

Laudationes Quinque (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica *del primer impreso* *jesuítico de* **Córdoba, Argentina**

Cómo citar este artículo: Silverman, D., & Garone Gravier, M. (2021). *Laudationes Quinque* (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica del primer impreso jesuítico de Córdoba, Argentina. *Diseña*, (18), Article.2.

<https://doi.org/10.7764/disena.18.Article.2>

DISEÑA | 18

ENERO | 2021

ISSN | 0718-8447 (impreso)

2452-4298 (electrónico)

COPYRIGHT: CC BY-SA 3.0 CL

Artículo de investigación original

Recepción

24 DIC 2019

Aceptación

10 SEP 2020

[Traducción al inglés aquí](#)

Daniel Silverman

Universidad Provincial de Córdoba

Marina Garone Gravier

Universidad Nacional Autónoma de México



En este texto se detalla la localización y se identifican las características materiales del único ejemplar conocido del *Laudationes Quinque*. La obra es el primer libro impreso en la ciudad de Córdoba (1766) durante el periodo colonial, que pertenecía al virreinato del Río de la Plata (actualmente Argentina). Empleando la perspectiva material y considerando los elementos de tecnología gráfica de la imprenta manual antigua, así como la mirada del diseño gráfico, se llevó a cabo un análisis visual del documento. Ese trabajo reveló aspectos compositivos del diseño de las páginas y elementos de la comunicación gráfica que han sido frecuentemente relegados por los historiadores y bibliógrafos. Este trabajo se suma a un estudio previo que se llevó a cabo a partir de un facsímil de la obra; por lo tanto, tomamos aquellos resultados como un estudio preliminar y ahora ofrecemos resultados sobre la base del análisis material.

Palabras clave:

Imprenta jesuita

Córdoba

Tipografía

Diseño editorial

Patrimonio gráfico

Daniel Silverman—

Licenciado en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. Su trabajo de investigación se centra en la historia y el patrimonio del diseño gráfico y la tipografía en Argentina. Entre sus últimas publicaciones destacan “Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina” (con G. Cremonini y M. Garone, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, vol. XX, n° 31) y “Brevis vita typographica: la imprenta jesuita del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina (con G. Cremonini, y M. Garone, *Progressus*, año III, n° 2).

Marina Garone Gravier— Doctora en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus temas de investigación están la historia del libro, la edición, la tipografía y la cultura gráfica latinoamericanas; la cultura impresa en lenguas indígenas y las relaciones entre diseño y feminismo. Es autora de *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)* (IIB-UNAM, 2015) e *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (CIESAS, 2014) y es co-editora académica del libro *Diseño latinoamericano. Diez miradas a una historia en construcción* (Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Santo Tomás, Politécnico Granacolombiano, 2020).

Laudationes Quinque (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica del primer impreso jesuítico de Córdoba, Argentina

Daniel Silverman

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Escuela Superior de Artes Aplicadas L. E. Spilimbergo
Córdoba, Argentina
dsilverman@upc.edu.ar

Marina Garone Gravier

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Ciudad de México, México
mgarone@unam.mx

ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA EL ESTUDIO DE PRIMEROS IMPRESOS AMERICANOS

A lo largo del tiempo, ha sido interés y preocupación de bibliógrafos, historiadores, literatos, bibliotecarios y archivistas la localización e identificación de las primeras evidencias de actividad tipográfica en una ciudad, región o país. El interés reviste diversas aristas: en ellas se combinan la curiosidad intelectual y el rastreo del pensamiento religioso, artístico o científico que da origen a un impreso, pero también hay aspectos más tangibles y concretos en ese interés que se vinculan con la custodia y control del patrimonio bibliográfico y documental de una determinada comunidad. A lo anterior suele sumarse que de los primeros impresos de una localidad existan pocos o muy pocos ejemplares conservados y accesibles en la actualidad. De ahí que, entre las variables que permiten determinar la rareza y excentricidad de un libro, figure justamente la existencia de pocos ejemplares, es decir, su escasez relativa. Esos hechos ponen el acento sobre la importancia de la localización de las primeras evidencias de la actividad tipográfica, y por lo tanto refuerzan la necesidad de su localización.

El estudio de los primeros impresos a nivel internacional tiene una larga historia e implicó la acuñación de términos específicos de los cuales, quizá, el más conocido de todos es el de *incunable*. Este término se aplica a los impresos publicados, aproximadamente, entre 1450 y 1500 en alguna ciudad de Europa, es decir, se usa esa palabra para designar los productos tipográficos que vieron la luz durante los primeros cincuenta años del arte de imprimir con tipos móviles. Existen también expresiones como *postincunables*, la que se ha usado para señalar el conjunto de piezas que se publicaron entre 1500 y 1530, término que se ha aplicado fundamentalmente para el caso de la península ibérica (Garone Gravier, 2014b).

El registro pormenorizado y detallado de las características tipográficas de los libros y otros documentos salidos de un taller y/o ciudad, que ya se había practicado con amplitud en Europa, se ha aplicado también para los productos que surgieron en suelo americano; eso ha permitido el surgimiento de bibliografías y tipobibliografías para diversos espacios geográficos del continente. Sin embargo, como se podrá observar, debido al rango cronológico que circunscribe los términos “incunables” y “postincunables”, ambas palabras no son aplicables a las producciones americanas, porque el primer taller de imprenta que se estableció en suelo americano data de 1539. A pesar de lo anterior, quizá bajo un mal entendido espíritu de intentar no quedarse rezagados y participar de una corriente internacionalista pero imprecisa, varios eruditos e interesados en los libros antiguos americanos usaron ambas expresiones para nombrar los primeros productos tipográficos de América.

Si bien, por el breve espacio que disponemos en este artículo, no es posible ofrecer una genealogía de la aplicación de la expresión “incunable americano”, en cambio mencionaremos algunos casos concretos de esa aplicación errónea de la expresión. Posiblemente uno de los primeros en usarla fue el bibliógrafo Joaquín García Icazbalceta, quien definió como “incunables mexicanos” a los impresos anteriores a 1550 (Reyes, 1946) y, quizá siguiéndolo a él, otros estudiosos la aplicaron en sentido similar. Así, Emilio Valton usaba la palabra *incunable* en el título de uno de sus célebres libros (Valton, 1935) y lo extendía también para el caso de los impresos peruanos y de otras latitudes de América Latina. Asimismo, el historiador Ernesto de la Torre Villar, seguramente siguiendo al paleógrafo español exiliado en México, Agustín Millares Carlo, usó la palabra para referirse a los impresos mexicanos del siglo XVI (Torre Villar, 1987). De igual modo, *incunable* ha sido aplicado para nombrar las primeras producciones tipográficas de otros espacios geográficos de América, como Colombia (Forero, 1946); Perú (López Saldaña, 2008) y Argentina (*La primera imprenta rioplatense funcionó en las misiones de Loreto y Santa María la Mayor. Incunables jesuíticos, una historia latinoamericana*, 2007).

Pero no todos los estudiosos usaron mal esa expresión: el bibliógrafo Juan B. Iguiniz opinó que el término *incunables* no se podría aplicar a los impresos americanos —ni de México ni de Perú— del siglo XVI o de periodos posteriores (1959). De ahí que lo más preciso, para el caso específico de los impresos novohispanos, sería emplear la denominación “impresos mexicanos del siglo XVI”, como la han usado Henry Wagner (1940) y Jesús Yhmooff Cabrera (1990).

Actualmente, la expresión más extendida para hablar de los libros iniciales del arte tipográfico en alguna región de América es “primeros libros de las Américas”¹ o “primeros impresos americanos”, tal como se ha usado

1 Al respecto vale la pena citar el proyecto colectivo internacional Primeros Libros (www.primeroslibros.org), que compendia ejemplares digitalizados de impresos americanos que están en custodia en numerosas bibliotecas.

para publicaciones del siglo XVI, y por extensión, es pertinente para nombrar los impresos iniciales de otros talleres, sean del siglo XVII o del XVIII. De este modo, nos referiremos a los impresos jesuitas de Córdoba, Argentina, como “primeros impresos cordobeses” o “libros de la imprenta antigua de Córdoba”.

