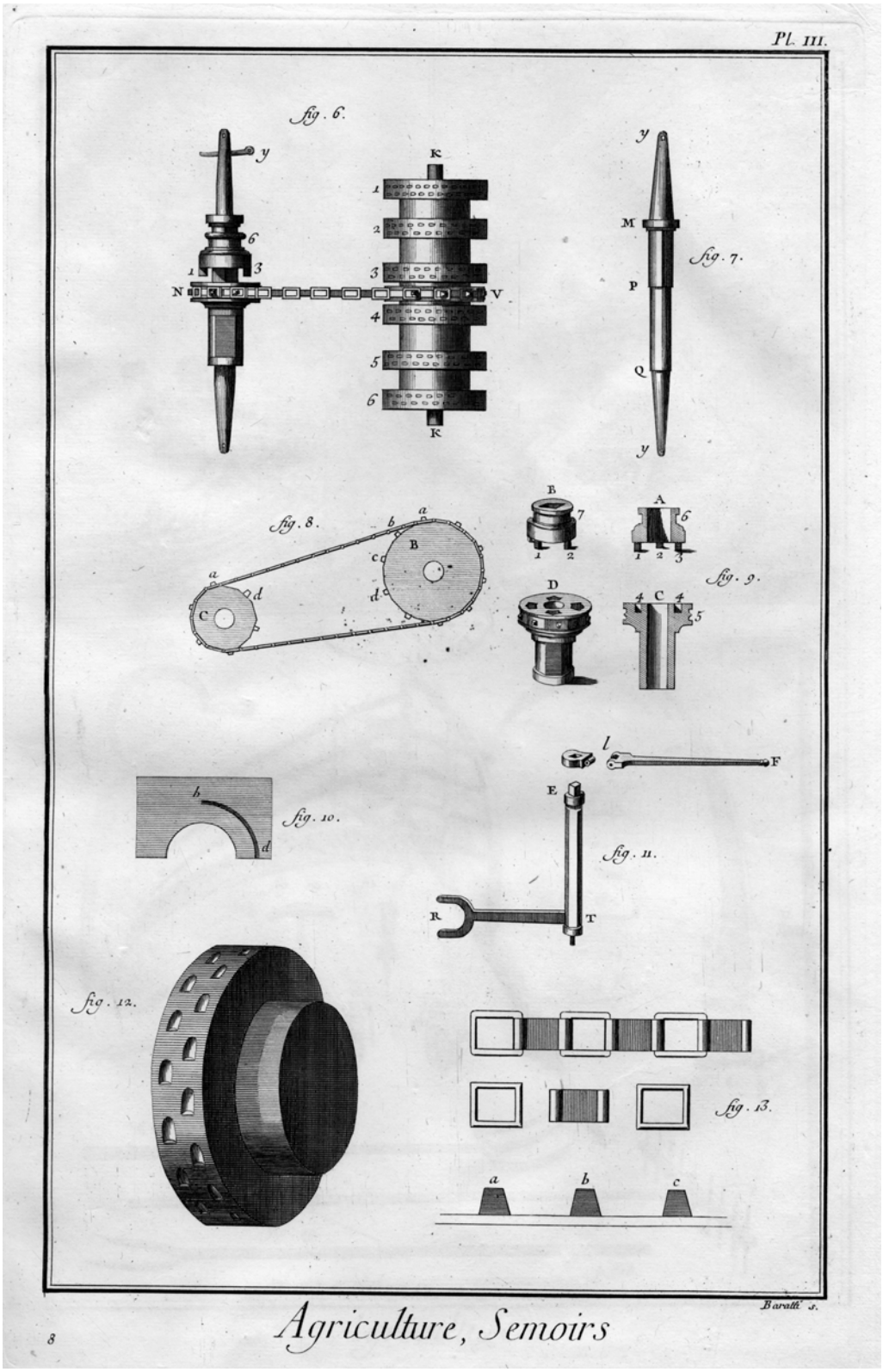


Ilustración No.70. Máquina Sembradora
Diderot y D`Alambert, *Recueil de Planches sur les sciences,* Les Arts Libèraux, et Les Arts Mechaniques, Avec Leur Explication. A Livourne, 1771. Calcografia Nº III. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

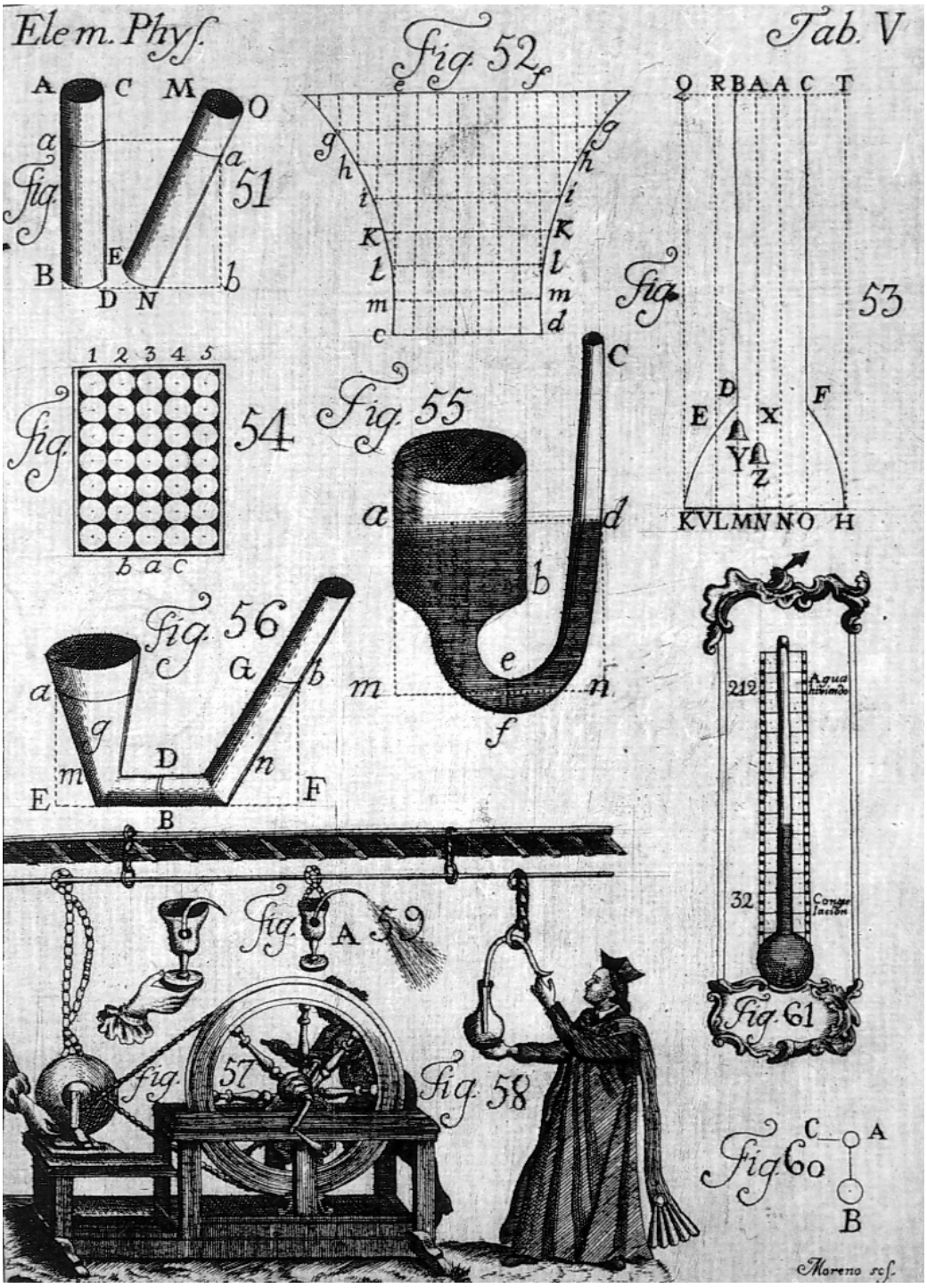


Ilustración No.71. Tabla V.
Juan Benito Díaz de Gamarra, "Elementa Recientoris Philosophiae", en Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México,* México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992, p.20 Grabado en cobre de Antonio Onofre Moreno. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



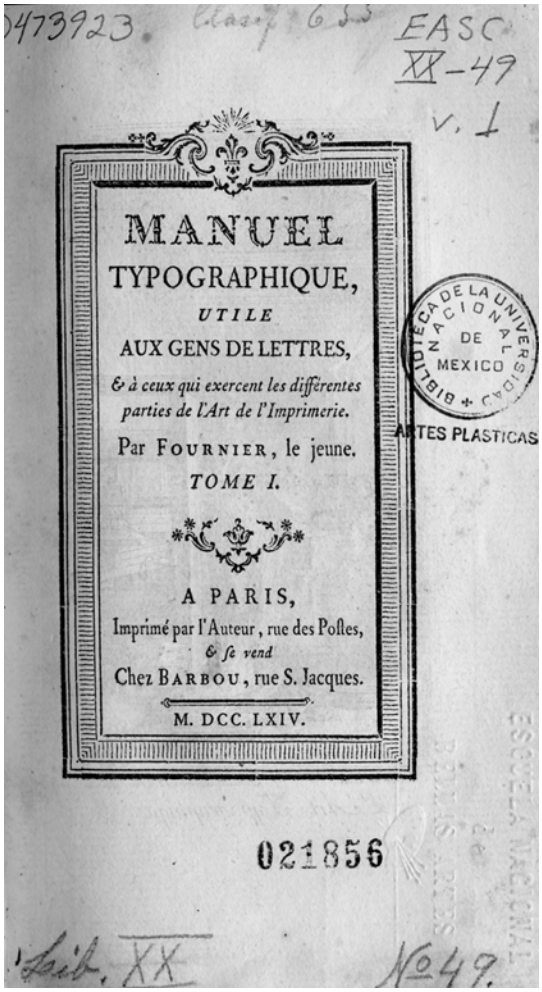


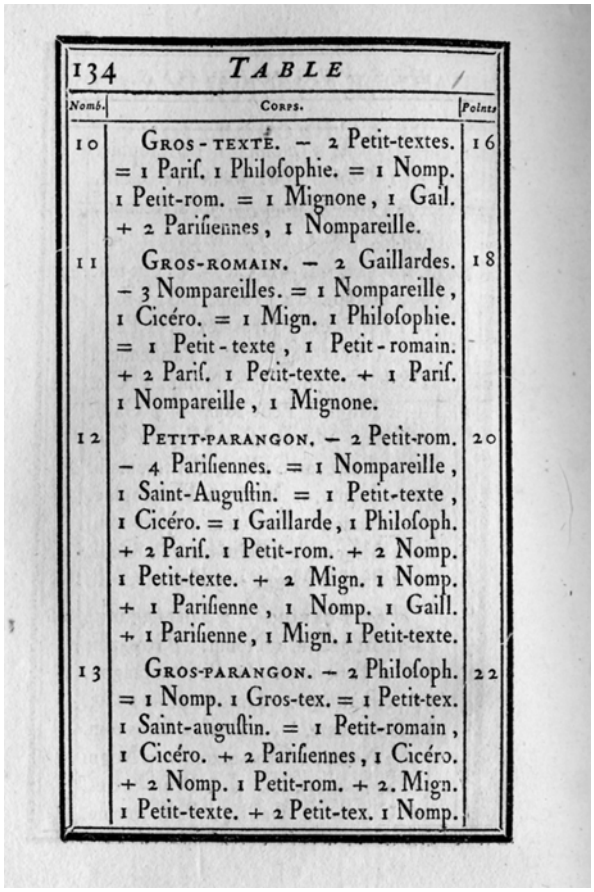
Ilustración No.72. Izquierda grabado “El arte de la tipografía”, derecha Portada del Manual tipográfico de Fournier.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I.
Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



TABLE GÉNÉRALE
DE LA PROPORTION
des différens Corps de Caractères.

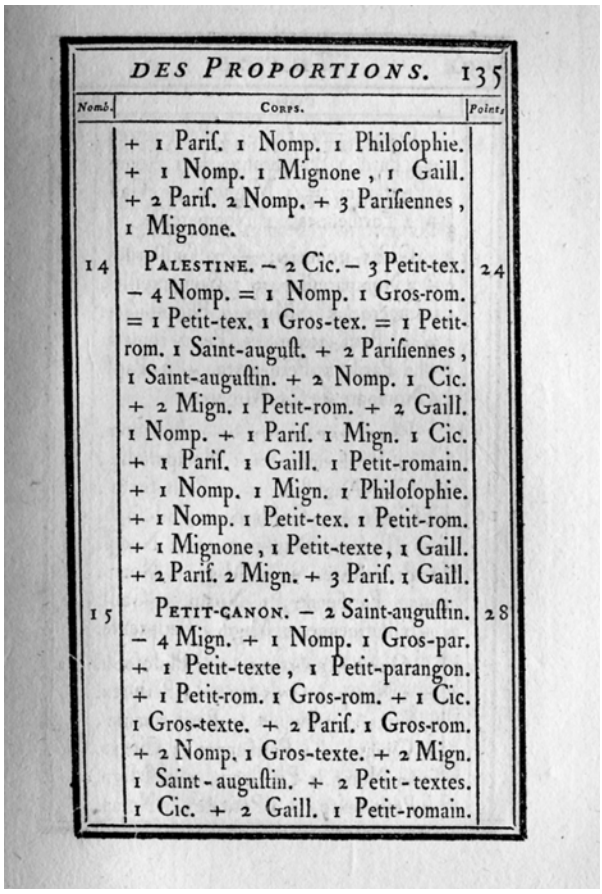
ÉCHELLE FIXE
de 144 points Typographiques.

Nomb.	Corps.	Points
1	Parisienne.	5
2	Nompareille.	6
3	Mignone.	7
4	Petit-texte.	8
5	Gaillarde.	9
6	Petit-romain. — 2 Parisiennes.	10
7	Philosophie. = 1 Paris. 1 Nompareille.	11
8	Cicéro. — 2 Nomp. = 1 Parisienne, 1 Mignone.	12
9	Saint-Augustin. — 2 Mignones. = 1 Nompareille, 1 Petit-texte.	14



134 TABLE

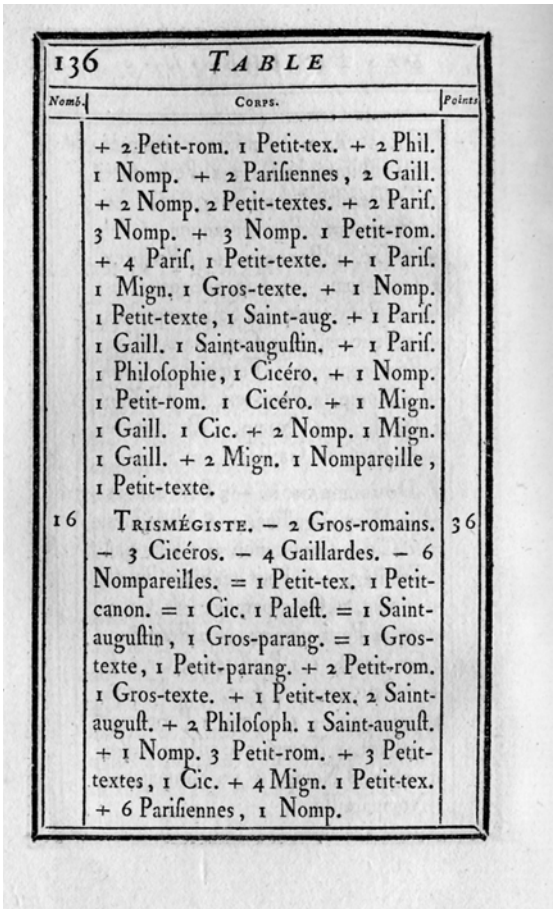
Nomb.	Corps.	Points
10	Gros-texte. — 2 Petit-textes. = 1 Paris. 1 Philosophie. = 1 Nomp. 1 Petit-rom. = 1 Mignone, 1 Gail. + 2 Parisiennes, 1 Nompareille.	16
11	Gros-romain. — 2 Gaillardes. — 3 Nompareilles. = 1 Nompareille, 1 Cicéro. = 1 Mign. 1 Philosophie. = 1 Petit-texte, 1 Petit-romain. + 2 Paris. 1 Petit-texte. + 1 Paris. 1 Nompareille, 1 Mignone.	18
12	Petit-parangon. — 2 Petit-rom. — 4 Parisiennes. = 1 Nompareille, 1 Saint-Augustin. = 1 Petit-texte, 1 Cicéro. = 1 Gaillarde, 1 Philosoph. + 2 Paris. 1 Petit-rom. + 2 Nomp. 1 Petit-texte. + 2 Mign. 1 Nomp. + 1 Parisienne, 1 Nomp. 1 Gaill. + 1 Parisienne, 1 Mign. 1 Petit-texte.	20
13	Gros-parangon. — 2 Philosoph. = 1 Nomp. 1 Gros-tex. = 1 Petit-tex. 1 Saint-augustin. = 1 Petit-romain, 1 Cicéro. + 2 Parisiennes, 1 Cicéro. + 2 Nomp. 1 Petit-rom. + 2. Mign. 1 Petit-texte. + 2 Petit-tex. 1 Nomp.	22



DES PROPORTIONS. 135

Nomb.	Corps.	Points
	+ 1 Paris. 1 Nomp. 1 Philosophie. + 1 Nomp. 1 Mignone, 1 Gaill. + 2 Paris. 2 Nomp. + 3 Parisiennes, 1 Mignone.	
14	Palestine. — 2 Cic. — 3 Petit-tex. — 4 Nomp. = 1 Nomp. 1 Gros-rom. = 1 Petit-tex. 1 Gros-tex. = 1 Petit-rom. 1 Saint-august. + 2 Parisiennes, 1 Saint-augustin. + 2 Nomp. 1 Cic. + 2 Mign. 1 Petit-rom. + 2 Gaill. 1 Nomp. + 1 Paris. 1 Mign. 1 Cic. + 1 Paris. 1 Gaill. 1 Petit-romain. + 1 Nomp. 1 Mign. 1 Philosophie. + 1 Nomp. 1 Petit-tex. 1 Petit-rom. + 1 Mignone, 1 Petit-texte, 1 Gaill. + 2 Paris. 2 Mign. + 3 Paris. 1 Gaill.	24
15	Petit-canon. — 2 Saint-augustin. — 4 Mign. + 1 Nomp. 1 Gros-par. + 1 Petit-texte, 1 Petit-parangon. + 1 Petit-rom. 1 Gros-rom. + 1 Cic. 1 Gros-texte. + 2 Paris. 1 Gros-rom. + 2 Nomp. 1 Gros-texte. + 2 Mign. 1 Saint-augustin. + 2 Petit-textes. 1 Cic. + 2 Gaill. 1 Petit-romain.	28

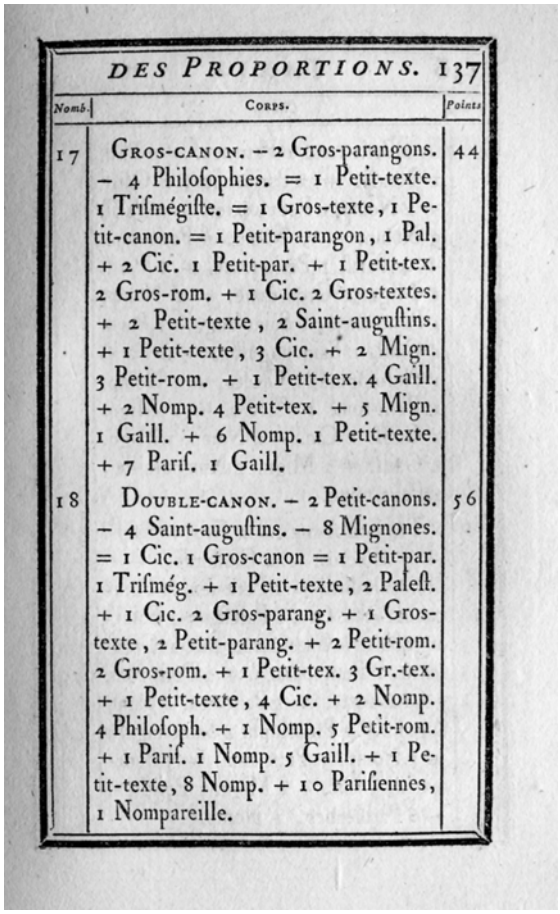
Ilustración No.73. Tabla general de la proporción de los cuerpos tipográficos. Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Paris, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 133, 134, 135. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



136 TABLE

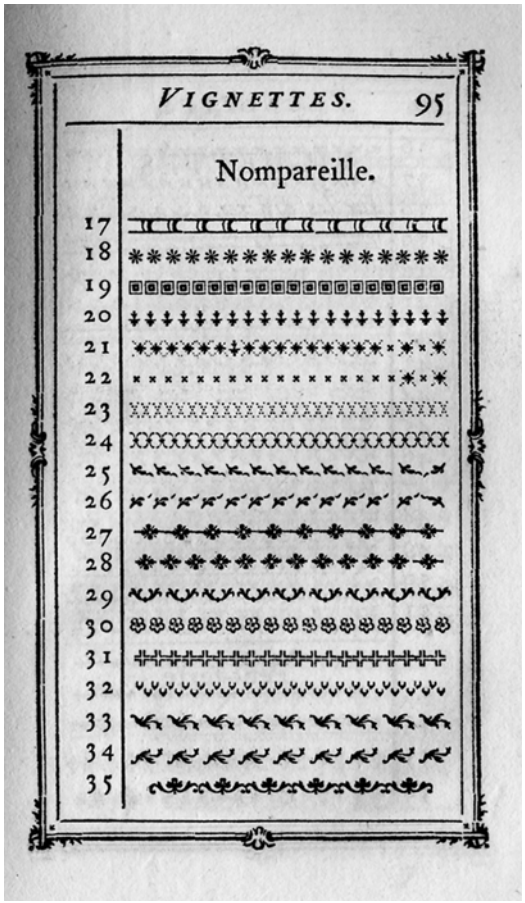
Nomb.	Corps.	Points
	+ 2 Petit-rom. 1 Petit-tex. + 2 Phil. 1 Nomp. + 2 Pariſiennes, 2 Gaill. + 2 Nomp. 2 Petit-textes. + 2 Pariſ. 3 Nomp. + 3 Nomp. 1 Petit-rom. + 4 Pariſ. 1 Petit-texte. + 1 Pariſ. 1 Mign. 1 Gros-texte. + 1 Nomp. 1 Petit-texte, 1 Saint-aug. + 1 Pariſ. 1 Gaill. 1 Saint-auguſtin. + 1 Pariſ. 1 Philoſophie, 1 Cicéro. + 1 Nomp. 1 Petit-rom. 1 Cicéro. + 1 Mign. 1 Gaill. 1 Cic. + 2 Nomp. 1 Mign. 1 Gaill. + 2 Mign. 1 Nompareille, 1 Petit-texte.	
16	Trismégiste. — 2 Gros-romains. — 3 Cicéros. — 4 Gaillardes. — 6 Nompareilles. = 1 Petit-tex. 1 Petit-canon. = 1 Cic. 1 Paleſt. = 1 Saint-auguſtin, 1 Gros-parang. = 1 Gros-texte, 1 Petit-parang. + 2 Petit-rom. 1 Gros-texte. + 1 Petit-tex. 2 Saint-auguſt. + 2 Philoſoph. 1 Saint-auguſt. + 1 Nomp. 3 Petit-rom. + 3 Petit-textes, 1 Cic. + 4 Mign. 1 Petit-tex. + 6 Pariſiennes, 1 Nomp.	36

Ilustración No.74. Tabla general de la proporción de los cuerpos tipográficos.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp.136-137. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



DES PROPORTIONS. 137

Nomb.	Corps.	Points
17	Gros-canon. — 2 Gros-parangons. — 4 Philoſophies. = 1 Petit-texte. 1 Triſmégiſte. = 1 Gros-texte, 1 Petit-canon. = 1 Petit-parangon, 1 Pal. + 2 Cic. 1 Petit-par. + 1 Petit-tex. 2 Gros-rom. + 1 Cic. 2 Gros-textes. + 2 Petit-texte, 2 Saint-auguſtins. + 1 Petit-texte, 3 Cic. + 2 Mign. 3 Petit-rom. + 1 Petit-tex. 4 Gaill. + 2 Nomp. 4 Petit-tex. + 5 Mign. 1 Gaill. + 6 Nomp. 1 Petit-texte. + 7 Pariſ. 1 Gaill.	44
18	Double-canon. — 2 Petit-canons. — 4 Saint-auguſtins. — 8 Mignones. = 1 Cic. 1 Gros-canon = 1 Petit-par. 1 Triſmég. + 1 Petit-texte, 2 Paleſt. + 1 Cic. 2 Gros-parang. + 1 Gros-texte, 2 Petit-parang. + 2 Petit-rom. 2 Gros-rom. + 1 Petit-tex. 3 Gr.-tex. + 1 Petit-texte, 4 Cic. + 2 Nomp. 4 Philoſoph. + 1 Nomp. 5 Petit-rom. + 1 Pariſ. 1 Nomp. 5 Gaill. + 1 Petit-texte, 8 Nomp. + 10 Pariſiennes, 1 Nompareille.	56



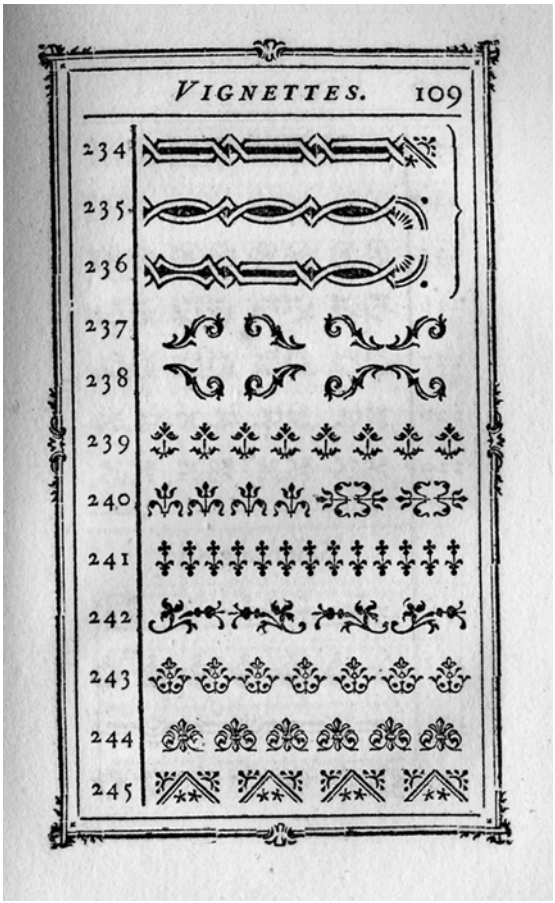
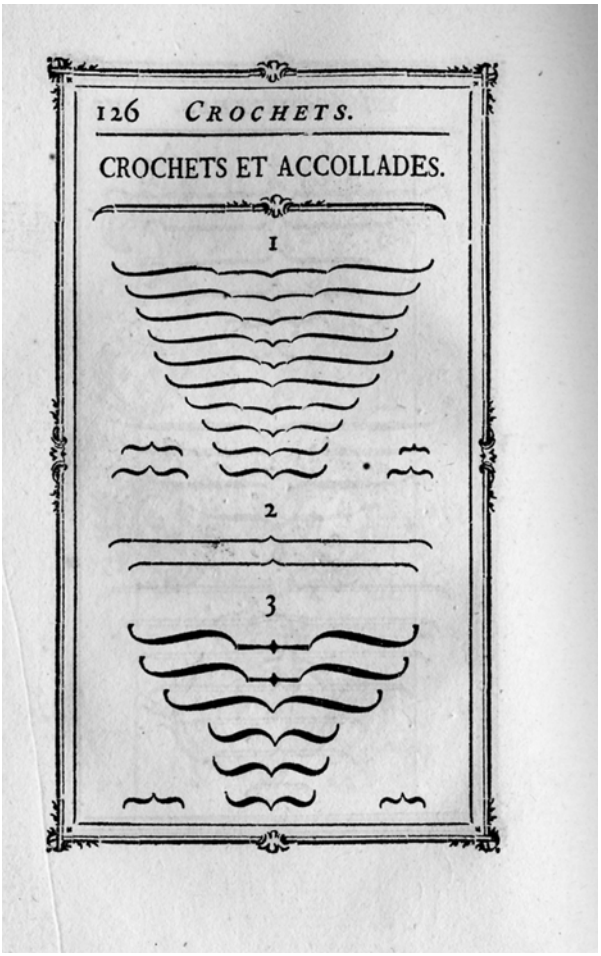


Ilustración No.75. Viñetas y Filetes orlados de combinación.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 95-109. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



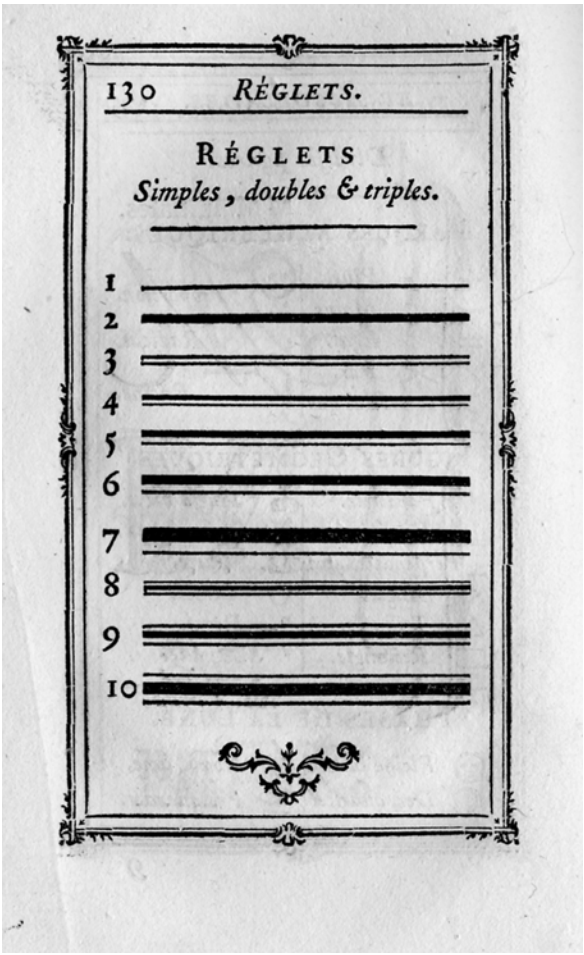
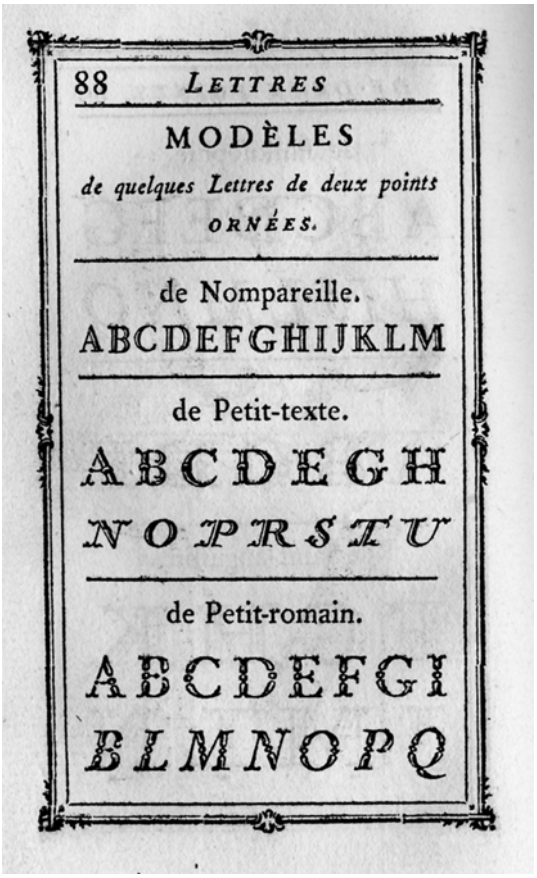


Ilustración No.76. Izquierda corchetes, derecha Plecas.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo I, pp. 126-130. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.



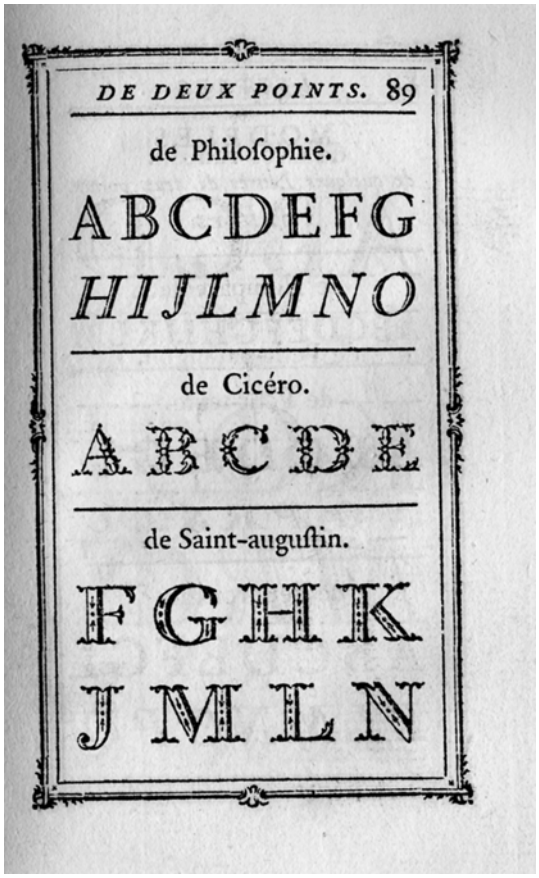


Ilustración No.77. Letras de Fantasía.
Fournier, Le june, *Manuel Typographique, utile Aux Gens de Lettres, e à ceux qui exercent les diffèrentes parties de l`Art de l`Imprimerie, Parìs, Chez Barbou,* 1764. Tomo II, pp. 88-89. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

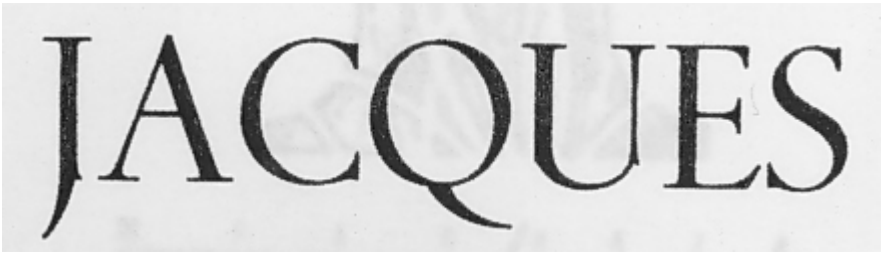


Ilustración No.78. Trazo de Jerónimo Antonio Gil en el siglo XVIII, conocido como *gilismo*.
Enric Situé, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 121.



A



B



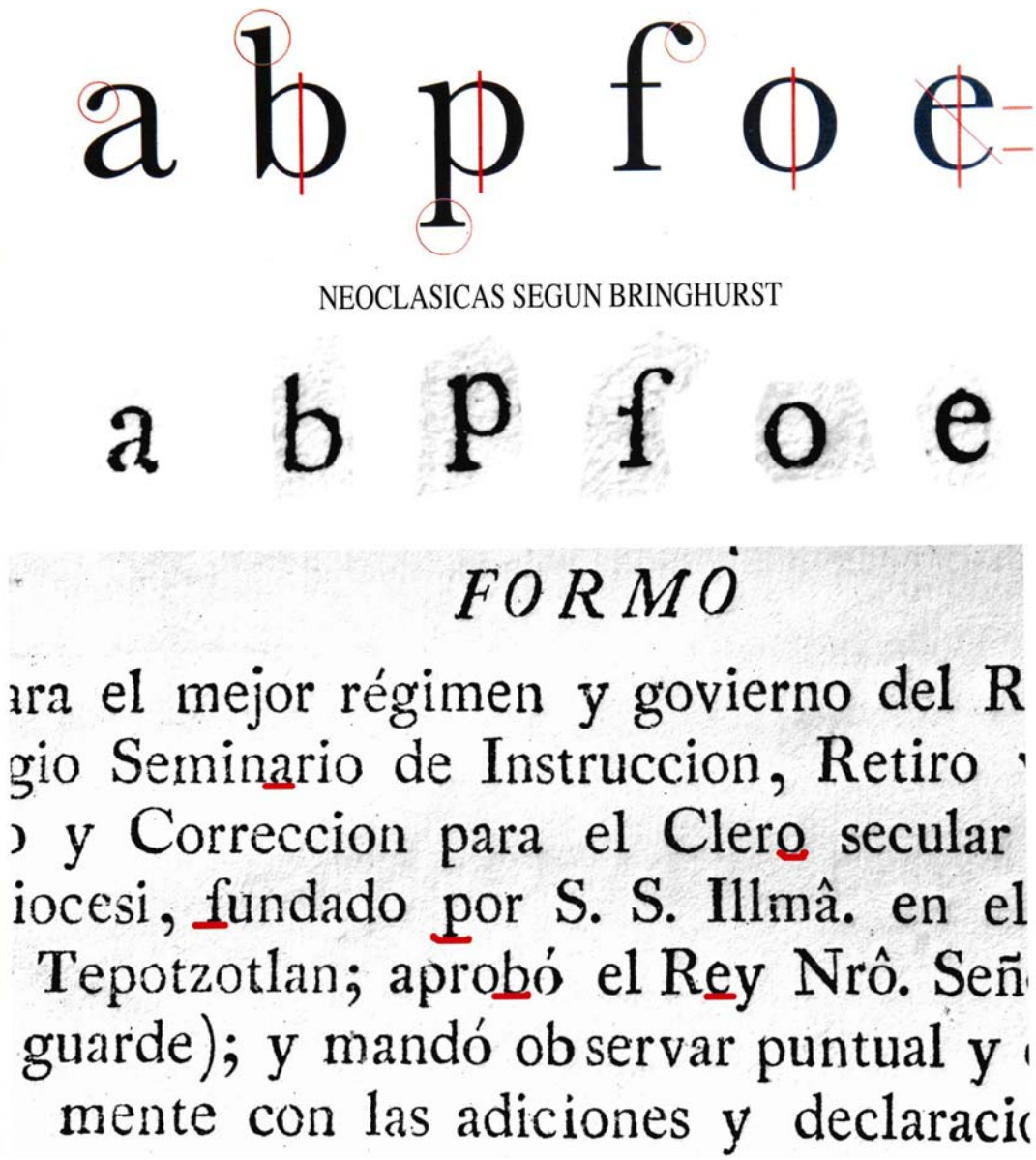
C



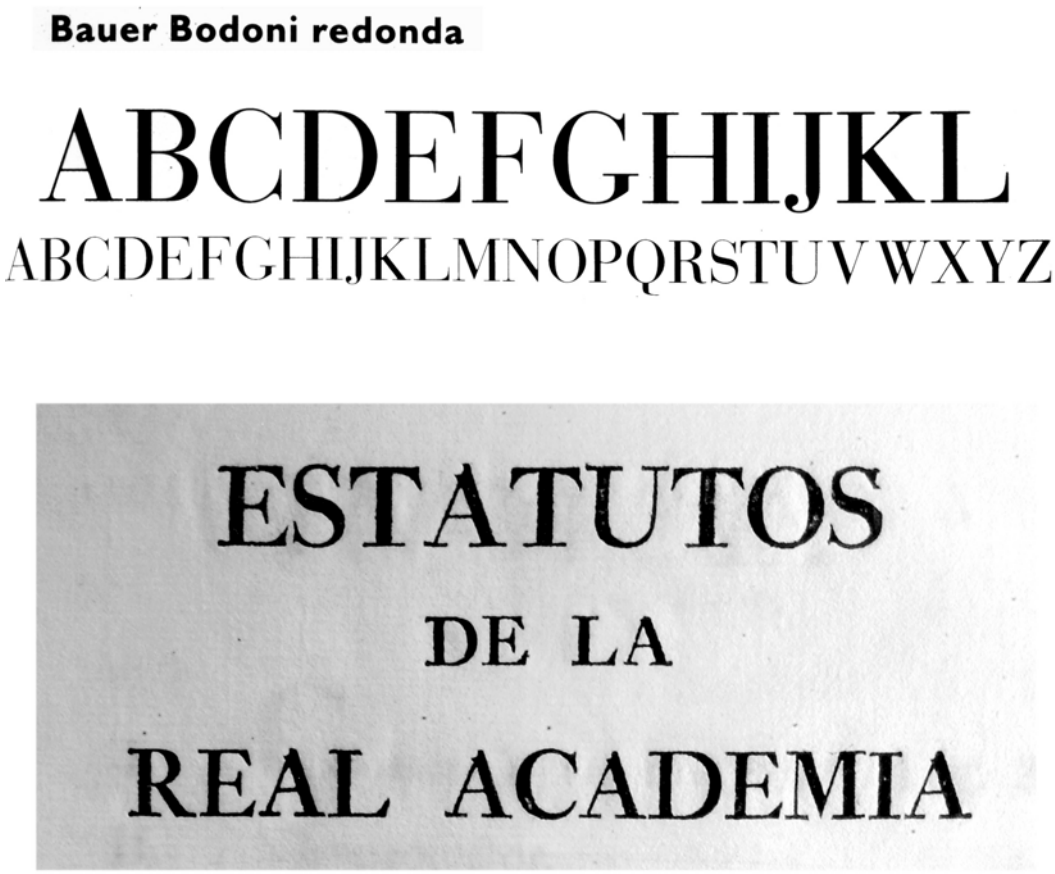
D

© ® Gaviño. Ilustración No.79. A) y B) Punzones con el *gilismo,* en letras romanas tipo Bodoni; C) Punzón de letra neogótica. D) Punzones completos, vistos por una cara, de diferentes puntos. Tallados por Jerónimo Antonio Gil. Bodega de la antigua Academia de San Carlos.

Comparación de las letras Neoclásicas de Robert Bringhurst y una portada de transición de la Nueva España



© ® Gaviño. Ilustración No.80. Vid. Apéndice No 1, Nº185. De la portada Constituciones... tomamos las minúsculas para compararlas con la clasificación de Robert Brinhurts y comprobar de esta manera que corresponden al estilo neoclásico.
Cortesía del archivo histórico de CONDUMEX.



©® Gaviño. Ilustración No.81. En la parte superior las letras Bodoni rediseñadas por Bauer, en el centro las letras Bodoni talladas por Jerónimo Antonio Gil, en la Nueva España, en el vértice de la [A], se aprecia una diferencia, por lo tanto sería otro *gilismo*.
Parte superior. Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía. Manual Práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª en español, 1994, p.114.
Parte central Vid. Apéndice No 1, Nº 92, para las letras de Jerónimo Antonio Gil.

