

Tesis de Grado

Universidad de la República
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Lic. en Diseño de Comunicación Visual

Título:

La Imprenta de la Caridad (1822-1855). Una aproximación a la historia de la tipografía y el diseño editorial rioplatense bajo la perspectiva de la comunicación visual

Tesistas: Andrés Berrutti - Luis Blau

Directora: Dra. Marina Garone Gravier

Codirector: Lic. DG José de los Santos



*(...) el libre uso de la Imprenta: arma mucho mas poderosa que la fuerza para atacar la arbitrariedad, y contener la licencia: por ella presentados al público los crímenes por toda su enormidad, causan mucho mas saludables egémplos que todas las torturas juntas (...)*¹

¹ *Anuncio de la Ley, sobre la livertad de ymprenta*, Imprenta de Pérez (1821).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Pág. 4
AGRADECIMIENTOS	Pág. 12
CAPÍTULO 1	Pág. 14
Breve historia de los inicios de la imprenta en el Uruguay (1807 a 1822)	
1.1. Real imprenta Estrella del Sur (mayo a junio 1807)	Pág. 16
1.2. Real Imprenta de la Ciudad de Montevideo (1810-1814)	Pág. 21
1.3. Imprenta de Torres (1822-1823)	Pág. 29
CAPÍTULO 2	Pág. 33
La Imprenta de la Caridad (1822-1855)	
2.1. Origen, desarrollo y cierre de la imprenta	Pág. 34
2.2. La Imprenta de la Caridad y su dimensión sociopolítica	Pág. 42
2.3. La función religiosa de la imprenta y su impacto en el incremento de la dotación tipográfica	Pág. 46
2.4. Ubicación, organización y división de tareas del taller	Pág. 48
CAPÍTULO 3	Pág. 56
Los impresos y el catálogo de la Imprenta de la Caridad	
3.1. Un acercamiento a la producción editorial de la Imprenta de la Caridad: categorización por género, período, autores	Pág. 51
3.2. Diseños de página	Pág. 71
3.3. Selecciones tipográficas	Pág. 84
3.4. Uso de imágenes y ornamentos tipográficos	Pág. 92
3.5. Papeles y tintas	Pág. 104
3.6. El catálogo de la Imprenta de la Caridad	Pág. 108
CONCLUSIONES	Pág. 120
FUENTES DE CONSULTA	Pág. 125
ÍNDICE DE IMÁGENES	Pág. 132

ANEXOS

1. Cronología de las oficinas tipográficas en Uruguay, primera mitad del siglo XIX
2. Fichas de análisis sobre algunas páginas de las tres publicaciones, *El Parnaso Oriental*, *Historia del Territorio Oriental del Uruguay* y el *Muestrario de Caracteres de Letras Gerogíficos y Guarniciones*, que existen en la Imprenta de la Caridad.
3. Entrevista con Diseñador Gabriel Pasarisa

4. Catálogo de la Imprenta de la Caridad

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XV, el dominio revelado por los componedores tipográficos en las imprentas se ve reflejado en la constante producción y difusión de mensajes, cumpliendo un rol fundamental como impulsoras en la formación de opinión pública.

El marco teórico en el que se sostiene el proyecto surge de la historia de las imprentas en el Río de la Plata, en particular, de la Imprenta de la Caridad y de las imprentas en el Uruguay colonial y republicano, narrados por Antonio Zinny (1883), Dardo Estrada (1912), Juan Pivel Devoto (1945), Guillermo Furlong S.J. y Enrique Arana (1947) y Antonio Praderio (1962).

Aportan a este marco un conglomerado de agentes académicos actuales entre los que se encuentran Marina Garone Gravier (México), Fabio Ares (Argentina) y Ernesto Beretta (Uruguay). Los autores citados, han estudiado el diseño como acción de configuración dentro de las diferentes prácticas proyectuales, la composición de libros antiguos, el diseño de letras y la producción de imágenes.

En el Uruguay de hoy, las prácticas proyectuales del diseño editorial y la tipografía comenzaron a formar parte de la órbita académica con la aparición de nuevos agentes que aportan a la construcción del conocimiento en el campo de esta práctica proyectual específica.

Reconocemos el aporte significativo de instituciones tales como la Universidad ORT, la Sociedad Tipográfica de Montevideo, llegando a la órbita de la educación pública con el surgimiento de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual en la Universidad de la República. En el ámbito privado, se

ha destacado el posicionamiento de alcance internacional por parte del emprendimiento Tipo Type liderado por Fernando Díaz.

Las primeras dos publicaciones nacionales sobre tipografía son: *Tipografía Latinoamericana* (2013), compilación editada por Vicente Lamónaca y *Sucedió {diez años de tipografía digital uruguaya}* (2016) del mismo compilador. Otros eventos que aportan a la puesta en valor de esta práctica proyectual específica de la comunicación visual son: la conferencia de Andreu Balius (2014); la ponencia realizada por Fabio Ares (2016) en el marco de la muestra de la Séptima Bienal de Tipografía Latinoamericana “Tipos Latinos 2016”, las que comenzaron a realizarse en el año 2006. Estas Bienales cuentan con participación nacional a través de la Sociedad de Tipografía de Montevideo desde el año 2006 y de la Universidad de la República a partir del 2016.