Habiendo dado estas breves consideraciones y compartiendo la misma curiosidad que ha movido a otros estudiosos a localizar ejemplares e identificar las características materiales de los primeros impresos de un sitio, en este trabajo hemos querido aportar nueva información desde una perspectiva enriquecida, bajo las condiciones de investigación que lo permitieron: la riqueza de la que hablamos emana de las miradas convergentes de la bibliografía material y del diseño gráfico, que nos permitirán describir de un modo más nítido el hallazgo del único ejemplar conocido a la fecha del primer impreso cordobés.

EL CASO ARGENTINO

El taller que los jesuitas instalaron en el Colegio Monserrat de Córdoba en 1764 introdujo por primera vez el arte tipográfico en esta ciudad. A pesar de ese pionero esfuerzo y de que se consideraba como buen augurio para un futuro próspero del taller, la actividad impresora fue tempranamente suspendida debido a la expulsión de los ignacianos de todos los territorios hispanos en 1767. Esta acción selló la suerte de la prensa y útiles tipográficos del taller cordobés, condenándolo al abandono y al deterioro (Cremonini et al., 2016). Una suerte similar corrieron los impresos que salieron del establecimiento durante su breve vida productiva. Aunque de notable factura, estas obras, muy escasas y raras, también sufrieron el descuido y el olvido.

A fin de preservarlas de su destrucción y por iniciativa del Dr. Enrique Martínez Paz, el Instituto de Estudios Americanistas (dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba) hizo reproducciones facsimilares de parte de dichas producciones. En 1937 se había reproducido el primer libro impreso en tierras cordobesas: las “Cinco oraciones laudatorias a Ignacio Duarte y Quirós” o *Laudationes Quinque*, como se le suele denominar coloquialmente. Ese destacado volumen vio la luz en 1766 y, tal como consigna Guillermo Furlong Cardiff en el estudio preliminar del facsímil, eran escasísimos los ejemplares disponibles en todo el mundo (Furlong Cardiff, 1937, p. 25). Junto con ello, en 1940 fueron reimpresas las *Reglas y Constituciones*.

Respecto del primer caso, que es el que nos interesa atender en este trabajo, y como pudo establecer el especialista en patrimonio histórico Carlos A. Page (2011), los dos ejemplares con que contaba Córdoba han desaparecido y en esta ciudad solo se conservan copias facsimilares. Precisamente, uno de estos facsímiles (disponible para consulta en la Biblioteca

Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba) fue el objeto de estudio para el análisis de sus aspectos gráficos y formales (Silverman et al., 2016). Como advirtiéramos en esa oportunidad, el estudio estuvo acotado por tratarse de una copia de la que se desconoce el proceso de reproducción. Nada indica en sus páginas si el original fue modificado en su dimensión o escala o si se respetaron las proporciones de sus márgenes. Ni siquiera estaban detalladas las dimensiones exactas del volumen de 1766.

Curiosamente, este dato tampoco estaba consignado en las fuentes secundarias, si bien Furlong (1937, 1947) señaló que se trataba de una obra de formato *in-cuarto*. Esta información brinda pistas respecto al tamaño real, aunque sin certezas plenas, ya que cuando se imprimió la obra en el siglo XVIII las dimensiones de los papeles no estaban completamente estandarizadas. Con estas limitaciones solo era posible considerar que, originalmente, las páginas del *Laudationes Quinque* tenían un tamaño similar al de una página A4 contemporánea. Sin las medidas exactas de folios, caja de texto y márgenes, era poco lo que podía decirse de la arquitectura de las páginas de una de las manifestaciones más antiguas de las artes gráficas y tipográficas argentinas, antecedente directo del diseño editorial nacional. Para profundizar en estos aspectos resultaba imperioso acceder a un volumen original.

EN BUSCA DE UN EJEMPLAR ORIGINAL

Si bien no se conocen los datos de la tirada del *Laudationes Quinque*, tal como se expresó en párrafos anteriores, para el momento de su reedición en 1937 quedaban solo cinco ejemplares en todo el mundo. Ya en el siglo XXI, Page actualizó esta información y presentó el siguiente detalle:

Uno estaba en una biblioteca del colegio jesuítico de Málaga, otro en la Biblioteca Nacional de Argentina, en la de los franciscanos en Córdoba, en el Museo Mitre en Buenos Aires y en la Biblioteca Nacional de Chile. El ejemplar de la Biblioteca Nacional Argentina fue donado por disposición ministerial del año 1937 al Colegio Nacional de Monserrat, según el pase administrativo que posee la Biblioteca. Este ejemplar tenía adjunta la traducción que hizo Gervasio Sueldo en 1865. Fue entonces que Córdoba llegó a conservar dos ejemplares del libro, pero los valiosos ejemplares ya no se encuentran entre los monserratenses, ni tampoco entre los franciscanos (Page, 2011, p. 33).

Con eso en mente, se inició una pesquisa tendiente a verificar la existencia de un ejemplar en las tres locaciones restantes. Por orden de proximidad, la búsqueda comenzó por el Museo Mitre, donde se nos respondió que el ejemplar habría sido robado hacía más de 30 años y, en su lugar, se dejó un fac-

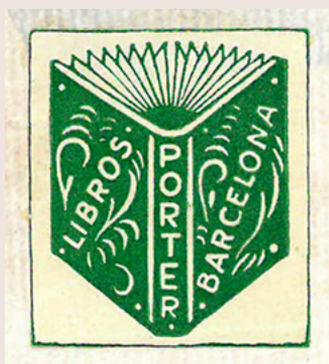


Figura 4: Detalle de la contracubierta con la marca de propiedad "Porter".
Fotografía: Àngels Rius i Bou.

² La catalogación del volumen en la Biblioteca de Montserrat es la siguiente: <https://bit.ly/2JKUGMC>. En agradecimiento por las atenciones dispensadas, se envió a dicha biblioteca una copia del trabajo final de licenciatura de Gustavo Cremonini y Daniel Silverman, quienes bajo la orientación de Marina Garone Gravier analizaron en 2015 los aspectos gráficos del *Laudationes Quinque*. Este estudio fue indexado por Rius i Bou complementando al volumen impreso en el taller cordobés en <https://bit.ly/2KjFE2G>.

símil para simular que se trataba del original, demorando así la detección del delito. El siguiente paso fue la biblioteca chilena, pero, lamentablemente, vía consulta electrónica se nos informó que el libro en cuestión no se encontraba disponible. Tras esta noticia, las últimas esperanzas se cifraron en la biblioteca del colegio jesuita de Málaga, concretamente el de San Estanislao de Kostka, que depende, junto a otros colegios, de la Fundación Loyola, una institución educativa de la Compañía de Jesús. Por error se contactó con un colegio homónimo del malagueño, pero ubicado en Salamanca, a más de 600 kilómetros. El hecho de estar bajo la órbita de la misma Fundación Loyola y llamarse del mismo modo condujo a un equívoco que, como se verá, a la postre resultaría afortunado.

Su bibliotecario, José Luis Martín Torres, informó que la Biblioteca de Montserrat de la Universitat Ramon Llull, en Barcelona, sí tenía la obra. Finalmente fue Àngels Rius i Bou, la bibliotecaria de la Abadía de Monserrat, quien confirmó la existencia del volumen original del *Laudationes Quinque* en la colección.

Se nos informó que en la cubierta posterior está el sello de "Porter", un librero de Barcelona, a quien presumiblemente se le compró el libro pensando que la referencia "Collegii R. Monserratensis" del título estaba relacionada con el monasterio catalán. Así se pudo localizar el único ejemplar conocido a la fecha, del primer libro impreso en Córdoba.² La catalogación indica como autor a Josep Manuel Peramàs (1732-17); el título es: *Clarissimi viri D.D. Ignatii Duartii et Quirosii: Collegii Monserratensis Cordubae in America conditoris, laudationes quinque / quan eidem collegio regio Barnabas Echaniquius, O.D;* el pie de imprenta señala: *Cordubae Tucumanorum [Argentina]: Typis Collegii R. Monserratensis, 1766;* y la topografía dentro de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat (Cataluña) es signatura: Mont*I*8°*83; ítem: 13020100040278.