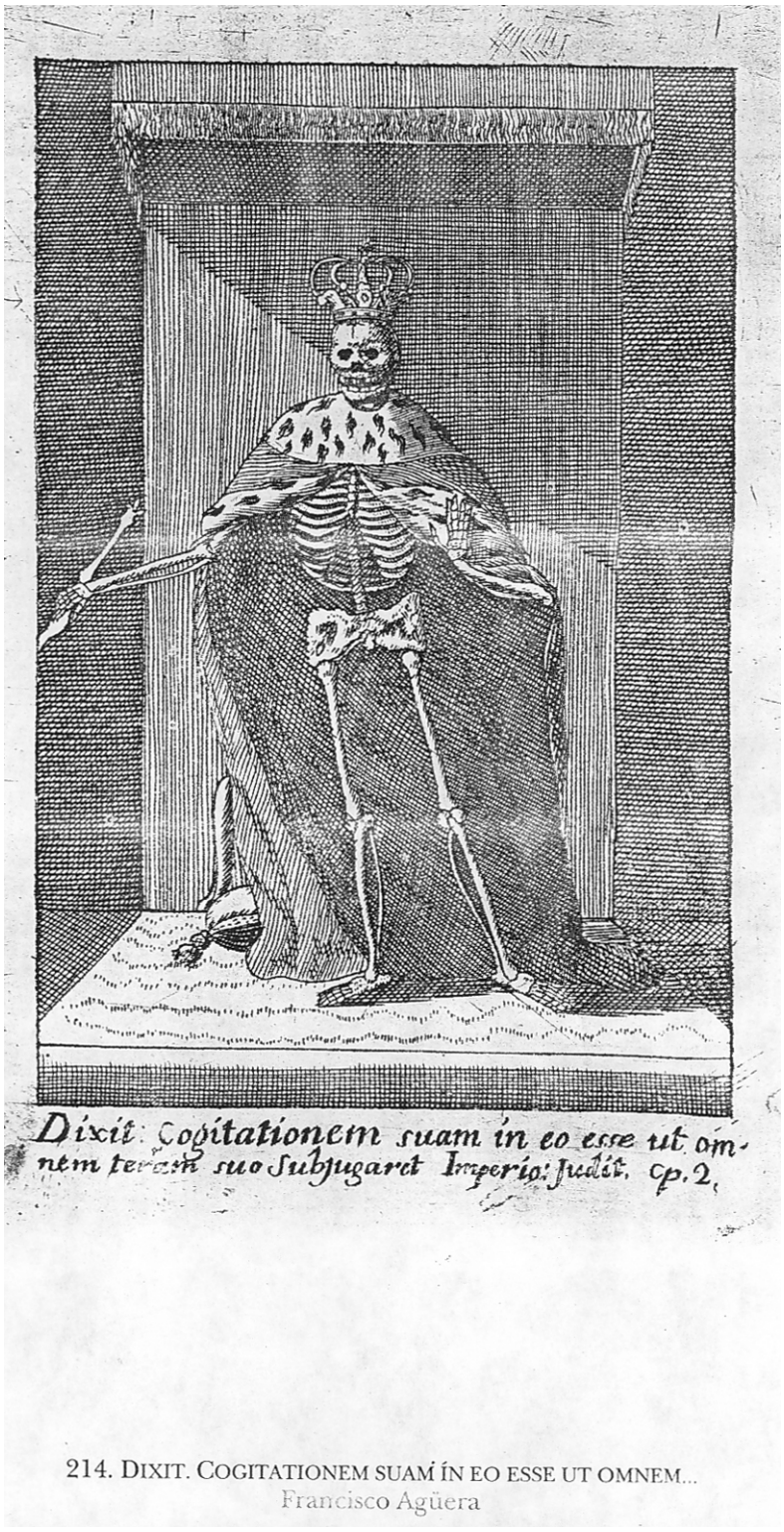


Ilustración No.82. Grabado en cobre de Francisco Agüera, para ilustrar el título de la novela: *La portentosa vida de la muerte*.
Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto,* México, Herederos de Joseph de Jáuregui, 1792. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

CONSTITUCIONES

QUE

EL ILUSTRISIMO SEÑOR DOCTOR

DON ALONSO NUÑEZ

DE HARO Y PERALTA,

DEL CONSEJO DE SU MAGESTAD,
Y ARZOBISPO DE ESTA SANTA IGLESIA
METROPOLITANA DE MEXICO,

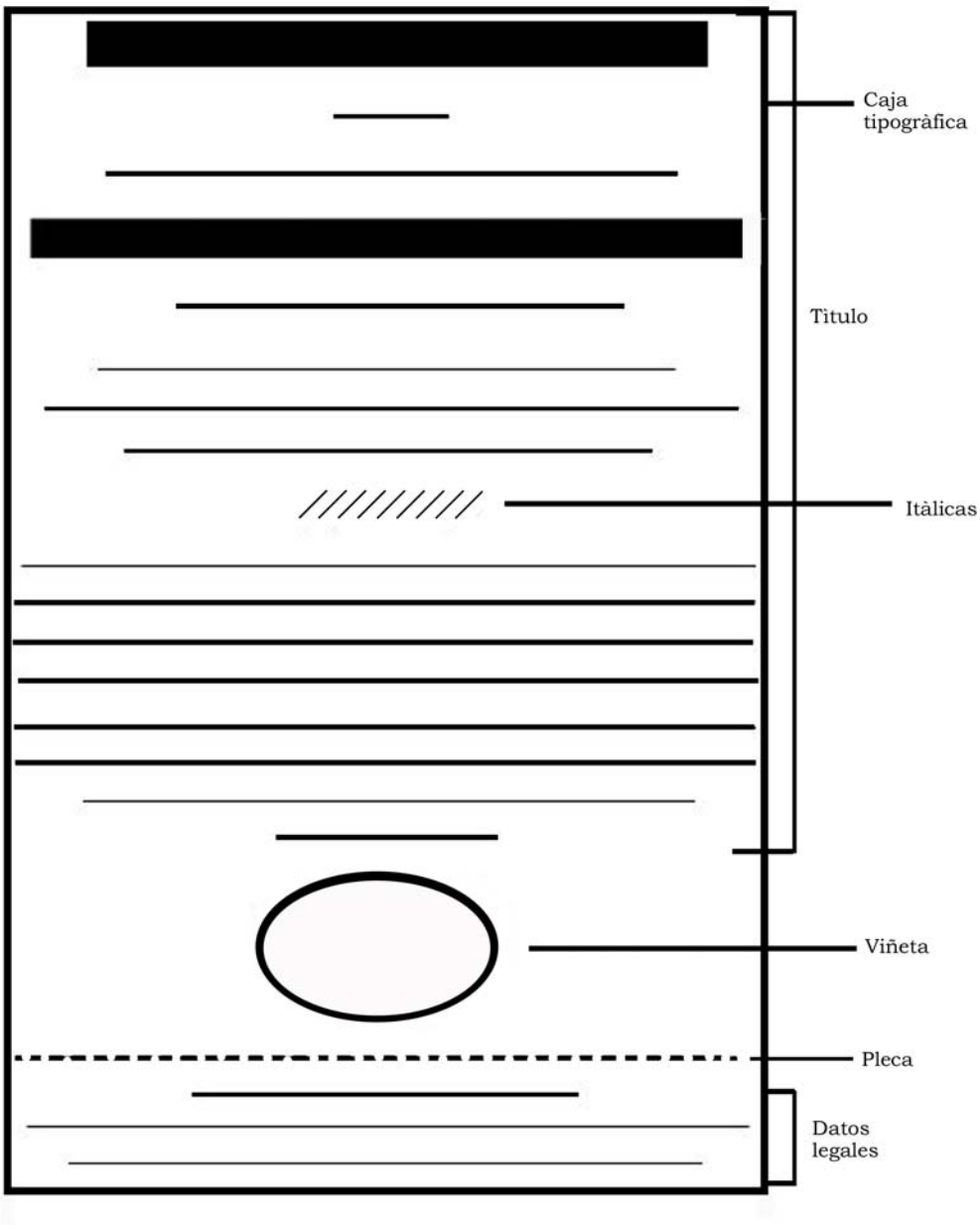
FORMO

Para el mejor régimen y govierno del Real Colegio Seminario de Instruccion, Retiro voluntario y Correccion para el Clero secular de esta Diocesi, fundado por S. S. Illmà. en el Pueblo de Tepotzotlan; aprobó el Rey Nrô. Señor (Dios le guarde); y mandó observar puntual y efectivamente con las adiciones y declaraciones que contienen.



IMPRESAS EN MEXICO:
En la Imprenta nueva Madrileña de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1777.

©® Gaviño. Ilustración No.83. Vid. Apéndice No 1, N°185, A) Primer modelo portada de transición.
Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.84. A) Primer modelo de portada de transición

Ilustración No. 85. Análisis del texto tipográfico A] Primer modelo portada de transición

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas: Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismos	Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
1.	R	30P.	n	x		x												
2.	N	12P.	n	x		x												
3.	N	9P.	n	x														
4.	N	15P.	n	x		x												
5.	N	11P.	n	x		x												
6.	N	9P.	n	x		x											Magestad	
7.	N	9P.	n	x		x												
8.	N	9P.	n		x	x												
9.	N	12P.	n	x		x												
10.	R	10P.	n	x			x										gviemo	
11.	R	10P.	n	x			x											
12.	R	10P.	n	x			x											
13.	R	10P.	n	x			x				S.S.			Ill[ustrísima			Diocesi	
14.	R	10P.	n	x			x							N[uestro				
15.	R	10P.	n	x			x		efe[ct]iva									
16	R	10P.	n	x			x											
17.	R	10P.	n	x			x											
18.	N	10P.	n	x		x					D.							
19.	N	10P.	n	x			x											
20.	N	10P.	n	x			x											

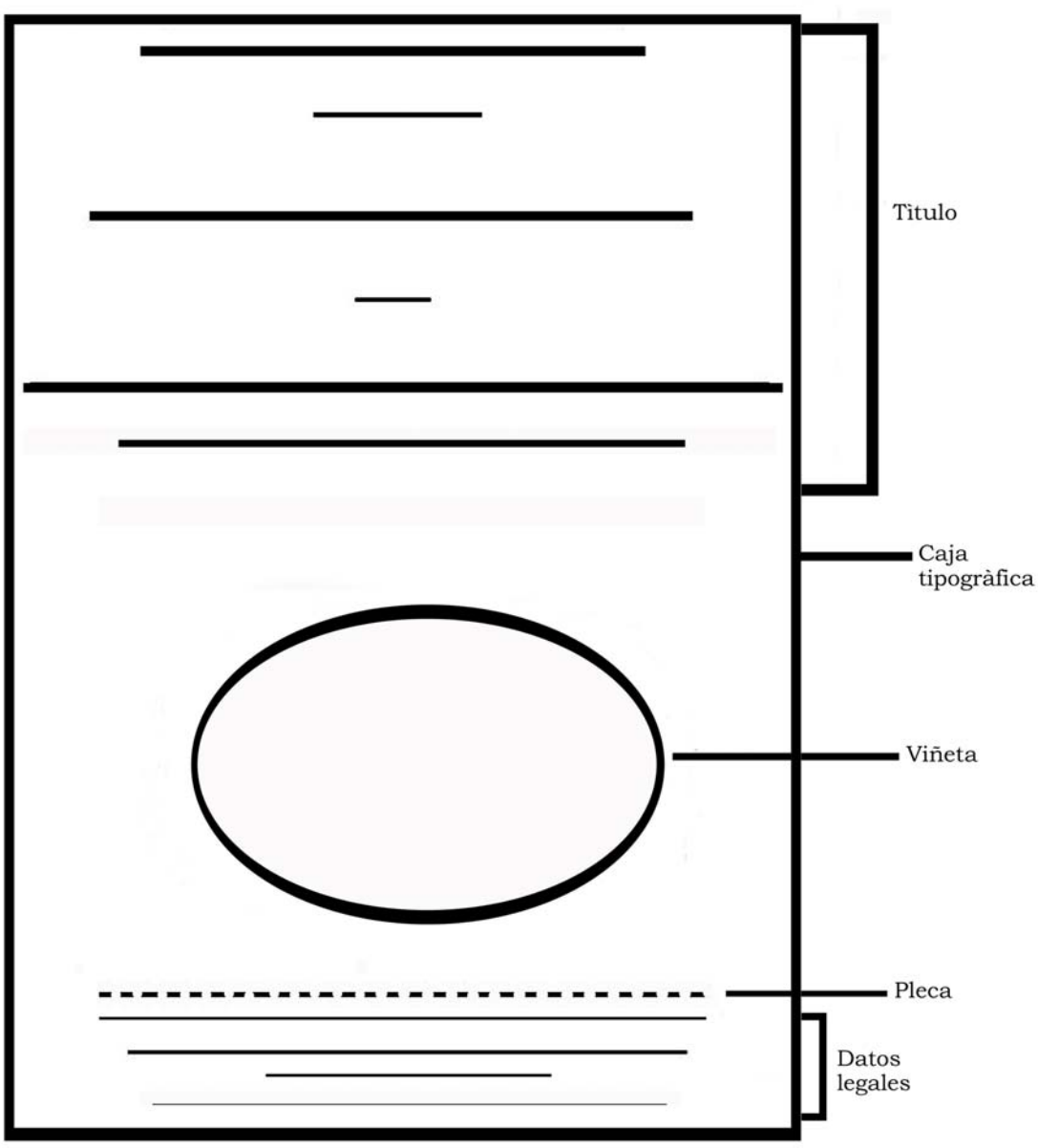
Nota.- Estilo de las letras: B= Barrocas; N= Neoclásicas y R=Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos

ESTATUTOS
DE LA
REAL ACADEMIA
DE
SAN CARLOS
DE NUEVA ESPAÑA.



EN LA IMPRENTA NUEVA MEXICANA
DE DON FELIPE DE ZUÑIGA Y ONTIVEROS,
AÑO DE CIↃ. IↃCC. LXXXV.

©® Gaviño. Ilustración No.86. Vid. Apéndice No 1, Nº92, B) Segundo modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.87. B) Segunda portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 88. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo portada de transición

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas							Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Sincopa	Apócope	Latinismo	Acento Francés grave		
1.	R	42p.	n	x		x												
2.	R	2p.	n	x		x												
3.	N R	36p.	n	x		x												
4.	R	22p.	n	x		x												
5.	R	48p.	n	x		x												
6.	R	30p.	n	x		x												[ñ]
7.	N	16p.	n	x		x												
8.	N	12p.	n	x		x												
9.	N	10p.	n	x		x												

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos

DISERTACION FISICA

SOBRE LA MATERIA Y FORMACION

DE LAS AURORAS BOREALES,

QUE

CON OCASION DE LA QUE APARECIÓ

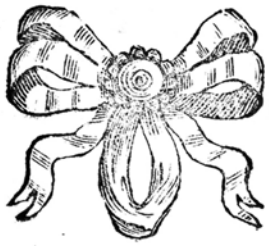
EN MEXICO Y OTROS LUGARES

DE LA NUEVA ESPAÑA

el dia 14 de Noviembre de 1789

ESCRIBIÓ

D. ANTONIO DE LEON Y GAMA.



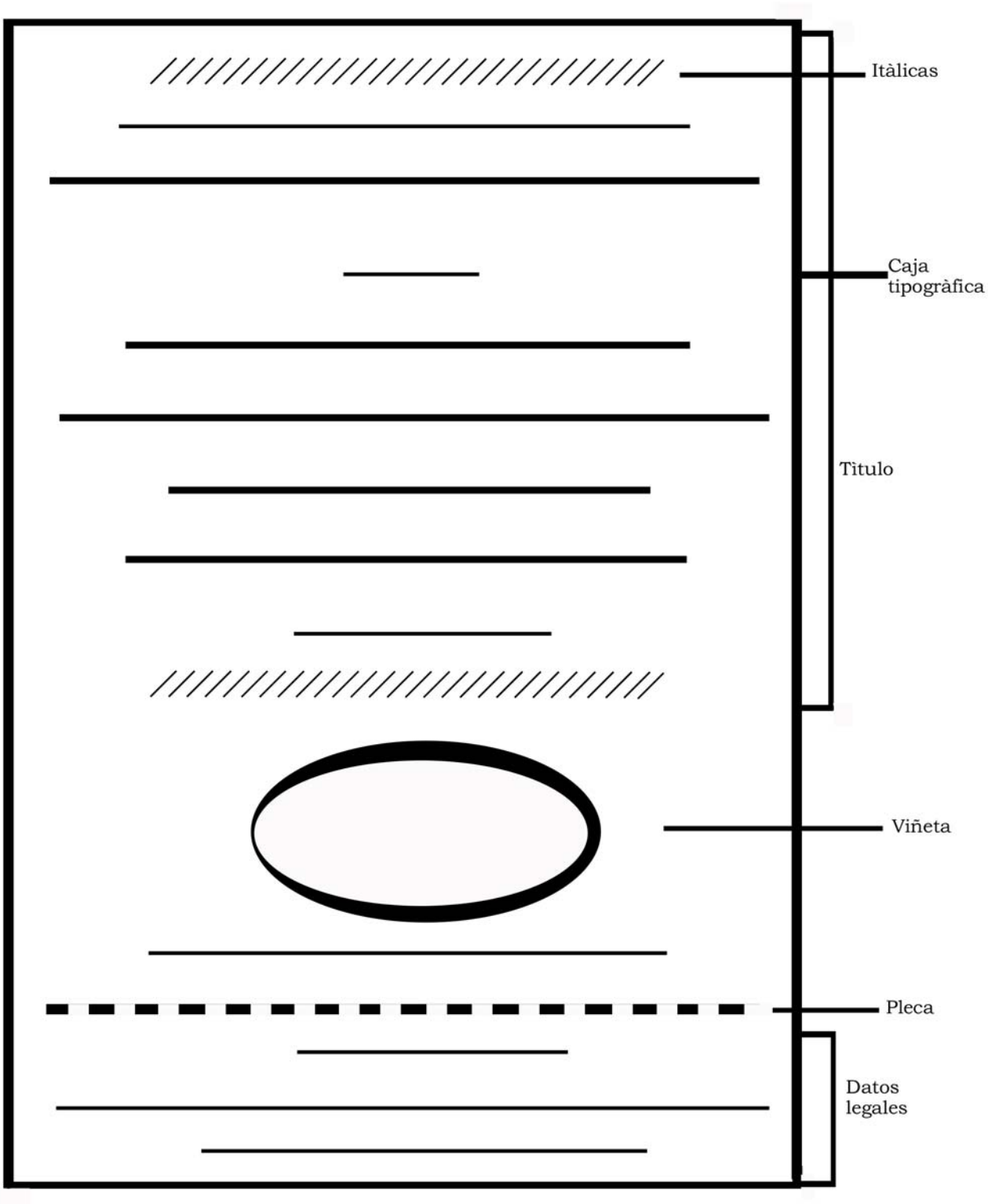


CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

MEXICO:

Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1790.

©® Gaviño Ilustración No.89. Vid. Apéndice No 1, Nº154, C) Tercer modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

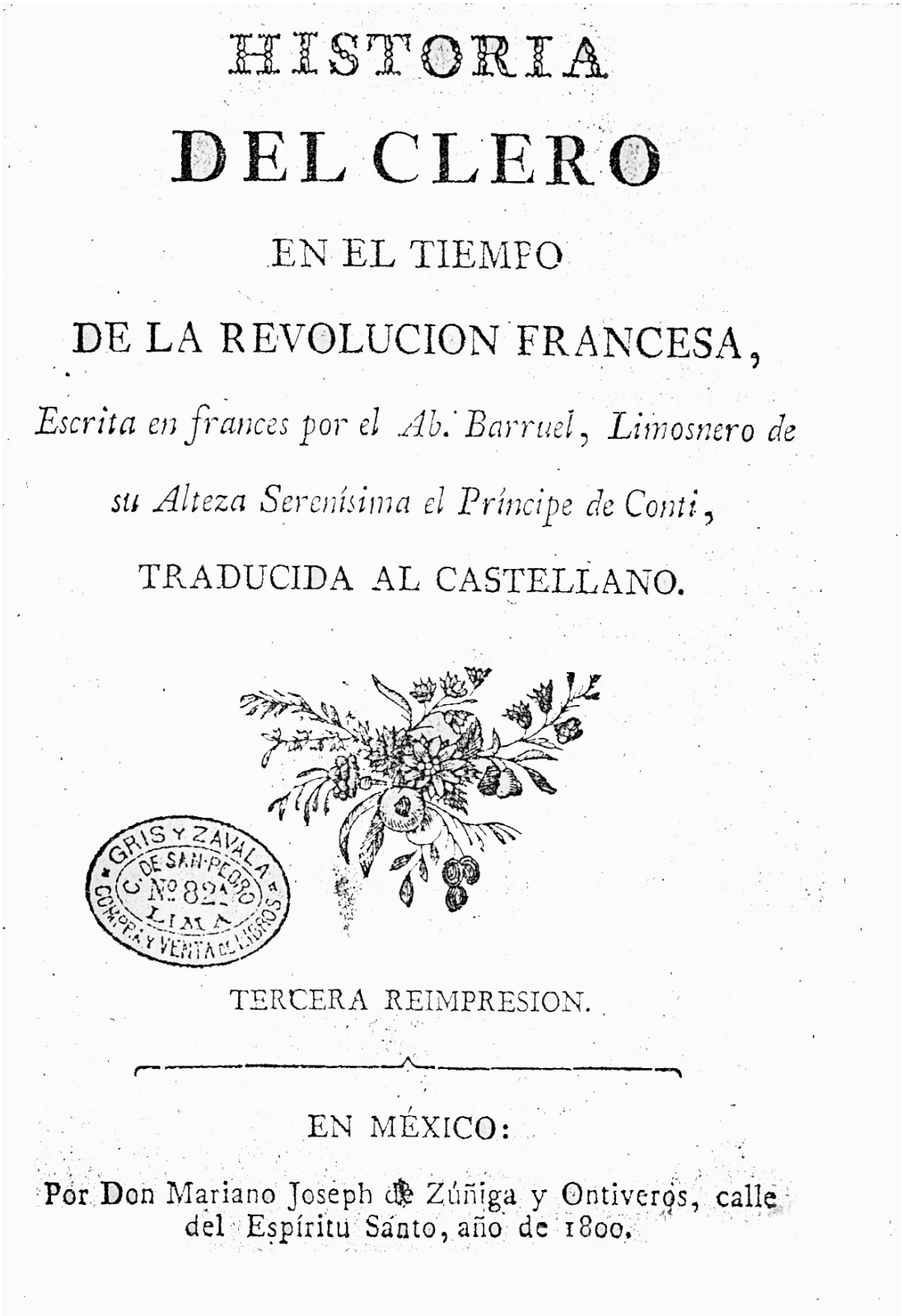


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.90. C) Tercer modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica

Ilustración No. 91. Análisis del texto tipográfico C) Tercer modelo portada de transición

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Abreviaturas: Ligaduras	Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Sincopa	Apócope	Latinismo	Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
1.	N	16p.	n		x	x												
2.	N	10p.	n	x		x												
3.	N	12p.	n	x		x												
4.	R	10p.	n	x		x												
5.	N	8p.	n	x		x												
6.	N	10p.	n	x		x											Mex[j]co	
7.	N	10p.	n	x		x												
8.	N	10p.	n	x			x											
9.	R	8p.	n	x		x												
10.	N	10p.	n		x	x				D.								[y] alfabeto griego
11.	N	6p.	n	x		x												
12.	R	10p.	n	x		x												
13.	R	10p.	n	x			x			D.								
14.	R	10p.	n	x			x											

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas y R= Románticas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



HISTORIA

DEL CLERO

EN EL TIEMPO

DE LA REVOLUCION FRANCESA,

Escrita en frances por el Ab. Barruel, Limosnero de su Alteza Serenísima el Príncipe de Conti,

TRADUCIDA AL CASTELLANO.

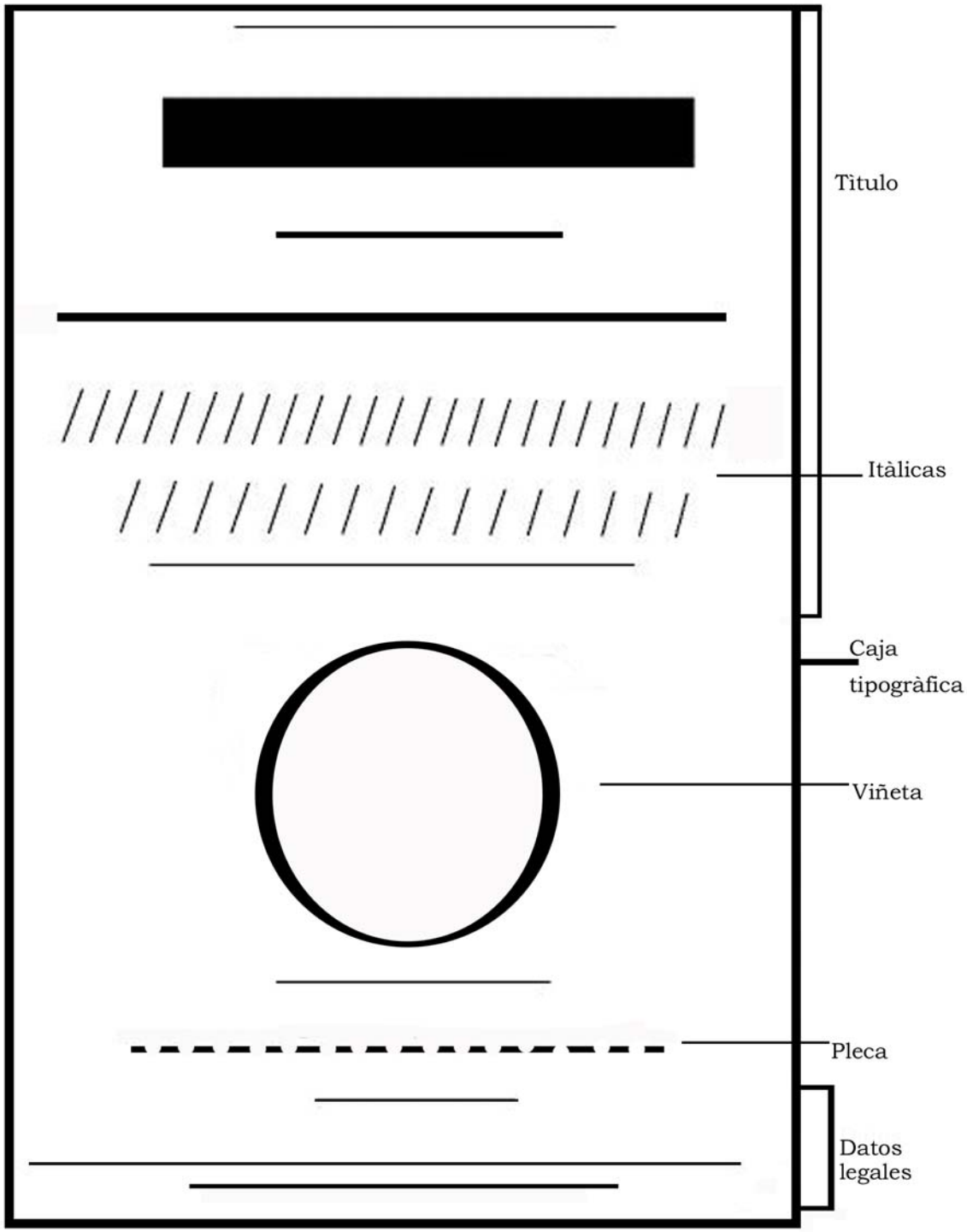
GRIS Y ZAVALA
C. DE SAN PEDRO
Nº 82
LIMA
COMPRA Y VENTA DE LIBROS

TERCERA REIMPRESION.

EN MÉXICO:

Por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1800.

©® Gaviño. Ilustración No.92. Vid. Apéndice No 1, N°14, D) Cuarto modelo portada de transición. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

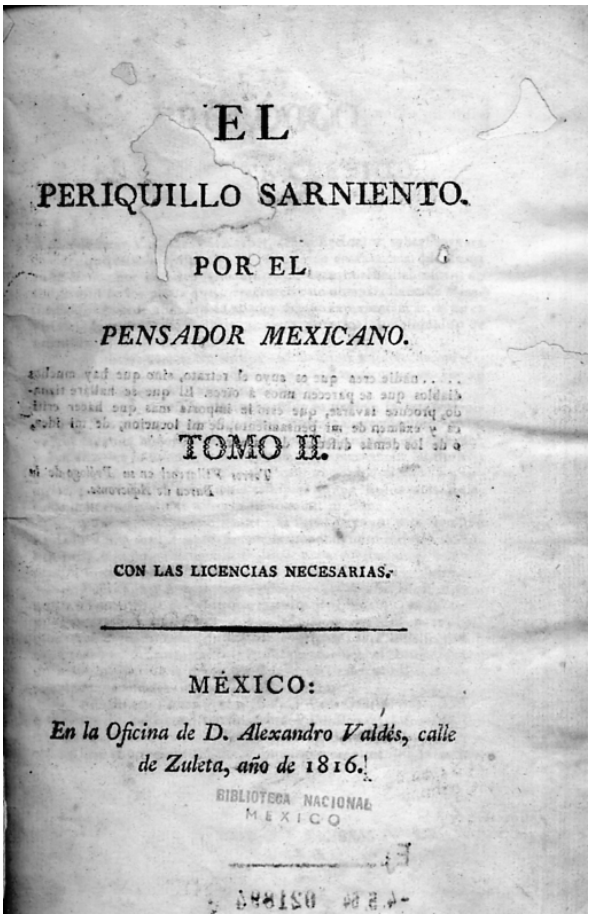


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.93. D) Cuarto modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 94. Análisis del texto tipográfico D) Cuarto modelo portada de transición

No. línea tipográfico	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas						Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Sincopa	Apócope	Latinismo			
1.	F	24p.	n	x		x												
2.	R	30p.	n	x		x												
3.	N	18p.	n	x		x												
4.	R	18p.	n	x		x												
5.	R	16p.	n		x		x				Ab.							
6.	R	16p.	n		x		x											
7.	R	16p.	n	x														
8.	N	16p.	n	x		x												
9.	N	16p.	n	x		x												
10.	N	14p.	n	x			x								Josep[h]			
11.	N	14p.	n	x			x											

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas y F= Fantasía
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos


EL

PERIQUILLO SARNIENTO.

POR EL

PENSADOR MEXICANO.

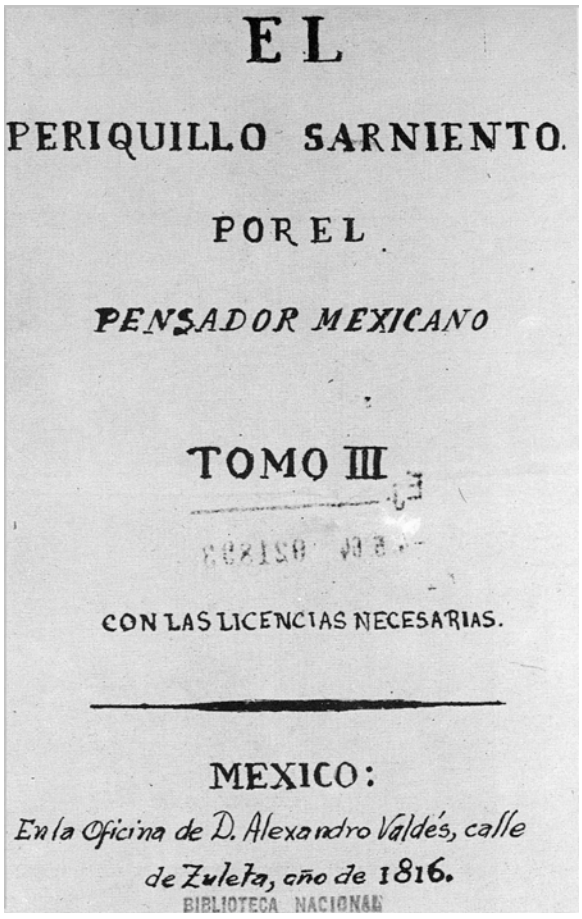
TOMO II.

CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

MÉXICO:

En la Oficina de D. Alexandro Valdés, calle de Zuleta, año de 1816.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO


EL

PERIQUILLO SARNIENTO.

POR EL

PENSADOR MEXICANO

TOMO III

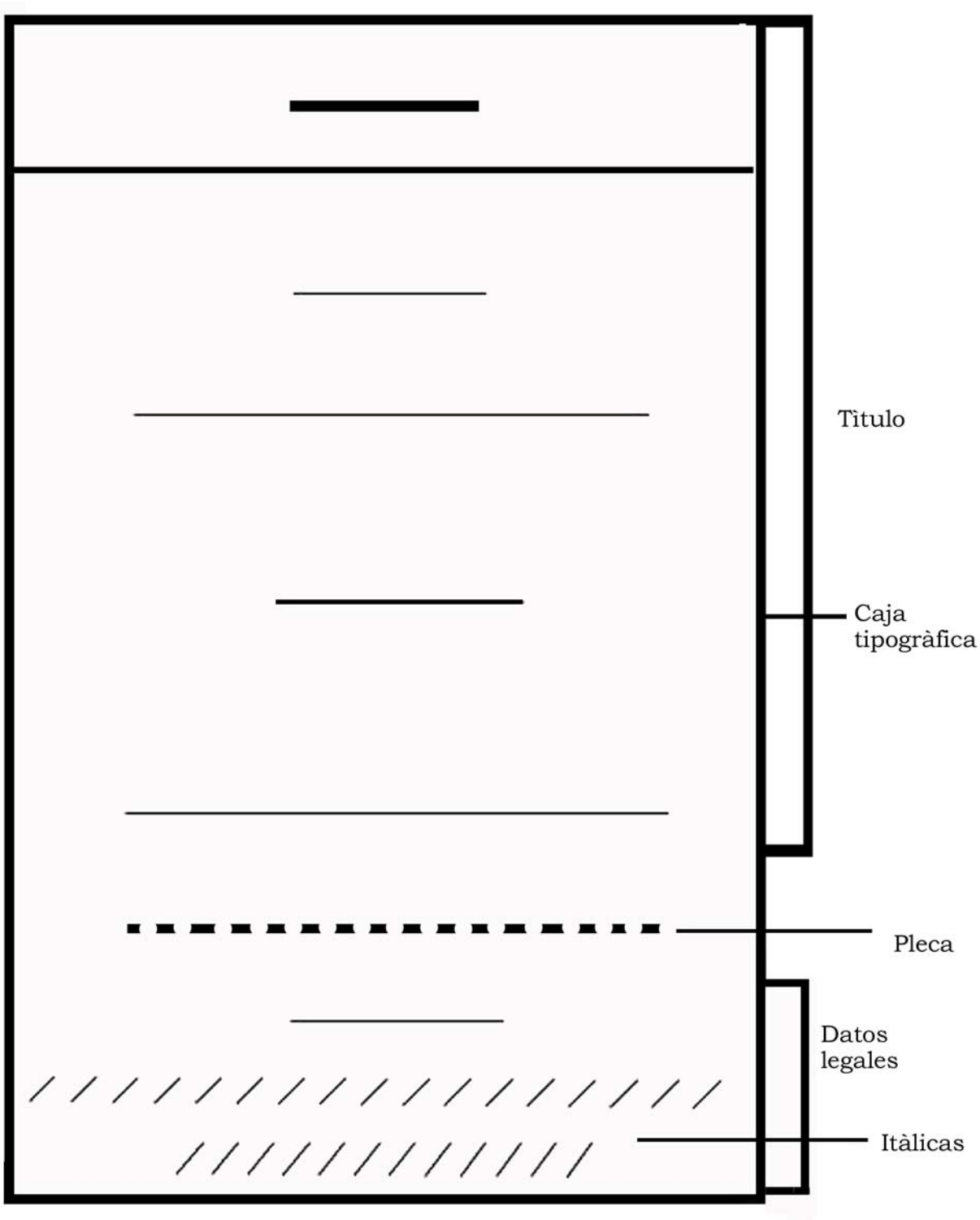
CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

MEXICO:

En la Oficina de D. Alexandro Valdés, calle de Zuleta, año de 1816.

BIBLIOTECA NACIONAL

©® Gaviño Ilustración N. 95. Vid. Apéndice No 1, Nº96, lado izquierdo E) Quinto modelo portada de transición. Lado derecho portada hecha a mano. Cortesía del Archivo Histórico de CONDUMEX.

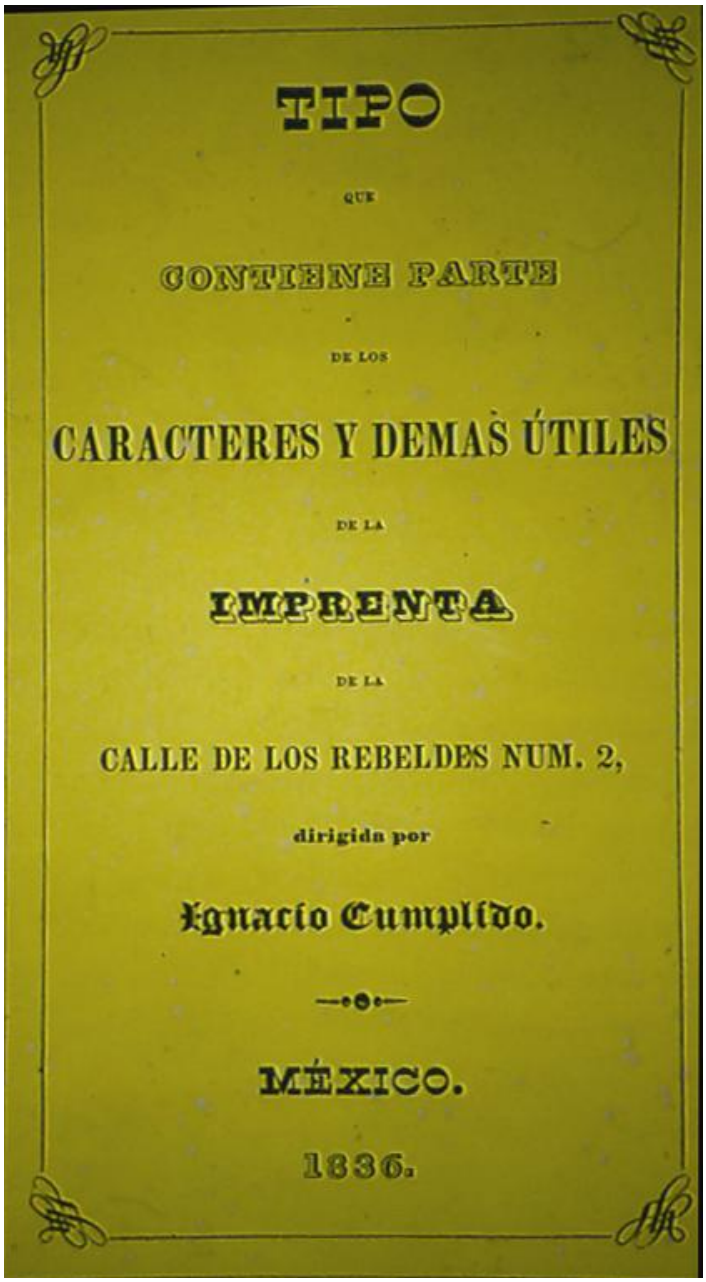


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.96. E) Quinto modelo de portada de transición
Análisis de la composición gráfica.

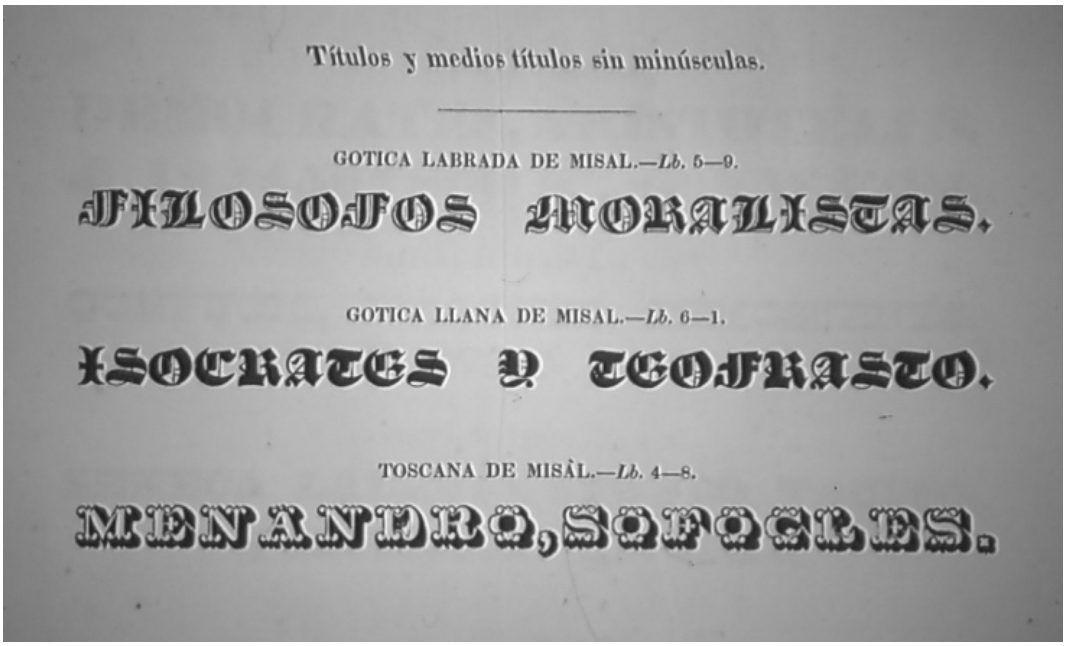
Ilustración No. 97. Análisis del texto tipográfico E) Quinto modelo portada de transición

No. línea	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas					Latinismos	Acento Francés grave	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope				
1.	R	30p.	n	x		x												
2.	R	22p.	n	x		x												
3.	R	16p.	n	x		x												
4.	R	16p.	n		x	x												
5.	F	22p.	n	x		x												
6.	N	12p.	n	x		x												
7.	N	16p.	n	x		x												
8.	N	16p.	n		x		x			D.								
9.	N	16p.	n		x		x											

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas y F= Fantasía
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



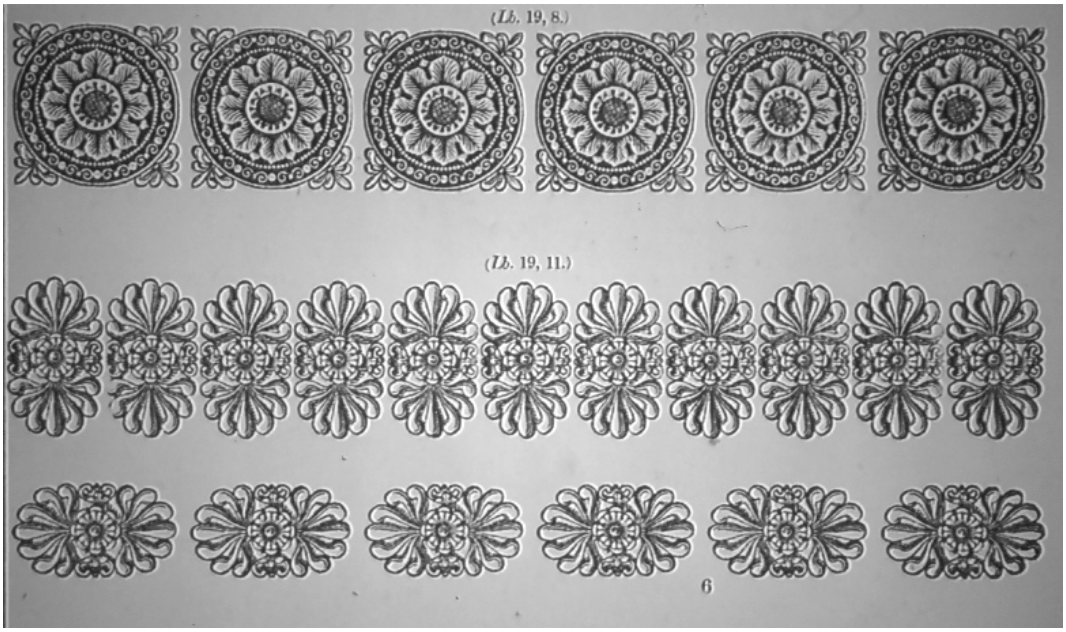
© ® Gaviño. Ilustración No.98. Portada del Catálogo de Ignacio Cumplido 1836
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p.
Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.



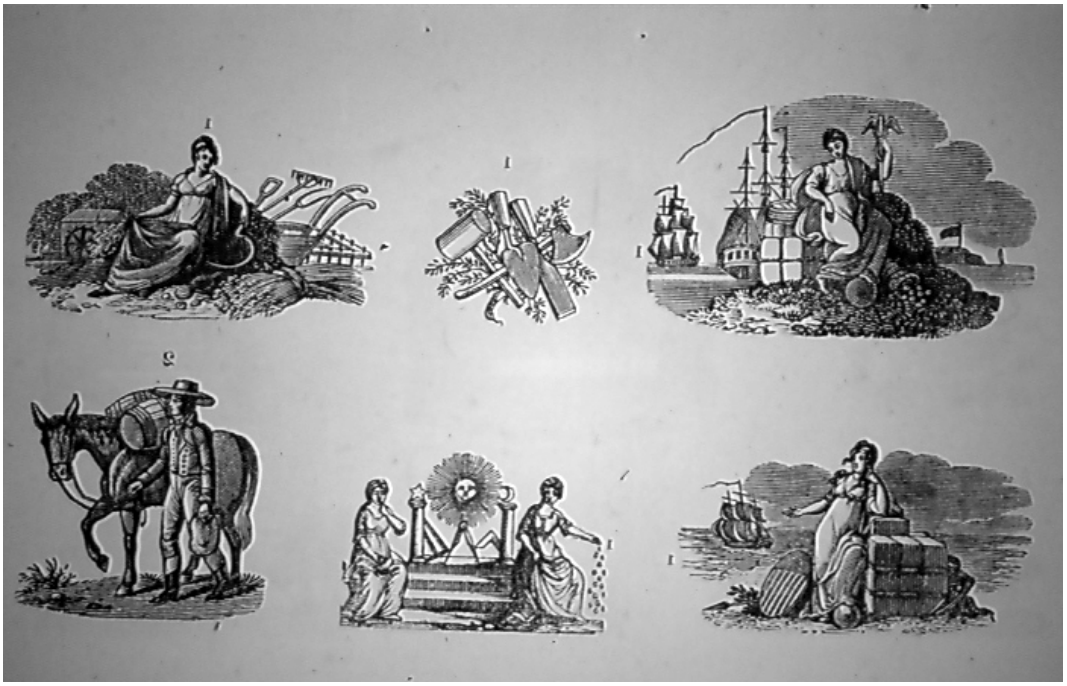
©® Gaviño. Ilustración No.99. En la primera línea letras tipo neogóticas o revivals (que Cumplido llama gótica labrada); y en la segunda línea letras tipo neogóticas o revivals sin sombra (llamadas en la Ilustración gótica llana de misal); en la tercera línea letras de fantasía sombreadas (que en la Ilustración se denominan toscana de misal).
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.



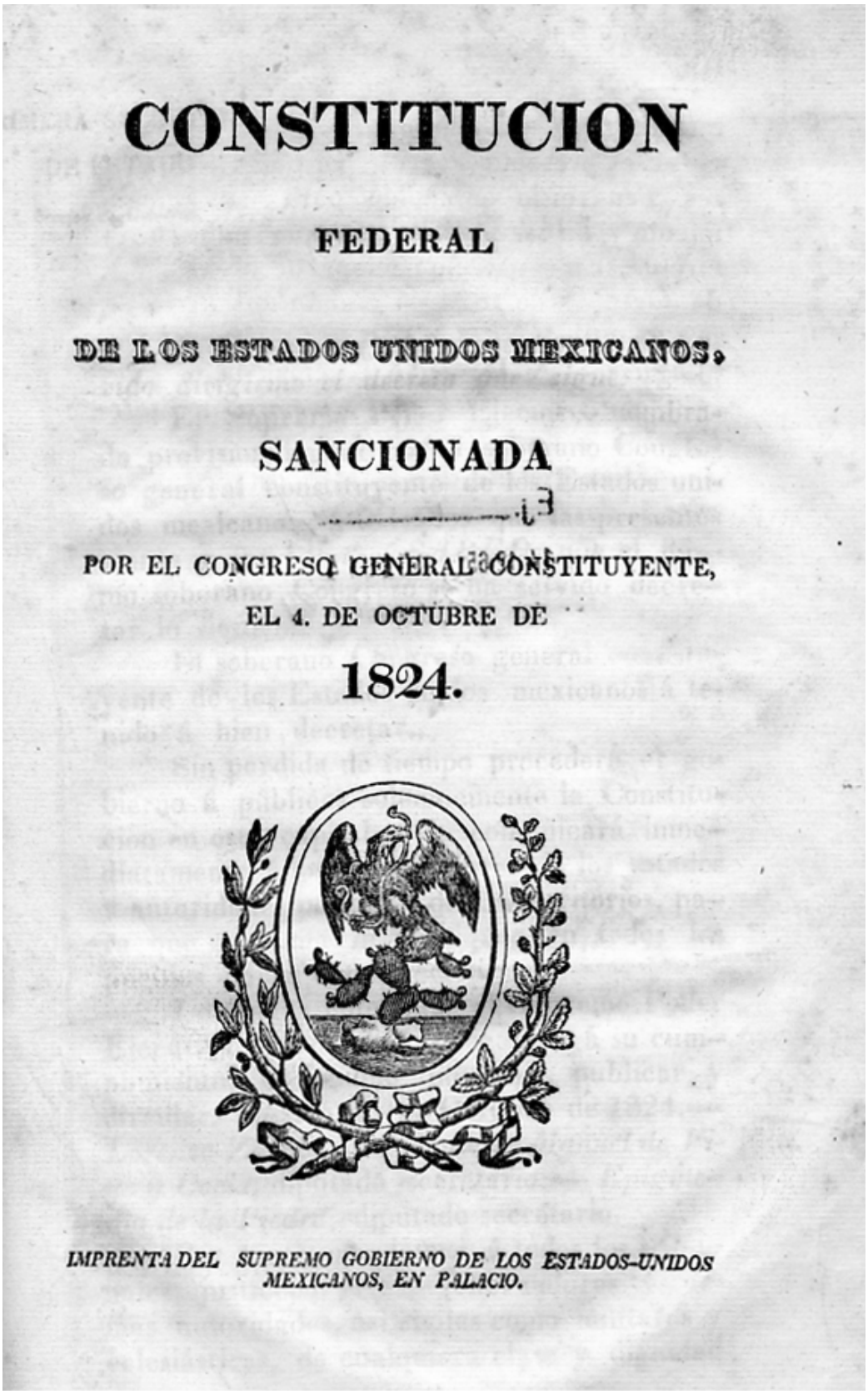
©® Gaviño. Ilustración No.100. Letras Modernas o Egipcias.
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.



©® Gaviño. Ilustraciòn No.101. Viñetas Románticas.
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.



©® Gaviño. Ilustraciòn.No. 102 Viñetas Románticas.
Ignacio Cumplido, *Tipo que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta,* México, Ignacio Cumplido, 1836, s.p. Cortesía de la Biblioteca del Archivo General de la Nación.



CONSTITUCION

FEDERAL

DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS.

SANCIONADA

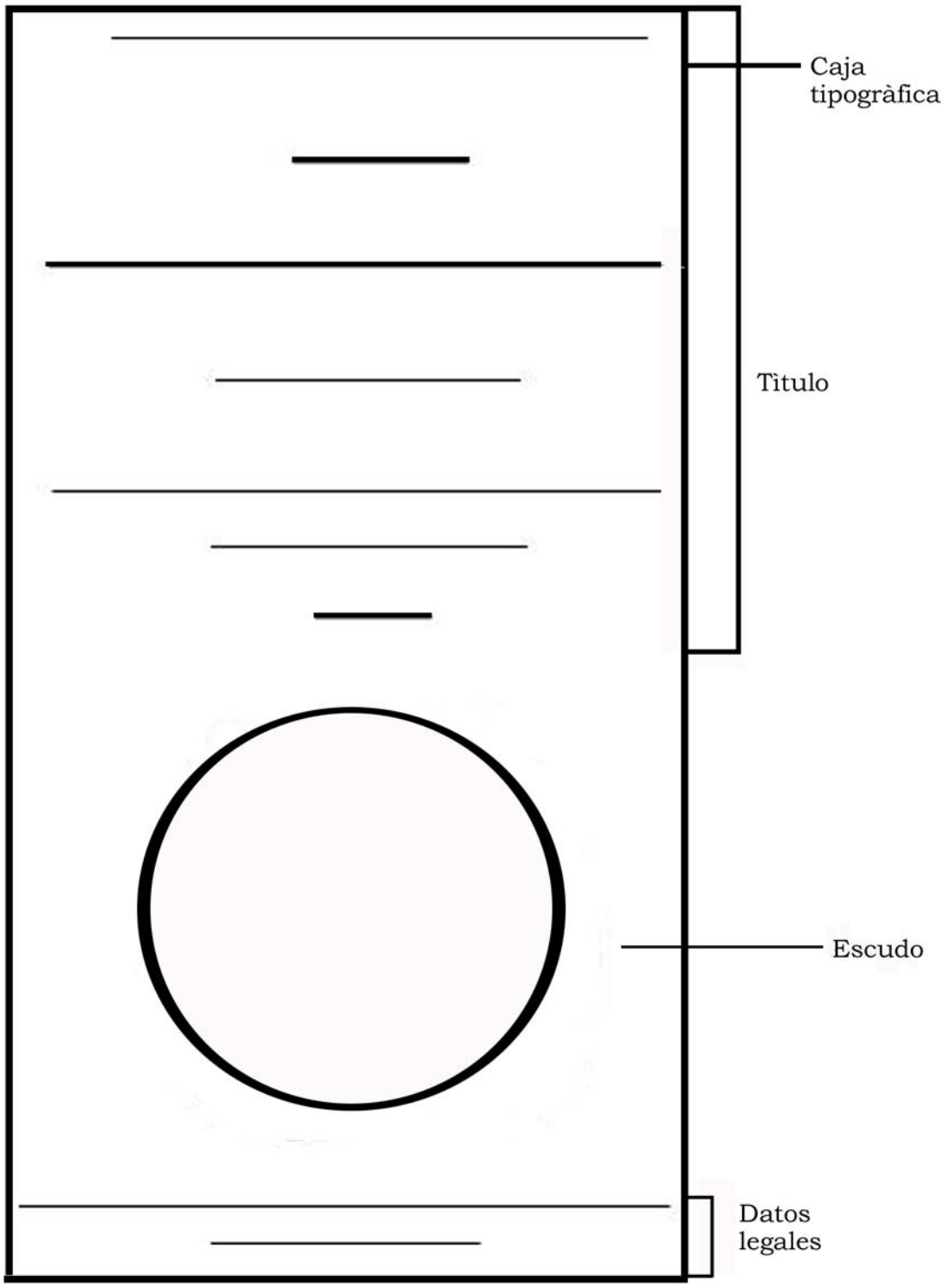
POR EL CONGRESO GENERAL CONSTITUYENTE,

EL 4. DE OCTUBRE DE

1824.

IMPRENTA DEL SUPREMO GOBIERNO DE LOS ESTADOS-UNIDOS MEXICANOS, EN PALACIO.

Ilustración No.103. Vid. Apéndice No 1, N°118, A) Primer modelo de portada moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

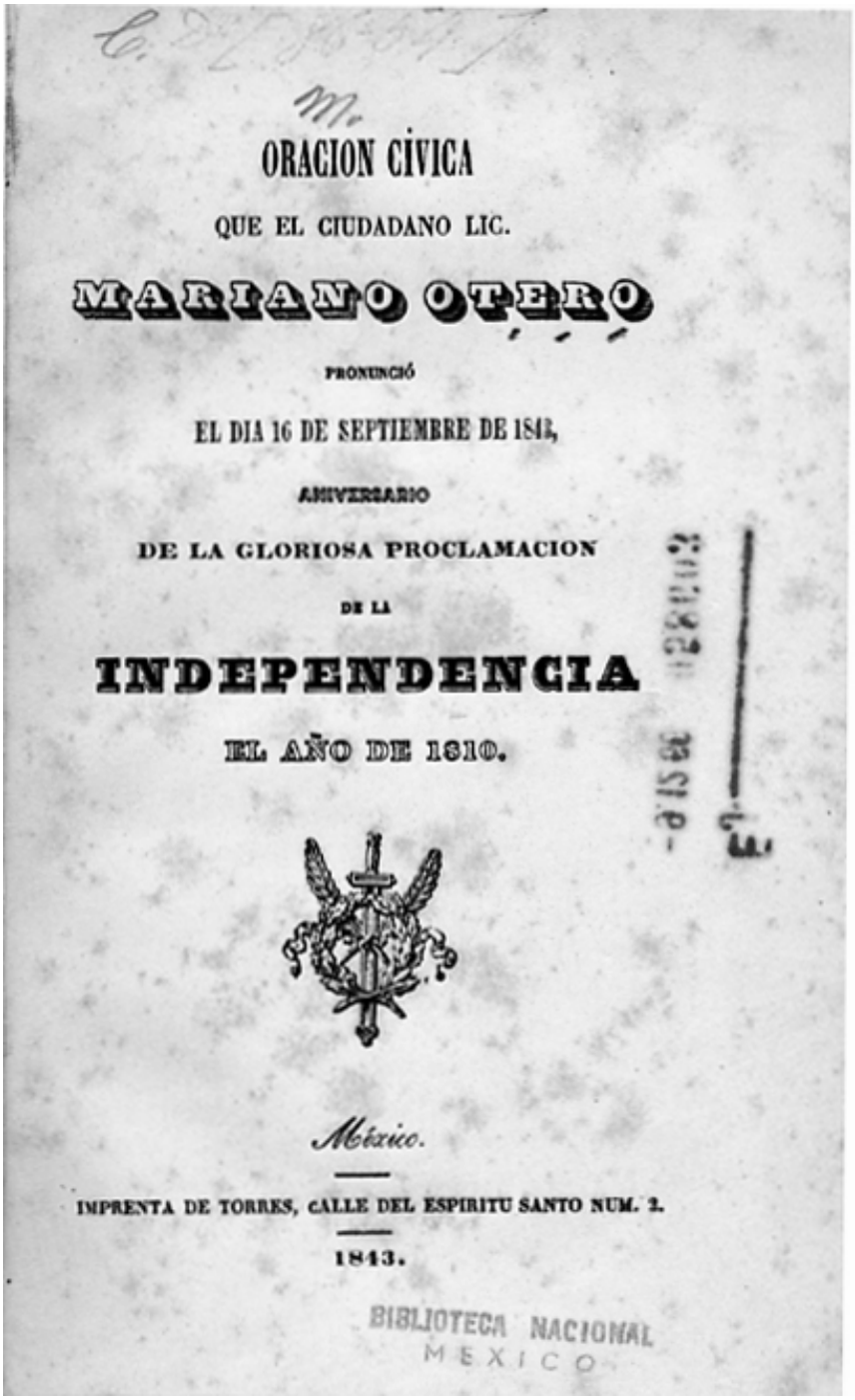


©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.104. A) Primer modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No.105. Análisis del texto tipográfico A) Primer modelo portada moderna

No. linea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas						Acento Francés	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismo			
1.	R	36p.	n	x		x												
2.	R	18p.	n	x		x												
3.	F	14p.	n	x		x												
4.	R	20p.	n	x		x												
5.	R	12p.	n	x		x												
6.	R	12p.	n	x		x												
7.	R	24p.	n	x		x												
8.	R	12p.	n		x	x												
9.	R	12p.	n		x	x												

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas y F= Fantasía
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos



M.

ORACION CÍVICA

QUE EL CIUDADANO LIC.

MARIANO OTERO

PRONUNCIÓ

EL DIA 16 DE SEPTIEMBRE DE 1843,

ANIVERSARIO

DE LA GLORIOSA PROCLAMACION

DE LA

INDEPENDENCIA

EL AÑO DE 1810.

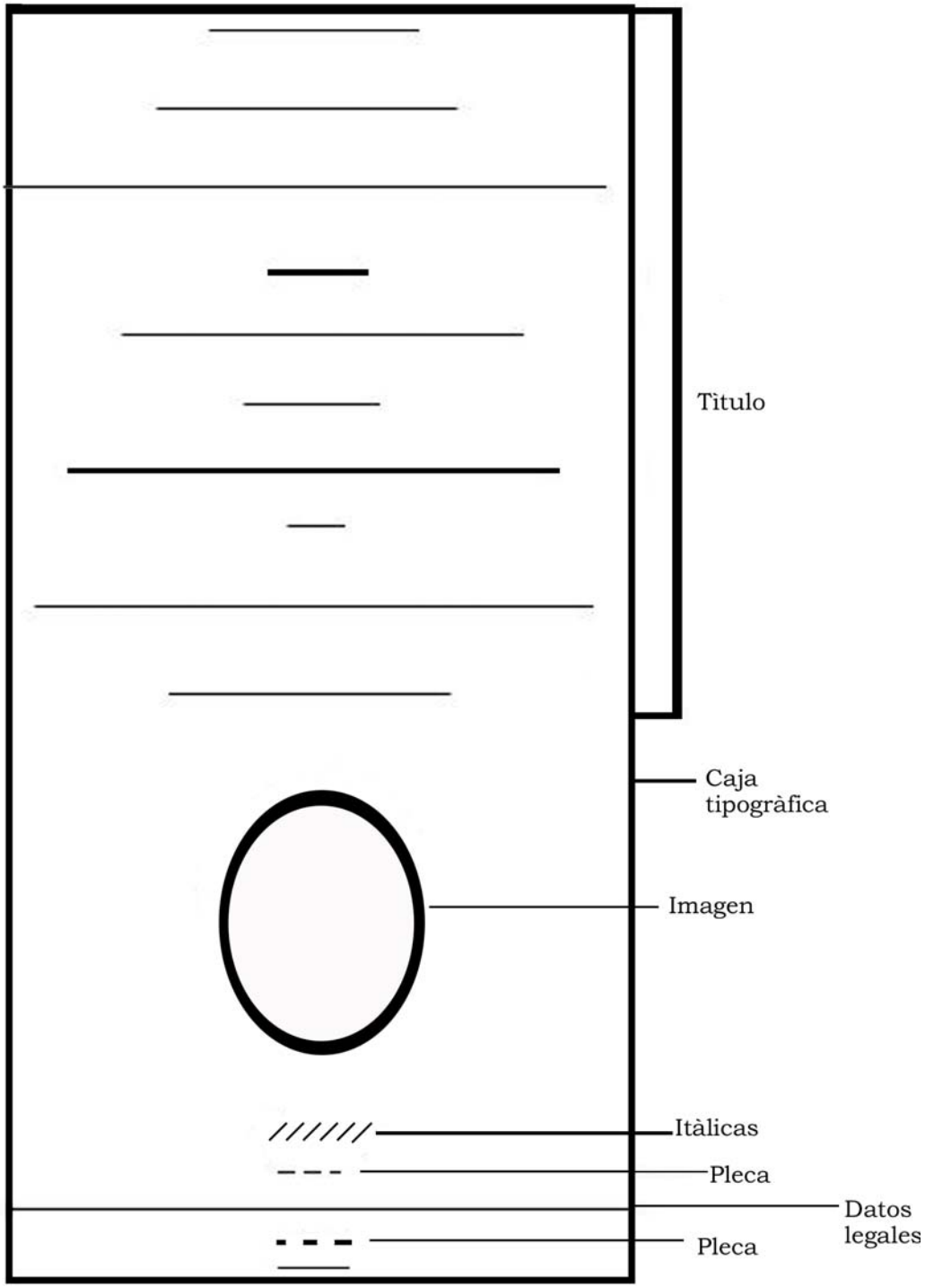
México.

IMPRENTA DE TORRES, CALLE DEL ESPIRITU SANTO NUM. 2.

1843.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

Ilustración No.106. Cortesía Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, B) Segundo modelo de portada moderna.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.107. B) Segundo modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

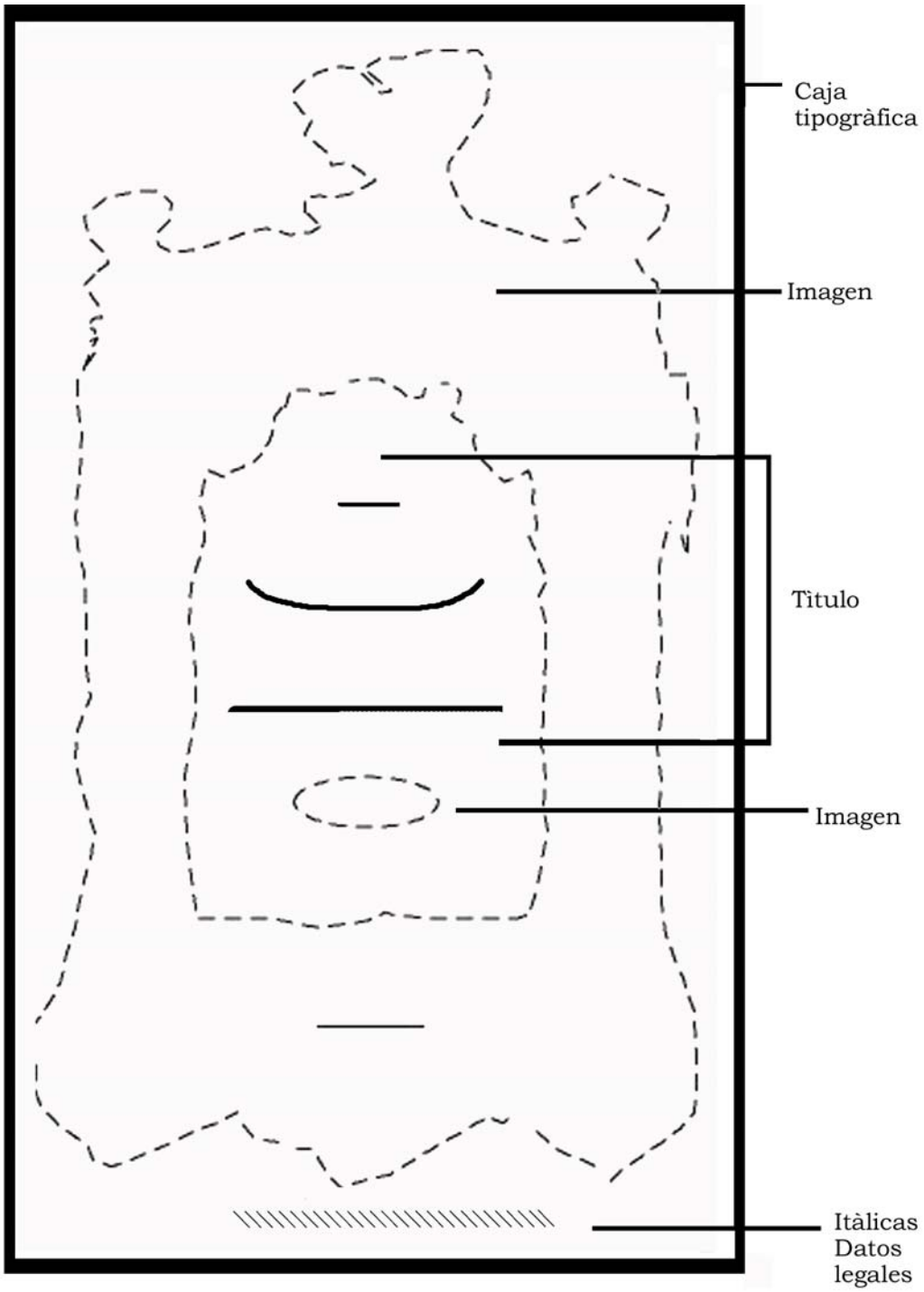
Ilustración No.108. Análisis del texto tipográfico B) Segundo modelo portada moderna

No. linea tipográfico	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas						Acento Francés	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Sincopa	Apócope	Latinismo			
1.	R	18p.	n	x		x												
2.	R	10p.	n	x		x						Lic.						
3.	F	16p.	n	x		x												
4.	R	6p.	n	x		x												
5.	R	10p.	n	x		x												
6.	F	8p.	n	x		x												
7.	R	8p.	n	x		x												
8.	R	6p.	n	x		x												
9.	F	18p.	n	x		x												
10.	F	12p.	n	x		x												
11.	M	16p.	n		x		x											
12.	R	8p.	n	x		x						Num.						
13.	R	8p.	n	x		x												

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas ; F= Fantasía y M= tipo Manuscritas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=punto



Ilustración No.109. Vid. Apéndice No 1, Nº 179, C) Tercer modelo de portadilla moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.110. C) Tercer modelo de portadilla moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 111. Análisis del texto tipográfico C) Tercer modelo portadilla moderna

No. linea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas						Acento Francés	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Sincopa	Apócope	Latinismo			
1.	F	30p.	n	x		x												
2.	F	38p.	n	*		x												
3.	F	42p.	n	x			x											
4.	F	30p.	n	x		x												
5.	M	10p.	n		x		x					Litog.						

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas ; F= Fantasía y M= tipo Manuscritas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos
(*) Letras curvas, ni rectas ni inclinadas

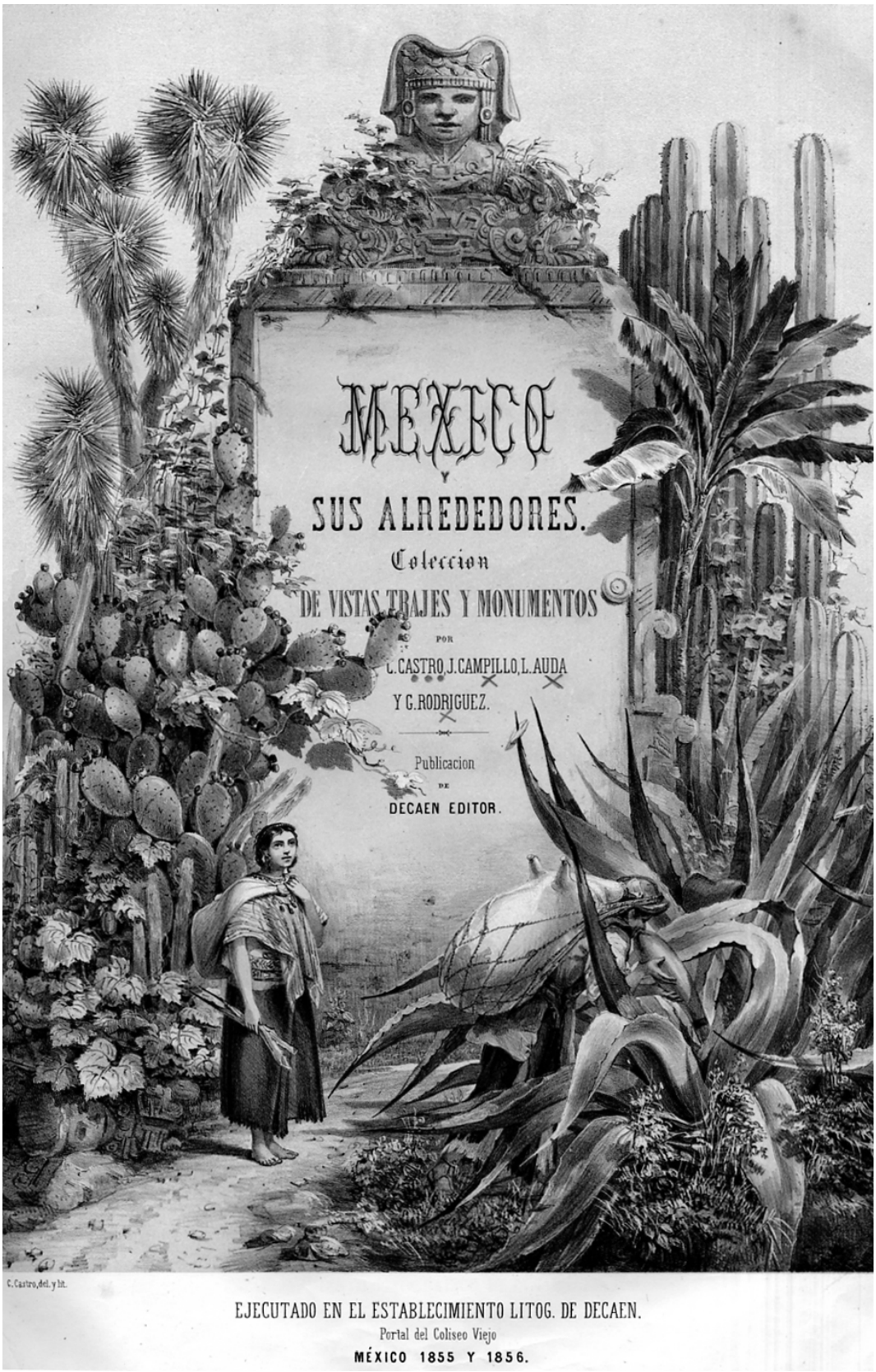
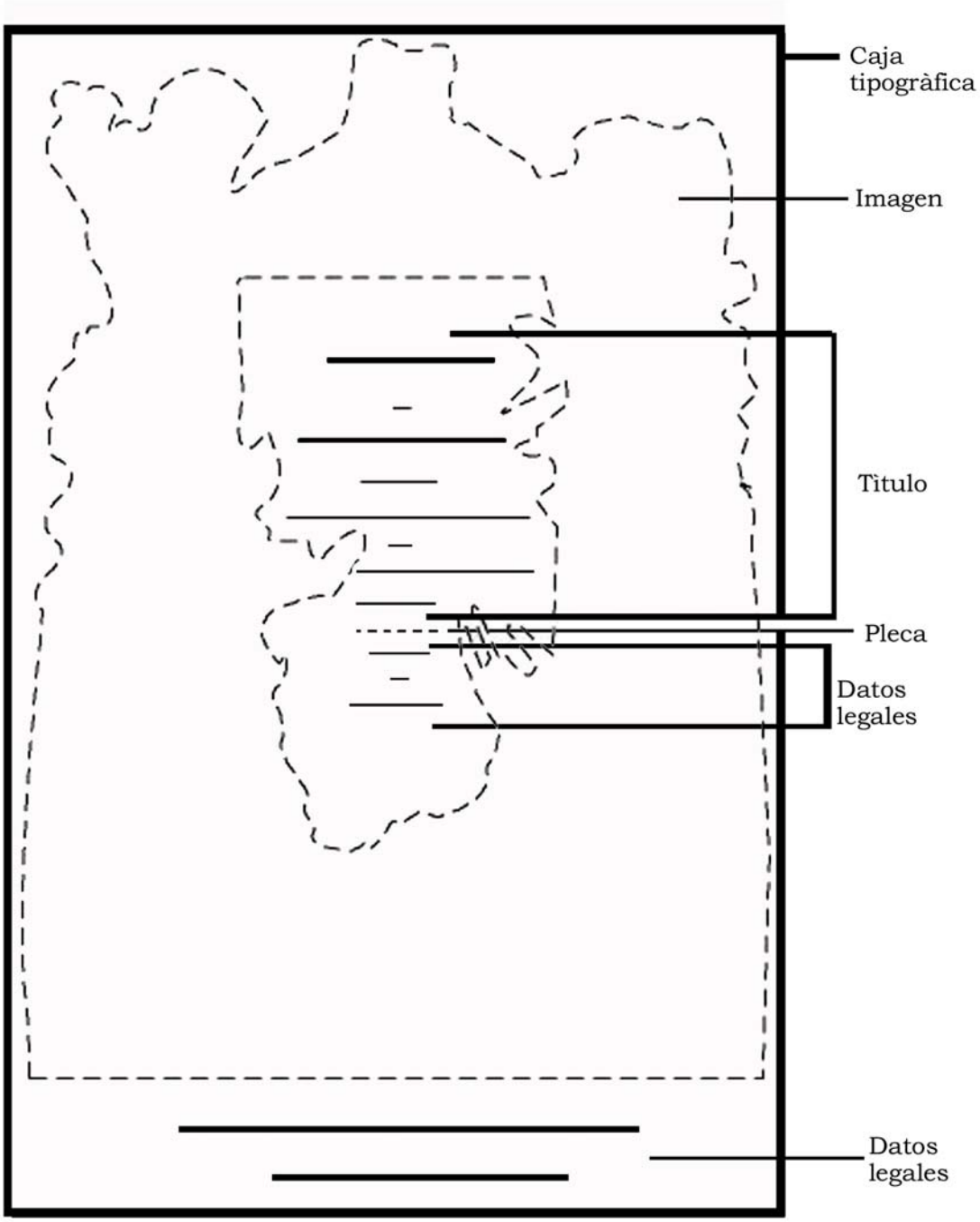


Ilustración No.112. Vid. Apéndice No 1, Nº155, D)Cuarto modelo de portada moderna. Cortesía del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.



©® Mariana Domínguez y Jarumi Dávila
Ilustración No.113. D) Cuarto modelo de portada moderna
Análisis de la composición gráfica.

Ilustración No. 114. Análisis del texto tipográfico D) Cuarto modelo portada moderna

No. línea tipográfica	Estilo	Tamaño	Color	Romanas	Itálicas	Caja alta	Caja baja	Versalitas	Ligaduras	Abreviaturas						Acento Francés	Uso Ortográfico	Signo especial
										Sigla Simple	Sigla Doble	Sigla Combinada	Síncopa	Apócope	Latinismo			
1.	F	74p.	n	x		x												
2.	R	8p.	n	x		x												
3.	F	38p.	n	x		x												
4.	F	22p.	n	x		x												
5.	R	30p.	n	x		x												
6.	R	8p.	n	x		x												
7.	R	18p.	n	x		x				[L] [J] [L]								
8.	R	18p.	n	x		x				G.								
9.	R	16p.	n	x			x											
10.	R	6p.	n	x		x												
11.	R	12p.	n	x		x												
12.	R	18p.	n	x		x						Litog.						
13.	R	14p.	n	x			x											
14.	R	12p.	n	x		x												

Nota.- Estilo de las letras: B=Barrocas; N=Neoclásicas; R= Románticas ; F= Fantasía y M= tipo Manuscritas.
Color: n=negro y r= rojo.
Tamaño: No. Y medida en p.=puntos
(*) Letras curvas, ni rectas ni inclinadas.

Apéndice No. 1 - Muestra de las portadas estudiadas[1]

A) Archivo Histórico de CONDUMEX = clave AHC
B) Archivo de la Biblioteca del Excolegio de Medicina = clave ABCM
C) Libros del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Cronológico Mexicano. Del siglo XVIII = clave BNFRCM
D) Fondo reservado de la Hemeroteca Nacional = HNFR
E) Archivo General de la Nación. Colección Francisco Díaz de Leon = clave AGNCFDL

Libros Mexicanos siglos XVIII y XIX

1. A Sancto Michaele, Antonio
Statuta Ecclesiae Mexicanae Necnon ordo in choro servandus curante vallisoletanae ecclesiae capitulo sumptus seppreditante Illmo. Ac Rmo. D. M. D. F. Antonio A Sancto Michaele Episcopo Mechoacanensi, Regis a Consillis &c. &c. Denuo in lucem edita.
Mexici: Apud Marianum Zunnigam, et Ontiverum adviam Spiritus, Anno M. DCC. XCVII. AHC

2. Abad y Aramburu, Julián
Oración fúnebre, que en el sufragio solemne que ofrecieron por la alma de el señor don Josef Escandón y Helguera, Conde de la Sierra Gorda sus hijos el día 2 de diciembre de este año de 1771 en la Iglesia de la Ilustre Congregación de N.S. Santa María de Guadalupe, de la misma ciudad de Santiago de Queretaro dixo el Dr. Don Julian Abad y Aramburu cura propio de la Parroquia de San Sebastian de dicha ciudad.
México: en la Imprenta del Lic. Don Josef de Jauregui, en la Calle de San Bernardo, 1772. BNFRCM

3. Aguirre, Joseph Francisco de
Informe del derecho que assiste al Lic. D, Joseph Francisco de Aguirre, Espinosa y Cuevas, Regidor de la nobilísima Ciudad, y Abogado la Real Audiencia de México. Para que Doña Josepha Paula de Cuevas Actual posseedora del Mayorazgo, que fundó Juan de Cuevas, le de para sus alimentos dos mil pesos cada año por tercios adelantados, que se entiendan aver corrido desde el dia 11 de julio de 1740. Meritos con que pide y suplica, que se confirme en lo favorable, y que se revoque en lo adverso a su petitorio. El Auto pronunciado en 13 de Mayo de 1741, por lo Señores Presidente y Oydores de dicha Real Audiencia en que se mandó, que dicha Doña Josepha le acuda por aora con un mil pesos en cada un año para dichos alimentos, pagados por tercios, que corran desde el dia de la pronunciación de dicho Auto.

[1] Para esta tesis no se desataron todas las abreviaturas de los títulos. La corrección del latín la superviso la Doctora Carolina Ponce.

En México, en la imprenta de D. Francisco Xavier Sanchez, en la Calle de San Francisco. Año de 1741. AHC

4. Alcocer, Joseph Antonio
Carta Apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz, Que goza la Reyna del Cielo María Purísima Señora nuestra, y de la Imagen que con el mismo título se venera en algunos Lugares de esta América. Escribiala el R. P. Fr. Joseph Antonio Alcocer predicador Apostólico, y Discreto del Colegio de Propaganda FIDE de nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas. Impresa á expensas de la Señora Condesa de Valenciana Doña Maria Guadalupe Barrera de Torres Cano.
En México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1790. AHC

5. Aldar, José Manuel
Sermón que en el Santuario de María Santísima del Pueblito, extramuros de la ciudad de Santiago de Querétaro, presente la nmâ. ciudad, y su actual mayordomo el capitan D. Juan Antonio Aguilera, caballero de Orden de Alcántara predicó en 22 de febrero de 1802 el br. Joseph Manuel Aldar clérigo presbítero de este Arzobispado.
México: por Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1802. BNFRCM

6. Alvarado, Juan de
Sermon del Niño Dios perdido, que en el tercero día de la titular fiesta, que celebran las señoras religiosas de Jesus Maria, con assistencia de la Real Universidad de México. Sacale a luz Joseph Diego de Medina, y Saravía.
México: Joseph Bernardo de Hogal, 1736. BNFRCM

7. Alzate Ramírez, José Antonio de
Observaciones sobre la Física, Historia Natural, y Artes utiles Por Don José Antonio de Alzate Ramírez. Correspondiente de la real Academia de las Ciencias de Paris de la Sociedad Bascongada y del Real Jardín Botánico de Madrid.
Impresas en México: Con las licencias necesarias. En la Oficina de Don José Francisco Rangel en el P de Palacio. Año de M.DCC.LXXXVII. AHC

8. Alzate Ramírez, José Antonio de
Eclypse de Luna del doce de Diciembre de mil setecientos sesenta y nueve años. Observado en la imperial Ciudad de México y dedicado al Rey Nro. Sr. Por Don Antonio de Alzate, y Ramírez.
Impresso en México por el Lic. D. Joseph Jáuregui, Calle de San Bernardo. Año de 1770. AHC

9. Aramburu, Martín de
Por el General D. Francisco Manuel Sánchez de Tagle, del Orden de Alcantara. En el Pleyto que sigue con el Sagrado Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Concepción de esta Corte, en representación de la Rmas. Madres María Lucía de Señor San Joseph y Manuela Dionisia de Santa Rita, sobre, que le devuelva y reintegre la cantidad de once mil pesos, y sus reditos que exclusivamente le cobro en virtud de un papel de abono que dio al Sargento Mayor D. Joseph de Cosio Marques de Torre Campo; y que para este fin se sirva esta Real Audiencia de revocar la sentencia de vista en que absolvió al dicho Sagrado Convento, Informa, Los méritos de la Justicia. El licenciado Don Martín de Aramburu.
Con licencia del Superior Gobierno. En México en la Imprenta de el Real, y más Antiguo de Colegio de San Ildefonso, Año de 1759. AHC

10. Aramburu, Martín de
Por la Provincia de S. Hipólito Martyr del Sagrado Órden de Predicadores de Oaxaca. En los autos sobre que no imponga principal alguno en fincas del Obispado de la puebla sin consentimiento y licencia de la jurisdicción Ordinaria Eclesiástica. Informa los meritos que le asisten, para que esta Real Audiencia se sirva de decir, que el Provisor y Vicario General del dicho Obispado hace fuerza en conocer y proceder. El Licdo. D. Martín de Aramburu, Abogado de la misma Real Audiencia.
Con licencia del Superior Gobierno. En México en la imprenta del Lic. D. Joseph Jáuregui. Año de 1771. En el Empedradillo. AHC

11. Arrieta, Domingo Pedro de
Posteriores glorias de nuestro gran padre, y patriarca seraphico San Francisco de Assis: oración panegyrica, que en su Convento Grande de la ciudad de México dixo el día 4 de octubre del año de 1765 el R.P. Fr. Domingo Pedro de Arrieta, del sagrado orden de predicadores; dala a luz el Sr. Mayorasgo Don Francisco Gudiel Roldan Maldonado.
México, en la Imprenta del Real, y mas antiguo de San Ildefonso, 1765. BNFRCM

12. Azebedo y Cuebas, Joseph de
Ecclesiastica Observatio Circa Divini Offici Recitationem et Missarum Celebrationem disposita & elavorata justa Ritum Breviarij Missalisque Romani SS. D. N. Urbani VIII. Pont. Max. auctoritate recogniti, Pro Anno DNI. M. DCC.LXXXV. Ad usum Clericorum Diocesis Mexicani, Per Bc. D. EMANUELEM Joseph, de Azebedo y Cuebas, hujus S. Metropolit. Eccles. Caremon. Mag. ejusdemque Chori Capellan.
Mex. Typ. Hazred. Lic. D. Joseph.a Jáuregui.1785. AHC

13. Báez, José
Sermon del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, que predicó el M.R.P. Mro. Fr. Joseph Baez Provincial de la Provincia de Visitacion de Nueva España en

su convento de la Ciudad de Valladolid de Michoacán á 31 de enero de 1791.
México: por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1791. BNFRCM

14. Barruel, Ab.
Historia del Clero en el tiempo de la Revolución Francesa, Escrita en frances por el Ab. Barruel, Limosnero de su Alteza Serenísima el Príncipe de Conti, Traducida al castellano. Tercera reimpresión.
En México: Por Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1800. AHC

15. Bartholache, Josef Ignacio
Lecciones matemáticas, que en la Real Universidad de México dictaba D. Josef Ignacio Bartholache. Primer Cuaderno, dedicado al excelentisimo señor Don Carlos Francisco de Croix, Marqués de Croix, Cavallero del Orden de Calatrava, Comendador de Molínos i Lagúna Rota en la misma Orden, Teniente General de los Reales Egercitos de S. M: Virrey, Gobernador, i Capitan Geñl. De Nueva España, Presidente de la R. Audiencia de México, &c.
Impréso con las licencias necesarias en la Imprenta de la Bibliotéca Mexicána, puente del Esp. Santo M DCC LXIX. AHC

16. Bartolache y Diaz de Posada, José Ignacio
Manifiesto satisfactorio anunciado en la Gaceta de México, t. 1, no. 53:opusculo Guadalupano compuesto por el Doctor D. Joseph Ignacio Bartolache, natural de la Ciudad de Santa Fé, Real y Minas de Guanajuato.
México: por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1790. BNFRCM

17. Basurto, José Ignacio
Fabulas morales que para la provechosa recreación de los niños que cursan las escuelas de primeras letras.
México: en la oficina de Alexandro Valdés, 1802. BNFRCM

18. Becerra Moreno, Juan
Relación del funeral entierro y exequias de el Illm. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas. Arzobispo que fue de esta Santa Iglesia Metropolitana de México. Dispuesta por el Br. D. Juan Becerra Moreno Presbytero Notario Oficial mayor del Juzgado de Testamentos, Capellanias, y Obras pias de este Arzobispado. De orden, y por mandato del Illmo. Señor Dean, y Cabildo Sede Vacante.
Con las licencias Necessarias: Impressa en México en la Imprenta del Real, y más antiguo Colegio de S. Ildefonso año de 1766. AHC

19. Bellido de la Sagrada Compañía de Jesús, Joseph
Vida de la V. M. R. M. Maria Anna Águeda de S. Ignacio, Primera Prioja del Religiosísimo Convento de Dominicas Recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles. Compuesta por el P. Joseph Bellido de la Sagrada Compañía de Jesús. La Saca a la Luz El Ilmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Arzobispo de la Isla de Santo Domingo, y Dignísimo Obispo de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en el Reyno de México.
En México, en la imprenta de la Bibliotheca Mexicana, Año de 1758. AHC

20. Beltrán, Luis
El poder sobre las aguas, dado a nuestra patrona la Virgen Santissima en su divina imagen de Guadalupe: sermon que el dia 23 de junio, y ultimo del novenario, que en el templo de la Real, e insigne colegiata de la misma señora, hicieron los caballeros hazendados: para impetrar de su beneficencia el socorro de las aguas necessarias a la fertilidad de los campos predicò el Dr. D. Luis de Beltran, Colegial Real del Real, y mas Antiguo de San Ildephonso.
Mexico: en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, en el Puente del Espiritu-Santo, 1765. BNFRCM

21. Bentura Beleña, Eusebio
Recopilación sumaria de todos los Autos acordados de la Real Audiencia y sala del Crimen de esta Nueva España, y providencias de sus superior Govierno; de carias Reales Cédulas y Ordenes que después de publicada la Recopilación de Indias han podido recogerse asi como de las dirigidas á la misma Audiencia o Gobierno, como de algunas otras que por sus notables decisiones convendrá no ignorar: por el Doctor Don Eusebio Bentura Beleña, del Consejo de S. M. Oydor de la misma Real Audiencia, consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Juez Protector de la Villa y Santuario de Nra, Sra. de Guadalupe, asesor de la Renta de Correos, del Juzgado General de Naturales, y del Real Tribunal del importante Cuerpo de Minería. Tomo Primero.
Con licencia. Impresa en México Don F. De Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1787. AHC

22. Berdú, Gabriel
Tratado del Tercer Orden del querubico patriarca Santo Domingo de Guzmán, de su origen, reglas, gracias, e excelencias. Compuesto por el Dr. Gabriel Berdú, Capellán Penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y profesor de el mismo Tercer Orden, y comisario de el Santo Oficio.
México, reimpreso en la imprenta Nueva Madrileña de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma. Año de 1777. AHC