ASPECTOS MATERIALES DEL LAUDATIONES QUINQUE (1766)

La bibliotecaria brindó además detalles y fotografías en alta resolución para profundizar el análisis material y gráfico. El estado de conservación es bueno a pesar de estar apolillado en sus márgenes. La encuadernación no es de época sino del siglo xx, en papel de color granate.

Se aprecian las filigranas del papel en varias hojas: en el borde interno de la portada y todas las hojas de los cuadernos A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M.

La filigrana permite, potencialmente, identificar el molino papelerero que produjo el soporte, su localización geográfica y, consecuentemente, contribuye a la datación de la obra. Cuando decimos "potencialmente" es porque algunos motivos o diseños de marcas son usadas por más de un

Figura 2: Imagen de la encuadernación de tapas y contracubierta. Fotografía: Angels Rius i Bou.

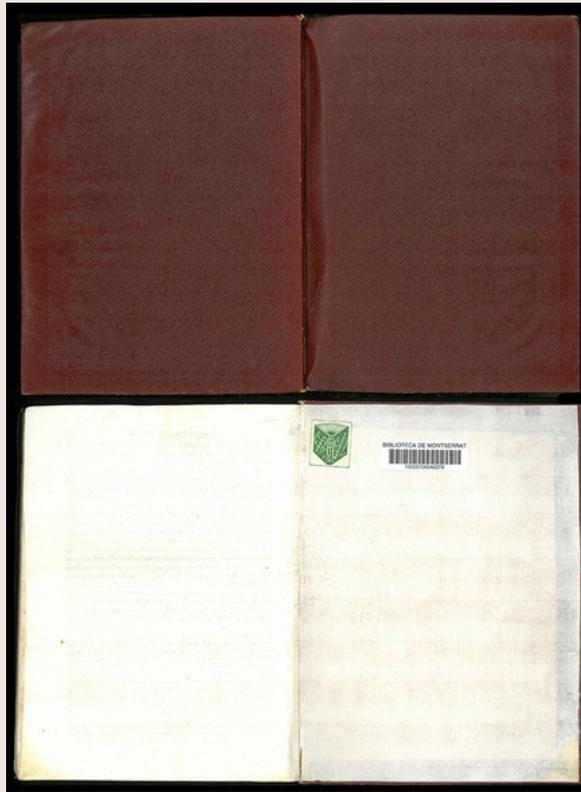
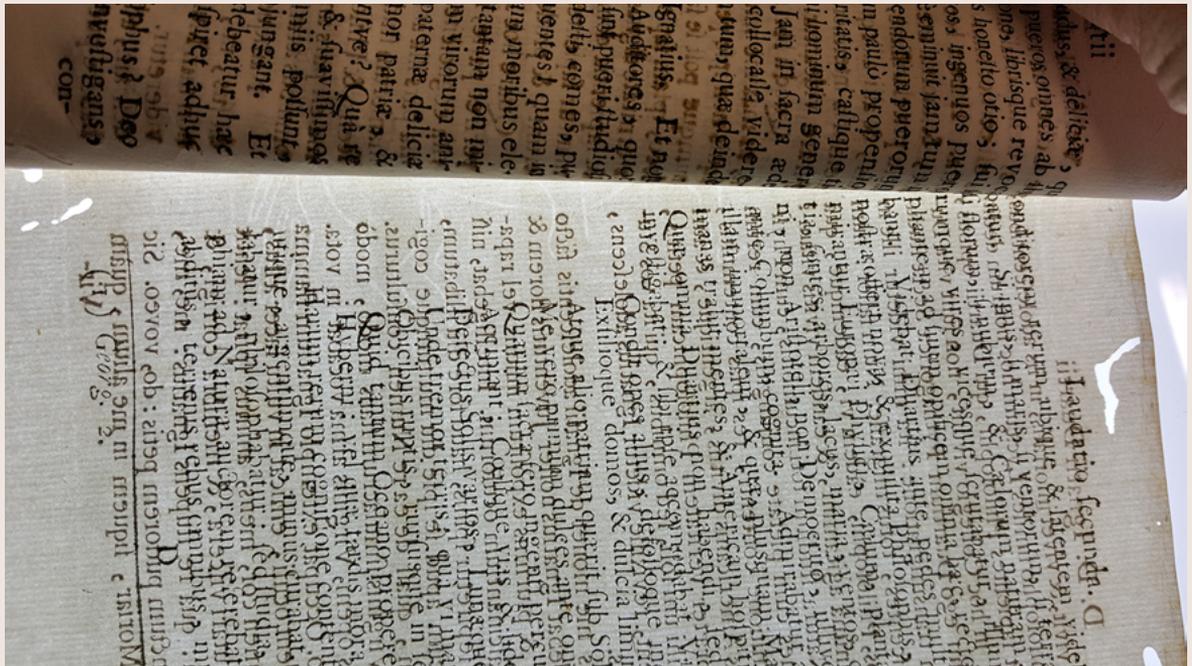


Figura 3: Página 17 retroiluminada en la que se aprecia una parte de la filigrana y el verjurado. Fotografía: Angels Rius i Bou.



papelero durante un lapso amplio, de ahí que con esa sola información no siempre se llegue a saber a cabalidad si el papel de un impreso determinado proviene exactamente de un molino en particular. Por el formato *in-cuarto* del libro, no se aprecian completas las filigranas; sin embargo, a partir de las fotos, se modificó el brillo y contraste de las imágenes y se realizó un fotomontaje para reconstruir el diseño del modo más completo posible (Figura 4).

3 Ver en el proyecto colectivo The Memory of Paper: https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp

4 La búsqueda de “rejoneador” arroja 136 resultados en el sitio “Filigranas Hispánicas” del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Instituto del Patrimonio Cultural de España, s. f.). Dos ejemplos son: n° de catálogo: 043001; Descriptores: Figura: Cuadrúpedo, Caballo, Caballero, Hombre, Lanza, Figura humana; Datos de la marca de agua: Alto de la marca: 109 mm, Ancho de la marca: 110 mm. Y n° de catálogo: 0031744³; Descriptores: Figura. Rejoneador/picador a caballo, con pica, sombrero y caballo en actitud rampante. Datos de la marca de agua: País de origen: España, Región: A Coruña (Instituto del Patrimonio Cultural de España, s. f.).

Siguiendo el criterio del catálogo Bernstein³ y de las clasificaciones habituales para el estudio de las marcas de agua, Rius i Bou interpreta que se trata de un caballero que monta un caballo y empuña una lanza, similar al modelo descrito en el sitio *Bibliografía de textos catalans antics* (BITECA), bajo la clasificación de filigrana 043001 (Biteca, 2018). Este motivo también se conoce como “rejoneador”, personaje ligado a las tradiciones más antiguas de la tauromaquia. El diseño fue muy común en el mundo hispánico, y cuenta con muchos ejemplos en los repertorios digitales del Instituto del Patrimonio Cultural de España.⁴

Las atribuciones del modelo gráfico antes mencionado fueron corroboradas por María Dolores Díaz de Miranda Macías, O.S.B., conservadora del Taller-Laboratorio de Restauración de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Hospital de San Juan Bautista (Tavera), en Toledo, España. Con suma generosidad, Díaz de Miranda aportó información adicional sobre los diversos molinos papeleros que utilizaron la filigrana y, en consecuencia, dio mayores pistas de la posible procedencia del papel empleado en el impreso de Mont-