23. Berdú, Gabriel
Tratado de el Tercer Orden del glorioso patriarcha Santo Domingo de Guzman, de su origen, reglas, gracias, y excelencias compuesto por el Dr. Gabriel Berdu, capellan penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia.
México: por los Herederos de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1755. BNFRCM

24. Berdú, Gabriel
Tratado de la Tercera Orden del glorioso patriarcha Santo Domingo de Guzman, de su origen, reglas, gracias, y excelencias compuesto por el Doct. Gabriel Berdv, capellan penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia.
México: por los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, en el Empedradillo, 1727. BNFRCM

25. Berdugo, Nicolás
Reducciones de plata, y oro a las leyes de 11, diner y 22 quilat: valores de una, y otra especie por marcos, onzas, ochav., tomin. y gran., como S. Mag (que Dios guarde) lo manda en sus novissimas reales ordenanzas, expedidas en 1 de agosto de 1750 : cuyas reducciones, y valores el Excmo. Sr. conde Revillagigedo mandó imprimir por D. Nicolás Berdugo, oficial segundo de la Contaduria de ella, á quien se encargó la formación de sus Tablas.
México : Imp. de Doña María de Rivera, en el Empedradillo, 1752. BNFRCM

26. Beristain de Souza, José Mariano
Elogio de los soldados difuntos en la presente guerra, que en las solemnes exequias de los militares: celebradas en la Metropolitana de México el día 22 de Noviembre de 1794, y presididas del Exmô. Señor Marqués de Branciforte Virrey de esta Nueva España dixo el Sr. Dr. Don Joseph Mariano Beristain Canónigo de dicha Santa Iglesia.
En México: Por los Herederos de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1795. BNFRCM

27. Bernárdez de Ribera, Jacinto
Sermon que en accion de gracias ofrecio a Dios, y à su Purissima Madre el Convento de las Llagas de Nuestro Seraphico Padre S. Francisco de la ciudad de la Puebla de los Angeles : por el dichosissimo nacimiento de N. Principe y Señor don Luis Phelipe el Primero de España dixolo el padre Fr. Jacinto Bernárdez de Ribera, el dia 21 de julio de 1708.
México : por la Viuda de Miguel de Ribera Calderon, 1708. BNFRCM

28. Beltran, Felipe
Carta instructiva a un predicador moderno, para formar con acierto un sermon proponiendole por modelo el que en alabanza del Angélico Doctor Santo Tomas de Aquino predicó en Madrid año de 1777 el illmo. Sr. d. Felipe Beltran
Con las licencias necesarias. México: En la imprenta de D. Felipe de Zuñiga, y Ontiveros, 1779. BNFRCM

29. Blanco, Pedro Luis
Respuesta pacífica de un español a la carta sediciosa del Francés Gregoire que se dice obispo de Blois.
En México: por Don Mariano Joseph de Zuñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1799. BNFRCM

30. Bolaños, Joaquín
La portentosa vida de la muerte, emperatríz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza, cuya celebre historia encomienda a los hombres de buen gusto.
México, Herederos de Joseph de Jáuregui,1792. BNFRCM

31. Bonaventura Beleña, Eusebius
Elucidationes ad quatorlibros institutionum imperatoris Justiniani opportune locupletate legibus, decisionibusque juris hispani a doctore domino Jacobo Magro, travea Malacitanea Universitatis Complutensis insignito, ab aedemque in iure Canonico Laoreato, & Cathedrarum, tam Decretalium, Quám Sexti, Moderatore: Ex título autem vigésimo septimo libri tertij usque ad ultimum Libri Quarti earundem institutionum continuavit Procemium, aliaque utilia juris indici, novissimasque Resolutiones nondum compilatias Collectionibus legum Castellac nec Indiarum, & in Elucidationibus D. Jacobi Magri apposite. Omnia accommovidavit. D.D. Eusebius Bonaventura Beleña, ejusdem Universitatis Complutensis Laureatus in ure Canonico : olim Regalis Audientie Guatimalensis Senator, hujus Mexican Pretor Criminalis : nunc verd imsius Auditor, & Sancte inquisitionis Consultor, ac Iudex Protector Oppidi & Sanctuarij Deipare Guadalupane, necnon Asesor Tribunalium tám Indorum, quam Fodinarum, & Subdelegationis vectigalis generalis tabellariorum, vulgo de la Renta de Correos. Tomus Primus.
Mexici: anno M. DCC. LXXXVII. Apud D. Philippum Zuñigam & Ontiveros Cum Licentijs necesarijs. AHC

32. Borruel, Cosme
La libranza más segura y mas puntualmente cobrada, Semón De Regativa, que en veinte de Junio, ultimo del Novenario, que se hizo en la Ilustre, y leal Cuidad de Zacatecas a la Soberana, y Milagrosa Imagen de Christo Señor Nuestro Crucificado, que se venera en su Iglesia Parroquial, por la Salud de nuestros Catholicos Reyes, felices sucessos de la Monarchia, y la mas prompta, y prospera conducción de la Embarcaciones de España. Predicó El

P. Fr. Cosme Borruel, Religoso del Orden de N. P. S. Francisco, Misionero Apostólico, y Lector de Sagrada Theologia en el Colegio de nuestra Señora de Guadalupe, Sacalo a la Luz . El Señor Coronel Don Fernando de la Campa Cos, Conde de San Matheo de Valparaíso, y Caballero del Orden de Alcantara. Y lo consagra al mismo Señor Crucificado.
Con Licencia de los Superiores. En México: Por Joseph Bernardo de Hogal. En la Calle nueva de la Monterilla. Año de 1728. AHC

33. Bracamont y Orozco, Catharina Dávalos, y Varios autores.
Informe jurídico en que Doña Maria Catharina Dávalos, Bracamont, y Orozco Condesa de Miraville, y Don Phelippe Ignacio Zorrilla, y Caro, Chanciller Mayor del Apostólico, y Real Tribunal de la Santa Cruzada, unico, y universal heredero de doña Francisca Theodora Dávalos y Orozco, su Muger, que fue, Hijas, y Herederas, las dos, de los Condes de Miraville; manifiestan la Justicia, que les assiste en el pleyto quesiguen con la Provincia de la Sagrada Compañía de Jesús, sobre la Vara de Alguazil Mayor de dicho Apostólico, y Rl. Tribunal, que quedó entre los bienes del Br. D. Francisco de Orozco, Albacea testamentario, que fue, del Capitan D. Manuel de Orozco, Cervantes, Padre de Doña Francisca Antonia de Orozco, Condesa, que fue, de Miravalle.
Con Licencia de el Exmo. Señor Vi- rey. En México: En la imprenta de D. Francisco Xavier Sanchez, en la Calle de San Francisco. Año de 1744. AHC

34. Branciforte, Miguel de la Grúa Talamanca, virrey
Instrucción para sembrar, cultivar y beneficiar. El Lino y el Cáñamo en Nueva España, Impresa de órden del Exmo. Señor Virrey Marques de Branciforte.
Año de 1796. En México: Por Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. AHC

35. *Breve noticia de las fiestas, en que la muy ilustre ciudad de Zacatecas explicò su agradecimiento en la confirmacion del patrono de Nra. Sra. de Guadalupe, el mes de septiembre de 1758, y sermones predicados en dicha funcion por un apassionado de dicha Ciudad de Zacatecas.*
Mexico: en la Imprenta de los Herederos de Doña Maria de Rivera, 1759. BNFRCM

36. Bringas de Manzaneda y Encinas, Diego Miguel
Sermon de gracias por la sorpresa del Castillo de San Fernando de Figueras hecha por Antonio de Robira, al frente de 900 españoles el dia diez de abril de 1811: predicado en la Iglesia del Colegio de la Purisima Concepcion de religiosos franciscanos de la ciudad de Zelaya, el dia 4 de agosto del mismo año por el R.P. Fr. Diego Miguel Bringas, misionero apostólico del Colegio de propaganda fide de la Santa Cruz de Queretaro, Capellan del regimiento de San Carlos.
México, En la Imprenta de Arizpe, 1811. BNFRCM

37. Bringas de Manzaneda y Encinas, Diego Miguel
Sermón, que en la solemne función que en acción de gracias por la insigne victoria conseguida contra los insurgentes, en la toma del inexpugnable fuerte de Tenango del Valle, el sábado seis de junio de 1812, celebró en honor de María Santísima de Guadalupe, la división mandada por el señor don Joaquín del Castillo y Bustamante.
México: Imprenta de Doña María Fernandez de Jauregui, 1812. BNFRCM

38. Bringas de Manzaneda y Encinas, Diego Miguel
Sermón que en la función solemne que hicieron el señor comandante general, señores oficiales y tropa que guarnece la ciudad de Querétaro, después de haber jurado la Constitución política de la monarquía española, al frente de sus banderas predicó el domingo 28 de marzo de 1813 en la Iglesia del Convento Grande de nuestro seráfico padre San Francisco, el P. Fr. Diego Miguel Bringas y Encinas, predicador apostolico y de S.M., calificador del santo oficio de la Inquisición, y actual guardian del colegio de la Santa Cruz de la expresada ciudad.
México: en casa de Arizpe, 1813. BNFRCM

39. Bucareli y Ursua, Antonio Maria, virrey
Reglamento formado para el cuerpo de invalidos de Nueva España por el Excmo. Sr. Bailio Fr. D. Antonio Maria Bucareli y Ursua Virrey Governador y Capitan General de ella, aprobado por S. M. en Real Orden de trece de junio de 1773. Impreso de orden de su excelencia.
En México en la Imprenta del Dr. D. Joseph Antonio de Hogal, Calle de Tiburcio. Año de 1774. AHC

40. Cabrera y Quintero, Cayetano de
Escudo de armas de México: celestial proteccion de estas nobilissima ciudad de la Nueva-España, y de casi todo el nuevo mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente apparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el passado de 1737: en la angustia que ocasionò la pestilencia, que cebada con mayor rigor en los indios, mitigò sus ardores al abrigo de tanta sombra describiala de orden, y especial nombramiento del Ilustrissimo, y Excelentissimo Señor Dr. D. Juan Antonio de Vizarron, y Eguiarreta, del Consejo de S. Mag. Arzobispo de esta Metropolitana, Virrey, Gobernador, y Capitan General de esta Nueva-España D. Cayetano de Cabrera, y Quintero Presbytero de este Arzobispado.
México: por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Impressora del Real, y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada, en todo este Reyno, 1746. BNFRCM

41. Cabrera y Quintero, Cayetano de
El patronado disputado: dissertacion apologetica, por el voto, eleccion y juramento de patrona a Maria Santissima, venerada en su imagen de Guadalupe de Mexico, e invalidado para negarle el rezo del comun, (que à titulo de patrona electa, y jurada, segun el decreto de la Sagrada Congregacion de Ritos) se le ha dado a esta Metropoli por el Br. D. Jvan Pablo Zetina Infante, Mrò. de ceremonias en la Cathedral de Puebla.
Mexico: En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera, en el Empedradillo, 1741. BNFRCM

42. Calatayud, Nicólas
Sermon funebre en las mas sumptuosas exequias, que el mui Illtre. V. Sr. Dean y cabildo sede vacante celebró a su illsutrissimo prelado el señor dorctor D. Francisco Joseph de Fugueredo y Victoria obispo de Popayan, y arzobispo de Goatemala Nicolas de Calatayud.
México: Impresso del Real, y mas Antiguo Colegio de S. Ildefonso de Mexico, 1766. BNFRCM

43. Cangianilla, Francisco Manuel
Avisos saludables a las parteras para el cumplimiento de su obligación. Sacados de la Embriología Sacra del Sr. Dr. D. Francisco Manuel Cangianilla, y puestos en castellano. Por el Doctos D. Ignacio Segura Medico de esta Corte.
Reimpresso en México por D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, Calle de la Palma, año de 1775. ABCM

44. Carlos III, Rey de España
Ordenanzas de S.M. para el servicio del Cuerpo de Ingenieros en guarnición y campaña: subdividido en tres tratados de orden superior.
México: por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1790. BNFRCM

45. Carlos IV, Rey de España
Real Cédula de su Magestad, fecha en Aranjuez a 6 de Mayo de 1794, por la que se concede al Ilustrísimo y venerable Señor Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, el uso perpetuo de puños o bolillos en las boga- mangas de sus vestidos talares, siempre que vistan este traje. Según y en la forma que los practícan los Prebendas de la Iglesias Catedrales de Perú, con extensión de los demás privilegios y distinciones que estos gozan, y diligencias en su virtud obradas hasta su execución.
En México. Por los Herederos del Lic. D. José de Jáuregui, Calle de Santo Domingo y esquina de la Tacuba. Año de 1794. AHC

46. Carranza, Francisco Xavier
Sermon de la odoracion de los reyes, que, en este Santa Metropolitana de Mexico, predicò el R. Pafre Francisco Xavier Carranza, professo de la

Compañia de Jesvs sacalo a luz el señor Doctor D. Manuel Antonio Roxo del Rio.
Mexico: En la Imprenta Real del Superior Gobierno: Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera, en el Empedradillo, 1743. BNFRCM

47. Carranza, Francisco Xavier
La transmigración de la iglesia de Guadalupe: sermón que el 12 de diciembre de 1748 años predicó en el templo de N.S. de Guadalupe de la ciudad de Santiago de Querétaro el P. Prefecto Francisco Xavier Carranza, professo de quarto voto de la Sagrada Compañia de Jesus; dalo a luz D. Alonso Manvel Zorrilla, y Caro, actual prefecto de la ilustre, y Venerable Congregación de Señores sacerdotes de Nrá. Srá. de Guadalupe.
México: Impresso en el Colegio real, y mas Antiguo de S. Ildefonso de Mexico, 1749. BNFRCM

48. Carranza, Joseph María
Discurso sobre el establecimiento de una escuela pública gratuita de primeras letras, y christiana educación de los niños pobres, dedicado al muy ilustre ayuntamiento de la M.N.Y.L. ciudad de Querétaro lo dijo el P. Fr. Joseph Maria Carranza Lector de vísperas de Sagrada Teología en el Convento grande de N.S.P.S. Francisco, y comisario visitador de la venerable orden tercera de penitencia de aquella ciudad, en la capilla de la misma tercera orden el día 25 de Febrero del año de 1788, presentes todos los hermanos.
México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1788. BNFRCM

49. Carrillo y Pérez, Ignacio
Pensil Americano florido en el rigor del invierno, la imagen de María Santísima de Guadalupe, aparecida en la Corte de la Septentrional América México, en donde escribía esta Historia Don Ignacio Carrillo y Pérez, hijo de esta Ciudad y Dependiente de su Real Casa de Moneda, año de 1793.
En México: por D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1797. AHC

50. Casaus y Torres y Las Plazas, Francisco Ramón
Sermón segundo de San Pedro Martyr de Verona, predico el día 29 de abril de 1976 por el R. P. Fr. Ramón Casaus Torres, y las Plazas del Orden de Predicadores, Doctor en Sagrada Teología por la Real y Pontificia Universidad de México.
México: Imprenta del Br. D. Joseph Fernández Jaúregui en la calle de Stô. Domingo, y esquina de la Tacuba, 1796. BNFRCM

51. Castro, J., J. Campillo L. Auda y G. Rodríguez
México y sus alrededores. Colección de vistas trajes y monumentos.
Publicación: Decaen Editor. Establecimientos litográficos Decaen. 1855-1856. BNFRCM

52. Castro, Joseph de
Viage de América a Roma, Que hizo, y escribió El M. R. P. Fr. Joseph de Castro, lector de Teología, Pro. Ministro, y Padre de la santa Provincia de N.P.S. Francisco de Zacatecas.
Impreso en la Europa, y por su original en México por Francisco Rodríguez Lupercio; y ahora nuevamente reimpreso por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1745. AHC

53. Cayetano de Ochoa, Tomás
Kalendario perpetuo dispuesto por Dn. Tomás Cayetano de Ochoa.
México, Joseph de Jáuregui, 1773. BNFRCM

54. Cebrian, Pedro
Condiciones del Real Asiento, y Fábrica de la Pólvora de este Reyno, Provincias de Goathemala, y las demás, que en quanto a Guerra, y Hacienda está, sujetas a este Superior Gobierno. Aprobadas, establecidas, y mandadas observar por el Exemo. Señor D. Pedro Cebrian, y Augustín, Conde de Fuen- Clara, Grande de España de primera Clase, Caballero del Infigne Orden del Toyfon de Oro, y Real de San Genaro, Comendador de la Pueblas en el de Alcántara, Mayordomo mayor del Serenissimo Señor Infante D. Phelipe, Señor de las Varonias de Lusernic, Boquinen, Malejan, Ribas de la Villa de Albeza, y Pardiña de Alcamin, Virey Gobernador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside. Para el tiempo de los diez años porque se remato a D. Domingo De Vertiz, corrientes desde el día catorce de Henero de mil, setecientos, quarenta, y tres años.
Con licencia del Superior Gobierno, En la Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Año de 1743. AHC

55. Cédula Real
Constituciones, y ordenanzas, para el Regimen de la botica del Hospital Real, y General de los Indios de esta Nueva España, mandadas observar por S.M. en Cédula de 27 de octubre de 1776
México: Nueva Oficina Madrileña de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1778. BNFRCM

56. Cigala, Francisco Ignacio
Cartas al Ilmô. y Rmô. P. Mrô F. Benito Geronymo Feyjoô Montenegro, que le escribia, sobre el Theatro critico universal, Francisco Ignacio Cigala, americano: carta segunda.
México: En la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1760. BNFRCM

57. Cirilo, Francisco de S.
Obligación de los Carmelitas como hijos de María. Sermón de nuestra Señora del Carmen, que en el día de su festividad 16. de julio de 1788 dijo

en su Iglesia del Carmen el M. R. P. Fr. Francisco de S. Cirilo, provincial de los Carmelitas Descalzos, consultor del Santo Oficio y examinador sinodal del Arzobispado de México.
México: Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de S. Bernardo, 1788. BNFRCM

58. Conde y Oquendo, Francisco Xavier
Elogio de Felipe V. Rey de España, al qual se le adjudicó el segundo premio de eloquencia por la Real Academia Española, En Junta que celebró el dia 22 de Junio de 1779 su autor el Doctor Don Francisco Xavier Conde y Oquendo, Prebendado de la Santa Iglesia de la Puebla de los Angeles.
México: por Don Felipe de Zuñiga y Ontiveros calle del Espíritu Santo, 1785. BNFRCM

59. Conde y Oquendo, Francisco Xavier
Oración Fúnebre que en las exequias militares celebradas por la Plaza de México en su Santa Iglesia Metropolitana en Día 28 de Noviembre de 1786, dixo E. Dr. Francisco Xavier Conde y Oquendo, prebendado de la Catedral de Puebla.
Con licencia. México: Por D. Felipe Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo M. DCC. LXXXVII. AHC

60. Cortés, Hernán
Historia de Nueva-España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés, aumentada con otros documentos, y notas, por Francisco Antonio Lorenzana.
México: en la Imprenta del Superior Gobierno, del Br.D. Joseph Antonio de Hogal en la calle de Tiburcio, 1770. BNFRCM

61. Cosio, Joseph
Hércules coronado, que a la augusta memoria, a la real proclamacion, del prudentissimo, serenissimo, y potentissimo señor D. Fernando VI. rey de las Españas, y legitimo emperador de las Indias, le consagró en magnificas fiestas, y gloriosos aparatos, la muy ilustre, y leal ciudad de Durango, cabeza del nuevo Reyno de Vizcaya quien lo saca a luz por mano del Sr. D. Joseph Cosio, sargento Mayor.
México: Colegio Real y Mas Antiguo de San Ildefonso, 1749. BNFRCM

62. Cuellarc, Esteban de
Fidelis servus super familiam Domini.
México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1792. BNFRCM

63. Cuevas, Aguirre Joseph Francisco de
Extracto de los autos de diligencias, y reconocimientos de los ríos, lagunas, vertientes, y desagües de la capital. México, y su Valle: de los caminos para su comunicación, y su comercio: de los daños que se vieron: remedios, que

se adbitraron: de los puntos en particular decididos: de su practica: y de otros a mayor exámen reservados, para con mayor acierto resolverlos. Todo por disposición del Exgmo señor D. Juan Francisco de Huemez, y Horcasitas, del consejo de su Magestad, Theniente General de sus Reales Ejércitos, VI Rey, Gobernador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de su Real Audiencia. Lo escribo de su mandato el Lic. D. Joseph Francisco de Cuevas, Aguirre y Espinosa, Seños de las Casas de Aguirre, Sazia, Velaunza, y Suasola, Abogado de la Referida Real Audiencia: Colegial Mayor Antiguo del Infigne Viejo Colegio Mayor de Santa Maria de Todos los Santos, Regidor perpetuo de la Muy Noble, y Muy Leal Imperial Ciudad de México, y su Procurador General. De mandato del Exmo, Sr. Virey:
Impreso en México por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1748. AHC

64. Cumplido, Ignacio
El Año Nuevo, 1837-1840.
México, Ignacio Cumplido, 1837-1840. HNFR

65. Cumplido, Ignacio
El Mosaico Mexicano.
México, Ignacio Cumplido, t.1 y 2 1837,t.3 y 4 1840, t.6 1841. HNFR

66. Cumplido, Ignacio
El museo mexicano,o Miscelánea pintoresca de amenidades é instructivas.
México, Ignacio Cumplido, t. I, 1843. HNFR

67. Cumplido, Ignacio
Tipografía que contiene parte de los caracteres y demás útiles de la imprenta de la calle de Rebeldes No.2.
México, Ignacio Cumplido, 1836. AGNCFDL

68. Chávez, Juan Antonio de
Comulgador augustiniano : donde se incluyen varias oraciones sacadas de las obras de la luz de la iglesia Mig. P.S. Augustin para antes, y despues de la comunion de las meditaciones del P. Balthazar Gracian, de la Compañia de Jesús.
México : en la Imprenta del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de S. Barnardo, 1772. BNFRCM

69. D.M.G.C., Traductor del francés.
Vida de J.J. Dessalines, Gefe de los negros de Santo Domingo; con notas muy circunstanciales sobre el orígen, carácter y atrocidades de los principales gefes de aquellos rebeldes desde el principio de la insurrección en 1791.
México, Oficina de Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1805. BNFRCM

70. Dávila, Ramón
Panegírico que en honor de la Augusta Madre de la Merced, pronunció en su Convento Grande de México el M. R. P Provincial Maestro Fray Ramón Davila El día 24 de septiembre de 1850.
México, 1850, Impreso por Ignacio Lovis Morales, en la Escalerillas núm. 11. AHC

71. Dias de Arce, Juan
Libro de la vida del proximo Evangelico, El venerable, Padre Bernardino Alverez, Patriarcha, y Fundador de la Sagrada Religión de la Charidad y S. Hypolito Martyr en esta Nueva-España, Confirmada y aprobada por Nro. Smo. Padre el Señor Inocencio Duodecimo. Compuesto Por D. Juan Dias de Arce, Doctor Theologo Mexicano, Cathedratico de Philosophia primero, y segundo quadrienio, y Propietario de Prima de Sagrada Escritura, Jubilado y Canonigo Lectoral de esta Santa Iglesia Metropolitana, Maestre escuela de ella, y Cancelario de la Real Universidad presentado, Arcediano y Dean, que fue, de la misma Santa Iglesia, y Arzobispado, y Primado de la Metropolitana de Santo Domingo en la 10ª Española.
Con las licencias Necesarias Reimpreso en México en la Imprenta nueva Antuerpiana de D. Christoval, y D. Phelipe de Zúñiga, y Ontiveros, Calle de la Palma, Año de 1762. AHC

72. Diaz Cienfuegos, Pedro
Consulta juridica sobre la oposición de la Canongia Magistral vacante, de la Cathedral de Caracas, y cinco sermones, predicados, en distintas festividades, en la misma Santa Iglesia, y en la de las Angustias su author el doctor D. Pedro Diaz Cienfvegos, cura rector decano por S.M. de dicha Santa Iglesia.
México: Imprenta Real del Superior Govierno de Doña Maria de Rivera, en el Empedradillo, 1734. BNFRCM

73. Díaz de Hortega, José
Sermón que el día 13 de setiembre, último del solemne novenario, celebrado en el Convento de PP. Dieguinos de Nuestra Señora de Guadalupe, por las comunidades religiosas, clero, y mm. ii. cabildos eclesiástico y secular, de la ciudad de Valladolid de Michoacan, para implorar el auxîlio divino en las necesidades presentes de la monarquía predicó el Sr. Dr. D. José Díaz de Hortega, canónico lectoral de aquella santa iglesia ; publícase a solicitud y expensas del M.I. Ayuntamiento.
México: por Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1808. BNFRCM

74. Diéguez, Matías
Espejo de luz, que deshace las tinieblas de la ignorancia, y hace ver con su luz los engaños de la vanidad, y soberbia, descubre, y enseña a las

mugeres, y todo genero de personas entregadas loca, y ciegamente à trages, y vanidades profanas, el camino mas solido, y verdadero para seguridad de sus conciencias: compuesto de las doctrinas mas sanas, claras, y verdaderas de la Sagrada Escriptura, SS. PP. DD. y maestros sagrados, concilios, decretos, y constituciones apostolicas, declaraciones pontificias, sagrados canones, revelaciones y doctissimos tratados de varios, erudítos theologos. Dispuesto en estylo escripturario, y theologico, moral, y ascetico: provechoso para todo prelado eclesiastico, y seglar: utilissimo para padres de familia, y demas superiores, que tienen a su cargo almas de que cuidar: muy conveniente para los predicadores, y mucho mas necesario para confessores por el P. Fr. Mathias Dieguez de la Regular Observancia de N.S.P. San Francisco.
México: Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1748. BNFRCM

75. Domínguez, Juan Francisco
Singular privilegio de la sagrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe madre de Dios Juan Francisco Dominguez, cura mas antiguo del sagrario de esta santa iglesia Catedral de México.
México, en casa de Arizpe, 1809. BNFRCM

76. Domínguez, Miguel
Manifiesto del derecho que asiste al Conde de Regla, al Marques de San Christobal, a la Marquesa de San Francisco, a Doña Maria Ignacia Romero Terreros, y á la Marquesa Viuda de Herrera, hijos todos y Herederos del difunto Conde de Regla Don Pedro Romero Terreros, Caballero que fué del Orden de Calatrava, en la demanda que á consequencia de Real Orden les han puesto los Señores Fiscales de Real Hacienda y de lo Civil de esta Real Audiencia: suponiendo que el ramo de Temporalidades ocupadas á los ex-Jesuitas padeció lesion enormísima en el remate que se hizo á dicho Conde de varias haciendas pertenecientes á los Colegios de San Pedro y San Pablo de esta Corte y Noviciado del Pueblo de Tepotzotlan lo escribia el Lic. Don Miguel Dominguez Abogado de esta Real Audiencia, Individuo del Ilustre y Real Colegio de los de esta capital, y Oficial mayor del Oficio mas antiguo del Superior Gobierno.
México: Por los Herederos de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1795. BNFRCM

77. Dominicos
Regula et distinctio prima constitutionum sacri ordinis praedicatorum.
Mexici: ex Typogr. Haered. D. Josephi a Jauregui, in via S. Bernardi, 1784. BNFRCM

78. Dominicos
Regula et constitutiones pro clericis, conversisque: fratribus sacri ordinis praedicatorum hispano-latinae cum accesionibus chronologicis, et gratiarum

per R.P. Fr. Emmanuelem Varona in sacra theologia praesentatum, eiusdem ordinis professorem, denuo in lucem editae.
Mexici: Typis Josephi Bernardi de Hogal, 1731. BNFRCM

79. Dueños de Haciendas
Manifiesto de Justicia, que producen Los dueños de Haziendas, y Ranchos de Magueyes, para que, en su consideración, se sirva esta Real Audiencia de revocar, hablando con veneración, y respeto, la sentencia dad, y pronunciada en estos autos, a los diez y ocho de Julio del año passado de mil setecientos quatenta, y siete; absolviendo a los Cosecheros del Pulque blanco de la demanda puesta contra ellos, por el venerable Dean, Y Cabildo de esta Sta. Iglesia Cathedral Metropolitana, sobre, que le paguen Diezmo del Pulque, que cosechan de sus Haziendas, y Ranchos.
Con licencia del Exmo. Sr. Virrey. Impresso en el Colegio Real, y mas antiguo de S. Ildefonso de México. Año de 1750. AHC

80. E.L.D.I.E.V.C.M.C.A. E.S.M.D.G
Elogio poético á los señores apologistas de N. S. de Guadalupe: agrégase una pequeña disertación sobre las apariciones dela Santísima Virgen por E.L.D.I.E.V.C.M.C.S. E.S.M.D.G.
México: impreso en la Oficina de D. Mariano Ontiveros, calle del Espiritu Santo, 1820. BNFRCM

81. Echeverz Azlor Espinal y Valdivieso, Pedro Ignacio de
Relación Historica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de Maria, llamada vulgarmente la enseñanza, en esta ciudad de México, y compendio de la vida y virtudes de N.M.R.M. Maria Ignacia Azlor y Echeverz su fundadora y Patrona. Dedicada á la serenísima Reyna de los Ángeles María Santísima del Pilar. Á expensas de su Sobrino el Señor Don Pedro Ignacio de Echeverz Azlor Espinal y Valdivieso, Marqués de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya, Caballero del Órden de Santiago, y Alguacil Mayor del Real Consejo y Corte de Navarra.
En México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1793. AHC

82. Eguiara Egure, Joanne Josepho de
Bibliotheca Mexicana sive eruditorum historia virorum, qui in America Boreali nati, vel alibi geniti, in ipsam Domicilio aut Studijs asciti, quavis linguá scripto aliquid : tradiderunt Eorum praefertim qui pro Fide catholicá & Pietate ampliandá fovendaque, egregié factis & quibusvis scriptis floruere editis aut ineditis. Ferdinando VI Hispaniarum Regi Catholico Nuncupata. Authore D. Joanne Josepho de Eguiara Egure, Mexicano electo Episcopo Jucatanensi, Metropol. Ecclesia Patria Canónico Magistrali Regia et pontificia Universitati Mexicanensis Primario et emérito Theotogía antecessore, quondamque Rectore, Apud Sancta Inquitionis Officium Cenfore, Illmi. Arquipiscopi Mexicani Consultore, et Diaecesis Examinatore

Synodali Capucinarum Virginum á confesionibus et alijs sac[ilegible] *tomus primus exhibens litteras ABC.*
Mexici: ex nová Typographiá y a edibus authpris editioni ejusdem Bibliothecae destinatá. Anno Dominy MDCCLV. AHC

83. Eguiara y Eguren, Juan José de
Selectae dissertationes mexicanae ad scholasticam spectantes theologiam tribus tomis distinctae D.D. Joanne Josepho de Eguiara et Eguren, Mexicano, in eâdem Academia quondam Philosophiae.
Mexici: Typis Viduae D. Josephi Bernardi de Hogal, 1746. BNFRCM

84. Eguiara y Eguren, Juan José de
Vida del venerable padre don Pedro de Arellano, y Sossa, sacerdote, y primer prepósito de la Congregación del Oratorio de México por el Dr. D. Juan Joseph de Eguiara y Eguren, cathedratico que fue de phylosophia, y actual proprietario de visperas de sagrada teología.
México: en la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo rezado, de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1735. BNFRCM

85. Ejército
Libro de figuras que demuestran todas las posiciones del manejo de arma del exercicio establecido por S. M. en su infantería y dragones, año de 1762.
Mexico : Impta. de Dn. Antonio Moreno, 1768. BNFRCM

86. Escobar, Antonio de
Nueva Jerusalén Maria Señora, Poema Heroico, Por el P. Antonio de Escobar, y Mendoza de la Compañía de Jesus. Fundase en los Doze, preciosos cimientos de la Mystica Ciudad, La vida, y excelencias de la Virgen Madre de Dios. A devoción, De un Devoto de Sr. Joseph, quien en esta nueva Reimpresión lo dedica al mismo santísimo patriarcha. Parte primera. Con las licencias necesarias.
Reimpressa en México, en la imprenta de la Bibliotheca Mexicana, Año de 1758. AHC

87. Escobar, Matías de
Voces de Tritón Sonoro queda desde la Santa Iglesia de Valladolid de Mechoacan. La incorrupta, y viva Sangre del Iltmo Sr. Doctor D. Juan Joseph de Escalona, y Cayatayud, Colegial Mayor del Infigne, y Viejo de Bartholomé de Salamanca del Consejo de S. M. Su Obispo Digníssimo en la provincia de Venezuela y trasladado a dicha Santa Iglesia de Valladolid. La quales voces hacen eco en el agradecido Pecho del R. P. Fr. Matías de Escobar, del Orden de los Hermitaños de San Agustín, Examinador Synodal. Lector, y Predicador Jubilado, Prior, que ha sido de varios Conventos, y actual de la Villa de Charo, Regente de Estudios, y tres vezes Definidor de su Provincia de Mechoacan. Quien lo dedica al Sr. Lic. D. Juan de Rada. Alvacea Testamentario del mencionado Señor. Iltmo. Su Secretario de

Cámara, y Gobierno, Juez de Testamentos, Capellanias, y Obras pias, que es por el Iltmo. Señor Doctos D. Martín de Elizacochea, y que ha sido por el Cavildo Sede- Vacante, y que por el expresado Señor Escalona, su Visitador General, Provisor Interino, Gobernador, actual Prebendado de la Santa Iglesia de Valladolid, provincia de Mechoacan, a cuya conquista sale a luz y lo consagra al Excemo. Señor Doctor. D. Joseph de Carvajal, y Lancaster, Colegial Mayor del precitado Infigne, y Viejo de San Bartholome del Consejo de S. M. En el Real, y Camara de Indias, su Gobernador, &c.
Impresso en México, con licencias necessarias, por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1746. AHC

88. Espindola, Nicolás de
Desagravios de Jesvs nuestro bien, y tiernas memorias, para meditar, y contemplar lo que padecio en la noche del jueves en el asqueroso, ê indecente Aposentillo dispuestos por el Licenciado Don Nicolas de Espindola, presbytero
En México : por Joseph Bernardo de Hogal, calle de la Monterilla, 1726. BNFRCM

89. Espinosa, Félix de
Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante, descubiertas en los que hizo quando vivía, y aun después de su muerte ha manifestado el V.P.F. Antonio Margil de Jesús : casos admirables de nuevo averiguados, que no están en la vida de este siervo de Dios estampada en el año de 1737 y pueden desear los afectos de este varón memorable datos recop. por Isidro Felis de Espinosa, quien escribió su exemplarísima vida, y afectuosamente consagra este compendioso resumen a la protección de la incorrupta lengua del thaumaturgo en los prodigios San Antonio de Padua.
México: Imprenta Real del Superior Gobierno, 1747. BNFRCM

90. Espinosa y Rosal, Francisco
Despertador de la vida espiritual que segun sus reglas sigue la santa escuela de Maria Santissima: canonicamente fundada en la iglesia del venerable Tercer Orden de N.P.S. Augustin de esta corte.
Mexico: En la Imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, calle de la Palma, 1774. BNFRCM

91. Espinosa y Rosal, Francisco
Despertador de la vida espiritual: que segun sus reglas, sigue la santa escuela de Christo, canonicamente fundada en el Convento del Espiritu Santo de esta corte el Fr. Francisco Espinosa Rosal, discipulo tambien [aunque mas indigno] de dicha Santa escuela.
Mexico: en la Imprenta de los Herederos de D. Maria de Rivera, 1765. BNFRCM

92. Estatutos
Estatutos de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.
En la Imprenta Nueva mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, año de 1785. AHC

93. Fagoaga, Francisco de
Tablas de las cuentas del valor liquido de la plata del diezmo, y del intrinseco, y natural de la que se llama quintada, y de la reduccion de sus leyes a la de 12. dineros. segun las novissimas rdenanzas de su magestas, y de los derechos que de la plata, y oro se le pagan en estos reynos, en conformidad de sus leyes reales, y cedulas por Don Francisco de Fagoaga, Apartador General, y comprador de Plata, y Oro.
México: Joseph Bernardo de Hogal, 1729. BNFRCM

94. Febrer, Isidro
Mina riquisima de los tesoros de la divina gracia da a luz para entrar en ella el R.P. Fray Isidro Febrer de la regular observancia de N.P.S. Francisco ; tr. de la lengua lemosina por un P. misionero del Colegio Apostolico de S. Fernando de México.
México: en la Imprenta Matritense de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, 1778. BNFRCM

95. Fernández, Juan de Dios
Carta Consolatoria a la ciudad de Guanajuato en la sensible muerte de su zeloso apóstol el Padre Rector Ignacio Raphael Coromina Professo Theologo de la Sagrada Compañía de Jesús, Y analysis de su exemplar vida. Su author el Sr. Don Juan de Dios Fernández de suaosa Colegial Real que fue, y Vice- Rector del Real, y Pontificio Colegio de S. Nicolas Obispo de Mira en la Ciudad de Valladolid Capital de la Diecesi de Michoacán: sacristán mayor colado, y Teniente de Cura de la Parroquial de S. Francisco Penjamo, propietario por su Magestad del Real de Minas de Santa Anna, su Vicario Juez Eclesiastico: y en la actualidad Beneficiado de la Ciudad de Santa Fee Real de Minas de Guanajuato, y la Dedica a los Excmos. Sres. Marquez de la Mina, y su Dignissima Consorte.
Impressa en el Real, y mas Antiguo Colegio de S. Ildefonso de México, año de 1764. AHC

96. Fernández de Lizardi, Joaquín
El periquillo sarniento.
México, Oficina de Don Alexandro Valdés, 1816. BNFRCM

97. Fernández de Lizardi, Joaquín
El periquillo sarniento.
México, Galvan y Mariano Arevalo,1830. BNFRCM

98. Fernández de Lizardi, José Joaquín
El periquillo sarniento.Por el pensador mexicano, Tomo II.
Con las licencias necesarias, México, en la oficina de D. Alexandro Valdés, Calle de Zuleta, año de 1816. BNFRCM

99. Fernández de Lizardi, Joaquín
Fábulas del pensador mexicano.
México, Altamirano, Daniel Barquerra, 1831. BNFRCM

100. Fernández de Lizardi, Joaquín
Noches tristes.
México, Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros,1818. BNFRCM

101. Fernández de Lizardi, Joaquín
Si la envidia fuera tiña ¡Quántos tiñosos hubiera!
México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1812. BNFRCM

102. Fernández de San Salvador, Fernando
Defensa jurídica de la Señora Doña María Micaela Romero de Terreros y Trebuesto, Marquesa de San Francisco, En los Autos de Capítulos promovidos ante el Superior Gobierno de esta N.E. Por Don Antonio Larrondo, Justicia Encargado del Partido de Acámbaro, Jurisdicción de Zelaya, sobre la conducta observada en la Hacienda de San Christobal, y el mal tratamiento de sus Operarios libres y esclavos, cuya Causa pende en la Real Sala del Crímen por apelación que la expresada Señora Marquesa interpuso de la determinación definitiva que se dicto por la Intendencia de Guanaxuato. Por el Lic. Don Fernando Fernández de San Salvador, Abogado de la Real Audiencia y de su Ilustre Colegio.
Con licencia en México. Por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1796. AHC

103. Ferrer, Vicente
Suma moral para examen de curas, y confesores que a la luz del sol de las escuelas Santo Tomas dió al publico el P.M. Fr. Vicente Ferrer, de la orden de predicadores, y cathedrático jubilado en la Universidad de Valencia; añadida, y dispuesta, para uso de los principiantes, por el M. Fr. Luis Vicente Mas de la misma Orden
Mexico: En la Imprenta nueva Madrileña de D. Felipe de Zuñiga, y Ontiveros, calle de la Palma, 1778. BNFRCM

104. Flores, José
Especifico nuevamente descubierto en el Reyno de Goatemala, para la curación radical del horrible mal de cancro, y otros mas frecuentes.(Experimentado ya favorablemente en esta Capital de México.) Su autor el Dr. Don Jose Flores. Del Gremio, y Claustro de la Real Universidad

de dicha Goatemala, au Patria. Dase al publico a expensas de un espíritu patriótico.
Reimpreso con las licencias necesarias. En México, en la imprenta de D. Felipe Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, Año de 1782. ABCM

105. Franciscanos Provincia de San Diego de México
Manual serafico, o, Libro de la vida de los frayles menores: en que se contiene el texto latino de las reglas, y testamento de N.S.P.S. Francisco.
México: Imprenta de Don Felipe de Zuñigay Ontiveros, calle de la Palma, 1779. BNFRCM

106. Francisco de San Cirilo
La mejor parte de la Gloria de María: sermón de la Asunción de Nuestra Señora, que en el día de su festividad 15 de agosto de 1788 dixo en la - Santa Iglesia Catedral de México el M. R. P. Fr. Francisco de S. Cirilo, Provincial de los Carmelitas Descalzos.
México: Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de S. Bernardo, 1788. BNFRCM

107. Galindo, Gregorio
Rubrícas del misal romano reformado: para que con facilidad puedan instruirse en ellas todos los eclesiásticos. Su autor el ilustrisimo señor D. Gragorio Galindo, Obispado de Lérida, del Consejo de S.M
México, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de S. Bernardo, 1778. BNFRCM

108. Galisteo, Juan
Remedio Natural para precaverse de los rayos, y de sus funestos efectos. Secreto tan util, como curioso, sacado de las repetidas observaciones, y experiencias, que sobre la analogía de la electricidad con las materia de los rayos, ha estampado en Madrid año de 1757, en su Diario Philosofico Don Juan Galisteo Tom. I. Num. 6.
Reimpreso en el Real Colegio de San Ildefonso. 8 p., cms. México 1757. ABCM

109. Gallucci, Joseph María
Vida del venarable padre Antonio Baldinucci Misionero Apostolico de la Compañía de Jesús. Escrita en italiano por el Padre Joseph Maria Gallucci, de la misma compañía. Y traducida al castellano por otro Padre también de la Compañía.
Con las licencias necesarias. En México: en la imprenta del real, y mas Antiguo Colegio de S. Ildefonso. Año de 1760. AHC

110. Gamboa, Francisco Javier
Por el coronel D. Manuel de Rivas-Cacho, en el pleyto que sobre testamento de Da. Josepha Maria Franco Soto, su muger, le ha movido el Br. D. Juan

Joseph de la Roca, Presbytero de este Arzobispado de México; para que los señores de la Real Audiencia se sirvan de confirmar la sentencia de vista de 1. de junio de este año: en que declararon por ultima voluntad de doña Josepha el testamento nuncupativo de 24 de febrero de 1751.
En México: En la Nueva Imprenta de la Biblioteca Mexicana, en enfrente de S. Augustin, 1753. BNFRCM

111. García, Batholomé
Manual para administrar los santos sacramentos de penitencia, eucharistia, extrema-unción, y matrimonio : dar gracias después de comulgar, y ayudar a bien morir a los indios de las naciones: pajalates, orejones, pacaos, pacóas, tilijayas, alasapas, pausanes, y otras muchas diferentes, que se hallan en las Missiones del Rio de San Antonio y Rio Grande, pertenecientes a el Colegio de la Santissima Cruz de la Ciudad de Queretaro compuesto por el P. Fr. Bartholome Garcia, predicador apostolico.
México, en la Imprenta de los Herederos de Doña Maria de Rivera, en la calle de San Bernardo, y esquina de la Plazuela del Volador, 1760. BNFRCM

112. García, Francisco
Espejo de nobles: Grandezas de S. Francisco de Borja, Quarto Duque de Gandia, y tercero General de la Compañia de Jesus. Por el P. Francisco Garcia, de la misma Compañia
En México: Por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1747. BNFRCM

113. Garcia de la Vega, Joseph Vicente
Discurso crítico que sobre el uso de las lagartijas, como específico contra muchas enfermedades, produjo D. Joseph Vicente Garcia de la Vega, Profesor de Medicina de la Imperial Corte de México: dedicado al Exmo Señor. Don Martín de Mayorga Del Orden de Alcántara, Mariscal de Campo de los Reales Exércitos de S. M. Virrey, Gobernador y Capitán Genetral de ésta Nueva España &c, &c, &c.
En México, en la Imprenta de D, Felipe Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1782. ABCM

114. Garriño y Arduengo, Manuel María de
Sermón de la Cátedra de San Pedro de Antioquia, Predicado el 22 de Febrero del año de 1803 en la fiesta que celebra en este día la Ilustre Congregación del Príncipe de los Apóstoles, fundada con autoridad Pontificia de la Iglesia Parroquial de la Ciudad de San Luis Potosí, Por el Dr. Don Manuel María de Garriño y Arduengo, Colegial actual y Rector dos veces del Insigne, Viejo y Mayor de Santa María de Todos Santos de la Corte de México. Lo dá á luz. El Br. Don Joseph maría Nava y Solano, Abad que fué de la misma Congregación, y Capellan del Colegio de los Ex Jesuitas de la citada Ciudad de Potosí.

México: en la imprenta de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros Año de 1804. AHC

115. Gavila, Fernando
La lealtad americana, drama heroyco en un acto, que se ha de representar en el teatro de esta M.N. y L. ciudad de México, el dia 9. de diciembre de 1796: En celebridad del feliz cumple años de nuestra augusta soberana, y colocación de la estatua del Rey Nuestro Señor (Q.D.G.) / su autor Fernando Gavila, primer actor del Coliseo.
México: en la Imprenta del Br. D. Joseph Fernandez Jauregui, en la Calle de Stô. Domingo, y Esquina de Tacuba. A expensas del Asentista D. Joseph Bernabé Ysita, 1796. BNFRCM

116. Genovese, José María
El devoto de S. Juan Evangelista: en que se proponen los motivos para amar y reverenciar à este gran Santo. Y se pone la practica de su devocion dispuesto por el Padre Ignacio Tomai, de la Compañia de Jesvs. Y dedicado a la Santissima Madre de la Lvz, Madre especial de este Santo.
En México: en la Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1751. BNFRCM

117. Genovese, José María
La soledad christiana, en que a la luz del cielo se consideran las eternas verdades: segun la idéa de los exercicios espirituales de mi Santo Padre Ignacio, para los que dessean por ocho dias retirarse á ellos por el P. Ignacio Thomay, de la Compañia de Jesús.
México: por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1752. BNFRCM

118. Gobierno Mexicano
Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos.Sancionada por el congreso general constituyente, el 4 de Octubre de 1824.
Imprenta del supremo gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, en palacio. 1824. BNFRCM

119. Goiconhechea, Juan de
La rossa por la rossa María Ssma. De Guadalupe, substituida a Maria Señora del Rosario en el navatriumpho de la Argos China, conseguido por su Jasson el General D. Fernando de Angulo, de tres fragatas de guerra Inglesas, en el mar Pacífico. Sermón, que Predicó el Padre Juan de Goiconhechea, prosesso de la Compañía de Jesús, primero día del novenario, que en acción de gracias de su victoria le celebró en su magnifico templo, y Santuario de México. A cuyas aras lo consagra, y saca a luz, para estender la noticia; y perpetuar la memoria del beneficio recibido de la Gran Señora.
México, por Francisco de Ribera Calderón. Año de 1710. AHC

120. González de la Zarza, Juan Antonio
Siestas dogmáticas en las que con estylo dulce, claro, y llano, por un niño, es cabalmemte instruido un ranchero en las quatro partes principales de la doctrina christiana : con algunas cosas particulares, aunque no necessarias, pero conducentes â la mayor claridad, y perfecta inteligencia, de lo que el Christiano debe saber, y entender, para salvarse por D. Juan Antonio González de la Zarza, Br. en Sagrada Theologia, Cura y Juez Eclesiastico.
En México herederos de Doña Maria de Rivera 1760. BNFRCM

121. Gonzalez, Maldonado Eugenio
Rasgo Épico de la solemne proclamación, que celebró al Rey N. Sr. (Dios lo guarde) el señor D. Carlos III de Borbón, la M. Ilustre Cesárea Ciudad de la Puebla de los Ángeles, el 20 de julio de este año de 1760, al obsequio del Coronel D. Eugenio González Maldonado, que en leve indicio de su lealtad lo consagra a los pies de el mismo Rey N. Sr. (D: L. G)
Impreso en México con las licencias necesarias, en la imprenta de la Biblioteca Mexicana, Año de 1760. AHC

122. Gonzalez, Pedro
Sermón que predicó en la Santa Iglesia Catedral de México el Sr. Dr. Don Pedro Gonzalez, Prebendado de la misma, en la solemne función titular de Maria Santissima en el misterio de su gloriosa asunción el día 15 de Agosto de 1815. y lo publican el Illmo. Sr. Arzobispo electo de esta diocesi Dr. D. Pedro Fonte, y el Illmo. y V. S. Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana.
En México. En la Imprenta de Doña Maria Fernández de Jáuregui, año de 1815. AHC

123. Gorriño y Arduengo, Manuel María de
Oración eucarística que en la solemne acción de gracias que celebró la ciudad de San Luis Potosí en su iglesia parroquial á María Santísima de Guadalupe del Santuario del Desierto, tres leguas distante de esta ciudad, el día 3 de julio del año de 1805 por el pronto socorro de las aguas, alcanzado por la intercesión de esta señora Predicó Manuel María de Gorriño y Arduengo, lo dá á luz Ignacio López vecino de dicha Ciudad.
México: En la Oficina de D. Mariano de Zuñiga y Ontiveros, 1806. BNFRCM

124. Granados y Gálvez, José Joaquín
Tardes Americanas: Gobierno Gentil y Católico: Breve y Particular Noticia de Toda la Historia Indiana: Sucesos, Casos Notables, y Cosas Ignoradas, desde la Entrada de la gran Nación Tulteca á esta Tierra de Anahuac, Hasta los Presentes Tiempos. Trabajadas por un Indio y un Español.
México, Imprenta Matritense de P. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1778. AHC

125. Güeimes y Horcasitas, Juan Francisco de, Virrey
Reglas, y Condiciones, bajo las quales se ha proyectado establecer la compañía de minas, en este Reyno de Nueva- España, y demás provincias sus adyacentes, con el Título, y Advocación de N. Sra. de Guadalupe, y real Protección del rey nuestro señor D. Fernando Sexto (que Dios guarde) Por cuyo medio, y con el auxilio de los que entraren en ella, se dediquen universalmente al trabajo, y laborío de todas, y se logren los efectos, que con le beneficio fructificaren, cediendo en utilidad común. De orden de el excmo. Señor Vi- rey.
En México, en la Imprenta del Nuevo Rezado, de Doña María de Ribera, Año de 1749. AHC

126. Guerra Joseph
Fecunda nube del cielo guadalupano, y mystica paloma del estrecho palomar de el Colegio Apostólico de Nuestra Señora de Guadalupe: relación breve de la vida exemplar del V.P.F. Antonio Margil de Jesús, predicador apostólico, fundador, y ex-guardián de los tres colegios de estas Indias occidentales, comissario de el Santo Oficio, examinador synodal del obispado de Guadalaxara, y ex-prefecto de las missiones de propaganda fide sermón que predicó Joseph Guerra, en las honras que celebró del dicho V.P. el dicho colegio apostólico del día 25 de septiembre de 1726.
México: Joseph Bernardo de Hogal, 1726. BNFRCM

127. Harrizon, Antonio de
Vozes que hicieron eco en la religiosa pyra, que en la horas del V.P. Fr. Antonio Magil de Jesus, Predicador, y Notario Apostólico, Comisario del Santo Oficio, Fundador, Prefecto, Ex Guardian, y Vice- Comissario de los Colegios, y Missiones de Propaganda Pide de esta Nueva España. Erigio N. R. P. FR. Antonio de Harizon, Lector Jubilado, Qualificador del Santo Oficio, Padre de la Provincia de Santa Helena de la Florida, Chronista General, Ex-Definidor, y Misionero Provencial de esta Provincia del Santo Evangelio de México, el dia 21 de Agosto de 1726 en el Convento de N. S. P. S. Francisco de la Imperial Ciudad de México. Diolas. El R. P. PR. Juan López Aguado, Lector Jubilado, Revisor del Santo Oficio, Misionero Apostolico, y Ex-Guardian del Convento de San Buenaventura de Valladolid, en la Santa Provincia de Michoacán. Sacalas a luz la muy noble, y muy leal Ciudad de México, quien las dedica a la emimentissima, sacra, y muy venerada Congregación de propaganda Fide.
Con licencia de los Superiores. En México por Joseph Bernardo de Hogal. Calle de la Monterilla. (sin fecha). [En el colofón aparece la fecha de 1726]. AHC

128. Heredia y Sarmiento, Joseph Ignacio
Sermón panegírico de la gloriosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, que en el día 12 de diciembre de 1801.
Doña María Fernández Jáuregui, 1803. BNFRCM

129. Herrera y Bracamont, Manuel José de
El gran mosntruo de los cielos señor San Augustin: sermon panegirico que en su dia y templo de la Ciudad de S. Luis Potosí predicó el Dr. D. Manuel Joseph de Herrera y Bracamont, fundador de las Vecas reales de oposicion del Real y Primitivo Colegio de San Nicolás Obispo de Valladolid.
México: en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de San Bernardo, 1790. BNFRCM

130. Herrera y Bracamony, Manuel Joseph
El Gran Monstruo de los cielos Señor San Agustín, Sermón Panegírico que en su día y Templo de la Ciudad de S. Luis Potosí. Predicó el Dr. D. Manuel Joseph de Herrera y Bracamony, fundador de las Vacas Reales de Oposición del Real y primitivo Colegio de San Nicolás Obispo de Valladolid, Catedrático Propietario de Filosofo y de Prima en Sagrada Teologías y rector dos veces en el mismo Colegio, Cura y Juez Eclesiástico, que fue de la Villa de San Felipe, Cura por su M.g. de Potosí Vicario del Colegio de Niñas de la misma Ciudad Comisario de los Santos y Apostólicos Tribunales de Inquisición y Cruzada. Y Examinador Sinodal del Obispado de Michoacán. Dalo Luz. M. R. P. Lector Jubilado Fr. Manuel de la Parra. Secretario que fue de su Provincia. Notario revisor y Expurgador del Santo Oficio de la Inquisición, Prior que fue de los Conventos de Santiago Undaméo y de la Ciudad de Zacatecas, y actualmente del de la Ciudad de San Luis Potosí. Y lo dedica al Rmo. P. Mró. Fr. Lucas Centeno. Prior que fue del Convento de Querétaro, Rector del colegio de Guadalajara, Vicario provisional de la nueva Galicia, presidente de Capítulo, Procurador de la provincia de las Cortes de Roma, Madrid y México, Notario Apostólico y Provisional Absoluto de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán.
Impreso en México en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, Calle de San Bernardo. Año de 1790. AHC

131. Hidalgo, Miguel
Glorias dominicanas en su esclarecido, é ilustre militar tercer orden: Contiene el Origen de este Venerable Instituto, su antiguedad, y procedencia á todas las Ordenes Terceras de la Militante Iglesia: Noticia exácta de su Regla, y de algunos Privilegios y excelencias que la condecoran, é ilustran: Con la relación asimismo del origen y establecimiento del Stô. Tribunal de la Fé, y del de sus Familiares, y Ministros El M.R.P. Mrô. Fr. Miguel Hidalgo, del Sagrado Orden de Predicadores.
México: en la Imprenta del Br. D. Joseph Fernandez de Jauregui, en la Calle de Stô. Domingo y esquina de Tacuba, 1795. BNFRCM

132. Iglesia Católica
Cathecismo romano Tr. en castellano, y mexicano, por Manvel Pérez, del orden de N.P.S. Agvstin. Hijo de la Santa Provincia del Santissimo nombre de Jesus de la Nueva España: Ex-Visitador de dicha Provincia.
México: Francisco de Rivera Calderón, 1723. BNFRCM

133. Iglesia Católica
Compendio facil para saber meditar, sacado de varios autores, y reducido a cortas reglas para su manual uso Dispuesto por un sacerdote de este Arzobispado.
México: en la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de San Bernardo, 1789. BNFRCM

134. Iglesia Católica
Desagravios de Christo señor nuestro,o, Manual de exercicios espirituales: que para ocupar debidamente y con fruto el santo tiempo de la quaresma, lo dá a luz la Santa Escuela del Corazon de Jesus, sita en la iglesia parroquial de San Sebastian de esta corte.
En México : en la Imprenta nueva Madrileña de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, 1780. BNFRCM

135. Iglesia Católica
Dia doce de cada mes: exercicio devoto para celebrar el singular mysterio de la Concepcion en gracia de Maria Santissima Nuestra Señora: y el estupendo milagro de su aparicion prodigiosa en su soberana, y divina imagen de Guadalupe, en este dichoso reyno de Nueva España dispuesto por un religioso sacerdote del Orden de Nuestra S.P.S. Francisco.
Mexico: en la Imprenta de D. Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros, calle de la Palma, 1770. BNFRCM

136. Iglesia Católica
El llanto de Jeremías aplicado, y explicado en la sensible muerte del Exmo. Sr. D. Pedro de Castro Figueroa, y Salazar, Duque de la Conquista, Marques de Gracia Real: Caballero de las órdenes de S. Tiago, y Real de San Genaro Comendador de Castilseras en la Calatrava, Capitan General de los Reales Exércitos, del Supremo Consejo de Guerra, Teniente Coronel del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española, Gentil- Hombre de Cámara, con entrada, de S. M. S. De su consejo de Guerra, Virrey, que fue de Sicilia, y Virrey, Gobernador, y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia de México. Que predicó El Dr. Y M. D. Bartolomé Phelippe De Yta, Y Parra, Catedrático jubilado en prima de Phiposorhia en la Real Universidad de esta Corte, y en ella su Decano de Philosophia, y Theologia, Calificador del Santo Oficcio, Canonigo Magistral, y mas antiguo de la Santa Iglesia, en las Honras, que se celebraron, con asistencia de la Rl. Audiencia Gobernadora de este Reyno, y demás tribunales y Religiones.

A expensas De los Herederos de dicho Exmo. Señor, quienes afectuosos lo dedican al Rey N. Sr. (que dios guarde).
Con Licencia En México por la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal. Calle de las Capuchinas, Año de 1744. AHC

137. Iglesia Católica
Exposicion parafrastica del psalterio y de los canticos del Breviario. Por el maest. Joseph de Valdivieso, Capellan de honor de S.A. el señor Infante Don Fernando de Austria.
Mexico: por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1784. BNFRCM

138. Iglesia Católica
Manual de parrocos para la administración de los sacramentos del bautismo y penitencia, enteramente conforme al ritual romano mandado publicar por N. SS. P. el Sr. Paulo V. para puntual observancia entre la universal iglesia sale á luz en esta impresion para el mas cómodo uso de los padres capellanes del Hospital general de S. Andrés Apostol de México.
México, por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1789. BNFRCM

139. Iglesia Católica
Modo de administrar el sacramento del matrimonio.
Mexici, ex Typis Haredum Lic. D. Josephy á Jáuregui. In viá S. Bernardi Anno Domini 1781. AHC

140. Iglesia Católica
Officia sanctorum in Breviario Romano ex mandato summorum Pontificum apponenda, iuxta rubricas Breviarij Romani, ex Dec. Sac. Rit. Cong. auctoritate superiorum novissimè recognita.
Mexici: ap. Josephum Bernardum de Hogal, 1730. BNFRCM

141. Iglesia Católica
Officia sanctorum in Breviario Romano, ex mandato summorum Pontificum novitèr apponenda tàm de praecepto, quàm ad libitum recitanda, et alia, quae generaliter in Hispania et aliis locis particularibus recitari possunt, prout in suis decretis continetur, juxta Rubricas ejusdem Breviarii Romani: ex apostolica concessione, et autoritate superiorum ritè recognita.
Mexici: Typis sacror Librorum, apud Heredes D. Mariae de Rivera, 1756. BNFRCM

142. Iglesia Católica
Officia sanctorum in breviario romano, ex mandato summorum pontificum novitèr apponenda tàm de praecepto, quàm ad libitum recitanda, et alia, quae generaliter in hispania et aliis locis particularibus recitari possunt, prout in suis decretis continetur, juxta rubricas ejusdem Breviarii Romani.
Mexici: apud Héredes D. Mariae de Rivera, 1768. BNFRCM

143. Iglesia Católica
Romance que responde a la pregunta ¿quien es Dios? por un devoto del mysterio inefable de la SS. Trinidad.
México : por los Herederos de la Viuda de D. Joseph de Hogal, 1763. BNFRCM

144. Iglesia Católica
Sumario de las indulgencias concedidas a los Congregantes de la Congregación del glorioso Apóstol de las Indias. S. Francisco Xavier, fundada Canónicamente en la Parroquia de la Santa Vera- Cruz de México. Concedidas por N. SS. Padre Benedicto XIII, en su Bula, plúmbea dada en San Pedro de Roma el día cinco de Noviembre de mil setecientos y veinte y seis; y por su Breve dado así mismo en Roma, en San Pedro, debaxo del Anillo del Pescador, en día 20 y uno de noviembre del mismo año. Con advertencia, de que en dicha Bula su Santidad revoca, y anula todas las Indulgencias concedidas antes de estas á dicha Congregación, y sus Congregantes: de manera, que solo pueden ganar las contenidas en este Sumario, y no las del antiguo. Y han de tener la Bula de la Santa Cruzada de la última publicación.
Reimpreso en México: en la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo. Año de 1784. AHC

145. Iglesia Católica
Trecena en honra de el glorioso esclarecido taumaturgo San Francisco de Paula, patriarca de la sagrada religion de los mínimos: La dispuso la gratitud del mínimo de sus Devotos, para culto del mismo Santo, y utilidad de los necesitados.
México: por D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1796. BNFRCM

146. Iglesia Católica
Semanario Mariano: devocion piadosísima en obsequio de la madre de Dios: para alcanzar su proteccion en la hora de la muerte sacado del salterio seráfico doctor de la iglesia San Buenaventura; tr. al castellano por el R.P. Fr. Diego Bringas y Enzinas, predicador apostólico é hijo del Colegio de la Santa Cruz de Querétaro
México: por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790. BNFRCM

147. Izquierdo, Sebastián
Práctica de los exercicios espirituales de nuestro padre S. Ignacio por el P. Sebastian Izquiero de la Compañia de Jesús.
México: en la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de S. Bernardo, 1782. BNFRCM

148. Sartorio, José Manuel
La imágen de María Triunfante de las aguas: oracion que el dia dos de agosto de mil setecientos noventa y siete, á presencia del Illmo. y Rmo. señor Don Fr. Damian Martinez de Galinzoga, dignisimo Obispo de Tarazona dixo en el Santuario de Nuestra Señora de los Angeles el Br. D. Joseph Manuel Sartorio presbítero de este Arzobispado de México.
México : por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1797. BNFRCM

149. Josephum, A.S. Benedicto Carmelitam.
Poemata Sacra in Candidatorum Latinitatis Gratiam. Pres R. P. F. Josephum A S. Benedicto Carmelitam Nudipedem, hujus Sancti Alberii titulo Mexicane Provincie in Nova Hispania alumnum, olim s. Theologie Moralis, atque Expositive Lectorem, Guacindensis, Antequerensis, iterumque Guacindensis Conventus Priorem, Lucubrata.
M. DCC. LXXVII. Mexici. Ex nova Typ. Matritenfi apud D. Philippum de Zúñiga & Ontiveros, in via Palme. AHC

150. Laciego y Eguilaz, Joseph de
Alegación jurídica, y manifestación de los derechos, que para el uso de sus defensas y hacer constar su inocencia ha practicado. La M.R.M. Juana María de S. Estevan Religiosa Carmelita Descalza, Fundadora del Convento Nuevo de N. M. Santa Theresa de Jesús, en esta Ciudad, y actual Priora electa de él, en la prosecución de la causa, y Juicio, que se le formó. Por el Illmo, y Rmo. Sor. M. D. Fr. Joseph de Laciego y Eguilaz. Monje de Señor S. Benito, del Consejo de S. M. y dignísimo Prelado, y Arzobispo, que fue de esta Ciudad. Assi en lo principal de la causa, como en el artículo de la fuerza, pendiente ante los señores presidente, y Oydores del Real Acuerdo; por la denegada appellación, que debidamente interpuso, para ante el Señor Delegado de su Santidad del Obispado de la Puebla de los Angeles; de el auto en que se le denegó la restitución perdida, a su propio Convento, y Prelacía, en que se le causo despojo. Para que este Real Acuerdo se sirva de decir, aver hecho fuerza dicho Illmo. y Rmo. Señor Arzobispo dela denegación de la appellación, la que se debe otorgar, y reponer lo hecho; y para que en la prosecución de la instancia de sirva el Señor Delegado en lo principal de ella, de revocar, debidamente hablando, la determinación appellada, mandando hazer la restitución, a su Convento y Prelacía.
Con licencia del Superior Gobierno. En México: por Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1728. AHC

151. Ledesma, Clemente de,
Despertador repvblicano, que por las letras del A.B.C. compendia los dos compendios del primero, y segundo tomo del despertador de noticias theologicas morales cõ varias adiciones necessarias, para despertar las obligaciones de los estados, y oficios, y para los Curas, Comissarios del

Tribunal del Santo Oficio, y Confessores Fr. Clemente de Ledesma, del Orden de N.P.S. Francisco, Ex Lector de Philosophia, Predicador Jubilado.
México: Maria de Benavides Viuda, de Juan de Ribera, 1700. BNFRCM

152. Larrañaga Virgilio y Ramírez
Manual de párrocos.
México, Joseph de Jáuregui, 1783. BNFRCM

153. Lazcano, Francisco Xavier
Guadalupano zodiaco para recibir de la escogida como el sol María Señora Nuestra los mas propicios influxos dispuesto por el P. Francisco Xavier Lazcano de la Compañia de Jesús.
Mexico: por D. Felipe de Zuñiga, calle de la Palma, 1776. BNFRCM

154. León y Gama, Antonio de
Disertación física sobre la Materia y formación de las Auroras Boreales, que con ocasión de la que apareció en México y otros lugares de la Nueva España el día 14 de Noviembre de 1789 escribió D. Antonio de Leon y Gama.
Con las licencias ncesarias. México: Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1790. AHC

155. Leon y Gamma, Antonio de
Instrucciones sobre el Remedio de las lagartijas. Nuevamente descubierto para la curación del Cancro, y otras enfermedades, que para su seguro uso dedica esta nobilísima, y excelentísima ciudad de México. Don Antonio de Leon y Gamma. Nativo, y vecino de ella. De orden de S. E.
En México en la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Calle del Espíritu Santo, año de 1783. ABCM

156. León y Gama, Antonio de
Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790: explicase el sistema de los Calendarios de los indios, el método que tenian de dividir el tiempo, y la correccion que hacian de él para igualar el año civil, de que usaban, con el año solar trópico por Don Antonio de León y Gama.
México : en la Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792. BNFRCM

157. León y Gama, Antonio de
Calendario.
México, Joseph de Jáuregui, 1771. BNFRCM

158. Levanto, Leonardo
Opusculo de el patrimonio verdadero de el mejor de los Guzmanes, el gran padre, y patriarcha Santo Domingo, herencia legitima de sus espirituales hijos predicadores : El Santissimo Rosario de la emperatriz de cielo y tierra, la sacratissima Virgen Maria, propugnado contra la nimia crisis de el presente siglo por el M.R.P.M. Fr. Leonardo Levanto, ex-provincial de las Provincias de San Hipolyto de Oaxaca, y San Miguel de la Puebla.
En México: en la Imprenta de el Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1754. BNFRCM

159. Linati, Galli y Heredia
El iris. Periódico crítico y Literario.
México:1826. En la oficina del Iris, calle de S. Agustin núm. 13, y en las librerias de Récio, Ackerman y Valdés. Tomo I. BNFRCM

160. López Aguado, Juan
Hojas del arbol de la vida, que llevan la salud a las almas ilustres flores en que se convierten las bastardas espinas de la culpa Felices frutos que alientan la esperanza a la eterna corona de la gloria. Hojas, Flores, y Frutos de la santissima cruz, a quien con el amparo del soberano Nombre de María y las alegres flores de su santissimo Rosario fray Juan Chrysostomo Lopez de Aguado lector jubilado, ex-custodio de la Santa Provincia de San Pedro, y San Pablo de Michoacan, en la Nueva-España.
México: Por la Viuda de Don Joseph Bernardo de Hogal, Impresora del Real, y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada, 1743. BNFRCM

161. López Murto, Antonio
María Santísima exaltada en la América por el cielo, la tierra y el infierno: sermón panegirico que en la función de acción de gracias, despues del solemne novenario con que el M. ilustre ayuntamiento de San Luis Potosí celebra anualmente á su jurada patrona María Santísima de Guadalupe, predicó el dia 7 de mayo de 1791 en la iglesia parroquial de dicha ciudad el R.P. Fray Antonio Lopez Murto, colegial de oposición en el de propaganda fide del seráfico Dr. San Buenaventura de Sevilla; sale a luz a expensas de D. Vicente Bernabeu doctor en Derecho civil del Claustro y Gremio de la Universidad de Valencia, teniente letrado y asesor ordinario de la intendencia de San Luis Potosí.
México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, 1791. BNFRCM

162. Lorenzana, Franciso Antonio
Tratado de el agua Mineral Caliente de San Bartolomé; a solicitud de el Excmo. Illmo Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Dignísimo Arzobispo de México, y Electo de Toledo, Primado de las Espamas, Canciller mayor de Castilla y de el Consejo de S. M. &c.
México, en la imprenta del Br. D. Joseph Antonio de Hogal. 1772. AHC

163. Lozano, Francisco Javier
Verdades eternas, confirmadas con la sagrada escritura, y expuestas en Décimas castellanas para conservarlas fácilmente en la memoria, por el presbytero don Francisco Javier Lozano, Natural de Valdepeñas, quien las predica al Patriarca S. Ignacio de Loyola. Primera Parte. Memorare Novissima tua: Eccl. 7. 40.
Con las licencias necesarias Impresas en México, en la Oficina de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, Calle de Santo Domingo, y Esquina de la Tacuba. Año de 1794. AHC

164. Maldonado, Angel
Oracion evangelica que predicó el Illmo. y rmo. señor Mro. don Fr. Angel Maldonado, del Consejo de su Magestad, Obispo de la Santa Iglesia de Antequera, en el dia que se dedicó el Templo de Nuestra Señorade Guadalupe.
México: Joseph Bernardo de Hogal, 1726. BNFRCM

165. Malpica Diosdado, José Francisco de
Alexipharmaco de la salud, antidoto de la enfermedad, favorable dietetico instrumento de la vida: dissertacion medico-moral, que trata del ayuno, y accidentes, que escusan de él, y que hacen licito el uso de las carnes á los enfermos, y valetudinarios; en un copioso cathalogo, sacado de tres autores contra el sentir de los hereges, que lo improbaban, y tambien para desterrar los vanos miedos de la opinion vulgar dispuesto por el Br. D. Joseph Francisco de Malpica Diosdado, Medico aprobado por el Real Tribunal, del Proto=Medicato de esta Nueva España.
México: En el Colegio Real, y mas Antiguo de S. Ildefonso, 1751. BNFRCM

166. Margil de Jesús, Antonio
Prospecto de una Eneida Apostólica o Epopeya, que celebra la predicación del V Apóstol del Occidente, P. Fr. Antonio Margil de Jesús: Margileida. Escrita con puros versos de P. Virgilio Maron, y traducida a verso castellano la que se propone al público de esta América Septentrional por subscripción. Para que colectados anticipada, emite los gastos necesarios, se proceda inmediatamente a su impresión. Su autor Don Bruno Francisco Larrañaga.
Impresa en México en la nueva imprenta Madrileña de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui. Calle de S. Bernardo. Año de 1788. AHC

167. Marín, José
Sermón panegírico de San Juan de Capistrano, que en la solemnidad del capítulo general, que el día 28 de mayo de 1768 celebró la religión de N. S. P. S. Francisco en el convento Grande de la nobilísima ciudad de Valencia, dixo el 27 del mismo mes el R.P. Fr. Joseph Marin, doctor teologo del gremio y claustro de la Universidad de Salamanca.
México: por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1786. BNFRCM

168. Martínez Adame, Joseph
Sermón de San Felipe de Jesús, Predicado en día 5 de Febrero del año de 1781. En que se estrenó el nuevo Oficio y Misa concedidos al Glorioso Santo por la Silla Apostólica, por el R. P. D. Joseph Martínez Adame. Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de esta Corte, Celebrando Misa de Pontificial el Illmo. Sr. Dr. D. Alonso Nuñez de Haro y Peralta. Del Consejo de S. Mag. dignísimo Arzobispo de esta Metrópoli. A quien por manos de la R. M. Abadesa Sor María Rosa, y demás religiosas Capuchinas de dicho Convento lo consagra. D. Ambrosio Meave Caballero del Orden de Santiago, Prior que fue del Real Tribunal del Consulado, y Sindico actual delo mismo Convento.
México: Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1781. AHC

169. Mayorga, Martín de, virrey
Representaciones del Real Tribunal, de Minería a favor de su importante cuerpo, y declaración del Exmo. Señor Virrey de estos reynos. Sobre que los utensilios pertrechos, y demás efectos que inmediata, ó indirectamente conducen al laborio de las minas no causen alcabala.
Con permiso de S.E. Impresas en México por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1781. AHC

170. Mayorga, Martín de, Virrey
Condiciones de la Contrata, celebrada con los cosecheros de Tabaco de la Villa de Orizaba, por las Siembras, correspondientes al Pueblo de San Francisco Songolica, y el tiempo, que dentro se expresa. Del orden del Excmo. Sr. Virrey.
Impresas en la imprenta de los Herederos del lic. D. Joseph de Jáuregui, en la Calle de S. Bernardo. Año de 1781. AHC

171. Mayorga, Martín de, Virrey
Condiciones de la contrata celebrada con los cosecheros de Tabaco de la Villa de Cordova, por el tiempo que dentro se expresa.
Impresas en México. En la Imprenta del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, Impresor del Superior Gobierno. Año de 1781. AHC

172. Memmi, Juan Bautista
Vida del Padre Francisco Maria Galluzzi de la compañía de Jesus. Escrita en lengua Toscana por el P. Juan Bautista Memmi de la misma Compañía de Jesus.
Con Licencia en México en la Imprenta del Real, y Mas antiguo Colegio de San Ildefonso, año de 1761. AHC

173. Mendez, Joseph
Respuesta que dá el Licdo. D. Joseph Mendez, a unas addicciones, notas, glosa, o semiimpugnación, que sin nombre de author se ha escrito en vista

de su manifiesto, que como acessor formó en el pleyto que siguen los herederos de D. Gaspar de Somoza, con los Albaceas de D. Juan Gomez Merquez, y ciertas obras pias sobre la validación de un testamento, y disposiciones.
Con licencia de el superior Gobierno. En México: Por Joseph Bernardo de Hogal, En la Calle nueva. Año de 1728. AHC

174. Mendoza, y Gonzalez, Juan Antonio de
Maquina para desaguar las minas, inventada, fabricada, examinada, y comprobada por D. Juan Antonio de Mendoza, y Gonzalez, contado general, que fué de los Reales Azogues de este Reyno, y actual de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de la Puebla de los Angeles, Notario del Santo Officio de la inquisición, y Professor de las Ciencias Matemáticas.
Con Licencia. En México: por Joseph Bernardo de Hogal. En la Calle de la Monterilla. Año 1727. AHC

175. Miner, Agustín José
Tabula Annualis: Recitationis Div. Offic. Missaeq, celebrationis, juxta Rubricas Brev. Missal.q. Rom. & Franc. & S.R.C. Decreta: Ad usu In Alma S. Didaci Mexicana Provincia degentium. Superiorum jussu Ordinata a Fr. Augustino Josepho Miner indigno tantae Matris Filio.
Mexici: Typogr. Matritens. in viâ S. Bernard, 1785. BNFRCM

176. Miranda, Ignacio Joseph de
Por D. Ignacio Joseph de Miranda. Factor, D. Juan Antonio de Claveria Villareales, Thesorero, y D. Alexo Lopez de Cotilla, del Orden de Santiago, contador, Officiales Reales de la Real Caxa de esta Corte. Y por D. Joseph Luis de los Rios, Contador Administrador General de los Reales Tributos, Nuevo Servicio, y Azoguez de esta Nueva- España, y Don Manuel Ximenes de los Cabos, del Orden de Santiago, Contador Administrador General de la Reales Alcabalas, Union de Armas, y Armada de Barlovento, en este Reyno, en quanto obtan a dichas plazas de Officiales Reales. En el pleyto con el Dr. Don Antonio Melendez Balan, abogado de esta Real Audiencia, y Asesor General del Exellentíssimo, Señor Duque de Linales, Virrey, Gobernador, Capitán General de esta Nueva- España, como tutor de Don Christoval de Medina, menor, hijo legítimo de D. Christoval de Medina, Oficial mayor que fue de la Contaduría de la Real Caxa. Sobre si se deva el cumplimiento al Regio Rescripto de gracia a dicho menor, de la plaza de Official mayor de la Real Contaduría, y para ello deva cesar el exercicio de ella Don Pedro Larburn, como por parte del menor se pide. O si deva suspenderle la execución, hasta que informado su Magestad Católica, mande, lo que fuere de su Real Agrado, como por la de Officiales Reales de suplica Informa con la devida veneración los jurídicos méritos, que fundan y justifican su pretención. El Lic. Don Joseph de Ordaz, Abogado de esta Real Audiencia, y de pressos del Santo Oficio de este Reyno.

Con licencia de los Superiores. En México por Francisco de Rivera Calderón, en la calle de San Agustín. Año de 1715. AHC

177. Montana, Luis
La Fortaleza.
México, en casa de Arizpe, 1808. BNFRCM

178. Monte Pío
Prontuario General en cinco tarifas, Por la que se saca y deduce toda clase de Sueldos; y los varios descuentos que de ellos deben hacerse para el fondo del Monte Pío de Oficinas de esta Nueva España, y demás provincias é Islas agregadas, y las pensiones que han de percibir las Madres, Viudas o Pupilos de los empleados, que fallezcan y tengan derecho al Monte. Dispuestas por el contador de el Año de 1784.
En México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo. AHC

179. Morales, Juan Bautista
El Gallo pitagórico
Imprenta de Ignacio Cumplido 1845. BNFRCM

180. Moreno Vesares, Miguel.
Don Miguel Moreno Vesares Mayordomo administrador, de los proprios, y rentas de el Convento de San Juan de la Penitencia de esta Ciudad por la Rda. Me. Ursula de San Francisco, Abbadeza: Vicaria. Definidoras: Mayordoma: Contadora; y demás Religiosas actuales de el. En el pleyto con los herederos de Don Antonio de Araujo, sobre la liberación de una fianza. Responde al informe en derecho que han dado. Para que se conforme la Sentencia de Vista de esta Real Audiencia, en que se condenaron a la paga de la cantidad demandada.
Con licencia. En México, por Francisco de Ribera Calderón. En la calle de San Agustín. Año de 1721. AHC

181. Moret, José de
Compendio de la vida y martyrio de San Fermín primer obispo, y patrón del obispado de Pamplona, y natural de la misma ciudad: compatrón principal con S. Francisco Xavier de la Compañía de Iesús de el nobilissimo reyno de Navarra sacada de la historia, qve escrivio el R. Padre Joseph Moret de la Compañia de Iesvs, chronista del mismo Reyno.
México: Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1710. BNFRCM

182. Mortagón, Fernando
Manual de exercicios espirituales para practicar los santos desagravios de Christo Señor Nuestro Dispuesto por el P. Fr. Fernando Mortagon, de la Regular Observancia de N.P.S. Francisco, Predicador General.

México: por D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1796. BNFRCM

183. Neve, Luis de
Reglas de orthographia diccionario, y arte del idioma Othomí, breve instrucción para los principiantes, que dictó, El L. D. Luis de Neve, y Molina, Cathedratico Propietario de Dicho Idioma en el Real, y Pontificio Colegio Seminario, Examinador Synodal, e interprete de un tribunal de Fé en el provisorato de Indios de este Arzobispado, y Capellan del Hospital Real se esta Corte. Dedicalo el Gloriosissimo Señor San Joseph, Padre Putativo del Verbo Eterno, y bajo su Protección lo saca á luz.
Impressas en México, con las licencias necessarias, en el Puente del Espíritu Santo. Herederos de José Fernández de Jáuregui. Año de 1767. AHC

184. Nicoselli, Anastasio.
Dos relaciones historicas de la admirable aparicion de la Virgen Santisima, y soberana madre de Dios: baxo el título de Santa Maria de Guadalupe, acaecida en esta corte de México el año de mil quinientos treinta y uno.
México: En la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, 1781. BNFRCM

185. Núñez de Haro y Peralta, Alonso
Constituciones que el Ilustrísimo Señor Doctor Don Alonso Núñez de Haro y Peralta, del consejo de su Magestad, y Arzobispo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, Formó para el mejor régimen y gobierno del Real Colegio Seminario de Instrucción, Retiro voluntario y Corrección para el Clero secular de esta Docesi, fundado por S. S. Illma. En el Pueblo de Tepotzotlan; aprobó al Rey Nro. Señor (Dios le guarde); y mandó observar puntual y efectivamente con las adiciones y declaraciones que contienen.
Impresas en México: En la Imprenta Nueva Madrileña de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle de la Plama, año de 1777. AHC

186. Ochoa Villaseñor, José Vicente de
Escala del cielo que con piadoso afecto ofrece a los fieles de Jesuchristo el Br. D. Joseph Vicente de Ochoa Villaseñor, Comisario del Santo Tribunal de la Fé Sacale a luz D. Joseph Antonio Ginata Espinosa de los Monteros.
México: por D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1793. BNFRCM

187. Olivares, Durangensis Francisco de
Séneca Christianus, Seu Preacepta Moralia Insigniora. Quae Extant In Lucci Annei Senecae Epistolis in ordinem congesta, & faciliori usui acconamodata. Praeterea Quaedam Solatia, & Remedia ex eius excerptis novissimé deprompta. PtaVIIM. DCC. XV.Nunc Illmi. D.D Francisci de Olivares Durangensis Episcopi, suasione ac expensis.