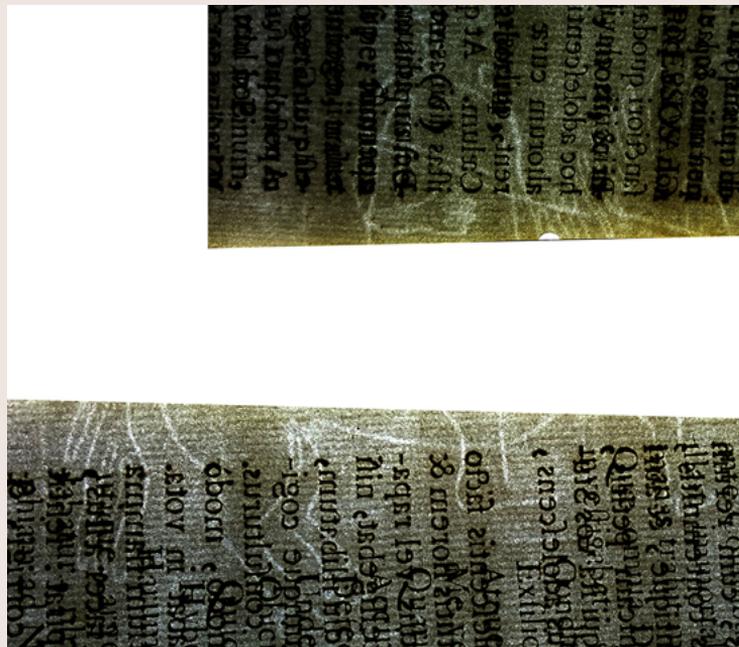


Figura 4: Fotomontaje realizado a partir de las páginas 3 y 5 con niveles de luces y sombras ajustados para revelar la filigrana.

serrat. El motivo de la filigrana, por cierto, muy difundido entre mediados del siglo XVIII y primer cuarto del XIX, gráficamente hablando, podría ser de origen tanto español como italiano e incluso «formar parte de una filigrana doble, la otra parte de la filigrana sería la figura de un toro» (M. D. Díaz de Miranda Macías, comunicación personal, 20 de mayo, 2020).

Papeleros italianos

Entre los papeleros italianos que utilizan este motivo están:

5 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001456A>

—Steffano Patrone: PFES fil 001456A/001456B⁵ y

PFES fil 002130A/002130B

—Steffano Quartino

—Dania

—Polleri

Papeleros italianos no identificados:

—PFES fil 001478A/001478B/001478C⁶

—PFES fil 001387⁷

6 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001478A>

7 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001387>

Papeleros españoles

Entre los papeleros españoles que usan el modelo del rejoneador, los hay de Cataluña (Zona de Capellades, Barcelona; Sant Pere de Riudebitlles, Barcelona; La Riba, Tarragona), Levante (Alicante-Valencia) y Segovia.

Cataluña

Zona de Capellades (Barcelona)

8 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001126A>

—Joan Costas: PFES fil 001126A/001126B⁸; PFES fil 002135A/002135B⁹; PFES fil 002287A/002287B¹⁰; PFES fil 002288A/002288B¹¹

9 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=002135B>

11 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=002288A>

—Joan Casulleras

—Serra

10 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=002287A>

12 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001574>

Sant Pere de Riudebitlles (Barcelona)

—Josep Cardús: PFES fil 001574¹²

—Pere Carol

La Riba (Tarragona)

—Josep Oliba: PFES fil 001707¹³

13 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001707>

Levante (Alicante-Valencia)

—Francisco Moltó: PFES fil 001729A/001729B

—Albors: PFES fil 001326A/001326B¹⁴

—Pomes

—Barbarosa

14 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiligrana=001326A>

Segovia

—Casaban: PFES fil 001178A/001178B

Otros papeleros

15 <https://memoryofpaper.eu/pfes/pfes.php?ClaveFiliGrana=002285B> —Turne: PFES fil 002285A/002285B¹⁵

<https://memoryofpaper.eu/apccv/apccv.php?Signatura=11-4949>

16 <https://memoryofpaper.eu/apccv/apccv.php?Signatura=11-4949>

17 No queremos dejar de mencionar que existen trabajos sobre las filigranas en impresos rioplatenses; sin embargo, no hemos localizado esta marca en esos trabajos (ver Balmaceda, 1998).

Además, la doctora Díaz de Miranda sugirió que podría tratarse de un diseño genovés «por el modo de trazar algunos elementos de la figura del caballo (ojos, crines, cola) y del jinete (peinado, sombrero, vestimenta y lanza)», y precisó que las filigranas españolas con ese motivo «están inspiradas en las genovesas y las que he encontrado indican el nombre del papelerero» (M. D. Díaz de Miranda Macías, comunicación personal, 20 de mayo, 2020). Según la conservadora, el motivo más cercano al del papel que estamos analizando podría ser el presente en un documento de Archivo de Protocolos Notariales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia (APCCV).¹⁶

Sin lograr indicar con precisión cuál de todos los anteriores fue el molino que produjo el papel del impreso estudiado, la relación que enunciamos permite indicar en cambio el margen de posibilidades; este aspecto del estudio podrá ser indagado en futuros trabajos.¹⁷ Ahora bien, en su estudio de la imprenta jesuita argentina, Furlong, al describir la filigrana de *Instrucción Pastoral* (1766), otro impreso del taller cordobés, dice que: «Cada pliego llevaba en el centro una marca de agua que representaba a un caballo con cola de dragón, montado por un jinete que tenía en la mano una larga lanza» (Furlong Cardiff, 1947, p. 158). Si bien se trata de otra obra, al haberse impreso en el mismo lugar y año podemos suponer que en esa se habría usado el mismo lote de

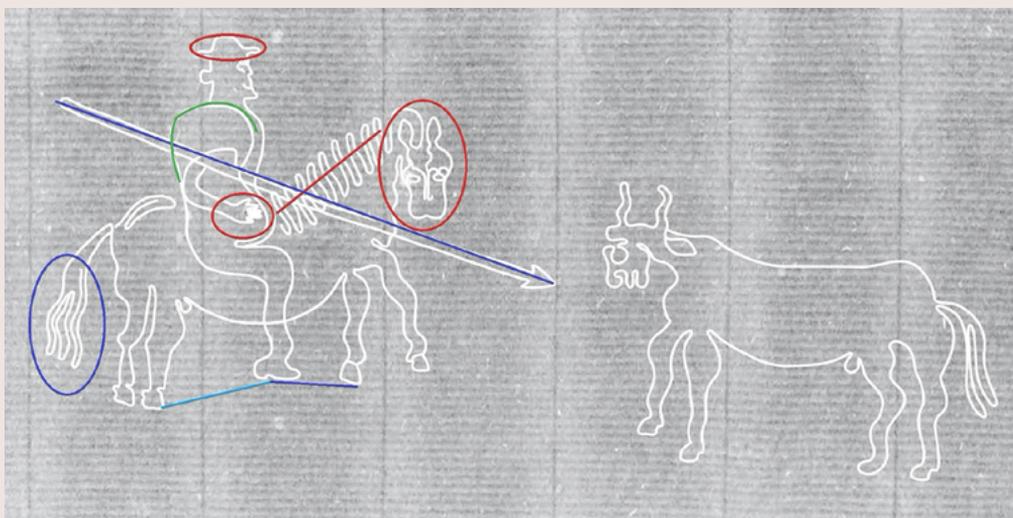


Figura 5: Detalle de la filigrana del rejoneador, imagen proporcionada por la doctora Díaz de Miranda.