Mexici Anno Domini M. DCC. XCVI. Per Marianum Zunnigam & Ontiverium, ad viam Spiritus Sancti. AHC

188. Ordaz, Joseph de
Por los Reverendos Padres Prior, y religiosos Carmelitas Descalzos, Hermitaños de el Santo Desierto de este Reyno, como Dueños de los Officios de Ensayador, y Fundidir Mayor de la Real Casa de Moneda de esta Corte, en los autos con Joseph de León, su Theniente, que ha sido en dichos Officios. Sobre si deba correr el nuevo nombramiento hecho en Don Juan de las Cuevas para que se revoque, como se suplica, con la veneración debida el Auto de vista de esta Real Audiencia, y se confirme el Decreto Apelado de el Exmo. Señor Marques de Valero, Vi- rey, Governador, y Capitan General de esta Nueva- España, y Presidente de su Rl. Audiencia, informa los meritos de su justicia el Doctor D. Joseph de Ordaz, Abogado de esta Real Audiencia, y de presos del Santo Officio de la Inquisición de este Reyno, su Corrector, y Expurgador de Libros.
Con licencia de el Superior Gobierno. En México, en la Imprenta nueva Plantiniana de Juan Francisco de Ortega, y Bonilla; en la Calle de Tacuba. Año de 1721. AHC

189. Ordenanzas
Ordenanzas de la Real Renta de los naipes, para este Reyno de Nueva España, y Provincias de su comprehención: que se administra de cuenta de S. M. Año 1768.
Impressas en México, en la imprenta de D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tiburcio. Año de 1768. AHC

190. Ordenanzas.
Ordenanzas, Método, o regla que se ha de observar a efecto de cerrar la puerta a la perpetración de Fraudes en la Grana Cochinilla, Que en universal daño del Comercio de este Reyno, y el de Europa se han experimentado, especialmente al presente con la mescla de la semilla de Sebolla semejante semejante a dicho precioso fruto: A que siguen lo que la Diputación de Comercio de esta Ciudad ha tenido por conveniente se agregue a ellas para regla en el registro de Granas de esta Ciudad, y fe notan asi (:)
Impresa en México: por D. Felipe Zúñiga y Ontiveros, Calle de la Palma. Año de 1773. AHC

191. Oviedo Herrera, Luis Antonio de
Poema Sacro de la Pasión de Nro. Señor Jesucristo, que en un Romance Castellano, Dividido en siete estaciones, escribia Don Luis Antonio de Oviedo Herrera y Rueda, Caballero del Orden de Santiago, Conde de la Granja.
En México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. 1787. AHC

192. Oviedo, Juan Antonio de
Elogios de muchos Hermanos Coadjutores de la Compañía de Jesus, que en las cuatro partes del Mundo han florecido con grandes creditos de Santidad. Recogiolos de muchos autores el Padre Juan Antonio de Oviedo de la misma Compañía, Prefecto de la Ilustre Congregación de la Purissima, y Calificador del Santo Oficio. Primera parte, en que se contienen los seis primeros meses del año: y los dedica a sus Carissimos Hermanos Cosdjutores de toda la Compañía, y especialmente a los de esta provincia de Nueva España.
En México en la Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1755. AHC

193. Oviedo, Juan Antonio de
Vida admirable, apostolicos ministerios, y heroicas virtudes del venerable padre Joseph Vidal, professo de la Compañia de Jesvs en la provincia de Nueva-España escribiola el padre Juan Antonio de Oviedo de la misma Compañia, Rector del Colegio de San Andrès de Mexico
México: en la Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1752. BNFRCM

194. Oyanguren de Santa Inés, Melchor
Arte de la lengua japona: dividido en quatro libros segun el arte de Nebrixa : con algunas voces proprias de la escritura, y otras de los lenguages de Ximo, y del Cami, y con algunas perifrases, y figuras : a mayor honra y gloria de Dios compuesto por el Hermano Pr. Fr. Melchor Oyanguren de Santa Ines, religioso descalzo de Nro. S.P. San Francisco.
México: por Joseph Bernardo de Hogal, Ministro, e Impressor Real, y Apostolico Tribunal de la Santa cruzada, en todo este Reyno, 1738. BNFRCM

195. Palafox y Mendoza, Juan de, virrey
*Constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México.** Segunda Edición, dedicada al Rey Nuestro Señor Don Carlos III.*
Con licencia en México, En la imprenta de Don Felipe Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1775. *** Fueron extendidos por el Illmo Exmó. Y Venerable Sr. Don Juan de Palafox y Mendoza, de gloriosa memoria, del Consejo de S. M. Obispo de la Puebla de los Angeles, Visitador de dicha Real Universidad y de la Nueva España, Virrey y Capitán General, que fue en ella, y Presidente de la Real Audiencia de México.*
En la imprenta de Don Felipe Zúñiga y Ontiveros, calle de la Palma, año de 1775. AHC

196. Palou, Francisco
Relación Historica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre Fray Junipero Serra, Y de las misiones que fundó en la California Septentrional, y nuevos establecimientos de Monterrey. Escrito Por el R. P. L. Fr. Francisco

Palou, Guardian actual del Colegio Apostolico de S. Fernando de México, y Discípulo del Venerable Fundador. Dirigida a su Santa Provincia de la regular observancia de Nro. S. P. S. Francisco de la Isla de Mallorca. A expensas de Don Miguel Gonzales Calderón. Sindico de dicho apostolico colegio.
Impresa en México, en la imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1787. AHC

197. Paredes, Ignacio de
Promptuario Manual Mexicano. Que a la verdad podrá ser utilissimo a los Parrochos para la enseñanza; a los necessitados indios para su instrucción; y a los que aprenden la legua para la expedición. Contiene cuarente seis pláticas con sus ejemplos, y morales exhortaciones, y seis sermones morales, acomodados a los seis Domingos de la Quarentena. Todo lo cual corresponde a los cincuenta, y dos domingos de todo el año; en que se suele explicar la doctrina Christiana a los feligreses. En las pláticas se van explicando, uno por uno, todos los puntos, que todo Christiano debe saber, y entender. En los sermomnes se trata de aquellas materias más sólidas, y conducentes al provecho y Conversión de las almas. Añadese por fin un Sermon de Nuestra Santísima Guadalupana Señora. Con una breve narración de sus historia, y dos Indices; que se hallarán al principio de la Obra. La que con la claridad, y propiedad en el idioma, que pudo, dispuso. El P. Ignacio de Paredes de la Compañía de Jesus, Morador del Colegio Destinado para solos Indios , de S. Gregorio de la misma Compañía de la Ciudad de México. Y el mismo en compañía de otro Noble, honrado y agradecido caballero, lo dedica afectuoso y rendido al señor. Don Fesis Venancio Malo de Villavicencio del Consejo de su Magestad, y su Meritísimo oydor de la Real Audiencia de México,&c.
Con las licencias necesarias, En México, en la imprenta de la Bibliotheca Mexicana, enfrente de San Agustín. Año de 1759. AHC

198. Paz, Nicolás de
Novena y bosquejo de los milagros y maravillas que ha obrado la Santísima Imagen de Christo crucificado de esquipulas, Con la que se pueden preparar a celebrarse la fiesta el día 15 de Enero. Escrita por el Dr. D. Nicolás de Paz, Examinador Synodal, y Comisario del Santo Oficio, Tiene concedidos quarenta días de indulgencia el Señor Arzobispo para cada día de la Novena.
Reimpreso en México en la Imprenta Madrileña. Calle de Santo Domingo Esquina de Tacuba. Herederos de José Fernández de Jáuregui. Año de 1801. AHC

199. Pazos, Manuel Antonio de
Sermón fúnebre que en el aniversario de difuntos, que en su capítulo provincial hace la Provincia de N. S. P. S. Francisco de Zacatecas el día 11

de Noviembre de el año de 1782. En el Convento Capitular de San Luis Potosí, Dixo el R. P. Fr. Manuel Antonio de Pazos, predicador General y Custodio de dicha Provincia. Dalo a luz y dedicalo A. N. S. P. S. Francisco, D. Bernabé Cosio, Sindicato del Convento, particular devoto de el Santo, y addictisimo a sus Hijos.
Impreso en México en la Imprenta Nueva Madrileña de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, calle de San Bernardo. Año de 1783. AHC

200. Peñuelas, Pablo Antonio
Panegirico a Nuestra Señora de Guadalupe : que predicó en el famoso templo de su Santuario de México El Br. D. Pablo Antonio Peñuelas catedrático de filosofía en el Real y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid.
En México: en la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1782. BNFRCM

201. Peralta, Antonio de
Dissertationes scholasticae de S. Joseph vnigeniti filij dei pvtativo patri, deiqve genitricis sponso dignissimo : eidem beatissimo patriarchae tvtelari svo consecratae Antonio de Peralta Societatis Jesu Mexicano, & Mexici.
Mexici: Typis Josephi Bernardi de Hogal, Impressoris librorum apud Civitatis Palatium, 1729. BNFRCM

202. Pinamonti, Juan Pedro
El árbol de la vida, excelencias, y frutos de la Santa Misa, con el modo de practicar de ellos copiosamente. Escrito en lengua Toscana por el P. Juan Pedro Pinamonti, de la compañía de Jesús Christo Nuestro Salvador. Al Lector e Introducción (México).
Reimpreso en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui; Calle de San Bernardo. Año de 1780. AHC

203. Plancarte, Joseph A.
Flores Guadalupanas o Sonetos alusivos a la Celestial Imagen de María Santísima Nuestra Señora en su advocación de Guadalupe, especialmente quanto a el vestido y adornos. Escritos Por un autos Americano de nombre incierto: revistos y añadidos por el P. Fr. Joseph Antonio Plancarte, Religioso Menor de la Santa Provincia de Michoacán.
Con las Licencias necesarias. En México en la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1785. AHC

204. Plancarte, Joseph A.
Sermón de Gracias que en la exaltación al trono de nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos Quarto, Rey de las Españas y de las Indias, y su solemne proclamación, hecha por la M. N. Y M. L. Villa de Zamora de esta Nueva España en 15 de enero del presente año de 1791. al día siguiente, y en su Iglesia Parroquial Dixo el R. P. Fr. Joseph Plancarte, de la regular

Observancia de la N. S. P. S. Francisco, hijo de esta Santa Provincia de los Gloriosos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechoacán, Lector Jubilado, ex- Definidor, y Regente de Estudios en el Colegio de la Purísima Concepción de la ciudad de Celaya. Dalo á Luz, para perpetuo movimiento de su distinguida fidelidad, el M. I. Ayuntamiento de dicha Villa.
Impreso en México, por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1791. AHC

205. Ponce de León, José Antonio Eugenio
La abeja de Michoacán, la venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud. Breve noticia de su vida, que dirige â su amada feligresia D. Joseph Antonio Eugenio Ponze de Leon, Cura beneficiado por su Magestad, Vicario in capite, y Juez Eclesiastico, Comissario de los Santos Tribunales de la Inquisicion.
En México: en la Imprenta de el Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera, en el Empedradillo, 1752. BNFRCM

206. Prelado y Cabildo.
Discurso jurídico en defensa de la Jurisdicción, que el Illmo. Prelado y Cabildo de esta, y las demás Iglesias tiene; y por su comisión los juezes hazedores, que conforme a sus elecciones, se nombran, y señalan, para enetender en la recacudación de los Diezmos, y demás Rentas, que a dichas Santas Iglesias Pertenecen. Dio motivo a sus formación el recurso, que por vía de fuerza en conocer y proceder, introduxo en le Real Audiencia, la Parte de la Sagrada Compañía de Jesús, sobre precissarle por los Jueces Hazedores, a la paga íntegra de los Diezmos, que causa en las Haziendas de Labor, y Ganados; y en los Ingenios, y Trapiches, que possee en el Arzobispado. Y en que haviendose declarado por la Real Audiencia, no hacerla los Juezes Hazedores de Diezmos en su Recaudación, y cobranza por los medios jurídicos, y Canónicos de Censuras, Interventores, y demás dispuestos por Derecho, según la necesidad, y ocurrente caso: devolviendoseles los Autos. Se interpuso inmediatamente el remedio de Apelación, de el en que dichos juezes Hazedores proveyeron, para que se llevasse a debido efecto el antecedente, que dio ocasión a el primero securso: Y haverse declarado, así mismo, por la Real Audiencia, no tener lugar el nuevamente intentado proponense Los fundamentos, que el corto ingenio del orador concibe, bastante a determinar la justicia de lo determinado.
Con licencia, en México, en la Imprenta Real, de el Superior Gobierno, y de el Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, en el Empedradillo. Año de 1735. AHC

207. Quintana, Acebo del
Al cumpleaños de Fernando VII.
México, en casa de Arizpe, 1808. BNFRCM

208. Quiroga, Domingo de
Carta de Edificación en que el P. Juan Antonio Baltasar, Provincial de esta provincia de la Nueva España, participa a todos los Superiores, y Colegios de ella, La fervorosa Vida, y Religiosas Virtudes Del V. P. Domingo de Quiroga, Religioso Profeso de la Compañía de Jesús, Maestro, que fue, de Moral, y Visperas de Theologia en el Colegio Máximo de S. Pedro, y S. Pablo de México, Procurador de su Provincia en las Cortes de Roma, y Madrid, Rector, y Maestro de Novicios en los Colegios de Tepotzotlan, y San Pedro, y San Pablo, donde falleció con opinión común de Santidad.
Impresa con las licencias necesarias. En México: por la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1751. AHC

209. Quixano Zavala, Manuel
La venerable congregación del Oratorio de N. P. S. Felipe Neri de la Villa de S. Miguel el Grande Obispado de Michoacán. Expone los justos motivos con que ha resistido ser visitada en quanto tal, y en quanto Casa de Estudios, en lo respectivo á su govierno interior económico y académico: y para no separar de sus Deliberaciones al P. Dr. D. Juan Benito Diaz de Gamarra. Los dictaba el Lic. D. Manuel Quixano Zavala. Abogado de la Real Audiencia de esta Nueva España, y de su Ilustre y Real Colegio.
Con licencia. Impreso en México por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1782. AHC

210. Real Universidad de México
Obras de Eloquencia y Poesía premiadas por la Real Universidad de México en el certamen literario que celebró el día 28 de Diciembre de 1790. con motivo de la exaltación al trono de nuestro Católico Monarca El Sr. D. Carlos IIII. Rey de España y de las Indias. México.
Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, Año de 1791. AHC

211. Reinoso, Pedro
Explicacion, y notas de las reglas qve pertenecen a la sintaxis : para el vso de los nombres, y construccion de los verbos, conforme al arte de Antonio de Nebrixa. Tiene 2 apendices: el vno, de kalendas, nomas, è idus, explicadas en dos manos izquierdas, y en vna rueda: el otro, del modo de construir: por vltimo, vn compendio latino en preguntas, y respuestas,en que se dará practica dispvesto por el P. Fr. Pedro Reynoso, del Orden de N. Señora de la Merced.
México: Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1711-1712. BNFRCM

212. Revillagigedo, Conde de, Virrey
Reglamento para los mercados de México formado de orden del Exmo. Señor Virrey Conde de Revillagigedo, Especialmente para el principal establecimiento en la Plaza del Volador.

1791. AHC
En México. Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo.

213. Revillagigedo, Virrey, Conde de
Reglamentos de los Tributos de esta Capital: modo y forma de su exacción: quota y clase de contribuyente a quienes se ha se exigir. Formado por la Junta Superior de la Real Hacienda Presidida del Exmo. Señor Virrey Conde de Revilla Gigedo y celebrada en 20 de Abril de 1792. De órden superior.
Impresso en México, Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, en dicho año. AHC

214. Reyes, José de los
Margarita seráfica, conque se adorna el alma, para subir a ver a su esposo Jesús a la ciudad triunfante de Jerusalén dispuesta por el R.P. Fr. Joseph de los Reyes, Lector de Teología en el Convento de las Llagas de N.S.P.S. Francisco de la Ciudad de los Angeles.
México: en la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, 1791. BNFRCM

215. Rio, Andres Manuel del
Elementos de Orictognosia, ó del conocimiento de los fósiles, dispuestos, según los principios de A. G. Wérner, para el uso del Real Seminario de Minería de México, Por Don Andrés Manuel del Río Catedrático por S. M. De Mineralogía del mismo. Socio honorario de la Sociedad económica de Leipsic y de otras extranjeras, y Correspondiente a la Real Academia Médica Matritense. Primera parte, que comprehende Las tierras, piedras y sales Con superior permiso.
Impresos en México: por Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, Año de 1795. AHC

216. Rio de Leza, Agustín J. Mariano del
Exemplo Misterioso de Doctrina en Lavatorio de Christo. Sermón moral del Mandato, que la Tarde del jueves Santo 9 de Abril de 1789. Predicó en la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Guadalaxara, Nuevo Reyno de Galicia, El Sr. Dr. D. Agustín Joseph Mariano del Rio de Leza, Bachiller en las cuatro mayores Facultades, Catedrático que fue de Latinidad, Eloquencia y Filosofía en el Real y Tridentino Seminario de dicha Ciudad, y Examinador Synodal de dicho Arzobispado, Teologo Cosultor del Quarto concilio Provincial Mexicano, y Cura Interino del Sagrario de su Santa Iglesia Metropolitana; cura propio de la Parroquia de San Sebastián de Querétaro, Catedrático de Prima en el Real Seminario de San Xavier de dicha Ciudad, Juez subdelegado en la causa de la beatificación del V. P. Fr. Antonio Margil. de Jesús, Comisario del Santo Oficio, su Ministro Familiar, juez eclesiástico substituto en dicha Ciudad y su partido, y actual prebendado en la sobredicha Catedral. Sacalo a luz el BR. Don Antonio Osorio Cura propietario de la Barranca de San Cristhoval en dicho Obispazo, quien lo

dedica á la humildísima Virgen María nuestra Señora en el misterio de sus inmensos dolores.
Impreso en México por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. Año de 1790. AHC

217. Rivas, José Manuel de la
Reglas que facilitan la construccion: cuyos exemplos son las historias ecclesiasticas del breviario en las lecciones de santos, y las sessiones de el santo Concilio Tridentino: contribuyense los periodos colocados, y dificiles del breviario, y concilio, como se verà en los exemplos por D. Manvel Joseph de la Rivas .
México : en la Imprenta Real del Superior Govierno, y del Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera, en el Empedradillo, 1742. BNFRCM

218. Rivera Bernardez, José de
Descripción breve de la muy noble, y leal ciudad de Zacatecas : su situación, que la engrandece; signos, que la señorean; planeta, que la domína; Vezinos, que la ilustran; minas, que la enriquecen; gastos, que la mayorizan; y lo demás memorable, con algunas noticias del Iman de los corazones, Christo señor nuestro, en su admirable, portentosa imagen, y algunos de sus maravillosos prodigios. Delineòla el señor conde de Santiago de la Laguna, Coronel de Infantería Española D. Joseph de Rivera Bernardez: quien afectuoso la dedica, y rendido la consagra al señor don Juan Manuel de Olivan Rebolledo, Colegial, que fué, del Mayor de Santa María de todos Santos.
México: Joseph Bernardo de Hogal, Ministro, e impressor del Real, y Apostolico Tribunal de la Santa Cruzada en toda esta Nueva-España, 1732. BNFRCM

219. Rocha Manrique de Lara, Joseph Francisco de la
La amada del Señor. Sermón Panegírico de la Inmaculada Concepción de María Santísima Señora Nuestra, Que en la función anual que le celebra ante su Portentosa Imagen del Pueblito en su Santuario extramuros de la M. Noble Ciudad de Querétaro su devotísima Cofradía, Predicó el día 20 de Febrero de 1797 el P. Fr. Joseph Francisco de la Rocha Manrique de Lara, Lector de Sagrada Teología en el Colegio Real y Pontificio de la Purísima Concepción de Celaya, y Comisario de V. O. T. De Penitencia de N. S. P. S. Francisco. Sale a luz. Por la devoción del Mayordomo de esta Fiesta Don Domingo Antonio Fernández, Regidor Síndico Personero en la expresada Ciudad de Querétaro, Quien lo dedica a la misma Santísima Señora.
En México: Por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, en dicho año. 1797. AHC

220. Rodríguez, Josef Manuel
La Caridad del Sacerdote para con los niños encerrados en el vientre de sus madres difuntas. Y documentos de la utilidad y necesidad de su práctica.

Traducidos del idioma italiano al castellano. Por el R. P. Fr. Josef Manuel Rodríguez de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco, é Hijo de la Provincia del Santo Evangelio de México. Ilustrada con varias advertencias útiles, y corolarios que se facilitan. Con privilegio.
Reimpesa en México por D. Felipe de Zúñiga, Calle de la Palma, Año de 1773. ABCM

221. Rodríguez de Arizpe, Pedro Joseph
*Colosso eloquente, que en la solemne aclamacion del augusto monarcha de las Españas D. Fernando VI (Que Dios Prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelissima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana, Athenas del Nuevo Mundo: dedicalo a sus reales plantas en nombre del Ilustre Claustro, y por mano de el Excmo. Sr. D. Juan Francisco de Guemes, y Horcasitas, Theniente Gl. de los Reales Exercitos, Virrey, Gobernador, Capitan Gl. de esta Nueva España describelo D. Pedro Joseph Rodriguez de Arizpe, Lic. en Sagrados Canones, Colegial, y Cathedratico, antes de Latinidad, y despues de Philosophia en el Pontificio, y Real Colegio Seminario de la Santa Iglesia Metropolitana, actual Vice-Rector, y Cathedratico de Eloquencia en el mismo Colegi*o.
En México: en la Imprenta del Nuevo Rezado de Doña Maria de Ribera, en el Empedradillo, 1748. BNFRCM

222. Rodríguez, Santos, Francisco
Catalogo de los colegiales del insigne. Viejo y mayor de Santa maría de Todos Santos, que el Illmo. Señor Dr. Don Francisco Rodríguez Santos Colegial en el Mayor de Santa Cruz de Valladolid, Canónigo de los primitivos y Tesorero de México, Provisor y Gobernador de su Arzobispado, Ordinario del Santo Oficio de la Inquisición, Rector de la Real y Pontificia Universidad del Consejo de S. M., Obispo de Guadalajara en la Nueva Galicia; fundó en México el 15 de Agosto de 1573 años, Con una breve noticia del origen y fundación del Colegio, y de los empleos honoríficos que cada uno de sus individuos ha obtenido hasta la presente, Hecha en el año de 1796. Con las licencias necesarias. En México: Por Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle el Espíritu Santo, en dicho año, 1796. AHC

223. S. Cirillo, Francisco de
Reflexiones sobre las reglas y sobre el uso de la crítica. En que se trata de los diferentes métodos para distinguir las tradiciones verdaderas de las falsas, y en que se examinan muchas piadosas creencias acerca de la vida de Jesuchristo desde su concepción hasta su muerte. Con notas históricas, cronológicas y criticas, escritas en francés. Por el R. P. Fr. Honorato de Santa Maria Carmelita Descalzo de la Provincia de Aquitania. Traducidas al catellano por el R. P. Fr. Francisco de S. Cirillo, Carmelita Descalzo de la Provincia de Nueva España. Tomo tercero.
México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1792. AHC

224. Santa Iglesia
Oficia Sanctorum antiqua nonnulla, & recentiora omnia, in nova editione Breviarii Franciscani vel correcta, vel innovata, et juxta kalendarium Hispano- seraphicum disposita, et ordinata pro ómnibus eodem breviario utentibus.
Cum Superiorum Permissu. Mexici ex nova Typographia Matritensi Heredum Lic. D. Josephi a Jáuregui in via S. Bernardi. Anno 1787. AHC

225. Sarriá, Francisco Xavier de
Ensayo de metalurgia, ó descripción por mayor De las catorce materias metálicas, del modo de ensayarlas, del laborío de las minas, y del beneficio de los frutos minerales de la plata. Por D. Francisco Xavier De Sarriá Director que fue de la Real Lotería de México.
Impreso en México por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1784. AHC

226. Segura, Nicolás de
Sermones Varios, predicados por el P. Nicolás de Segura, De la Compañía de Jesús, Prefecto de la muy Ilustre Congregación de la Purissima, Calificador de el Santo Officio, y Prepósito de la Casa Professa de México. Tomo Décimo.
Con las licencias necesarias. *En México,* en la imprenta Real del Superior Gobierno, y del nuevo Rezado de Doña María de Ribera, año de 1742. AHC

227. Silvestre Pérez del Camino, Manuel
Por D. Manuel Silvestre Pérez del Camino, Tesorero de la Real Casa de Moneda de esta Corte, como Marido, y conjunta persona de Doña Josepha Paula de Arguelles, Sánchez de Tagle, Hija, y Heredera de Doña Maria Antonia Sánchez de Tagle, su Albacea, y Tenedor de bienes, se informan los méritos de justicia, que le assisten, Para que se declare por el Señor Juez de Testamentos, y Capellanias de este Arzobispado no estar en obligación de fundar Capellania de seis mil pesos, ni cumplir las otras Mandas, y Legados, El P. Fr. Manuel de Arguelles, Sánchez de Tagle, Hijo de la espressada Doña María Antonia Sanchez de Tangle, en el Testamento, que otorgo el día antes de la Solemne Prosession, que hizo en el Colegio de San Fernando de esta Ciudad, de Religiosos Apostolicos del Orden de San Francisco.
Con licencia del Superior Gobierno. Impresso en México por la Viuda de D. Joseph Bernardino de Hogal. Año de 1741. AHC

228. Sin Autor.
Apología jurídica de los derechos el Señor Conde de Santiago, del pueblo de Calimaya, Marqués de Salinas, adelantado de las Islas Filipinas. Coronel de los Reales Exércitos, y Caballero de la Insigne y Real Orden Española del Dr. D. Carlos III. Para percibir los tributos del mismo pueblo y sus anexos, contra la parte del Real Fisco, y la del Señor Duque de Terra- Nova, Marqués

del Valle de Oaxaca, Ilustrada con muchos y curiosos sucesos de la historia de esta América.
México, Imprenta nueva Madrileña de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1779. AHC

229. Sin Autor
Manual de ejercicios.
México. Viuda de D. Bernardo de Hogal. Año de 1743. AHC

230. Sin Autor
Programa de la función teatral efectuada en el Coliseo Viejo de México, llevándose a escena la comedia heroica titulada "Maxencio y Constantino".- (El programa comienza: Espejo de la vida llamú un sabio (y con razón) á la Comedia. Porque así como en el cristal se descubren las perfecciones o defectos). Miscelánea Teatros México.
(México), Impresa en el anverso, Orlanda. Año de 1710. AHC

231. Solano y Marcha, José María
Sermón moral, que en la rogación solemne hecha por los cuerpos militares de la guarnición mexicana, para implorar los auxilios del Todo-Poderoso mediante la intercesión de María Santísima de Guadalupe á favor de las armas de España en la presente guerra contra Francia, predico en la Iglesia de su Insgne y Real Colegiata, con el Evangelio de nuestra Señora de Belén, y expuesto el Señor Sacramento, la Dmínica terecera despues de la Epifania, día 25 de enero de 1795, el Dr. D. Joseph Maria Solano y Marcha.
México: Oficina de Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1795. BNFRCM

232. Soto, Cevallos, y Aranguren, Ignacio de
Desengaño que promueve la satisfacción, la constancia de la verdad en el Pleyto, que en grado de apelación pende en este Juzgado Metropolitano, y siguen Los Herederos del Doctor, y Maestro D. Carlos Ximenez de Mondragón, Arcediano, que fue de la Santa Iglesia de Valladolid, y Comisario Subdelegado particular de la Santa Cruzada de dicho obispado: Con El Lic. D. Ignacio de Soto, Cevallos, y Aranguren, Canonigo Penitenciario de dicha Santa Iglesia, Sobre La Demanda que el susodicho pido a dicho Arcediano de cantidad de diez mil, y mas pesos: para que se revoque la sentencia, dada por el Illmo. Sr. Dr. D, Juan Joseph de Escalona, y Calatayud, Obispo, que fue de dicha Santa Iglesia, y de la que se interpuso, con el respecto debido, el recurso de apelación: cuya instancia siguen oy dichos Herederos. Con licencia del Exmo. Señor Virrey.
Impresso en México por Joseph Bernardo do Hogal, Ministro, e impresor del Real, y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada en toda esta Nueva España. Año de 1737. AHC

233. Tembra y Simanes, José Javier de
La piedra de escándalo en el cielo la mayor excelencia de San Pedro, motivo del angélico pecado: sermón panegyrico que en la Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles predicó el dia 29 de junio de 1753 Joseph Xavier de Tembra y Simanes ; sácalo a luz, el expressado Colegio Real de S. Ignacio.
México: por la Viuda de D. Joseph Hogal, 1754. BNFRCM

234. Theran, Bernardino
Dia de Dolores, Viernes ultimo de cada mes, que para recuerdo de la passion de nuestro redentor, y de los Dolores de su Madre Santissima, se ha fundado en el Colegio de la Compañia de Jesus de la Ciu. de Queretaro sacase a luz para el aumento de la devocion, por D. Bernardino Theran
México: Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1754. BNFRCM

235. Torres, Miguel de
Novena del Primer Redemptor, y mejor cautivo, Christo, rescatado en su sagrada, y milagrosa Imagen, del poder de un judio, que, estaba en Argel, prisionero de los moros. Dispuesta por el R. P. M. Fr. Miguel de Torres, del Real, y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redempción de Cautivos, Maestros el número en esta provincia de la Visitación.
Reimpresso en México, por Joseph Bernardo de Hogal, Ministro, é impresor del Real Tribunal de la Santa Cruzada. Año de 1778. AHC

236. Torres, Miguel de
Sermon panegyrico de el esclarecido apostol San Pedro, que en la Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de la Puebla de los Angeles predico, el R.P.M. Fr. Miguel de Torres, comendador del Convento del Real Orden de nuestra Señora de la Merced; sacalo a luz, el señor Ldo. don Pedro de Vargas Solorzano, Canonigo de dicha Santa Iglesia.
México: Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera en el Empradillo, 1720. BNFRCM

237. Torres, Miguel de
Vida exemplar, y muerte preciosa de la madre barbara Josepha de San Francisco: religiosa de velo, y choro del convento de la santissima Trinidad de la puebla de los angeles escrita por el R.P. Mro. Fr. Miguel de Torres, maestro en santa theologia; sacalo a luz publica, y a sus expensas el confessor que fue de la religiosa Don Juan Francisco Vergalla, Canonigo de la Santa Iglesia Catedral.
Mexico: por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio, en el Puente de Palacio, 1725. BNFRCM

238. Treviño y Gutierrez, Joseph Alexandro de
Academias de Geometría que en este año de M. DCC. LXXXVIII. El día ocho de Agosto se han de tener públicamente en el Real y muy Ilustre Colegio de

San Francisco de Sales que está baxo la dirección de los M. RR. PP. De la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en la Villa de San Miguel el Grande. Dedicadas a María Santísima en el admirable misterio de su concepción inmaculada. Y presididas por D. Joseph Alexandro de Treviño y Gutierrez, Bachiller en Filosofía y Derecho Canónico, Colegial en el Real y más Antiguo de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México Alumno antes, Público Preceptor de Latinidad y actual Catedrético de filosofía de este Real y muy Ilustre de San Francisco de Sales.
Impresas en México, por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, (Fecha en el Colofón 1788). AHC

239. Valdes, Manuel Antonio
Apuntes de algunas de las gloriosas acciones del Exmo. Señor. D. Bernardo de Galvez, Conde de Galvez, Virrey, Gobernador y Capitan General que fue de esta Nueva España, &c. Hacialos. En un Romance Heroico Don Manuel Antonio Valdes, Autor de la Gazeta Meicana.
Con las licencias necesarias. México: Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1787. AHC

240. Vallarta, Josepho Mariano
De Arte Rethorica, et Poetica. Institutiones A Patre Petro Maria La Torre e Societate Jesu Olim Elaboratae: Nunc vero P. Josepho Mariano Vallarta ejusdem Societalis Accessione quadam lucupletatae, Adjecta a quoque de latine orationes elegantiis appendicula commodiores factaes ad eorum Usum, Qui in Regali, & antiquiori divi Ildefonsi Collegie Mexicano Litterarum studijs operam navanr.
Mexici, Anno MDCCLIII. Typis, sumptibus ejusdem Collegij. Superiorum Facultate. AHC

241. Vasco, Rafael
Discurso Pronunciado á la oficialidad por el Señor Don Rafael Vasco, Caballero del Orden de Santiago y Coronel del Régimen de Infantería de México, el día de Agosto de 1788, con motivo de empezar la Instrucción, para el mejor desempeño de los que han beneficiado.
Impreso en México Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, Calle del Espíritu Santo, año de 1788. AHC

242. Vega, Pedro de
Alegación Jurídica de los méritos de justicia, que favorecen a D. Juan Joseph de Castro, Vega, y Vic, Regidor de la Ciudad de Antequera Valle de Oaxaca. En el pleyto, que sigue con Doña Anna Josepha de Vega, y Vic, y el B. D. Juan Pablo de Vega, y Vic, soble que se declare, haberle transferido la possession civil, y natural de Mayorazgo, que fundó el Contador Don Pedro de Vega, por haver fallecido sin successor su ultimo prosseedor D. Miguel de Vega, y Vic.

Con licencia del superior gobierno. En México: en la imprenta Real, y del Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera, En el Empedradillo, Año de 1746. AHC

243. Velasco, Alfonso Alberto de
Exaltación de la Divina Misericordia, en la milagrosa renovación de la Soberana Imagen de Christo Señor Nuestro crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Señor San Joseph de Religiosas Carmelitas Descalzas de la antigua fundación de esta Ciudad de México que consagra a la Madre de la Misericordia María Santísima de los Dolores, el Dr. D. Alfonso Alberto de Velasco Cura mas Antiguo de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana , Abogado de la Real Audiencia y de presos del Santo Oficio de la inquisición de esta Nueva España, y su Consultor. Y del Colegio Seminario de dicha Santa Iglesia, Capellan del mismo Convento. Se hallará en la portería de dicho Convento.
Reimpresa en México, en la oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, Calle de S. Bernardo. Año de 1790. AHC

244. Velasco, Alfonso Alberto de
Exaltacion de la divina misericordia, en la milagrosa renovacion de la soberana imagen de Christo Sr. Nro. crucificado, que se venera en la iglesia del Convento de Sr: S. Joseph de religiosas Carmelitas Descalzas de la antigua fundacion de esta ciudad de México que consagra a la madre de la misericordia Maria Santisima de los Dolores, el Dr. Alfonso Alberto de Velasco, cura mas antiguo de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana.
México: en la Imprenta del Lic. D. Joseph de Jauregui, calle de San Bernardo, 1776. BNFRCM

245. Velazquez de León, Joaquín
La estirpe Vespasiana. Idea alegórica de las pinturas y aparatos festivos del arco triunfal que para la entrada pública y solemne del exmo Señor. Don Matias de Galvez, García, Madrid y Cabrera, Teniente General de los Reale Exércitos, Vir- rey, Gobernador y Capitán General de esta N. E. Y Presidente de su Real Audiencia &c. Erigió La Nobilísima imperial Ciudad de México. El día 8 de Febrero de 1784. Escrita a su nombre. Por el Sr. D. Juaquin Velazquez de Leon del consejo de S. M. su Alcalde del Crimen Honorario de la Real Audiencia, y Director General del real Tribunal é importante Cuerpo de la Minería de esta N. E.
Con las licencias necesarias. Impresa en México por, D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo. AHC

246. Venegas, Miguel
Manual de Parrocos, para administrar los Santos Sacramentos, y ejecutar las demás sagradas funciones de su ministerio. Escrito por el P. Miguel Venegas de la Compañía de Jesus. Y en la segunda impresión, Añadido, y enteramente ajustado al Ritual y Pontifical Romanos, al Ceremonial de

Obispos, a las Decisiones de los Soberanos Pontífices, y en los Decretos de las Sagradas Congregaciones de Ritos de Obispos y Regulares, del Concilio de las Indulgencias, y Reliquias, &c.Ilustrado con las notas tomadas con los Concilios Provinciales de México, de Milan, &c. De las Obras del Emo. Señor Próspero Lámbertini, después SS. Benedicto XIV, y de otros Autores Clásicos, y con inserción de los usos, y costumbres de las Santas Iglesias de España, conformes al Ritual Romano. Por el P. Juan Francisco López, de la misma Compañía.
Con las licencias necesarias, en la Imprenta del Colegio Real de San Ignacio de la Puebla. Y por su original, en México en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui. Calle de S. Bernardo. Año de 1783. AHC

247. Vergara, Joseph
La virtud en la elevación. Oración Panegyrico- moral, que en la Capilla del Real Palacio de México Dixo. El día VII, de Marzo de este año de M. DCC. LXX. El R. P. Fr. Joseph Vergara, del Sagrado Orden de Predicadores, Lector de Prima de Sagrada Theología en el Pontificio Colegio de Porta- Cali. Dedicada al Angélico Doctor Santo Thomas de Aquino.
Con las licencias necesarias. Impresa en México, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana del Lic. D. Joseph Jáuregui, en la Calle de San Bernardo, año de 1770. AHC

248. Villa, Joseph Antonio de
Teatro Americano Descripción General de los Reynos, y Provincias de la Nueva España, y sus ajurisdicciones, Dedicala al Rey Nuestro Señor el Señor D. Phelipe Quinto, Monarca de las Españas su Autor D. Joseph Antonio de Villa- Señor, Y Sánchez, Contador General de la Real Contaduría de Azoguez, y Cosmographo de este Reyno. Quien la escribió de orden del Excelentissimo Señor, Conde de Fuen- Clara Virrey Gobernador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de su Real Audiencia, &c.
Con Licencia en México Por la imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal Impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno. Calle de las Capuchinas, Año de 1746. AHC

249. Ytta y Parra, Bartolomé Felipe de
La imagen de Gvadalvpe, señora de los tiempos, ó, Sermon panegyrico, que predico en la Iglesia de su sanctu ario, patente el Santissimo Sacramento, al cuplimiento de los dos siglos de su Apparicion Milagrosa, el dia 12 de Diziembre de 1731. años el Dr. y Mro. D. Bartholome Phelipe Deyta, y Barra, cura, que fue del Sagrario de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana.
México: Vda. de Miguel de Rivera, 1732. BNFRCM

250. Zúñiga y Ontiveros, Mariano de
Calendario manual y Guía de Forasteros en México para el año de 1795. Por Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros.
Con Privilegio en la oficina del Autor. México, Mariano de Zúñiga y Ontiveros,1795. AHC

251. Zúñiga y Ontiveros, Felipe
Compendio de Geografía, física, antigüedades, mineralogía del Reyno de Nueva España.
México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1777. BNFRCM

252. Zúñiga y Ontiveros, Mariano Joseph
Calendario 1810-1819.
México, Don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1810. BNFRCM

Bandos y cédulas reales, impresos sueltos.

253. *El Baylio Fray D. Antonio Maria Bucareli, y Ursa; Henestrósa, Laso de la Vega, Villacís y Córdova, Caballero Gran Cruz, y Comendador de la Bóbeda de Toro en el Orden de San Juan, Gentil Hombre de la Cámara de S. M., con entrada, Teniente de los Reales Exércitos, Virrey, Gobernador y Capitan General de esta Nueva España, Presidente de su Real Audiencia; Superintendente Genanal de Real Hacienda, Presidente de la Junta de Tabaco, Juez Conservador de este Ramo, y Subdelegado General de la Renta de Correos marítimos en el mismo Reyno,* &c. AHC

254. *Fray Don Antonio Maria Bucarelli y Usúa, Henestrosa, laso de la Vega, Villacís y Córdova, Caballero comendador de la Bóbeda de Toro el el orden de San Juan, Teniente General de los Reales Exércitos de S.M., Virrey, Gobernador y Capitan General del Reyno de Nueva España, Presidente de la Real Audiencia, Superintendente General de la Real Hacienda y ramo del Tabaco, Juez Conservador de este, Presidente de su Junta, y Subdelegado General de la Renta de Corréos en el mismo Reino.* AHC

255. *Leyes, Ordenanzas, Autos acordados y otras Superiores Determinaciones relativas a la exención de Alcabalas concedida á los Indios en los Géneros y Frutos de su labranza y crianza, mandadas imprimir y círcular por la Junta Superior por Real Hacienda de esta N. E. Incluso el mismo Acuerdo en que se determinó con fecha de 2 de Diciembre de 1791.* AHC

256. *Método instructivo, que deberá observarse en esta contaduría general de la real renta del tabaco, y respectivamente en las factorias de ella de este Reyno de Nueva- España, para llevar con claridad la cuenta y razon de los Capitales que reciba el Real Erario del proprio Reyno, y Censos que por ellos*

satisfaga dicha Renta, como una de la hipotecas a la paga de los expresados Réditos, y seguridad de los principales, conforme a la Real Cédula de 17, de Agosto de 1780. y a sus posteriores declaraciones. AHC

Tesis, hojas sueltas.

257. *Antiquissimam Militaris Fortitudinis Domum. Nobilissimus Eques. D. D. Antonius de Urizar, et Estrada. Vicuña et Mendoza, Peña et Torres, Joannes Antonius A. Tesis: Ex. Hipocrates Text. XXXIX, lib. IV. Epidem. Sect. III.*
Ex Typogra. Josephi a Jáuregui. Hoja, 42 cms. Mexici 1774. AHC

258. *Clarissimus Heros. D. D. D. Joannes Antonius de Bustillo, Et Zevallos. Peña et Brizuela, Vicentius Ignatus de la. Tesis: Textu. Hyppocratis lib. 2. Aphor. 10.*
Apud Haeredes Meria de Ribera. Hoja, 42 cms. Mexici, 1757. AHC

259. *Conc Deduc f. lib VI de morb. Peña et Brizuela, Joanne Josepho Mathia. Tesis : Ex lib. VI de Morb. popul. N. XXI.*
Typographia Josephi Antoni de Hogal. Hoja, 32 cms. Mexici, 1778. AHC

260. *D. Franciscus Assisius Trium Ordinum Fundator, Quinque Plagis vulneratus, sex alis dotatus, quas binas suis Ordinibus indulsit, ut se velarent inferus & volarent ad superius. Huie tanto Patri Fr. Raphael Ramírez de Arellano has de integra Philosophia. Theses consectar, ut ad verticem Theologia. verzque Sapientiz volatus nancisei polleant.*
México typographia D. Filipphi de Zúñiga & Ontiveros, in via Palma. Anni dñi. M.D.CC.LXX. AHC

261. *En Genitorum Nobilitas, D D. Josepho Didaco Suarez, Peredo Hurtado de Mendoza. Mateos, et Almonte, Petrus Marianus. Tesis : Ex Hyppocrat. Text. In Lib. De Nat.*
Ex nova Typographia Philippi de Zuñiga & Ontiveros. Hoja 42 cms. Mexici, 1778. AHC

262. *Guadalupana Sacratissime Virginis Imago, Defendentur in Regio, Sacroque Divil Protoparentis Petri Angelopolitano Xenodochio a B. D. Michaele Garfias, Ob Prafidis B. D. Caietani Francisci Mariae De Torres ejufdem Nosocomij Medici. D.O.M.T. & U. ejifque Ponssna Guadalupana Mtre faventibus. Die Menfis. Anno. 1749 (De licentia Domini Refferis.)*
Mexici : Typis Vidue Josephi Bernardi de Hogal. AHC

263. *Inobilitatis Caput. Fr. Francisco Xaverio Aviles, et Souza. Guerrero el Camarena. Michael Hieronymus de. Tesis: Ex Hyppcrat. Lib. Prognost. Cap. I, text.*
E. Apud Josephum Bernardum de Hogal. Hija, 42 cms. Mexici, 1776. AHC

264. *Inviolable Sacramenti Sigillum Secreti enim parenes gloriosus divus Joannes Nepomucenus. Vicuñaet Mendoza, Peña el Torres, Ioannes Antonius. Tesis: Ex text. XXXIX. Hyppocrat. Lib. VII. Epid. Sect. III.*
Ex Tip. Jphi. A Jáuregui. Hoja, 42 cms. Mexici, 1774. 401. AHC

265. *Nova effigies. D. Francisco de Medina, et Torres, Vazquez, Picazo. Cassuela Mertínez et Miranda, Franciscus. Tesis: Ex. Hipp. Text. Lib. I de Diaet. N. XII.*
Ex Typ. Philippi de Zúñiga & Ontiveros. Hoja, 42 cms. Mexici, 1775. AHC

266. *Purísima Deiparens Virgo Maria. Defendentur in hoc S. D. D. Bonaventurae de Tlatelolco Collegio. D. O. M. ejusque Immaculata Parente Tutelari gratissima, necnon SS.PP. NN. Dominico, Augustino, & Francisco faventibus. Praeside p. Fr. Joaquim Bernardo Balmaseda, inibi Sacrae Theologiae Lectore.*
Dies writ Mexici: ex Typographia D. Philippi de Zunniga, y Ontiveros, in via Spuritus Sancti. AHC

267. *Videas? Anné Cogites?. D. Francisci Assisinatis, Cassela Martinez, et Miranda, Franciscus. Tesis : Ex Hypp. Text. Lib. 1. de Diaet. Num. 12. Ex* Typ Philipp. de Zuñiga. Hoja, 42 cms. Mexici, 1773. AHC

268. *Virtuti, Et ascientiae Nobilissimus Maecenas D. L. D. Michael Torisses, et messa. Maldonado et Tres- Palacios, Josephus Vincentius. Tesis: Text. Hyppoc. Lib. 5. Sent. 42.*
Apud Haeredes Maria de Rivera. Hoja, 42 cms. Mexici, 1757. AHC

Libros Impresos en España.

269. *Correo Mercantil de España y sus Indias. Del lunes 2 de septiembre de 1793.* AHC

270. Galvez, Bernardo de
Carta de D. Bernardo de Galvez fecha en la Mobila á 20 de Merzo de 1780, al Excmo. Sr. D. Joseph de Galvez Secretario de Estado y del Despacho de Indias.
Primera Edición. Madrid, España, Imprenta Real de la Gazeta. Junio de 1780. AHC

271. García de la Huerta, Vicente
Obras Poéticas de Vicente García de la Huerta, Oficial Primero de la Real Bibliotheca, Publicalas Don Antonio de Sancha.
Tomo I Con Licencia en Madrid. Año M. DCC. LXXVIII. Se hallará en su Librería en la Aduana vieja. AHC

272. Lardizabal, Vicente
Memoria sobre las utilidades de el Chocolate. Para precaver las incomodidades, que resultan del uso de las aguas minerales, y promover sus buenos efectos, como los de los purgantes, y otros remedios y para curar otras dolencias. Su autor D. Vicente Lardizabal, Doctor Medico, natural de la Ciudad de San Sebastián.
Año 1788. En Pamplona: Por Antonio Castilla, Impresor. AHC

273. Ordenanza.
Reales ordenanzas para la dirección, régimen y gobierno del importante cuerpo de la minería de Nueva- España, y de su real tribunal general de orden de su magestad.
Madrid año de 1783. AHC

274. Ordenanza.
Real Ordenanza para el establecimiento é instrucción de intendentes de Exército y Provincia en el Reino de la Nueva- España. De orden de su Magestad.
Madrid. Año de 1786. AHC

275. Real Academia Española
Diccionario de la Lengua Castellana, en que explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al rey Nuestro Señor Don Phelipe V. (Que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D. E. F.
Con privilegio. En Madrid. En la imprenta de la Real Academia Española: Por la Viuda de Francisco del Hierro. Año de 1732. AHC

MUESTRA CONSIGNADA POR AÑOS

1700-María de Benavides Viuda de Juan de Ribera –151-
1708-Viuda de Miguel de Ribera Calderon –27-
1710- Francisco de Ribera Calderón-119-
1710- Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso –181-
1710- Orlanda-230-
1711-1712 Viuda de Miguel de Ribera Calderón –211-
1715- Francisco de Rivera Calderón-176-
1720- Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera –236-
1721- Francisco de Ribera Calderón-180-
1721- Juan Francisco de Ortega, y Bonilla-188-
1723- Francisco de Rivera Calderón –132-
1725- Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio –237-
1726- Joseph Bernardo de Hogal –88-
1726- Joseph Bernardo de Hogal-126-
1726- Joseph Bernardo de Hogal-127-
1726- Joseph Bernardo de Hogal –164-
1727- Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera – 24-
1727- Joseph Bernardo de Hogal-174-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-32-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-150-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-173-
1729- Joseph Bernardo de Hogal –93-
1729- Joseph Bernardo de Hogal –201-
1730- Joseph Bernardo de Hogal –140-
1731- Joseph Bernardo de Hogal- 78-
1732- Joseph Bernardo de Hogal –218-
1732- Viuda de Miguel de Rivera-249-
1734- Maria de Rivera – 72-
1735- María de Rivera-84-
1735- Maria de Rivera – 206-
1736- Joseph Bernardo de Hogal-6-
1737- Joseph Bernardo de Hogal-232-
1738- Joseph Bernardo de Hogal –194-
1741- Maria de Rivera1-41-
1741- Francisco Xavier Sánchez-3-
1741- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-227-
1742- María de Rivera-217-
1742- Maria de Ribera-226-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –54-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-160-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-229-
1743- Maria de Rivera .-46-
1744- Francisco Xavier Sánchez-33-

1744- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-136-
1745- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-52-
1746- Maria de Rivera-242-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal – 40-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –83-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-87-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-248-
1747- Imprenta Real del Superior Gobierno -89-
1747- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –112-
1748- Maria de Ribera – 221-
1748- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal -63-
1748- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal.-74-
1749- María de Ribera-125-
1749- Real Colegio de San Ildefonso –47-
1749- Real Colegio de San Ildefonso -61-
1750- Real Colegio de San Ildefonso-79-
1751- Real Colegio de San Ildefonso –165-
1751- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-208-
1751- Real Colegio de San Ildefonso –116-
1752- Maria de Rivera –25-
1752- María de Rivera-205-
1752- Real Colegio de San Ildefonso –193-
1752- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal – 117-
1753- Biblioteca Mexicana – 110-
1753- Real Colegio de San Ildefonso –240-
1754- Biblioteca Mexicana –234-
1754- Maria de Rivera – 158-
1754- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal -233-
1755- Biblioteca Mexicana -82-
1755- Herederos de Maria de Rivera - 23-
1755- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-192-
1756- Herederos Maria de Rivera – 141-
1757- Real Colegio de San Ildefonso – 108-
1758- Biblioteca Mexicana-19-
1758- Biblioteca Mexicana-86-
1759- Biblioteca Mexicana-197-
1759- Herederos de Maria de Rivera –35-
1759- Real Colegio de San Ildefonso-9-
1760- Biblioteca Mexicana – 56-
1760- Biblioteca Mexicana-121-
1760- Herederos de Maria de Rivera –120-
1760- Herederos de María de Rivera –111-
1760- Real Colegio de San Ildefonso-109-
1761- Real Colegio de San Ildefonso-172-
1762- Cristóbal, y Felipe de Zúñiga y Ontiveros-71-
1763- Herederos de la Viuda de D. Joseph de Hogal –143-

1764- Real Colegio de San Ildefonso de México-95-
1765- Biblioteca Mexicana –20-
1765- Herederos de D. Maria de Rivera – 91-
1765- Real Colegio de San Ildefonso – 11-
1766- Real Colegio de San Ildefonso – 18-
1766- Real Colegio de San Ildefonso-42-
1767- Biblioteca Mexicana-183-
1768- Br. Joseph Antonio de Hogal-189-
1768- Antonio Moreno – 85-
1768- Herederos de Maria de Rivera –142-
1769- Biblioteca Mexicana-15-
1770- Br. Joseph Antonio de Hogal –60-
1770- Felipe de Zúñiga, y Ontiveros –135-
1770- Joseph de Jáuregui-8-
1770- Joseph de Jáuregui –247-
1771- Joseph de Jáuregui – 10-
1771- Joseph Jáuregui-157-
1772- Br. Joseph Antonio de Hogal-162-
1772- Joseph de Jáuregui - 2-
1772- Joseph de Jáuregui-68-
1773- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-190-
1773- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-220-
1773- Joseph de Jáuregui –53-
1774- Br. Joseph Antonio de Hogal-39-
1774- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 90-
1775- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 43-
1775- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-195-
1776- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-153-
1776- Joseph de Jáuregui –244-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –22-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-149-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-185-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –251-
1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –55-
1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-94-
1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-103-
1778- Felipe de Zuñiga, y Ontiveros-124-
1778- Joseph Bernardo de Hogal-235-
1778- Joseph de Jáuregui- 107-
1779- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –28-
1779- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-105-
1779- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -228-
1780- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-134-
1780- Herederos de Joseph de Jáuregui-202-
1781- Br. Joseph Antonio de Hogal-171-
1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 168-

1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-169-
1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-184-
1781- Joseph de Jáuregui- 139-
1781- Herederos de Joseph de Jáuregui-170-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –104-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-113-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-200-
1782- Felipe Zúñiga y Ontiveros –209-
1782- Herederos de Joseph de Jáuregui –147-
1783- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-155-
1783- Herederos de Joseph de Jáuregui –199-
1783- Herederos de Joseph de Jáuregui-246-
1783- Joseph de Jáuregui-152-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -137-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –144-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -178-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -225-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -245-
1784- Herederos de Joseph de Jáuregui –77-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-58-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -92-
1785- Joseph Jáuregui -12-
1785- Typogrfïa Matritens –175-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –203-
1786- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -167-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -21-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -31-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -59-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -191-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -196-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -239-
1787- José Francisco Rangel -7-
1787- Herederos de Joseph Jáuregui -224-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –48-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-238-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -241-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui –57-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui – 106-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui-166-
1789- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –138-
1789- Herederos de Joseph de Jáuregui –133-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –4-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –16-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -44-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -146-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -154-

1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -216-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui –129-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui -130-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui -243-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -13-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -161-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -204-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –210-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -212-
1791- Herederos de Joseph de Jáuregui –214-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –62-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -156-
1792- Felipe Zúñiga y Ontiveros –213-
1792- Herederos de Joseph de Jáuregui –30-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –223-
1793- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -81-
1793- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –186-
1794- José de Jáuregui -45-
1794- Herederos de Joseph de Jáuregui -163-
1795- Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros –26-
1795- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –250-
1795- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –231-
1795- Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros –215-
1795- Br. Joseph Fernández de Jáuregui –131-
1795- Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros –76-
1796- Br. Joseph Fernández Jáuregui –50-
1796- Br. Joseph Fernández Jáuregui –115-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros – 34-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –102-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -145-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -182-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -187-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -222-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –1-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -49-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -148-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -219-
1799- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –29-
1800- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -14-
1801- Alexandro Valdés -198-
1802- Alexandro Valdés –17-
1802- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –5-
1803- María Fernández Jáuregui –128-
1804- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -114-
1805- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –69-
1806- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –123-

1808- Arizpe –177-
1808- Arizpe –207-
1808- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –73-
1809- Arizpe -75-
1810- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –252-
1811- Arizpe –36-
1812- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –101-
1812- María Fernández de Jáuregui –37-
1813- Arizpe –38-
1815- Maria Fernández de Jáuregui –122-
1816- Alexandro Valdés –96-
1816- Alexandro Valdés- 98-
1818- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –100-
1820- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –80-
1824- Imprenta del supremo gobierno de los EstadosUnidosMexicanos 118
1826- Linati, Galli y Heredia-159-
1830- Galván y Mariano Arévalo –97-
1831- Daniel Barquerra, -99-
1836- Ignacio Cumplido - 67
1837-1840- Ignacio Cumplido -64-
1837-1840-1841- Ignacio Cumplido - 65-
1843- Ignacio Cumplido - 66-
1845- Cumplido Ignacio –179-
1850- Ignacio Lovis Morales -70-
1855- 1856- J. Castro, J. Campillo L Auda y G. Rodríguez- 51-

MUESTRA CONSIGNADA POR IMPRESOR

1801- Alexandro Valdés -198-
1802- Alexandro Valdés –17-
1816- Alexandro Valdés –96-
1816- Alexandro Valdés- 98-
1768- Antonio Moreno – 85-
1808- Arizpe –177-
1808- Arizpe –207-
1809- Arizpe -75-
1811- Arizpe –36-
1813- Arizpe –38-
1753- Biblioteca Mexicana – 110-
1754- Biblioteca Mexicana –234-
1755- Biblioteca Mexicana -82-
1758- Biblioteca Mexicana-19-
1758- Biblioteca Mexicana-86-
1759- Biblioteca Mexicana-197-
1760- Biblioteca Mexicana – 56-
1760- Biblioteca Mexicana-121-
1765- Biblioteca Mexicana –20-
1767- Biblioteca Mexicana-183-
1769- Biblioteca Mexicana-15-
1768- Br. Joseph Antonio de Hogal-189-
1770- Br. Joseph Antonio de Hogal –60-
1772- Br. Joseph Antonio de Hogal-162-
1774- Br. Joseph Antonio de Hogal-39-
1781- Br. Joseph Antonio de Hogal-171-
1795- Br. Joseph Fernández de Jáuregui –131-
1796- Br. Joseph Fernández de Jáuregui –50-
1796- Br. Joseph Fernández de Jáuregui –115-
1762- Cristóbal, y Felipe de Zúñiga, y Ontiveros-71-
1831- Daniel Barquerra, -99-
1770- Felipe de Zúñiga, y Ontiveros –135-
1773- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-190-
1773- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-220-
1774- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 90-
1775- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 43-
1775- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-195-
1776- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-153-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –22-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-149-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-185-
1777- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –251-
1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –55-

1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-94-
1778- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-103-
1778- Felipe de Zuñiga, y Ontiveros-124-
1779- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –28-
1779- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-105-
1779- Felipe de Zúñiga, y Ontiveros -228-
1780- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-134-
1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros – 168-
1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-169-
1781- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-184-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –104-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-113-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-200-
1782- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –209-
1783- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-155-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -137-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –144-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -178-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -225-
1784- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -245-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-58-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -92-
1785- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –203-
1786- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -167-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -21-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -31-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -59-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -191-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -196-
1787- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -239-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –48-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros-238-
1788- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -241-
1789- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –138-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –4-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –16-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -44-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -146-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -154-
1790- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -216-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -13-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -161-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -204-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –210-
1791- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -212-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –62-

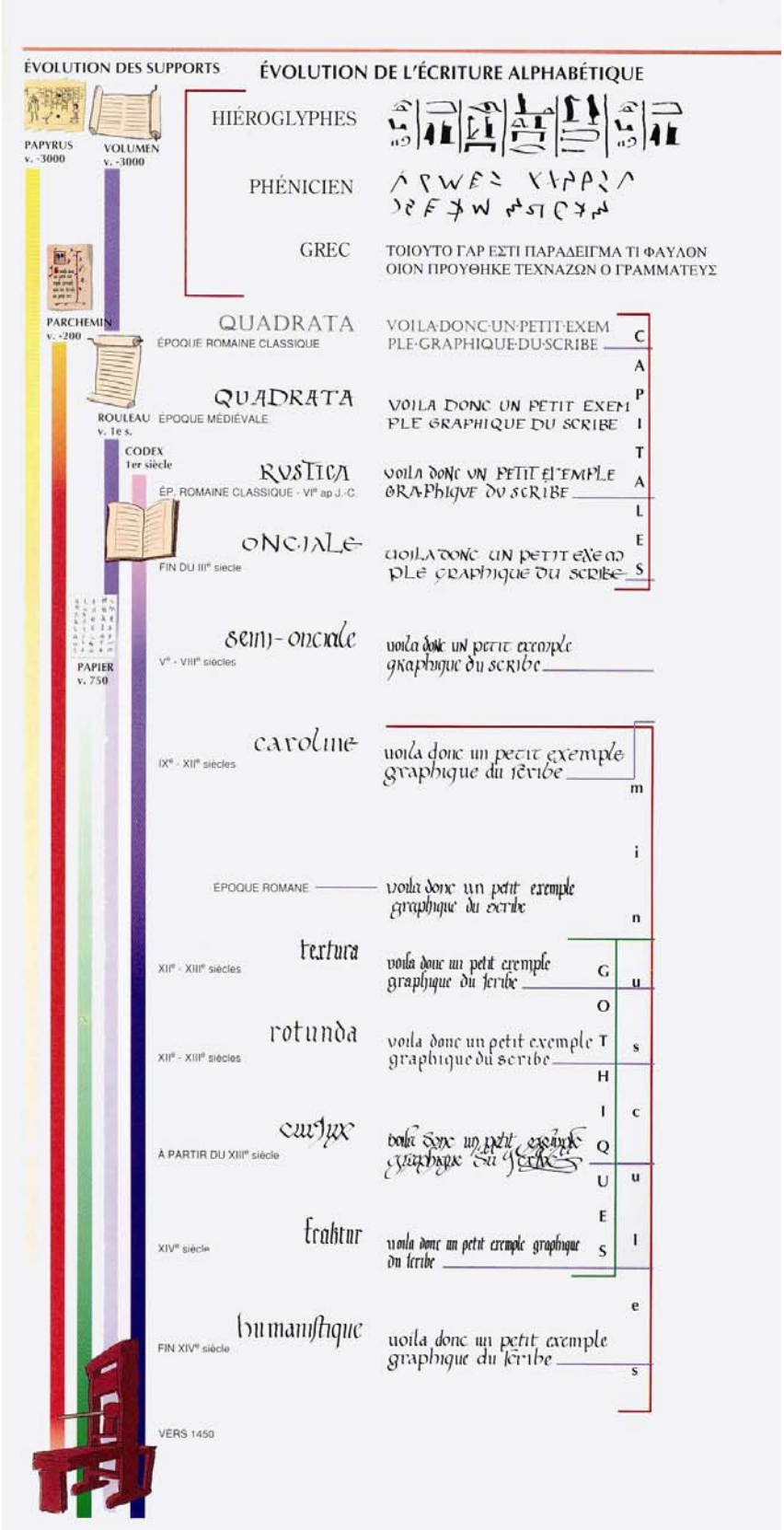
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -156-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –213-
1792- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –223-
1793- Felipe de Zúñiga y Ontiveros -81-
1793- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –186-
1812- Felipe de Zúñiga y Ontiveros –101-
1715- Francisco de Rivera Calderón-176-
1721- Francisco de Rivera Calderón-180-
1710- Francisco de Rivera Calderón-119-
1723- Francisco de Rivera Calderón –132-
1741- Francisco Xavier Sánchez-3-
1744- Francisco Xavier Sánchez-33-
1830- Galván y Mariano Arévalo –97-
1795- Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros –26-
1795- Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros –76-
1780- Herederos de Joseph de Jáuregui-202-
1781- Herederos de Joseph de Jáuregui-170-
1782- Herederos de Joseph de Jáuregui –147-
1783- Herederos de Joseph de Jáuregui –199-
1783- Herederos de Joseph de Jáuregui-246-
1784- Herederos de Joseph de Jáuregui –77-
1787- Herederos de Joseph Jáuregui -224-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui –57-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui – 106-
1788- Herederos de Joseph de Jáuregui-166-
1789- Herederos de Joseph de Jáuregui –133-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui –129-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui -130-
1790- Herederos de Joseph de Jáuregui -243-
1791- Herederos de Joseph de Jáuregui –214-
1792- Herederos de Joseph de Jáuregui –30-
1794- Herederos de Joseph de Jáuregui -163-
1710- Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso –181-
1755- Herederos de Maria de Rivera - 23-
1756- Herederos de Maria de Rivera – 141-
1759- Herederos de Maria de Rivera –35-
1760- Herederos de Maria de Rivera –120-
1760- Herederos de María de Rivera –111-
1765- Herederos de Maria de Rivera – 91-
1768- Herederos de Maria de Rivera –142-
1763- Herederos de la Viuda de D. Joseph de Hogal –143-
1725- Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio –237-
1720- Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera –236-
1727- Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera – 24-
1836- Ignacio Cumplido - 67
1837-1840- Ignacio Cumplido -64-

1837-1840-1841- Ignacio Cumplido - 65-
1843- Ignacio Cumplido - 66-
1845- Ignacio Cumplido –179-
1850- Ignacio Lovis Morales -70-
1747- Imprenta Real del Superior Gobierno -89-
1824- Imprenta del supremo gobierno de los EstadosUnidosMexicanos 118
1855- 1856- J. Castro, J. Campillo L Auda y G. Rodríguez- 51-
1726- Joseph Bernardo de Hogal –88-
1726- Joseph Bernardo de Hogal-126-
1726- Joseph Bernardo de Hogal-127-
1726- Joseph Bernardo de Hogal –164-
1727- Joseph Bernardo de Hogal-174-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-32-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-150-
1728- Joseph Bernardo de Hogal-173-
1729- Joseph Bernardo de Hogal –93-
1729- Joseph Bernardo de Hogal –201-
1730- Joseph Bernardo de Hogal –140-
1731- Joseph Bernardo de Hogal- 78-
1732- Joseph Bernardo de Hogal –218-
1736- Joseph Bernardo de Hogal-6-
1737- Joseph Bernardo de Hogal-232-
1738- Joseph Bernardo de Hogal –194-
1778- Joseph Bernardo de Hogal-235-
1770- Joseph de Jáuregui-8-
1770- Joseph de Jáuregui –247-
1771- Joseph de Jáuregui – 10-
1771- Joseph de Jáuregui-157-
1772- Joseph de Jáuregui - 2-
1772- Joseph de Jáuregui-68-
1773- Joseph de Jáuregui –53-
1776- Joseph de Jáuregui –244-
1778- Joseph de Jáuregui- 107-
1781- Joseph de Jáuregui- 139-
1783- Joseph de Jáuregui-152-
1785- Joseph de Jáuregui -12-
1794- Joseph de Jáuregui -45-
1787- José Francisco Rangel -7-
1721- Juan Francisco de Ortega, y Bonilla-188-
1826- Linati, Galli y Heredia-159-
1700- María de Benavides Viuda de Juan de Ribera –151-
1710- Orlanda-230-
1734- Maria de Rivera – 72-
1735- María de Rivera-84-
1735- Maria de Rivera – 206-
1741- Maria de Rivera -41-

1742- María de Rivera-217-
1742- Maria de Rivera-226-
1743- Maria de Rivera .-46-
1746- Maria de Rivera-242-
1748- Maria de Rivera – 221-
1749- María de Rivera-125-
1752- Maria de Rivera –25-
1752- María de Rivera-205-
1754- Maria de Rivera – 158-
1795- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –250-
1795- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –231-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros – 34-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –102-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -145-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -182-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -187-
1796- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -222-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –1-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -49-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -148-
1797- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -219-
1799- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –29-
1800- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -14-
1802- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –5-
1804- Mariano de Zúñiga y Ontiveros -114-
1805- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –69-
1806- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –123-
1808- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –73-
1810- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –252-
1818- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –100-
1820- Mariano de Zúñiga y Ontiveros –80-
1795- Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros –215-
1803- María Fernández Jáuregui –128-
1812- María Fernández de Jáuregui –37-
1815- Maria Fernández de Jáuregui –122-
1741- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-227-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –54-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-160-
1743- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-229-
1744- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-136-
1745- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-52-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal – 40-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –83-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-87-
1746- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-248-
1748- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal -63-

1748- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal.-74-
1747- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –112-
1751- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-208-
1752- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal –117-
1754- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal -233-
1755- Viuda de Joseph Bernardo de Hogal-192-
1708- Viuda de Miguel de Rivera Calderón –27-
1711-1712 Viuda de Miguel de Ribera Calderón –211-
1732- Viuda de Miguel de Rivera-249-
1749- Real Colegio de San Ildefonso –47-
1749- Real Colegio de San Ildefonso -61-
1750- Real Colegio de San Ildefonso-79-
1751- Real Colegio de San Ildefonso –165-
1751- Real Colegio de San Ildefonso –116-
1752- Real Colegio de San Ildefonso –193-
1753- Real Colegio de San Ildefonso –240-
1757- Real Colegio de San Ildefonso – 108-
1759- Real Colegio de San Ildefonso-9-
1760- Real Colegio de San Ildefonso-109-
1761- Real Colegio de San Ildefonso-172-
1764- Real Colegio de San Ildefonso de México-95-
1765- Real Colegio de San Ildefonso – 11-
1766- Real Colegio de San Ildefonso – 18-
1766- Real Colegio de San Ildefonso-42-
1785- Typografia Matritens –175-

Apéndice No 2- Evolución de la escritura manuscrita



APÉNDICE No. 2

Evolución de los soportes (línea amarilla)

Presentación de los textos en: (líneas moradas)

Papiro volumen

Pergamino Rollo

Códice Libro

Papel

EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA ALFABÉTICA

Jeroglíficos

Alfabeto fenicio

Alfabeto griego

QUADRATA:

Época romana clásica. Inscripciones lapidarias y escritos en rollos de lujo.

QUADRATA:

Época medieval. Escritura mejor adaptada al pergamino. Títulos e iniciales.

RUSTICA:

Época románica clásica. S. VI D.C. Inscripciones lapidarias y libros comunes. Mayúscula rústica, más fluida y de aspecto menos cuidado que la quadrata.

ONCIALE:

Fin del S. III (para los libros). Mayúscula con préstamo de las cursivas romanas y hasta el S. VIII para los libros especialmente cuidados. Redondeo, suavidad de las líneas y de las curvas (acentuadas en el S. VI al remplazarse el cálamo por la pluma de ave).

SEMI-ONCIALE

S. V al VIII Transformación de la uncial cuando la escritura, después de la caída del imperio Romano de Occidente, se refugia en algunos monasterios. Menos formal y más pequeña que la uncial. Aparecen enlaces interletras. El Ductus (orden del trazo) de la semi-uncial: clara y simple, con astas (barras verticales) y desligadas, los ejes se vuelven oblicuos, su formato se encoje, las letras largas sobresalen por arriba y por abajo.

CAROLINE

S. IX al XII. Nacida por voluntad de Carlomagno y fruto de la búsqueda razonada de una escritura limpia, rápida y económica, la “Carolina”, modelo para todas las escrituras ulteriores, gana todo el Occidente. Minúscula de letras regulares, redondas, bien individualizadas.

EPOCA ROMANA

Transición entre las escrituras carolina y gótica.

TEXTURA

S.XII y S.XIII. Escritura que servirá posteriormente a los primeros impresores; reservada para los manuscritos litúrgicos (Letras de forma). Letras verticales, grandes, de regularidad casi geométrica.

ROTUNDA

S. XII y XIII. Reservada para las “sumas” [desde el S. XII, colecciones ordenadas y sistematizadas de cuestiones filosóficas o teológicas], manuscritos de estudio, tratados científicos, jurídicos y teológicos. Letras más redondas.

CURSUR

A partir del S. XIII la cursiva llamada “bastarda gótica”, se reserva para las actas, cartas, registros, libros de cuenta y manuscritos en lengua vernácula. Lazadas y florituras producen un aspecto menos anguloso: enlaces entre las astas altas y enlaces entre las letras (la pluma no se levanta).

FRACTUR

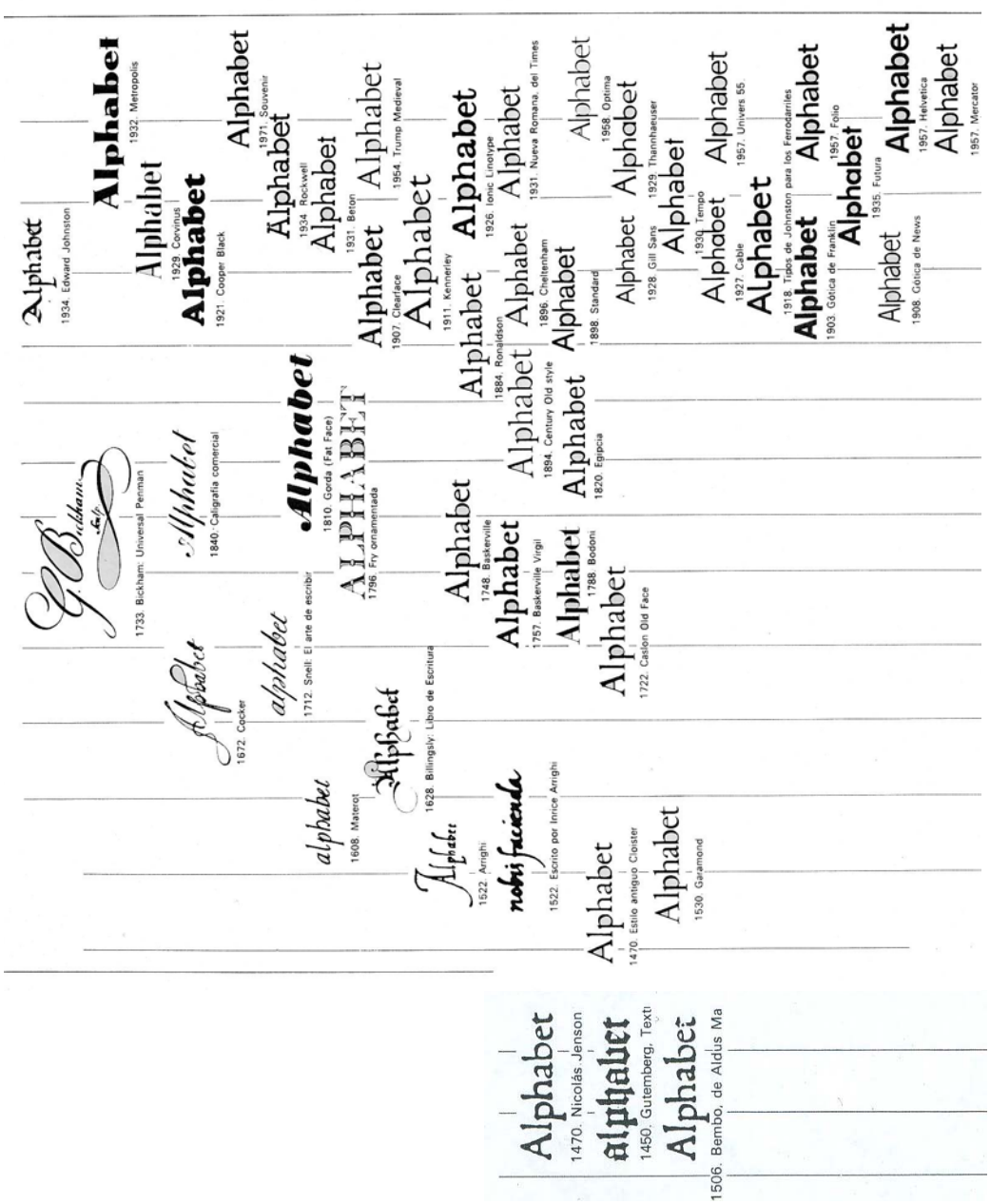
S. XIV Solo sobrevivirá en Alemania, donde permaneció como escritura corriente y oficial hasta 1914 (abrogada por decreto). Más pequeña, más apretada, de difícil lectura.

HUMANÍSTICA

Fin del S. XIV. Nacida en Florencia bajo el impulso de los primeros humanistas como reacción al carácter “ilegible” de las góticas. Rápidamente retomada después del nacimiento de la imprenta, la humanística dará nacimiento a la mayor parte de las escrituras modernas. Retoma las minúsculas Carolinas y las mayúsculas Romanas clásicas.

Traducción del francés para esta tesis de la Dra. Rosalba Fernández Contreras.

Evolución de la tipografía



Terence Dalley, *Guía completa de ilustración y diseño. Técnicas y materiales,* México, CONACYT, 1981, pp. 108 y 109

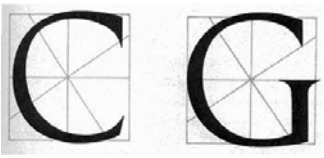
Apéndice No 3 Anatomía de las letras romanas



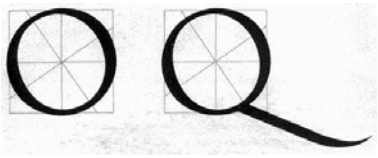
La letra A del alfabeto clásico romano tiene las siguientes características: el ancho de la letra incluido los serifs es igual al alto de la letra; el vértice sobrepasa la altura de la caja-canon, de modo que la [A] es un milímetro más alta que la [B], [E] y [F], para compensar con ello el efecto óptico de verse más baja junto a las otras. El bastón horizontal que cruza la letra, está ligeramente más abajo del centro.



Las curvas de los serifs dan una configuración especial a esta letra. Las letras [B], [P] y [R] tienen características comunes: la media circunferencia de la parte superior y el grueso y la curvatura del bastón vertical. De esta manera una familia tipográfica se distingue por la repetición de las formas en las letras.

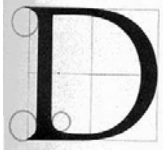


Las letras [C], [G], [O] y [Q] tienen tres aspectos comunes: primero la forma circular, que en la [O] y la [Q] es perfecta, y a un esquema de circunferencia en la [C] y la [G]. El interior de las letras [O] y [Q] tienen la forma de un óvalo, mientras que el contorno externo es igual a un círculo perfecto.

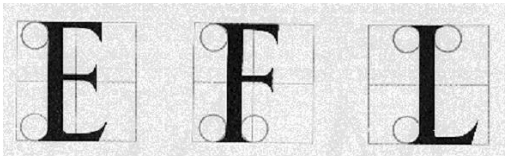


En segundo término, la distribución de formas gruesas y delgadas es simétrica, pero con el eje vertical inclinado hacia la izquierda, tal como se puede ver en la cruz punteada dentro del cuadrado. Ésta es una característica típica de la letra clásica romana.

Y tercero, el alto de las letras, particularmente la [O] y la [Q], es ligeramente superior a la altura normal de las letras restantes. Esta pequeña diferencia siempre se toma en cuenta en todos los alfabetos, sea cual fuere la familia tipográfica, con la finalidad de compensar ópticamente, que estas letras se vean en su conjunto más bajas. Este efecto óptico se debe a que su altura está determinada por un solo punto de contacto con la punta horizontal de su altura. Lo mismo puede decirse de otras letras como la [A], [M], [N], [V]y la [W].



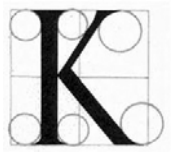
Lo que destaca de la letra [D] es su notable anchura. Sin embargo siempre se toma en cuenta de acuerdo con la caja-canon, el ancho (incluyendo los serifs) es igual al alto. El serif del bastón del lado izquierdo de la [D] es igual al de las letras [E[, [F] y [L].



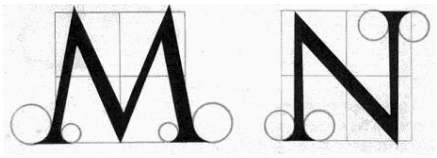
Las letras [E], [F] y [L] responden al patrón que ya explicamos, pero los bastones horizontales del centro son ligeramente más cortos en las letras [E] y [F] respecto del bastón horizontal superior. El bastón horizontal inferior de la [L] es idéntico al de la letra [E]. También la altura en donde se sitúan los bastones horizontales centrales de las letras [E] y [F] están en el mismo nivel que el de las letras[B, [H, [K], [P], [R] y [X].



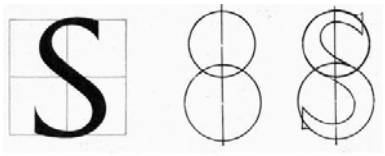
Las letras [H], [J] e [I], comparten lo ya mencionado; pero el ancho de la letra [H] incluyendo los serifs, es igual al alto; y la terminal curvada de la letra [j] es corta.



La letra que rompe la regla de composición que venimos desarrollando es la letra [K]. Los serifs de esta letra son distintos: cada serif tiene un diámetro especial.



La [M] y [N], son similares por la forma de sus vértices, que necesariamente sobrepasan un poco la altura general, este detalle obedece a efectos ópticos, pero también estéticos.



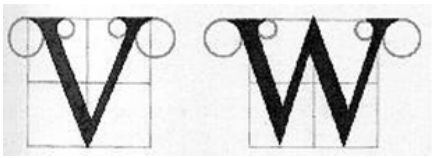
La [S], es la menos geométrica de las letras, no se puede trazar mecánicamente. Su trazo se resuelve en el dibujo, sobreponiendo dos círculos, el de abajo es ligeramente mayor.



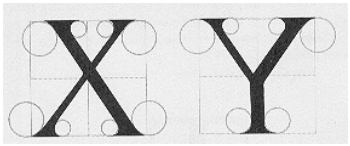
La letra [T] tiene por el contrario un diseño muy simétrico, pero para romper su simetría y darle una vista más estética, los serifs del bastón superior son asimétricos.



La letra [U] se traza con una circunferencia que determina la curvatura de la base, para después trazar los bastones verticales laterales. Sobrepasando la caja-canon en la parte inferior para compensarla ópticamente.



La [V] y [W] siguen la misma estructura compositiva de las letras [M] y [N]. Se resuelven igual.



La [X] y [Y] son absolutamente simétricas, con el cruce de las aspas en la [X] al mismo nivel que la [B], [E], etc. En la [Y], el cruce es más bajo para compensarla ópticamente. Sigue la estructura de la [A] en su parte superior y de la [I] en la parte inferior.



Y por último la [Z], en la que es importante la inclinación del bastón diagonal y el punto exacto en donde terminan los bastones horizontales en relación a los vértices del bastón en diagonal, lo cual es lo que la caracteriza.

Resumen elaborado por Silvia Fernández .

José Ma. Parramòn, *Así dibujan letras, rótulos, logotipos*, Barcelona, Instituto Parramòn, 1970, pp. 24-33.

Apéndice No. 4

Testamento del Bachiller Josef Fernández de Jáuregui

Documento del AGN, ramo: Tierras, Vol. 1334, Exp. 1, fs. 292-296

Trascripción paleográfica y estudio para esta tesis de Silvia Fernández.[1]

Antecedentes históricos del documento

El testamento tiene un valioso significado histórico si lo relacionamos con la historia de la imprenta en la Nueva España del siglo XVIII, pues en sí mismo da cuenta de cómo las imprentas se compraron y heredaron.

El impresor que inicia la historia es José de Jáuregui, quien era clérigo y licenciado en teología. Inició su labor como impresor en el año de 1755 [2]. En 1767, de acuerdo a las investigaciones de Toribio Medina, había adquirido dos importantes imprentas: la que fuera de la Imprenta de la Biblioteca Mexicana y la de los herederos de María Ribera. Sin embargo, Jáuregui no se distinguió, como sus antecesores, en el esmero de sus publicaciones, las cuales se redujeron a novenas, y libros devocionales populares. En 1768 logró obtener un privilegio del rey para imprimir "libritos y cuadernos de los estudios menores", como fue la *Explicación del libro IV* de Nebrija [3]. En 1776, casi al final de su existencia, hizo dos publicaciones con portadas a dos tintas que tienen alguna importancia: *Sermón de la Natividad*, de Gorostiaga y *Nobleza y piedad de los Montañeses,*[4] del Padre Morfin. Por lo dicho anteriormente, el taller decayó con el transcurso del tiempo, hasta la muerte de su dueño en 1778.

---

[1] En prensa.
[2] Vid. José, Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, UNAM, Facsímil, T. I, pp. CLXXX-CLXXXII
[3] José, Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXXI
[4] José, Toribio Medina, *op. cit.*, p. CLXXXII

Sus herederos siguieron trabajando la imprenta, aunque nunca precisaron con exactitud sus nombres, éstos siguieron publicando con los pies de imprenta: Imprenta de la Biblioteca Mexicana (la que fuera del célebre Eguiara y Eguren) y del Nuevo Rezado (la que perteneció a María Ribera), supongo que con la intención de elevar el prestigio de las publicaciones. Sin embargo, en 1781 cambiaron su designación por la de Imprenta nueva madrileña, según atestigua la *Gaceta* del 8 de abril, con el anuncio del estreno del nuevo material tipográfico, el cual coincide con la renovación tipográfica en España y los envíos a la Nueva España de un nuevo monopolio, el Madrileño. Con la denominación Herederos de José de Jáuregui, imprimieron de 1778 a 1796. [5] Según Toribio Medina, en 1791 la imprenta figura como propiedad del bachiller José Fernández de Jáuregui, probable sobrino y uno de los herederos, quizá a él se deban dos obras esmeradas en su cuidado y limpieza: *Manual de párrocos*, de 1783 y *Compendio otomí,* de Ramírez de 1785.

Es probable que José Fernández de Jáuregui figurara como el heredero principal de la imprenta, pero no ejerció su propiedad hasta que terminó sus estudios como clérigo, aunque se le menciona como bachiller. Se anota su labor impresora de 1791 a 1800,[6] año en que fallece y deja su testamento, documento que estudio en el trabajo.

El documento completo inicia en la foja 224. Con dos sellos reales de Carlos IV impresos, fuera de ellos también impresos: un crismón en el centro, y con letra impresa de fantasía “Sello tercero, dos reales, 1798 y 99”, por lo tanto, deducimos que se trata de papel impreso importado oficial, como dan cuenta de ello algunas *Gazetas de México* de la época.[7]

El manuscrito inicia con tres líneas en letra bastarda redonda, en México 4 de agosto de 1802:

[5] Vid. José, Toribio Medina, *op. cit.,* pp. CLXXXV- CLXXXVI
[6] Vid. José, Toribio Medina, *op. cit.,* p. CXC
[7] Vid. *Gazeta de México,* martes 13 de junio de 1786, p. 136: “Entró de papel por Veracruz al año... 172 balones de papel sellado”.

> A sus autos y corra traslado con el Reverendo padre Albacea Fray Manuel Fernández. Lo mandó el Señor Juez de ellos, y lo firmó ante mí.
> Rúbrica del juez Mesia y Rúbrica de Juan Vicente de Vega escribano Real y de Provincia[8]

Lo cual significa en un lenguaje no jurídico[9]: autos, son las constancias y oficios que forman el expediente del caso; corra traslado, es el señalamiento para que el documento se le muestre –en este caso-, al Reverendo padre Albacea fray Manuel Fernández para que se entere de su contenido; lo mandó el Señor juez, es una orden; en este documento el juez no tiene fe pública, por lo tanto, quien la tiene es el escribano real Juan Vicente de Vega, es por ello, que esa orden la firma el Señor juez ante él.

Continúa el escrito en letra cancilleresca, digna de todo un escribano real, primero con una bella abreviatura de sigla doble encajada, después anota que Francisco de Sales Quintero y Manuel Marroquín Frebuesto, son los maridos, el primero de María Josefa y el segundo de Gertrudis Fernández de Jáuregui, las cuales están en los autos del testamento de su hermano el bachiller José Fernández de Jáuregui. El albacea fray Manuel Fernández de Jáuregui, también hermano de ambas, que había solicitado quedarse con la herencia -por eso tiene en el documento un representante legal-, la cual comprendía la biblioteca y la imprenta, pero se resolvió el litigio a favor de las hermanas. Se procede al avalúo de todo lo heredado -lo cual es el contenido del documento completo-, y por lo mismo se nombran peritos valuadores. Se anota cuidadosamente el título de cada libro, las letras de la imprenta, así como de las herramientas y el valor monetario de todo.

Lo interesante de estos datos, no es tanto el litigio por la herencia entre los hermanos, sino lo que deja ver el documento. En primera instancia, las hermanas son las legítimas herederas, pero ellas son únicamente

[8] AGN, ramo: Tierras, Vil. 1334, Exp. 1 f. 224
[9] Según el Lic. En Derecho Federico Alfonso Ramírez

mencionadas, mas nunca firman ni están presentes, son sus maridos los que las representan y firman.

De acuerdo a Toribio Medina, María Fernández de Jáuregui inició su labor como impresora en 1800 hasta 1815. [10] Pone en duda el parentesco con José y señala que desde 1801 hay un impreso que lleva su nombre. La menciona Medina como una mujer emprendedora, que anexa una librería a la imprenta. Al morir ella, adquirió la imprenta Alejandro Valdés en 1817.

Con los datos de Medina no podemos saber si las dos familias de las hermanas se unieron para trabajar la imprenta y vender en la librería la biblioteca tan extensa de su finado hermano, o solamente fuera María Josefa con su marido la que se dedicó a trabajarla.

-Transcripción:

Imprenta
Letra

Peticano, dos cajas, cursivo, y redondo con su titulo, que llegaría a dos pliegos, corriente, en _____0.179.0.0.

Misalete: tres cajas, dos de redonda, y una de cursiva, con dos titulos, uno cursivo, y otra redondo, llegaría á quatro pliegos, bien tratada, en___0.300.0.0

Misal: tres cajas, dos redonda, y una cursiva, con su titulo, y guarnicion, para de quatro pliegos, bien tratada, en_____0.300.0.0

Parangona, llega, a quetro pliegos con su guarnicion, y título, esta algo gastada, en _____0.260.0.0.

Texto: tres cajas, dos redonda, y la otra cursiva, tiene titulo, y guarnicion, llegaria á quatro pliegos, está trabajada, en_____0.289.0.0.

Idem: otras dos cajas, de redonda, la una llegaría á dos pliegos y la otra incompleta, sin titulo, ni guarnicion, en _____0.190.0.0

[10] Vid. José, Toribio Medina, *op. cit.*, p. CXCII

Atanasia grande, tres cajas con titulo y guarnición, para de á quatro pliegos está trabajada, en_____0.200.0.0.

Suma_____1.670.0.0

Atanasia chica, dos cajas, de redonda, y una de cursivas con guarnición, y sin titulo, llegaria á cinco pliegos en_____0.300.0.0

Lectura grande, cinco cajas, tres de redonda, y dos de cursiva con titulo, y guarnicion, llegaria á cinco pliegos, está razonable particularmete la una redonda con su cursiva, en_____0.450.0.0

Idem mediana, tres cajas, dos de redonda, y una de cursiva, llega, á quatro pliegos con titulo, y sin guarnición, corriente, en_____0.300.0.0

Idem chica, con lo mismo de pliegos con titulo labrado, está algo maltratada, en_____0.160.0.0

Idem pequeña, con tres cajas, y alguna letra sobrante, tiene titulo labrado, y guarnición, puede llegar á cinco pliegos_____0.400.0.0

Entre dos: quatro pliegos tiene titulo y tres diferentes guarniciones, medios quadrados, y plecas, en_____0.250.0.0

Breviario: tres cajas, llegaría á quatro pliegos tiene titulo redondo, y cursivo, en_____0.400.0.0

Letra comprada, a Dn. Pedro de la Rosa

Texto, tres cajas, dos, de redonda, y_____

Suma 3.930.0.0

Una cursiva, puede llegar, á siete pliegos no tiene guarnición, el titulo es de otro texto_____0.400.0.0.

Atanasia, trescajas dos de redonda, y una de cursiva llegaria á siete pliegos sin titulo ni guarnicion, en_____0.500.0.0

Lectura grande, con dos cajas de redonda, y una de cursiva, llega á cinco pliegos tiene dos titulos, uno del redondo, y otro de cursivo, no tiene guarnicion, y ay de esta letra como dos cajones en planas_____0.400.0.0

Idem chica, quatro cajas de redonda, y una de cursivas, llega á ocho pliegos sin titulo, ni guarnición_____0.500.0.0

Entredos: dos cajas, una redonda, abundante, y otra de cursiva en caja, llegaria todo á tres pliegos con guarnicion, sin titulo_____0.300.0.0

Breviario: una caja de redonda, y otra de cursiva, llegaría á tres y medio pliegos con guarnición, y sin titulo, en_____0.300.0.0

Glosilla, una caja de redonda y otra de cursiva, con título y

Suma_____6.330.0.0

Guarnición, en_____0.390.0.0
Grancanon, una caja de redonda, y otra de cursiva, en_____0.100.0.0

Idem, una caja de redonda, en_____0.90.0.0
Por seis pliegos de guarnicion en 0.300.0.0

Letra de la biblioteca

Glosilla, un pliego de redonda, en una caja, y su cursiva en otra con titulo, y guarnicion, su valor con cajas y peinazos_____0.100.0.0

Entredos, dos cajas, una de redonda y otra de cursiva, tendría pliego y medio, con su título y guarnición con plecas, en_____0.075.0.0

Lectura, una de redonda, y otra de cursiva, con dos y mas de medio pliegos de guarnicion, cajas y peinasos, en_____0.100.0.0

Atanasia, dos cajas, una de redonda, y otra cursiva tendría dos, y medio pliegos, con guarnicion, cjas, y peinasos_____0.100.0.0

Parangona: dos cajas, una de redonda y otra cursiva, con

Suma_____7.505.0.0

Tres pliegos, cajas, y peinasos_____o.125.0.0

Misal: dos cajas, con mas letras pliegos, y guarnicin, sin canas y peinasos_____0.125.0.0

Escudos de plomo

Por 666, digo seiscientos setenta á quatro real cada uno_____0.335.0.0

Por seis grandes, á peso_____0.006.0.0

Por doscietos quarenta, y nueve a dos reales cada uno_____0.062.2.0

Por ciento setenta y ocho a real_____0.021.2.0

Por doscientas cinco letras de titulo a dos reales cada una_____0.051.2.0

Por ciento quarenta, y dos idem a real_____0.017.6.0

Por sesenta letras idem a medio real_____0.003.6.0

Por nueve marcos labrados a doze reales_____0.013.4.0

Por once juegos de juntas para autos á doze reales_____0.016.4.0

Por dos juegos de oca, uno mejor que otro en_____0.009.0.0

Mueble de imprenta

Por setenta cajas, con sus peinasos para la letra, á precio pesos_____0.420.0.0

Por veinte, idem sin peinasos, a 9 pesos_____0.100.0.0

Suma_____8.811.2.0

Por ciento diez y seis galeras, tablas, y componedores a real y medio cada uno_____0.021.6.0

Por diez mesas, á dos reales_____0.002.4.0

Por tres prensas para imprimir, con usillo de fierro, á veinte y cinco pesos cada una_____0.375.0.0

Por una idem con losa de cobre y usillo de fierro, en_____0.140.0.0

Por dos idem incompletas, á noventa pesos_____0.180.0.0

Por quatro dichas para aprensar, á tres pesos cada una_____0.012.0.0

Por dos resmas sueltas, á seis pesos_____0.012.0.0

Por una losa forrada en metal_____0.006.0.0

Por ocho rodajas á dos reales_____0.002.0.0

Por un estantico en_____0.001.4.0

Por dos ollas, y dos medianas inservibles, y un canto de cobre, con peso de tres, y quarta arrovas a dos y medio reales libra_____0.025.3./8

Por tres torculos para laminas en _____0.050.0.0

Por reglas, tendederos, y llaves de prensas_____0.003.0.0

Por veinte brocas a dos reales_____0.005.0.0

Por tres sacos, a cinco pesos_____0.015.0.0

Por dos idem, en_____0.006.0.0

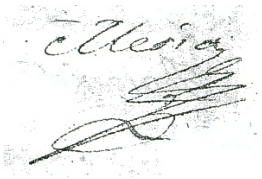
Suma_____9.668.1:/8

El documento no expresa si es en reales, pero como casi todas las cantidades están expresadas en reales, podemos suponer que son en reales.

Las firmas se presentan de acuerdo a su jerarquía legal. (Vid. Fojas 296 recto y verso del documento original).