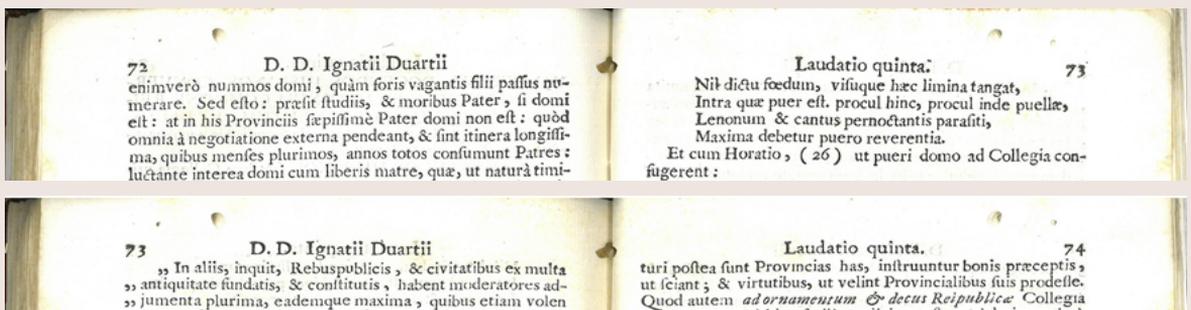
papel que el de las *Laudationes Quinque*. Esta conjetura cobra mayor sustento si recordamos la escasez de papel en el periodo y que, como dice el mismo historiador: «usando el que se pudo hallar en Córdoba y Buenos Aires, se hicieron las primeras publicaciones y parece cierto que aún no había llegado el papel pedido de Europa cuando sobrevino la expulsión de 1767» (Furlong Cardiff, 1921, p. 244). La medida de las páginas de la obra es de 151 x 207 mm, dato que, junto con otras mediciones, nos permitieron dilucidar algunos criterios compositivos empleados por Pablo Karer, el padre impresor a cargo del taller monserratense.

CRITERIOS DE COMPAGINACIÓN Y COMPOSICIÓN

Otros datos del ejemplar existente permitieron identificar una diferencia en número global de páginas de las cinco oraciones laudatorias, ya que cuando se suman parcialmente las páginas de cada laudo, la cuenta difiere del recuento manual y secuencial del total de las páginas. La diferencia se resolvió al constatar que hay un error de numeración, en las páginas 72-73 y 73-74.

Con las digitalizaciones de alta resolución se inició el estudio de los aspectos compositivos. Las dimensiones de la caja de texto con y sin titulillos y notas al pie fueron verificadas ajustando el material digitalizado a la medida de la página que nos dio la bibliotecaria. Las imágenes de las primeras páginas del libro (una suerte de dedicatoria) fueron importadas a un programa de diseño vectorial, donde se reconstruyeron esquemáticamente para simular el diseño de la página, la caja de texto y los márgenes. Se observó una similitud entre los márgenes inferior y superior, que van de acuerdo con los preceptos de Alonso Víctor de Paredes, quien en referencia a esos blancos aconsejaba que «tirando formas de cuarto, octavo o que conste de planas más pequeñas, deben ser los márgenes iguales» (Paredes, ca. 1680/2002 fol. 44r). La medida del margen exterior es próxima al doble que el interior y observa una norma muy difundida en el diseño de planas que establece que los blancos externos deben ser mayores que los internos (Figura 8). Al medir el rectángulo de la caja de texto verificamos proporciones áureas, una tradición compositiva de la imprenta manual que se remonta a los tiempos de Gutenberg y sus suce-

Figura 6: Detalle de las páginas de la obra en las que se puede constatar la repetición en la numeración.



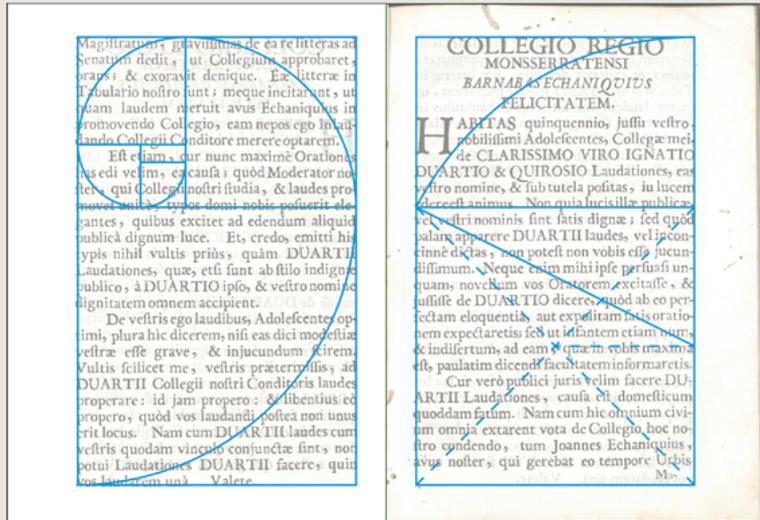


Figura 7: Dimensiones y proporciones de las páginas dedicatorias. Margen interno: 12 mm, externo: 28 mm, superior: 14 mm, inferior 12mm. Alto por ancho de la caja de texto: 178 x 111 mm (áurea). Alto por ancho de página: 207 x 151 mm.

sores, como lo han señalado varios autores (Rosarivo, 1948; Tschichold, 1956).

Sin embargo al buscar la diagramación en otras páginas distintas de la dedicatoria, las dimensiones de caja y márgenes variaron: el esquema compositivo resultante fue un rectángulo raíz de dos, tal como surge de dividir sus lados ($167/117 = 1,4$). En consecuencia, variaron las dimensiones de los márgenes, aunque se mantuvo el criterio de duplicado del margen interior respecto del exterior. En esta segunda organización de espacios interiores de la plana, el inferior resultó mayor que el superior (Figura 9), respetándose las recomendaciones de Paredes (ca. 1680/2002 fol. 44r). Este mismo patrón se repitió en las páginas de las cinco laudaciones, siendo el esquema compositivo predominante en la obra.

Las estructuras compositivas localizadas brindan un andamiaje para determinar otros elementos del diseño tipográfico y su relación con demás componentes de la página: las *cenefas* o *cabeceras* alineadas a derecha e izquierda con el texto justificado que se ubica debajo de ellas y las imágenes que inauguran cada laudación, alineadas por la base con un cuadrado invisible (Figura 10).

Otro elemento a destacar es la gran precisión en el registro de la impresión, ya que, al ampliar las tomas, puede apreciarse que coincide la impresión entre recto y verso, dato imposible de notar en el facsímil.

Tras haber determinado la arquitectura de las páginas del original, se las comparó con el facsímil de 1937 y se detectó que se procuró respetar las medidas originales de la caja, aunque se alteraron las dimensiones de márgenes (quizá para unificar el tamaño de esta obra con el resto de las de la colección facsimilar de impresos de Monserrat). La edición de 1937 permite

formarse una idea del tamaño del libro y el cuerpo de la tipografía originales.

Luego de comprobar que la caja de texto del facsimilar no tenía modificaciones de escala, se usó esa obra como material complementario para profundizar en el estudio tipográfico.

MEDIDAS Y ESTILO HISTÓRICO DE LOS TIPOS DE IMPRENTA EMPLEADOS EN LA OBRA

Como señala Gaskell (1999, p. 17), conocer la denominación de los tipos de letra empleados en la composición durante el período de la imprenta manual es un aspecto importante para una correcta descripción tipográfica, y lo mismo ocurre con su tamaño. Lo que se mide en tipografía no es el ojo de la letra —área impresora— sino el paralelepípedo que la contiene.

A partir de las digitalizaciones, se procedió a determinar el cuerpo predominante en las páginas del *Laudationes Quinque*, siguiendo el método habitual de la incunabulística (Garone Gravier, 2014b, p. 126) que consiste en medir verticalmente 20 líneas de texto. Ese resultado expresado en milímetros permite determinar el cuerpo empleado consultando tablas que relacionan esta altura en milímetros con la nomenclatura de los tipos antiguos. Este método sirve para textos que hayan sido compuestos sin regletas que den interlíneas, cosa que puede verificarse buscando un punto donde el asta descendente de una letra (como la *g*) coincida con la ascendente de otra letra (como la *l*) de la línea siguiente. En la segunda página del Prólogo, en las líneas 17 y 18, se verificó que el impreso no está regleteado y que 20 líneas de texto miden 114 mm.

Tal como explica Moret Viñals (2014), las tablas de equivalencias entre nombres y puntos tipográficos no son exactas ni uniformes, sino aproximadas. Por eso es aconsejable consultar las referidas tablas con prudencia ya que, como es evidente, no puede conocerse con exactitud el tamaño de las letras impresas en libros antiguos como el que es objeto de este estudio. A estos fines, se emplearon una tabla compilada por Garone Gravier (2015, pp. 72-73) y el estudio de Moret Viñals (2006) que relacionan las medidas de 20 líneas de texto con puntos y denominaciones de cuerpos en diferentes idiomas.