- Juez

Mesia



- Presidente
Excelentísimo Real Receptor

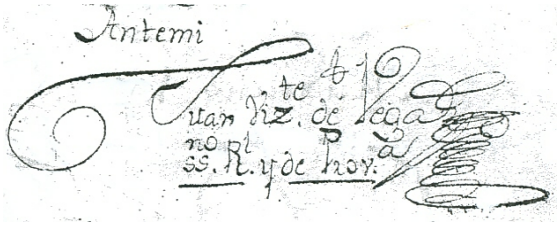
Rodríguez Gallardo



- Escribano Real y de provincia

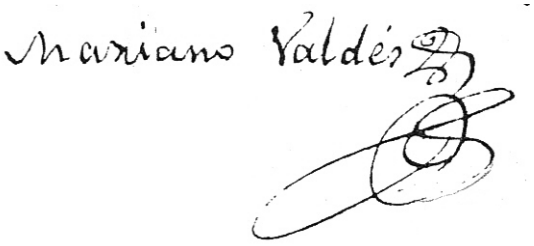
Juan Vicente de Vega





- Peritos

Mariano Valdez



Antonio Delgado



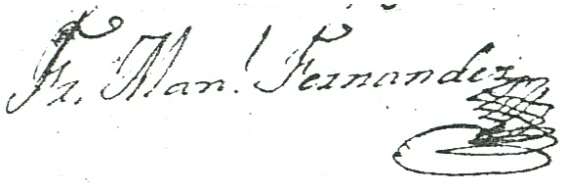
- Apoderado del albacea
Procurador Licenciado Monroi





- Albacea

Fray Manuel Fernández de Jauregui



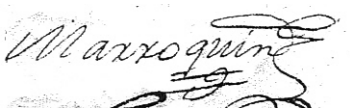
- Esposos de las herederas

Francisco de Sales Quintero
esposo de María Josefa Fernández de Jauregui





Don Manuel Marroquin Frebuesto
Esposo de Gertrudis Fernández de Jauregui



En cuanto a los datos históricos que revela el documento hay que destacar varios aspectos de importancia:

1. El valor de las piezas tipográficas, así como las cantidades de que consta un imprenta de mediados y finales del siglo XVIII.
2. La corrección de fechas y nombres que podemos enmendar a la obra de Toribio Medina, el cual no llegó a conocer nuestro documento. Así, ya podemos precisar los nombres de los herederos de José de Jáuregui: José, Manuel, María Josefa y Gertrudis, podemos afirmar que todos eran sus sobrinos, y a su vez entre ellos eran hermanos. Que Manuel también era clérigo. Así como la precisión por lo menos de la fecha en que María Josefa, (con su nombre completo, que no anota Toribio Medina) inició su labor como impresora, que debió haber sido ya como dueña legítima después de noviembre de 1802. Sin embargo, eso es estrictamente en cuanto a las fechas legales

que señala el documento, es probable que ella estuviera usando la imprenta desde la muerte de su hermano José y por ello se explica por qué Medina refiere publicaciones con su nombre en 1801.

3. Otro dato interesante es la referencia que se hace de Manuel Tolsá.
4. También hay que considerar otro ángulo del documento, pues en realidad los maridos de las hermanas despojan al clérigo de su parte de la herencia, la parte civil le gana a la religiosa en este caso. Y si consideramos lo anterior, es posible suponer que ambas hermanas con sus maridos trabajaron la imprenta y la librería. Como parte del documento, se hace el avalúo de la biblioteca, la cual era muy extensa. Otra posibilidad es que ambas hermanas se dividieran la herencia y una se quedara con la biblioteca, Gertrudis y María Josefa con la imprenta, por ello los impresos salieron únicamente con su nombre.

APÉNDICE No 5

Siglo XVI La legislación de los libros y las imprentas

Año	Leyes del Estado	Leyes de la Iglesia	Leyes de las Indias
1501- 1o.de junio		El Pontífice español Alejandro VI expidió un Decreto para regular las normas establecidas por la Curia Romana apareciendo con ello el "Índice de libros prohibidos. De 1501 a 1540 se alude a la obtención de la licencia	
1502 - 8 de julio Pragmática de Toledo	Los Reyes Católicos: por primera vez se establece la obligación de someter los originales a la censura del Estado y se equiparan para este fin las autoridades religiosas y civiles al ordenar que no se publique ningún libro sin la licencia del Consejo Real (o de quienes tuvieran su poder como los arzobispos,presidentes de las audiencias. También para los libros importados	En la Pragmática de Toledo los arzobispos de Toledo, Sevilla, Granada, Burgos y Salamanca conceden licencias en el Reino de Castilla. De 1540 a 1558 se reproduce íntegra la Aprobación de libros de materia delicada	
1520 hasta 1623 1554	Carlos V y el príncipe Felipe: centralizan la censura	Se inician las expresiones oficiales de las inconformidades de la Inquisición española respecto de los libros. La censura de la Inquisición venía después de la del Consejo Real y éstos estaban facultados para interrumpir la edición, la circulación y venta de los libros, inclusive vigilando la entrada y salida de los libros por las fronteras de tierra y mar. Para esta fecha la Inquisición española tenía sus propios índices, además de los de Roma. Se establece con Roma diferencias respecto a los libros que debían ser quemados públicamente, los libros expurgados y los párrafos a modificarse.	1543 Que no se lleven a las indias libros profanos. 1548 Que no se pague alcavala ni almoxarifazgo en las indias por los libros. 1555 1er. Concilio Provincial del México. Nadie puede publicar, imprimir o vender un libro sin la licencia del Arzobispo 1556 Que no se impriman ni vendan libros que traten cosas de las indias sin la licencia de su Magestad. 1556 Que no se lean los libros vedados. 1556 Que se envíen al Consejo los libros vedados. 1558 Que se registren los libros que van a las indias. 1560 Que no se imprima en las indias sin licencia de su Magestad. 1571 Que no se pasen misales a las indias.
1554	Carlos V y el príncipe Felipe: centralizan la censura en la autoridad civil		1572 Que se envíe al Consejo un libro.1573 Felipe II da licencia al Monasterio del Escorial para imprimir y vender los libros del nuevo rezo a las indias. 1575 Que se tomen por perdidos los libros que van sin licencia.
1558	Se establece como obligatorio que en la portada venga el nombre del autor y el lugar donde se imprimió		1584 Que no se use de arte ni vocabulario sin que se examinen. 1597 Tercer Provincial de México. Prohibido dar libros de religión a los indios traducidos a lenguas indigenas sin censura.
1558 - 7 de septiembre	Felipe II (firmada en Valladolid por su hermana Juana de Austria: Pragmática severa donde se ordena la pena de muerte, confiscación de bienes y la quema de libros pública cuando el libro no tenga la licencia del Consejo Real, el cual debe rubricar cada página del original y se deposita en el Consejo para checarlo con el libro ya impreso.		

Siglo XVII La legislación de los libros y las imprentas

Año	Leyes del Estado	Leyes de la Iglesia	Leyes de las Indias
1610	Felipe III hizo una pragmática en Lerma en donde se disponía que los naturales de Castilla no podían imprimir sus obras fuera del reino sin una licencia especial		1611 Se prohibe la compra,venta e impresión de la obra del cardenal romano César Barranco en cualquier idioma.
1612	Felipe III dictó un mandato a los importadores de libros para que presentaran a los comisarios del Santo oficio una "lista jurada" anual de los autores, títulos, lugares y fechas de impresión de todas las obras importadas, así como de los libros que tenían en depósito	1612 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	
1627 - 13 de junio	Felipe IV añade al requisito de poner el nombre del autor, del impresor y el lugar, la necesidad de poner la fecha. Y se someten a la censura los libros no necesarios o convenientes	1628 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos. 1632 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos. 1640 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	
1642- 27 de noviembre 1648 - 19 de diciembre	El Consejo determinó la retención de los privilegios y licencias paara imprimir sin que otros puedan hacerlo. El Consejo ordenó que se prohibía la impresión de memoriales dirigidos al Rey sobre asuntos políticos o en demanda de regalías.		1647 Que no se otorguen licencias en América sin la censura del Consejo Real, para ello enviar 20 ejemplares.
1682- 8 de mayo 1684	Carlos II en Aranjuez aumenta la censura sobre los temas políticos, porque es necesario para conservar el buen gobierno. Además vuelve a poner nuevos impuestos sobre los libros, desde la época de los Reyes Católicos habían estado exentos. Se prohibe la impresión de gasetas.		1682 Que no se impriman libros de materia americana sin la licencia del Consejo de Indias. Se recoja el libro impreso en Amsterdam *La piedad del Monte sobre las bárbaras crueldades, tiranías y destrucción de los indios.* Que va en contra del gobierno Español.

Siglo XVIII **La legislación de los libros y las imprentas**

Año	Leyes del Estado	Leyes de la Iglesia	Leyes de las Indias
1705	Felipe V prohibió que documentos impresos de temas políticos fueren hechos en casas particulares y sin licencia expresa del Consejo, para evitar la falsificación del lugar de las impresiones.(medidas que se ratificaron en 1716 y 1728).	1707 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	1722 Se pague el derecho de avería de los cajones de libros.
1735 - 4 de febrero	Felipe V establece que los libros relativos al comercio, fábricas y metales,etc., siguieran un trámite distinto: se consulta primero con la Junta de Comercio y Moneda para que el Consejo no permita la impresión de libros que trate sobre estos temas, sin que haya advertido de esto al Juez de imprentas al igual que se hace en el Consejo de Indias	1739 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	1742 No se permite imprimir papeles en derecho y otros escritos de ese orden sin la licencia del Tribunal.
1745 - 17 de marzo	Felipe V le prohibió al propio Consejo la autorización de impresos relativos a cuestiones de Estado (tratados de paz, por ejemplo).	1747 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	
1749 - 12 de diciembre	Fernando VI acentuó las restricciones a los impresores que lo hicieren sin licencia con una pena de doscientos ducados y la privación perpetua del oficio de tipógrafos, aunque los papeles impresos fueren muy pequeños.		1770 Se establece la figura del Censor Regio en la universidades americanas, para revisar libros, autores y métodos.
1752 - 27 de julio con un inserto del Juez de Imprentas el 22 de noviembre	Fernando VI (una de las leyes más interesantes del siglo). Recopila toda la normatividad anterior (de los austrias) sobre los impresores y libreros. Se ratifica el papel centralizador del Consejo. Se incluyen anexos legales que deben ir en la portada (tasa,etc) y como novedad se permite a los libreros adquirir bibliotecas particulares de fallecidos después de 50 días de la muerte. Nuevas medidas contra la importación de libros (que generó reacciones de libreros).		1787 Se prohibe la entrada a la Nueva España y se rocojan las obras de Montesquieu, Linguet, Raynal, Maquiavelo, Legros y la Enciclopedia.
1766 15 de abril 1763 22 de marzo	Carlos III Todos los libros del rezo y biblias se imprimirán en España, se prohibe su importación. Estableció la libertad de precio de venta del libro aboliendo la tasa que el Consejo imponía a los libros así como los privilegios para imprimir.	1790 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.1805 Publicación de un nuevo índice de libros prohibidos.	1789 Se manda recoger el libelo *Segunda memoria Católica.*
1789- 4 de diciembre	Carlos IV Se prohibe la impresión de *La francia libre y los derechos del hombre.*		

BIBLIOGRAFÍA

DE los Reyes, Gómez Fermín, *El libro en España y América. Legislación y Censura,* (Siglos XV-XVIII), Madrid, Arco libros, 2000

DÍAZ, José Simón, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura,* Madrid, Reichenberger, 1983

DUFOUR, Francisco de Icaza (coordinación), *Recopilación de leyes de los reinos de las indias,* México, Porrúa, 1987

ENCINAS, Diego de, (recopilador) *Cedulario Indiano. Recopilado por Diego de Encinas oficial Mayor de la Escribanía de Cámara del Consejo Supremo y Real de Indias,* Facsímil de 1596, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1945, Fol. 227, 228, 229, 231, 232 y 233.

ESCOLAR, Hipólito Coordinador y et. al., *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994

PUGA, Vasco de, *Cedulario de la Nueva España,* Facsímil del impreso original, México 1563. Edición conmemorativa del Vigésimo Aniversario de CONDUMEX, 1985

FUENTES

ARCHIVOS NACIONALES

Archivo General de la Nación (AGN):
AGN: Reales Cédulas Originales, Decreto del rey Fernando VII el 12 de junio de 1813. V. 203, fs.274-275; f. 257.
AGN: Bandos
AGN: Catálogo de Licencias
AGN: General de parte
AGN: Inquisición
AGN: Vínculos y Mayorazgos
AGN: Bienes Nacionales
AGN: Hacienda
AGN: Real Casa de Moneda y Apartado, documentos No. 215, 231, 247, 248,249,278,314,316,323,333,006,329,027,342,039,040,041,047,076,085 ,092,098,113,118,125,127,128,131,291,301,306, 309,310, 317,321,326, 328
AGN: Tierras: vol. 1334, Exp. 1, fs. 292-296
AGN: Consulado
AGN: Infidencias
AGN: Provincias internas
AGN: Correspondencia de Diversas Autoridades
AGN: Indiferente de Guerra
AGN: *Gacetas*

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México:
AAMex.: Actas de Cabildo, siglo XVIII: censos, padrones, imprenta.
AAMex.: Real Audiencia. Imprenta, siglo XVIII
AAMex.: Ordenanzas, siglo XVIII

Archivo de la Real Academia de San Carlos en Arquitectura
AAASC: Documento No. 160
AAASC: Documento No. 40
AAASC: Documento No. 630

Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores:
ASRE: Imprenta.

ARCHIVOS INTERNACIONALES

MUSEO PLANTIN-MORETUS, Amberes

Archivos del comercio tipográfico Plantin-Moretus, Amberes, Manuscritos, Tomos anuales. Consultados:
del año 1571 a 1589, No. 6, hasta el No. 153
del año 1700 a 1758, No. 307-815 y 1205, 1214-15 y 1228.

BIBLIOGRAFÍA

A

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía,* México, FCE, 1974, 2ª.

ABAD, José Diego, *Poema heroico,* Introducción, versión y aparato crítico de Benjamín Fernández Valenzuela, México, UNAM, 1974.

ACEVEDO, Esther, "1821-1843 Los años difíciles de la Academia" en *Y todo... por una nación,* México, INAH, 1984.

ACHA, Juan, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.

_____*, Introducción a la Teoría de los Diseños*, México, Trillas 1991.

ALBERÚ GÓMEZ, María del Carmen, (Traducción, notas) Gravelot y Cochin, *Iconología,* México, UIA, 1994.

ALBERRO, Solange, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700,* México, FCE, 2004, 5ª reimpresión.

HARNEÉIS, Rudolph, *Arte y percepción visual,* Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

AGUILAR, Arturo, *La litografía en la Ciudad de México, los años decisivos: 1827-1847,* Tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM-FFYL, 2001.

B

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, "La academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio", en *Las academias de arte*, México, UNAM, 1985.
_____*, Fundación e historia de la academia de San Carlos,* México D. F., 1974.

_____, "El grabado durante la época colonial" en *El arte Mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, Arte Colonial IV, Tomo 8.

_____, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérar Audran,* México, UNAM, 2001.
_____, *et al. Libros y grabados en el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional,* México, UNAM, 1988.

BAUDOT, Georges, *La vida cotidiana en la América Española en tiempos de Felipe II,* México, FCE, 1983.

BASICH, Zita (investigación), *Elementos tipográficos del siglo XVIII,* México, Archivo General de la Nación, 1981, Serie Información Gráfica.

BAXANDAL, Michael, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros,* Madrid, Hermann Blume, 1989.

BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

BENÍTEZ, José R., *Historia gráfica de la Nueva España,* México, Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos, MCM XXIX.

BERGER, John, *Modos de ver,* Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

_____*El sentido de la vista,* Madrid, Alianza Forma, 1997.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985.

BONILLA, Helia, "La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana,* (1808-1857), México, MUNAL, BANAMEX, CONACULTA; IIE-UNAM, 2201.

_____, "EL Calavera: la caricatura en tiempos de guerra" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Número 70, México, UNAM, 2001.

_____, "El Telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* número 81, 2002.

BOSQUE, Margarita, *Tesoros bibliográficos mexicanos*, México, UNAM, 1995.

BRADING, D. A., Mineros *y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810).* México, FCE, 1975.

BREVE HISTORIA DE LA TINTA, México, Cámara Nacional de la Industria de Artes Gráficas, Volante, sin fecha y sin autor.

BRINGHURST, Robert, *The Elements of Typographic Style. Version 2.4,* USA, Hartley & Marks, 2001.

BROOKFIELD, Karen, *Schrift. Von den ersten bilderschriften bis zum buchdruck,* China, Gerstenberg Verlag, 2002.

BUXÓ, José Pascual, Alejandro González Acosta *et al.*, *Memoria de México y el mundo. El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,* México, UNAM, 2001.

C

CABALLO, Guglielmo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental,* Madrid, Taurus, 2001.

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos,* México, Trillas, 1995.

CALABRAS, Omar, *Cómo se lee una obra de arte,* Madrid, Cátedra, 2001.

CAMACHO, Thelma Ana María, *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922). Un capitulo de la litografía industrial en México,* México, Tesis Doctoral, UNAM-FFYL, 2005.

CARREÑO VELÁSQUEZ, Elvia, *Diplomado El Libro Antiguo*, generación 2005-2006, FFYL de la UNAM*, Apuntes del Módulo* III.

_____, "El libro Antiguo complemento de los archivos" en: *Manual de Archivística Eclesiástica,* México, Universidad Pontifica de México, 1998.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, Grabados *de la colección de la Academia de San Carlos,* México, UNAM, 1982.

CARTER, Harry, *Fournieron Type founding (1764-1766),* Translated into English by Harry Carter, New York, Burt Franklin, 1973.

_____, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999.

CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente, *Arte del blasón: manual de heráldica,* Madrid, Hidalguía, 1954, 3ª.

CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial,* México, UNAM, 1986.

CASULLO, Nicolás, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamientos y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad,* Argentina, Eudeba, 2001, 2ª reimpresión.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural,* Barcelona, Gedisa, 1992.

CHÁVEZ SILVA, Eduardo Antonio, "Enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos" en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la universidad,* México, UNAM, 2004.

CHONG DE LA CRUZ, Isabel, *Apuntes del* Módulo I, *Introducción, Diplomado El libro Antiguo,* de la FFYL de la UNAM, generación 2005-2006.

CIMET, Esther, *Arte y Diseño Gráfico. Transformaciones recientes en la educación superior*. México, CENIDIAP, 1981.

CUADRIELLO, Jaime, "Los umbrales de la Nación y la modernidad de sus artes: criollismo, ilustración y academia" en, *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. (1780-1860),* México, CONACULTA, 2001.

_____, "Del escudo de armas al estandarte armado" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana,* (1750-1860) , México, MUNAL, 2000.

CURIEL, Gustavo, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del Marqués de Celada (Historia de un proceso Inquisitorial 1692) en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte.* México, UNAM, 1998.

CURIEL Gustavo y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en Varios autores, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950,* México, Fomento Cultural Banamex, COCACULTA, 1999.

D

DALLEY, Terence, (coordinador) *Guía completa de ilustración y diseño*, Técnicas y materiales. México, CONACYT, 1981.

DAHL, Svend, *Historia del libro,* Madrid, Alianza, 1999, 10ª.

DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial,* México, Santillana, 2000.

DE LA ESCRITURA A LA LECTURA: EL MUNDO DEL LIBRO EN LA NUEVA ESPAÑA, México, INAH, 1993, portada del catálogo de la Exposición.

DE LOS REYES, Aurelio, "El fondo documental de la propiedad intelectual" en *Boletín del Instituto de investigaciones Bibliográficas,* México, UNAM, Noviembre No. 18-19, 1989.

DÍAZ, José Simón, *El libro español antiguo: análisis de su estructura***.** Madrid, Kassel Edition Reichenberger, 1983.

DÍAZ DE OVANDO, Clementina, "El grabado comercial en México 1830-1856" en El *Arte Mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, Arte del siglo XIX, T. II, Vol. 10.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Madrid. Edición facsímil, Gredos, 1993.

DICCIONARIO MANUAL E ILUSTRADO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 2ª.

DOKUCHAEV, N., *et al.*, *Constructivismo,* Madrid, Comunicación serie A, 1973.

DUFOUR, Francisco de Icaza (recopilación), *Recopilación de leyes de los reynos de las indias,* México, Porrúa, 1987.

E

ENCINAS, Diego de (recopilador), *Cedulario Indiano. Recopilado por Diego de Encinas oficial Mayor de la Escribanía de la Cámara del Consejo Supremo y Real de Indias,* Facsímil de 1596, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1945, Fol. 227, 228, 229, 231, 232 y 233.

ENCICLOPEDIA HISPÁNICA, Ilustración, Barcelona, Barsa Planeta, Vol. VIII, 2003 2ª reimpresión.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos, 2000.

ESCOLAR, Hipólito Coordinador *et al.*, *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

EGUIARTE SAKAR, Ma. Estela, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el siglo XIX en México,* México, UIA, 1989.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La política oficial borbónica en las artes. Antonio Ponz y Agustín Ceán-Bermúdez y el movimiento antibarroco" en *La abolición del arte,* México, UNAM, 1998.

F

FEBVRE, Lucien y Henri-Jean Martín, *La aparición del libro,* Guadalajara, Castor y Universidad de Guadalajara-CIEPEL, 2000.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes,* Madrid, Cátedra, 1992.

FERNÁNDEZ ARENAS, José *Teoría y Metodología de la Historia del Arte,* Barcelona, Anthropos, 1990 2ª.

FERNÁNDEZ, Silvia, "La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850), en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860),* Instituto Mora y la UNAM, 2001.

FERNÁNDEZ, Justino, *El retablo de los Reyes,* México, UNAM, 1972.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, México, UNAM, 1991.

FERNÁNDEZ, Rosalba, *Literatura de México e Iberoamérica,* México, Mc. Graw-Hill, 2000 2ª.

FERNÁNDEZ DE ZAMORA, Rosa María *et al.*, "Imagen de la Real Universidad de México a través de la palabra impresa", en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad,* México, UNAM, 2004.

FLORIS MARGADANT, S. Guillermo, *Introducción al derecho indiano y novohispano,* México, Fideicomiso Historia de las Américas y El Colegio de México, 2000, Lecciones de Historia No. 7, 8 y 9.

FOSTER, Ricardo, "El lenguaje de la ilustración" en *Itinerarios de la modernidad Corrientes del pensamientos y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad,* Argentina, Eudeba, 2001, 2ª reimpresión.

FOURNIER, Enrique, *Manual del arte tipográfico,* París, Garnier, 1903.

FOURNIER, Sylvie, *Breve Histoire du Parchemin et de l´Enluminu,* Paris, Fragile, 1995.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos,* México, UNAM, 1998, vol. 1.

G

GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México,* México, UNAM, 2002.

GALLO, Miguel Ángel, *Historia de México,* México, Quinto Sol, 1990.

GARCÍA GALLO, Alfonso (Ensayo e índices), *Cedulario Indiano. Recopilado por Diego de Encinas Oficial Mayor de la Escribanía de Cámara del Consejo Supremo y Real de las Indias,* Facsímil, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1945.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1954, (1ª en 1886).

GARCÍA, Rafael, *Las obras de consulta mexicanas, siglos XVI al XX*. México, UNAM, 1990.

GARMA Y DURÁN, Francisco Xavier, *Adarga catalana: arte heráldica y practicas reglas del blasón con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente,* Barcelona, Orbis, 1954, 3 v.

GESTOSO Y PÉREZ, José, (versión paleográfica del contrato) en Valtón, Emilio, *Introducción. Los orígenes de la imprenta en América. El contrato de 1539 entre Juan Cromberger y Juan Pablos*, México, SRE, 1936.

GIRON BARTHES, Nicole, "El entorno editorial de los grandes empresarios culturales" en *Empresa y Cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

GOMBRICH, E. H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

GÓMEZ ÁLVAREZ, Cristina, "Libros, circulación y lectores: de lo religioso a lo civil (1750-1819)" en *Transición y cultura política. De la colonia al México independiente,* México, UNAM, 2004.

_____, *Apuntes del curso en el diplomado El Libro Antiguo III,* de la FFYL de la UNAM, generación 2005-2006, *Módulo* VIII.

GÓMEZ-REINO, y Carnota Enrique, *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España,* (1480-1966), Madrid, Escuela Nacional de Administración Pública, 1977.

GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, "Las numerosas luces de la razón" en *Memoria de México y el mundo, El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,* México, UNAM, 2001.

GRAÑÉN PORRÚA, María Isabel, "Los libros en Oaxaca durante la época colonial" en, *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX,* Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Vol. II, 1997.

_____, *El grabado y su finalidad en los impresores mexicanos del siglo XVI.* Sevilla, Universidad Hispalense, tesis doctoral, 1994.

GRISSO, Carles, *Alois Senefelder. El arte de la litografía,* Barcelona, PPU, 1993.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando,* México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas y CONACULTA, 1997.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, "El siglo XVIII: un reino y un estilo artístico en transformación", en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer,* México, Museo Franz Mayer y The Museum of Fine Arts, Houston, 2003.

H

HAUSER, Arnold, *Historia Social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el Barroco,* Madrid, Debate, 1998.

HENESTROSA, Cristóbal, *Espinosa. Rescate de una tipografía novohispana,* México, Designio, 2005.

HONOUR, Hugh, *Neoclasicismo,* Madrid, Xarait, 1982.

HUBERMAN, Leo, *Historia de los Estados Unidos,* México, Nuestro Tiempo, 1977.

HUGH, Thomas, "Una verdadera revolución: la imprenta" en *Una historia del mundo,* Barcelona, Grijalbo, 1982.

I

IGUINIZ, Juan B., *La imprenta en la Nueva España* México, Porrúa Hnos., 1938.

IVINS, W. M. Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

J

JEAN, Georges, *The story of alphabets and scripts,* New York, Harry N. Abrams, 1992.

JONES, Stephen Richard, *Introducción a la historia del arte. El siglo XVIII,* Barcelona, Gustavo Gili, 1992, 3ª.

K

KANT, Emmanuel, "¿Qué es la ilustración?", en *Filosofía de la historia, México*, FCE, 2004, 10ª reimpresión.

KEPES, Gyorgy, *Module, proportion, symmetry, rhythm,* New York, George Braziller, 1966.

KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Gerardo, *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial,* México, UAM-Xochimilco, 2002.

KOHLER, w., *et al.*, *Sicología de la forma,* Buenos Aires, Paidós, 1963.

L

LAFAYE, Jacques, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI),* México, FCE, 2002.

LEAL MARTÍNEZ, Luisa, "La primera tipografía mexicana. La verdadera y triste historia de la llegada de la imprenta a México" en Tapia**,** Alejandro y otros *Ensayos sobre diseño tipográfico en México.* México, Designio, 2003.

_____ *Treinta siglos de tipos y letra,* México, UAM-Azcapotzalco, 1990.

LENZ, y Gómez Orozco, *La industria papelera en México*, México, Edición privada, 1940.

LENZ, Hans, *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950,* México, Criep, 2001.

LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1974.

LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la muerte,* México, COLMES, 1992.

LEWIS, John, *Principios básicos de tipografía,* México, Trillas, 1991, 3ª.

LINGA, Carlos R., *Los primeros tipógrafos en la Nueva España y sus precursores Europeos,* México, Asociación de libreros de México, 1940.

LINDSAY, J. O., (Director), *Historia del mundo moderno. El antiguo Régimen (1713-1763),* Barcelona, Ramón Sopena, Vol. VII, 1979.

LOMBARDO GARCÍA, Irma, *El siglo de Cumplido. La emergencia del periodismo mexicano de opinión* (1832-1857), México, UNAM, 2002.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Juan Manuel, *Trece ensayos sobre arte y diseño*, México, UAM-Azcapotzalco, 1988.

LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, "La imprenta en el siglo XVIII", en *De los incunables al siglo XVIII,* Madrid, Fundación, Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

M

MANRIQUE, Jorge Alberto, "La historia del arte por el otro cabo" en *El trabajo y los trabajadores en la historia de México,* México, Colmex, Ponencias y comentarios V reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos, Pátzcuaro, 12-15 de octubre, 1977.

_____, "Polémica Bayón-Manrique" en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 2000, T. I.

_____, "Ambigüedad histórica del arte mexicano" en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 2000, T. I.

_____ "Sobre el barroco americano" en *Una visión del arte y de la historia,* México, UNAM, 2001, T. V.

_____"3. Del Barroco a la Ilustración" en *Una visión del arte y la historia,* México, UNAM, 2001, T. III.

_____"El pesimismo como factor de la independencia de México", en *Una visión del arte y la historia,* México, UNAM, 2000, T. I.

MARTÍNEZ, José Luis, *El libro en Hispanoamérica,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.

MARTÍNEZ MEAVE, Gabriel, "Más es más: la creación de la fuente lagarto" en *Ensayos sobre diseño tipográfico en México,* México, Designio, Temas, Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, A. C., 2003.

MARTÍNEZ DE SOUZA, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor, 1974.

MARICHAL, Carlos, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810.* México, FCE, El Colegio de México, 1999.

MARX, Karl, *El Capital,* Madrid, Akal, 1976, Libro Primero, Tomo Segundo, Traducción de Vicente Romano García.

MAZA, Francisco de la, *El churrigueresco en la ciudad de México,* México, FCE, 1969.

MEDINA, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño*, México, Catálogo MAC, 1991.

MEGGS, Philip B, *Historia del diseño gráfico,* México, Mc Graw-Hill, 2000.

MEYER, F. S., Manual *de ornamentación,* México, Gustavo Gili, 1994.

MORA, Pablo, "Cultura letrada y regeneración nacional a partir de 1836",en *Empresa y Cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

MORALES, José Ricardo, *Estilo, pintura y palabra,* Madrid, Cátedra, Ensayos de arte, 1994.

MORENO DE LOS ARCOS, Roberto *et al.*, "Las instituciones mineras novohispanas" en *La minería en México. Estudios sobre su desarrollo histórico.* México, UNAM, 1978.

MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual,* Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

N

NICOLÁS, Joseph, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*, Madrid, Imprenta Real, 2ª. 1797.

O

OCAMPO, Estela, *Diccionario de Términos Artísticos y Arqueológicos*, Barcelona, ICARIA, 1992.

OLGUÍN, Rosa, *Viñetas y grabados ornamentales del siglo XVIII,* México, Archivo General de la Nación, 1980, Serie Información Gráfica.

OLVERA, Luis, "Liberalismo y utopía" en *Memoria de México y el mundo, El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional,* México, UNAM, 2001.

ORIGEN, DESARROLLO Y PROYECCIÓN DE LA IMPRENTA EN MÉXICO, México, UNAM, 1981, Catálogo de la exposición.

ORTEGA Y MEDINA, Juan Antonio, *Estudio preliminar del ensayo político sobre el Reino de la Nueva España de Alejandro Humboldt,* México, Porrúa, 1973.

ORTIZ GAITÁN, Julieta, Imágenes *del deseo,* México, UNAM, 2003.

OSORIO ROMERO, Ignacio*, Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767),* México, UNAM, 1980.

P

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales,* Buenos Aires, Infinito, 1970.
_____, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos,* Barcelona, Paidós, 2000.

PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, El Crotalón, 1984.

PARKINSON, G. H. R. "Lukacs, sobre la categoría central de la estética" en *Georg Lukács: El hombre, su obra, sus ideas,* México, Grijalbo, 1973.

PARRAMÓN, José Ma., Así *se dibujan letras rótulos logotipos*, Barcelona, Instituto Parramón, 1970.

PASCOE, Juan, *Comentarios y noticias a la edición facsimilar del primer impreso conocido hecho en Oaxaca en Sermón/ Fúnebre/ que en los honores de la venerable madre Jacinta/ Maria Anna de S. Antonio, Religiosa de el monasterios de Santa Catarina de Sena de esta ciudad de Oaxaca/ Predicó elM. R. P. M. F. / Sebastián de Santander del orden de /predicadores {...] Con licencia en Oaxaca por Doña Fran-/cisca Flores año de 1720, Oaxaca de Juárez*. Michoacán, Taller de Martín Pescador para Amigos de Oaxaca, MCMXCIX.

PÉREZ SALAS, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2005.

_____, "Los secretos de una empresa exitosa: la imprenta de Ignacio Cumplido" en *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México 1830-1855,* México, Instituto Mora, 2003.

_____, "El establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido: 1832-1896" en *Ensayos sobre diseño tipográfico en México,* México, Designio, Temas, Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, A. C., 2003.

_____, "Ignacio Cumplido, un empresario a cabalidad" en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

PÉREZ VEJO, Tomás, "La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855), en *Empresa y Cultura en tinta y papel, (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

PERFECT, Christopher, *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico,* Barcelona, Blume, 1ª. En español, 1994.

PEVSNER, Nikolaus, *Breve historia de la arquitectura europea,* Madrid, Alianza Forma, 1994.

_____, *Las academias de arte,* Madrid, Cátedra, 1982.

PIRENNE, Jacques, *Historia universal, las grandes corrientes de la historia. El siglo XVIII liberal y capitalista,* Argentina, Grolier, Vol. IV, y V, 1972.

PUGA, Vasco de, *Cedulario de la Nueva España,* Facsímil del impreso original, México 1563. Edición conmemorativa del Vigésimo Aniversario de CONDUMEX, 1985.

Q

QUIÑÓNEZ MELGOSA, José, *Apuntes del curso: La literatura en el libro antiguo. Los Jesuitas mexicanos del siglo XVIII: su bibliografía referente al libro antiguo.* Para el diplomado El libro Antiguo III, generación 2005-2006, Módulos IV y VIII, de la FFyL de la UNAM.

_____, *Ramillete neolatino, (Siglos XVI-XVIII),* México, UNAM, 1986.

_____, "Los emblemas de Alciato en el programa editorial y educativo de los jesuitas mexicanos del siglo XVI" en *Las dimensiones del arte emblemático,* México, El colegio de Michoacán y CONACYT, 2002.

R

RAMÍREZ, Fausto, "El arte del siglo XIX" en *El arte mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, T. 9, Vol. I del siglo XIX.

_____, "La visión europea de la América tropical: los artistas viajeros" en *El arte mexicano,* México, SEP-Salvat, 1982, T. 10, Vol. II del siglo XIX.

RAMOS SORIANO, José Abel, *Inquisición y libros en la Nueva España siglo XVIII,* México, Tesis doctoral UNAM-FFYL, 2001.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La Nueva España,* México, CONACULTA, 1999.

_____, *et al.*, "Mártires y predicadores. La conquista de las fronteras y su representación plástica", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana,* (1750-1860), México, MUNAL, 2000.

RUBIAL GARCÍA, Antonio (coordinador del tomo II), *Historia de la vida cotidiana en México,* México, FCE y CM, T. II, 2005.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, "Introducción" en *El Iris. Periódico Crítico y Literario por Linati, Galli y Heredia.* 1826, México, UNAM, Facsímil, 1988.

RUIZ NAUFAL, Víctor Manuel, "La razón y sus luces" en *Maravillas y curiosidades. Mundos inéditos de la Universidad,* México, UNAM, 2004.

S

SCHAPIRO, Meyer, *Estilo,* Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.

SCHNEIDER, Luis Marcos, "La primera revista literaria del México Independiente"*,* en *El Iris. Periódico Crítico y Literario por Linati, Galli y Heredia.* 1826*,* México, UNAM, Facsímil, 1988.

SCHONBERGER, A. H. Soehner, *El rococó y su época,* España, Salvat, 1971.

SÁNCHEZ, María Cristina, *El papel del papel en la Nueva España*. México, INAH, 1993.

SARRIÁ, Amalia, "La imprenta en el siglo XVII" en *De los incunables al siglo XVIII,* Madrid, Fundación, Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

SATUÉ, Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

_____, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza Forma, 1992, 3ª.

_____, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

SELDON, Arthur, *Diccionario Económico*, Barcelona, Oikos, 1968.

SERRANO SIMARRO, Alfonso y Álvaro Pacual, *Diccionario de Símbolos,* Madrid, Diana, 2004.

SIGÜENZA y Vera, Juan Josef, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*, Madrid, Real Imprenta de la Compañía, 1811.

SMEIJERS, Fred, *Counterpunch,* London, Hyphen, 1996.

SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, *et al.*(coordinadora), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad e México, 1830-1855,* México, Instituto Mora, 2003.

SOBERÓN MORA, Arturo, "Las armas de la ilustración: folletos, catecismos, cartillas y diccionarios en la construcción del México moderno" en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860),* México, Instituto Mora y UNAM, 2201.

SOLANO, Francisco de, *La sociedad de la ciudad de México a través de sus impresos,* (1539-1821), Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1994.

T

TANCK, Dorothy Estrada, *La educación ilustrada. 1786-1836,* México, El Colegio de México, 2005, 4ª reimpresión.

TAPIÉ, Víctor L., *Barroco y clasicismo,* Madrid, Cátedra, 1978.

TERÁN, Ma. Isabel, "Dos sátiras del siglo XVIII contra las actitudes funerarias barrocas" en *Las dimensiones del arte emblemático,* México, El colegio de Michoacán y CONACYT, 2002.

TOLA DE HABICH, Fernando, "Diálogo sobre los *Año Nuevo* y la Academia de Letrán" en *El Año Nuevo de 1837*, México, UNAM, 1996, Edición Facsimilar.

TORIBIO MEDINA, José, *La imprenta en México (1539-1821)* México, UNAM Edición facsimilar, Tomo I, 1989.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, *La arquitectura y sus libros,* México, UNAM, 1978.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México,* México, UNAM, 1990, 5ª.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *México Barroco,* México, SAHOP, 1981.

_____, *Un rescate de la fantasía el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII.* Madrid, Turner, 1988.

TRABULSE, Elías, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México,* Toluca, instituto Mexiquense de Cultura, 1992.

_____**,** (prólogo), *Cien impresos coloniales poblanos,* México, Instituto Mora, 1991.

U

URIBE, Eloísa, *La Real Casa de Moneda de México y las ideas ilustradas de los borbones en la Casa de Moneda de México,* México, SHCP, 1999.

V

VALTON, Emilio, (Introducción), *El contrato de 1539 entre Juan Cromberger y Juan Pablos,* México, SER, 1936.

VARGAS LUGO, Elisa, *Las portadas religiosas de México,* México, UNAM, 1969.

VOET, Leon, *The Golden Compases. A history and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*, Amsterdam, Vangendt and co., 1972.

Z

ZAHAR VERGARA, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación,* México, UNAM, 1995.

ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas, tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas,* México, UNAM, 1994.

FONDO RESERVADO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

DIDEROT y D´Alambert, *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Mechaniques, avec leur explication,* Paris, Livourne, 1771, Tomo I.

FOURNIER, le June, *Manuel typographique, utile aux gens de lettres, e 'a ceux qui exercent les diferentes parties de l'Art de l'Imprimiere,* París, Chez Barbou, 1764, T. I.

ORTIZ, Y SANZ D. Joseph (traductor del Latín y comentarios), *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión,* Madrid, en la Imprenta Real, 1787.

OTERO, Mariano, *Oración cívica que el ciudadano Lic. Mariano Otero pronunció el día 16 de septiembre de 1843 aniversario de la gloriosa proclamación de la Independencia el año de 1810*, México, Imprenta de Torres, calle del Espíritu Santo Num. 3, 1843.

PAPIENSOME, Bavilaquam Simonem, *D'e Aarchitectura libris Marco Vitruvio Pollio,* Veneteis, 1497. Datos obtenidos del Colofón. (Incunable).

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONDUMEX

CUMPLIDO, Ignacio, *Reglamento provisional del establecimiento de imprenta,* calle de los Rebeldes Núm. 2, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843.

Vid. la Muestra de las portadas estudiadas en el Apéndice No. 1 para completar lo del fondo reservado de la Biblioteca Nacional, Archivo Histórico de CONDUMEX, Archivo de la Biblioteca del ex Colegio de Medicina y del Archivo General de la Nación.

HEMEROGRAFÍA

GARONE, Marina, Laura Esponda y David Kimura "Tipos de remate. Notas sobre tipografía" en *De Diseño, diseño arquitectura y arte*. México, Grupo Malabar, 2001, Número 32, junio-julio

GALÍ, Montserrat *La estampa popular novohispana,* México, Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de la Estampa, 2006.

_____"De Barcelona a l'Havana: Rafael de Rafael, una vocació hispanoamericanista", en Bultlletí, Societat Catalana d'Estudis Historics, Barcelona, Vol. IX, pp. 105-127, 1998.

RAMOS SORIANO, José Abel, "Usos librescos" en *Historias,* México, Revista del INAH, No. 27 Oct.1991-May. 1992

SALADINO GARCÍA, Alberto, "Las matemáticas en la prensa ilustrada latinoamericana", en la Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología, México, Instituto Ibero-Americano de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología, Vol. 10, núm. 2, mayo-agosto de 1993

Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado:

Gazeta de México, Miércoles 11 de febrero de 1784
Gazeta de México, Miércoles 7 de abril de 1784
Gazeta de México, Miércoles 30 de junio de 1784
Gazeta de México, Miércoles 8 de noviembre de 1785
Gazeta de México, Martes 13 de junio, 1786
Gazeta de México, Martes 13 de febrero, 1787
Gazeta de México, Martes 11 de septiembre de 1787
Gazeta de México, Martes 12 de febrero de 1788

Gazeta de México, Martes 15 de julio de 1788
Gazeta de México, Martes 5 de agosto de 1788
Gazeta de México, Martes 14 de abril de 1789
Gazeta de México, Martes 5 de mayo de 1789
Gazeta de México, Martes 23 de junio de 1789
Gazeta de México, Martes 10 de noviembre de 1789
Gazeta de México, Martes 23 de marzo de 1790
Gazeta de México, Martes 27 de abril de 1790
Gazeta de México, Martes 7 de septiembre de 1790
Gazeta de México, Martes 5 de octubre de 1790
Gazeta de México, Martes 30 de agosto de 1791
Gazeta de México, Martes 10 de enero de 1792
Gazeta de México, Martes 21 de febrero de 1792
Gazeta de México, Martes 18 de septiembre de 1792
Gazeta de México, Martes 8 de enero de 1793
Gazeta de México, Miércoles 27 de julio de 1796
Gazeta de México, Sábado 17 de septiembre de 1796
Gazeta de México, Viernes 11 de enero de 1799
Gazeta de México, Martes 14 de abril de 1801
Gazeta de México, Sábado 6 de octubre de 1804
Gazeta de México, Sábado 22 de marzo de 1806
Gazeta de México, Sábado 12 de abril de 1806
Gazeta de México, Miércoles 2 de julio de 1806
Gazeta de México, Sábado 12 de noviembre de 1808
Gazeta de México, Sábado 10 de diciembre de 1810

Diario de México, Jueves 1º de diciembre de 1808

Semanario Económico de México, de 1808 a 1810 varios vols.

Semanario de la Industria Mexicana, 1841, 3 vols.

Semanario artístico para la educación y fomento de los artesanos de la República, Por la junta Directiva de los de México, Imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo, Núm. 2
Febrero 9 de 1844, T. I
Septiembre 21 de 1844, Num. 33, T. I

Hemeroteca CECU.

COMPANY, Concepción, "El español de México, herramienta del barroco" en *Gaceta,* México, UNAM, 24 de febrero, 2003.

CONFERENCIAS y SEMINARIOS

CHARTIER, Roger, "Literatura y cultura escrita en la Edad Moderna, siglos XVI-XVIII", impartido en el FCE, 7 al 9 de febrero de 2000.

CRAVEN, David, (de la universidad de Nuevo México), "Meyer Schapiro y la teoría de la izquierda en la teoría del arte", México, Instituto de Investigaciones Estéticas el 15 de marzo del 2005.

COLOQUIO INTERNACIONAL "Empresa y Cultura en Tinta y papel (1800-1850), México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 29, 30 y 31 de mayo de 2000.

DIPLOMADO "El Libro Antiguo", 2005-2006, FFyL y la DGB, UNAM.

MATHES, Michael, "Los flamencos en las artes gráficas en Nueva España en los siglos XVI y XVII, Enrico Martínez, Cornelio Adrián Cesar, Stradano", México, UIA, Simposio México y los Países Bajos: Memorias e historias compartidas, Siglos XVI-XX, intercambios culturales relaciones comerciales y diplomáticas, México, UIA, 16 de octubre de 2006.

SAHAGÚN, Bernal, "La publicidad entre siglos", México, Conferencia EDINBA, Posgrado, 1994.

STOLS, Hedí, "Artesanos y mercaderes flamencos en Nueva España en los siglos XVI y XVII", México, UIA, Simposio México y los Países Bajos: Memorias e historias compartidas, Siglos XVI-XX, intercambios culturales relaciones comerciales y diplomáticas, 16 de octubre de 2006.