Luego de obtener para el Prólogo una medida de 114 mm para 20 líneas de texto, podemos señalar que se trataría de un *Texto gordo*, cercano a 16 pt. Este dato fue verificado en una impresión a tamaño real de la página escaneada del original mediante un tipómetro que permitió corroborar el puntaje señalado. La misma metodología fue replicada en otras páginas de la obra donde encontramos 18 pt (*Parangona chico*) en las felicitaciones (textos previos al Prólogo) y 14 pt (*Texto*) en las laudaciones (posteriores al Prólogo).

Figura 8: Arquitectura de las páginas del prólogo y de las oraciones laudatorias. Margen interno: 42 mm, externo: 22 mm, superior: 46 mm, inferior 24 mm. Alto x ancho de la caja de texto: 467 x 417 mm (raíz de dos).

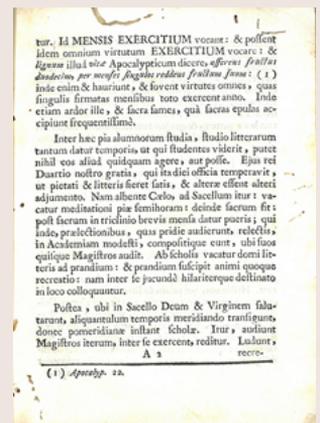
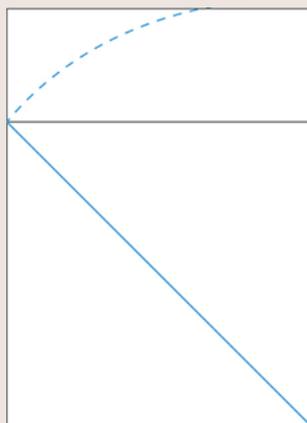
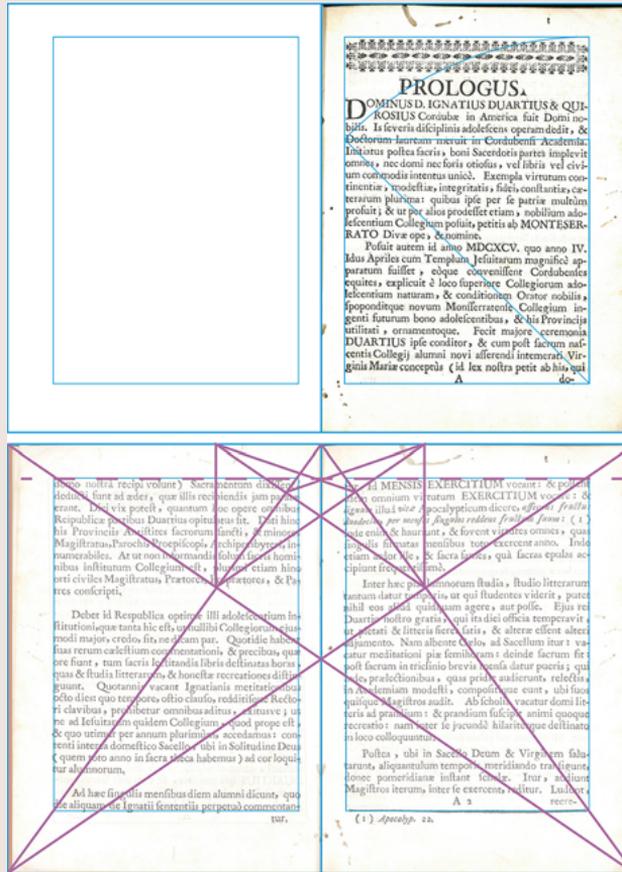


Figura 9: Como puede apreciarse en el esquema de la derecha, la página se aproxima mucho a un rectángulo raíz de dos. El cuadrado implícito en su construcción fue empleado para situar las cabeceras de cada laudación.

Figura 10: Las imágenes escaneadas en alta resolución permiten apreciar la exactitud del registro del original, en el que las líneas de texto en el recto y verso de la página coinciden plenamente.

18 Para profundizar sobre la obra de este tipógrafo francés, ver Redacción UTD, 2002.

Tal como expresáramos en trabajos previos, las letras podían caracterizarse como una letra de estilo Garamond, dato que se cotejó con distintas muestras de letra, de las cuales la publicada por Conrad Berner en 1592 es la más fiel al diseño original de Claude Garamond,¹⁸ y es la que presentó las mayores coincidencias con las letras del *Laudationes*. El estudio se sirvió también de los *revivals* que recrean con distinta proximidad los diseños del tipógrafo francés. Estas recreaciones se consideraron con ciertas reservas, ya que, como señala Garone Gravier:

El principal inconveniente de usar los diseños contemporáneos es que en los *revivals* se realizan modificaciones que presentan variaciones desde sutiles hasta considerables, respecto de los modelos originales. Así podemos encontrar *revivals* que son copia fiel de los impresos antiguos hasta interpretaciones con diversos grados de lirismo (2015, p. 97).

Lo mismo puede decirse de los *revivals* digitales, en los que incluso cambia el proceso productivo y el diseño resultante. Hicimos un ejercicio similar de comparación tipográfica entre el impreso jesuita y seis versiones de Garamond ofrecidas por las fundidoras digitales Font Bureau, Adobe, Stempel, Berthold, ITC y Google Fonts. Con todas ellas se compuso una página del *Laudationes* recreando el ancho de la columna y el tamaño de las letras, a fin de comparar la proximidad de las diferentes versiones: el resultado más similar se obtuvo al emplear la EB Garamond de Google.¹⁹ Este diseño de Georg Duffner y Octavio Pardo se basa en el Espécimen Berner ya referido (el acrónimo EB Garamond refiere a Christian Egenolff, el fundidor al que sucedió Conrad Berner).²⁰ Con ese *revival* pudo emularse la composición original de la página, como se muestra en la Figura 12.

19 Se puede descargar esta fuente del repositorio en línea de Octavio Pardo (2017). Disponible en formato OTF y TTF con *Open Font License* (Licencia libre).

20 Para una explicación del acrónimo, ver Duffner, 2014.

CONSIDERACIONES PARA EL ESTUDIO DE “TIPOGRAFÍA ANTIGUA” DE AMÉRICA LATINA

Cabe hacer varias precisiones que no deben perderse de vista cuando se analiza un impreso antiguo de alguna región de América Latina, especialmente si la perspectiva de la que se parte es la del diseño gráfico o el diseño tipográfico contemporáneo en lugar del estudio de la imprenta antigua regional.

Alcances y limitaciones de la documentación disponible

A la fecha, los estudios de tipografía antigua con los que contamos para las diversas regiones del continente se han basado predominantemente en hacer atribuciones de estilos tipográficos a partir de la comparación y contraste de los impresos locales con muestras de letra europeas elaboradas por punzo-

Figura 41: Prólogo, segunda página [2v]. Se contaron 20 líneas de texto, las que miden 114 mm. Cuando la separación entre descendentes y ascendentes es de 0,5 mm o menos (como en el detalle ampliado), se considera que las líneas carecen de interlineado.

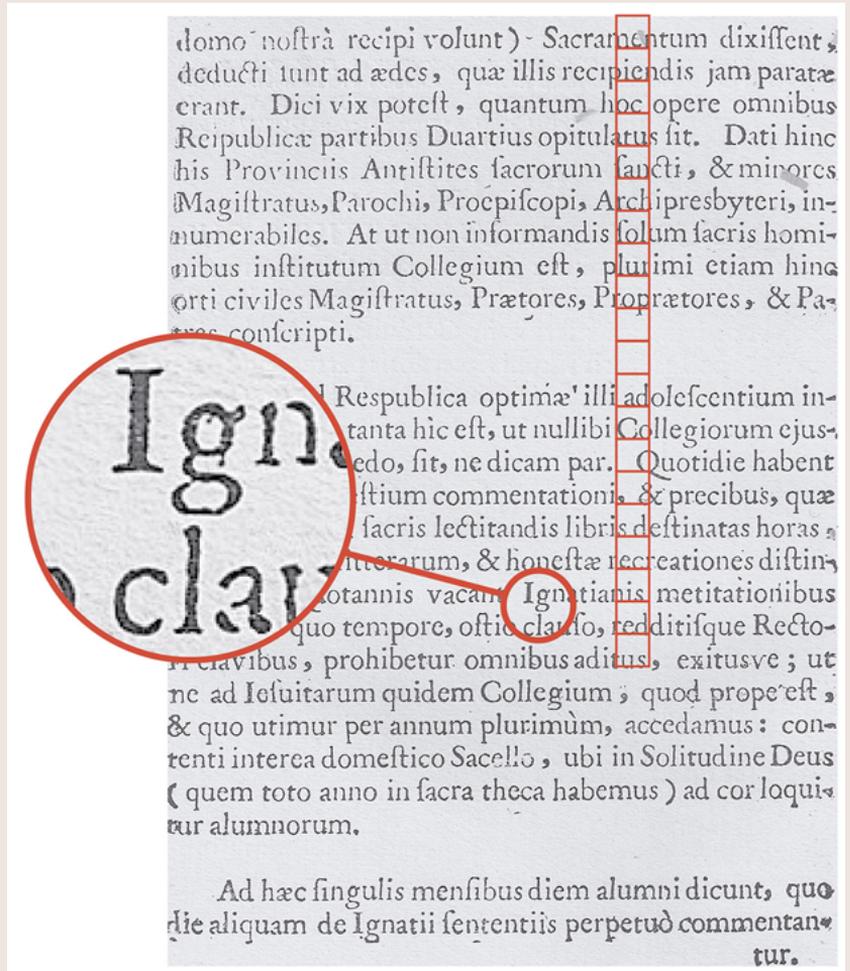
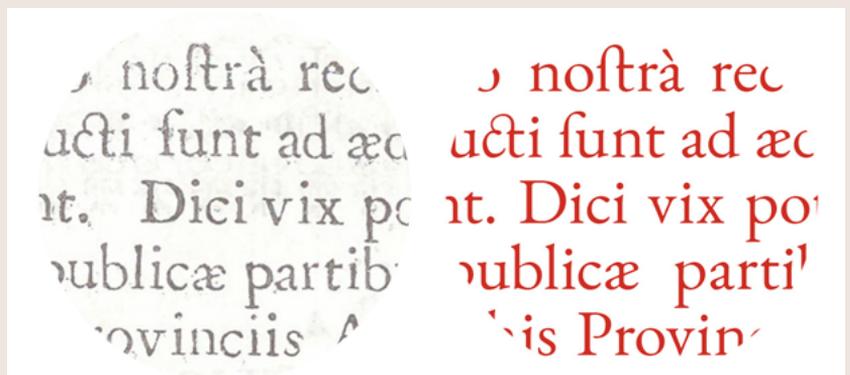


Figura 42: Comparación de la EB Garamond con los caracteres del *Laudationes* en la segunda página [2v] del Prólogo. El texto digital se compuso en cuerpo 16/16,3 pt (es decir, casi sin interlínea, como en el original).



nistas y fundidores. Esa metodología pragmática se ha consolidado porque solo en contados casos se tiene documentación que permita indicar fehacientemente la compra de un lote o *stock* de letras de una casa europea para ser usada en una imprenta americana. Asimismo, las numerosas variables y agentes involucrados en el comercio trasatlántico hacen casi imposible (si no imposible) y muy difícilmente reconstruible la cadena completa de intermediarios desde un punto de venta dado hasta un taller de una ciudad americana, sin mencionar los agentes de aduana a ambos lados del Atlántico, así como las rutas de traslado en tierra firme, cuando las imprentas no están ubicadas en una ciudad portuaria. Considerando lo anterior, es importante mantener en mente que en la mayoría de los casos —incluido el de este estudio— no se cuenta con la documentación necesaria para saber e indicar con precisión y de forma científica si los tipos de imprenta, en este caso de estilo Garamond, proceden de fundiciones de Amberes, Francia, Alemania o España. En consecuencia, a la fecha, y por la documentación con la que se cuenta, solo es posible hacer conjeturas acerca del lugar de procedencia del material tipográfico montserratense que estamos describiendo en este texto.

Conjeturas sobre la introducción del material tipográfico de Montserrat

a) Fecha de llegada de los materiales a Córdoba. Sobre la temporalidad del material de este taller, y ante la duda que pudiera surgir en el lector acerca del momento en que este material fue introducido por los Jesuitas en Córdoba o si las letras se suministraron con posterioridad, es preciso recordar que, en Córdoba, el primer taller fue instalado por los ignacianos. Sea que hubieran traído los materiales de Europa o de otra región de América Latina (cosa menos probable), la ruta debió haber sido la que la propia orden estableció, y no hay evidencia de que siguiera los circuitos habituales de aprovisionamiento comercial, o al menos los que hemos detectado para los demás talleres no jesuitas en otras partes de América Latina (Garone Gravier, 2016a). Siguiendo con esa misma línea de pensamiento y tomando en cuenta el estilo de las letras del impreso que estudiamos, comparado con otros impresos jesuitas, por ejemplo, los de las misiones de Paraguay, quizá las más “cercanas” a Córdoba en Sudamérica, no es posible establecer ningún parentesco formal de las letras, de ahí que no es factible sugerir que las letras de Montserrat fueran restos o provinieran de otro taller de la orden que hubiera entrado en desuso.

b) Origen del material tipográfico. Dado que el taller de Córdoba tuvo corta vida debido a que la expulsión de la orden de los dominios españoles de América fue poco tiempo después de iniciadas las labores y publicada la obra que estudiamos, es poco probable que los materiales de esta imprenta hubieran sido introducidos con posterioridad a la fecha de establecimiento.

Sin embargo, es preciso indicar que todos los materiales tipográficos de los impresos jesuitas de Córdoba son “importados”, si por *importado* entendemos que no fueron ni grabados ni fundidos en esa ciudad.

c) *Estado de conservación del material tipográfico, antigüedad de las fundiciones y modas tipográficas.* Como se observa en la impresión de la obra, los tipos están poco gastados; sin embargo, no podemos de ello colegir que la fundición se hubiera hecho *ex profeso* para esta “obra”. En todo caso, solo podemos señalar que estamos ante un surtido de letras de una imprenta nueva, que está recién iniciando sus tareas. Sobre el estilo que identificamos, un elemento que podría generar sorpresa es que un taller argentino de mediados del siglo XVIII emplee letras de un estilo tipográfico del siglo XVI o, dicho de otro modo, letras “pasadas de moda”. Si bien un planteamiento así es válido, debemos pensar bajo los parámetros de las condiciones materiales y financieras en las que operaban los talleres tipográficos antiguos en América, y no bajo una lógica comercial de obsolescencia tecnológica de la tipografía digital contemporánea. Como hemos probado en numerosos estudios previos, en América Latina los estilos tipográficos tuvieron una periodicidad y longevidad independiente a la que operó en diversas latitudes de Europa y Estados Unidos de Norte América. En algunos casos esa periodicidad tuvo lapsos de duración o pervivencia notoriamente más largos que en talleres del viejo mundo y en pocos casos caminaron de forma simultánea (Garone Gravier, 2014a, 2016b).

CONCLUSIONES

Como vimos a lo largo de este trabajo, a la hora de abordar la historia, la materialidad y la tecnología gráfica de un impreso antiguo en América Latina es preciso tomar en cuenta la perspectiva del diseño gráfico y editorial para sumarlas a las miradas y herramientas de la bibliografía y los estudios del libro del periodo de la imprenta manual. Esa perspectiva múltiple e interdisciplinaria es crucial para no incurrir en sobre interpretaciones o, dicho de otro modo, para manejar del mejor modo y sacar el mayor provecho de las fuentes de información que se requieren para responder diversas preguntas. Y aunque pudiera resultar frustrante a veces, también advierten sobre la imposibilidad de responder otras cuestiones de manera cabal.

El análisis compositivo y tipográfico del primer impreso jesuita cordobés que hicimos en este artículo permite dar cuenta de la alta calidad gráfica y el cuidadoso diseño de página que llevó a cabo el taller de Argentina. Su brillo se acrecienta al considerar que, incluso desde la perspectiva del diseño contemporáneo, esa obra se configuró con una precisión, prolijidad y exquisitez gráficas asombrosas. El análisis demostró además que la obra cumplía con los parámetros de alta calidad tipográfica para su época,

al punto que no parece ser el trabajo de un tipógrafo inexperto, sino que, en cambio, parece el resultado de un cajista e impresor que debió haber contado con experiencia previa.

Las características visuales del impreso cuentan con lo que hoy definiríamos como buenos estándares de elegancia y legibilidad, algunos de los cuales siguen vigentes y son estudiados en los trayectos formativos de los diseñadores contemporáneos. Eso permite proponer el trabajo del padre Karer como un referente natural en el estudio de la historia del diseño gráfico local. La obra en sí misma constituye un modelo y es fuente de recursos gráficos que los actuales diseñadores pueden analizar y “revisitar” en sus labores diarias, y permite reflexionar sobre el *expertise* de ese “proto-diseñador tipográfico” en Córdoba, que lo ubica como un parámetro del trabajo del diseñador editorial de hoy.

Además de haber logrado localizar un ejemplar original, que hasta ahora es el único conocido, en este artículo revelamos nuevos aspectos del diseño gráfico y la materialidad del documento, con especial énfasis en los datos sobre el papel de la obra, los que abren todo un abanico de oportunidades para pensar con más nitidez acerca de las posibles rutas de aprovisionamiento del soporte, que era un bien escaso y costoso en los territorios americanos. Lo que hemos presentado en este escrito complementa y renueva sobradamente lo que historiadores y bibliógrafos habían expresado anteriormente. Con esta exposición de contenidos esperamos incentivar a otros a continuar las indagaciones en torno al patrimonio bibliográfico argentino desde las perspectivas proyectuales, visuales y materiales. □

* * *

Agradecimiento:

A los bibliotecarios Àngels Rius i Bou y José Luis Martín Torres, a la restauradora María Dolores Díaz de Miranda Macías, al bibliotecario Raúl Escandar y al diseñador Luis Siquot.

REFERENCIAS

- BALMACEDA, J. C. (1998). Las filigranas de los primeros impresos de Buenos Aires. En P. F. Tschudin (Ed.), *Papers of the 24th International Congress of Paper Historians* (Vol. 12, pp. 220-255). http://www.cahip.org/cahip_expositos.htm
- BITECA. (2018). *Biteca-Filigrana-043001*. <http://stel.ub.edu/biteca/filigranas/ca/043001.html#>
- Cinco oraciones laudatorias en honor del Dr. D. Ignacio Duarte y Quirós* (edición facsimilar). (1937). Universidad Nacional de Córdoba. Colección de la Imprenta Jesuítica del Colegio de Monserrat, I.
- CREMONINI, G., SILVERMAN, D., & GARONE GRAVIER, M. (2016). Brevis vita typographica: La imprenta jesuita del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina. *Progressus, Rivista Di Storia Scrittura e Società*, 111(2), 107-136.
- DUFFNER, G. (2014). *EB Garamond*. <http://www.georgduffner.at/ebgaramond/index.html>
- FORERO, M. J. (1946). *Incunables bogotanos: Siglo XVIII*. Ministerio de Educación Nacional.
- FURLONG CARDIFF, G. (1921). La imprenta jesuítica de Córdoba. *Estudios. Revista de la Academia del Plata*, 118(21).
- FURLONG CARDIFF, G. (1937). El autor de las Laudationes Quinque. En *Cinco oraciones laudatorias en honor del Dr. D. Ignacio Duarte y Quirós* (pp. 3-68). Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas.
- FURLONG CARDIFF, G. (1947). *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina*. Huarpes.
- GARONE GRAVIER, M. (2014a). El comercio tipográfico matritense en México durante el siglo XVIII. *Secuencia*, 88, 9-36. <https://doi.org/10.18234/secuencia.voi88.1213>
- GARONE GRAVIER, M. (2014b). *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. CIESAS-Universidad Veracruzana.
- GARONE GRAVIER, M. (2015). *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles, 1642-1821*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.
- GARONE GRAVIER, M. (2016a). Datos históricos de la Imprenta jesuita del Colegio Real de San Ignacio y consideraciones materiales sobre algunas de sus ediciones. *Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Società*, Año 111(2), 88-106.
- GARONE GRAVIER, M. (2016b). La Imprenta de la Biblioteca Mexicana: Nuevas noticias de un taller tipográfico del siglo XVIII. *Bibliographica Americana*, 12, 74-90.
- GASKELL, P. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Trea.
- IGUÍNIZ, J. B. (1959). *Léxico bibliográfico*. Instituto Bibliográfico Mexicano.
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. (s. f.). *Filigranas Hispánicas*. Búsqueda de filigranas. Recuperado 28 de agosto de 2019, de https://www.mecd.es/filigranas/buscador_init
- La primera imprenta rioplatense funcionó en las misiones de Loreto y Santa María la Mayor. Incunables jesuíticos, una historia latinoamericana*. (2007, diciembre 9). https://www.clarin.com/sociedad/incunables-jesuiticos-historia-latinoamericana_o_HJA7VhrcpKe.html
- LÓPEZ SALDAÑA, A. M. (2008). *Incunables peruanos en bibliotecas del país y del extranjero, y adiciones al catálogo Incunables peruanos en la Biblioteca Nacional del Perú (1584-1619)*. Biblioteca Nacional del Perú.
- MORET VIÑALS, O. (2006). El Mitjà tipogràfic [Disertación doctoral, Universitat de Barcelona]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/1379>
- MORET VIÑALS, O. (2014). Medidas tipográficas: Un recuento. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 11(2), 134-165.

- PAGE, C. A. (2011). *Siete ángeles*. Editorial SB.
- PARDO, O. (2017). *EBCaramond12* [Shell]. <https://github.com/octaviopardo/EBCaramond12>
- PAREDES, A. V. DE. (ca. 1680/2002). *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*. Calambur.
- PERAMÀS, J. M. (atribuido) (1766). *Clarissimi viri D.D. Ignatii Duartii et Quirosii: Collegii Monserratensis Cordubae in America conditoris, laudationes quinque / quas eidem collegio regio Barnabas Echaniquius, O.D.* [Typis Collegii R. Monserratensis, 1766]. En Biblioteca de Montserrat, Signatura Mont¹8^o83.
- REDACCIÓN UTD. (2002, abril 11). Grandes maestros de la tipografía: Claude Garamond. *UnosTiposDuros*. <https://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-claude-garamond/>
- REYES, A. (1946). *Letras de la Nueva España*. Secretaría de Educación Pública.
- ROSARIVO, R. M. (1948). *Tratado sobre la divina proporción tipográfica ternaria en la unidad artística del libro*. Autoedición.
- SILVERMAN, D., CREMONINI, G., & GARONE GRAVIER, M. (2016). Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 20(31), 95-125.
- TORRE VILLAR, E. DE LA. (1987). *Breve historia del libro en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- TSCHICHOLD, J. (1956). *Die Proportionen des Buches*. En *Der Druckspiegel* (pp. 8–18, 87–96, 145–150). Stuttgart.
- VALTON, E. (1935). *Impresos mexicanos del siglo xvi (incunables americanos) en la Biblioteca Nacional de México, el Museo Nacional y el Archivo General de la Nación: Estudio bibliográfico precedido de una introducción sobre los orígenes de la imprenta en América*. Ediciones de la Biblioteca Nacional de México.
- WAGNER, H. R. (1940). *Nueva bibliografía mexicana del siglo xvi: Suplemento a las bibliografías de don Joaquín García Icazbalceta, don José Toribio Medina y don Nicolás León* (J. García Pimentel & F. Gómez de Orozco, Trads.). Polis.
- YHMOFF CABRERA, J. (1990). *Los impresos mexicanos del siglo xvi en la Biblioteca Nacional de México*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.