Con el objetivo de profundizar sobre los orígenes de la actividad imprentera, nos proponemos abordar el tema desde un campo de especialidad del diseño gráfico —la tipografía— y realizar un aporte a la disciplina de la Comunicación Visual en Uruguay. Por ello, el presente trabajo de tesis tiene por meta principal indagar en torno a la historia de un taller tipográfico uruguayo del siglo XIX, el diseño de algunas de sus publicaciones y la interpretación de los procesos y condiciones de producción locales en esa época, con el ánimo de incorporar dichos resultados al desarrollo del diseño tipográfico nacional y regional.

Objetivo general

Analizar el nacimiento y evolución de la Imprenta de la Caridad en el período comprendido entre los años 1822 y 1855, describir su producción editorial, sus materiales de imprenta y organización del taller, así como el diseño

y la tipografía del *Catálogo de muestra de caracteres que existen en la Imprenta de la Caridad* (1838), considerando que este taller es un referente clave para la consolidación de la historia del diseño gráfico uruguayo.

Objetivos específicos

1. Analizar el desarrollo tecnológico de la Imprenta de la Caridad observando la calidad de sus impresos en distintos soportes.
2. Analizar los registros y Libros Contables de la Hermandad de la Caridad (archivados en el Museo Histórico Nacional) para establecer la procedencia de los tipos móviles.
3. Analizar el aporte social de la Imprenta de la Caridad a través del análisis del vínculo que tuvo con el Hospital de la Caridad.
4. Analizar el diseño y la tipografía del *Catálogo de muestra de caracteres que existen en la Imprenta de la Caridad* (1838).

Durante el proceso de investigación y con la intención de alcanzar los objetivos planteados intentaremos dar respuesta, también, a otras preguntas:

¿Qué caracterizó a la Imprenta de la Caridad y qué la diferenció de las demás?

¿Cuáles eran los parámetros de calidad tipográfica y editorial de la época y, en consecuencia, cuál era la calidad de los impresos del taller que nos interesa?

¿Qué tipo de contenidos eran los más frecuentes en su producción?

¿Quiénes eran sus clientes? ¿Cómo se desarrollaba su actividad empresarial en el contexto sociopolítico en el que actuaba?

¿Cómo se desarrollaba la actividad social de la Imprenta de la Caridad?

¿Hubo otras imprentas contemporáneas a la estudiada que hubieran impreso catálogos tipográficos?

Anclados a nuestra historia y poniendo en valor nuestra identidad como fuente de inspiración temática, el hilo conceptual del trabajo pone en relación las tres áreas formativas de la carrera: el área sociocultural, el área proyectual y el área tecnológica.

Tomando como referencia investigaciones internacionales sobre el análisis de libros antiguos y ejemplares impresos durante el período de la imprenta manual, la tesis busca comprender, profundizar y relativizar los contenidos adquiridos durante la formación académica; contextualizando los mismos a las necesidades y procesos productivos de la época histórica en la que nos hemos centrado.

A partir de un análisis comparativo de las variables de diseño presentes en los documentos, por ejemplo, aspectos relativos a tipometría, macro y micro-tipografía, composición de páginas, jerarquización, selecciones tipográficas, tipos de contenidos, ornamentación, manejo de la imagen y avances tecnológicos, podremos concluir sobre parámetros de calidad, procesos que fueron sistematizados en las fichas adjuntas.

La exposición simplificada, a partir de una representación gráfica de un gran volumen de información presente en las cronologías textuales estudiadas, es otra de las herramientas proyectuales aplicadas en ésta tesis.

En cuanto a la contextualización de los procesos productivos y la historicidad de estos, referido a la comunicación como ejercicio de poder, dominación de los medios; se ponen en diálogo autores como Manuel Castells, Lluís Duch, Marshall McLuhan, referentes estudiados en el área sociocultural durante el proceso curricular.

A partir de los conocimientos adquiridos en el área tecnológica, se pone en valor la evolución de las herramientas aplicadas en las prácticas proyectuales, presentes en el contenido del material.

Estructura y organización interna de la tesis

La investigación ha implicado abordar la temática desde una visión general sobre los talleres tipográficos de la primera mitad del siglo XIX.

Nuestro objeto de estudio seleccionado ha sido la Imprenta de la Caridad (1822-1855). Comenzaremos por realizar un pequeño abordaje partiendo de dos miradas íntimamente relacionadas entre sí: una a nivel de producción general y otra sobre el acervo tipográfico de la imprenta. Desde este segundo enfoque, a partir del análisis del catálogo publicado en 1838, pondremos de manifiesto alguna de las preferencias del taller en lo que refiere al estilo de diseño editorial que se dio entre los años 1822 y 1855.

La tesis está organizada en tres capítulos más las conclusiones, cuatro Anexos y un listado de imágenes -seleccionadas unas y elaboradas otras-, acorde a los objetivos planteados.

En primer lugar, buscaremos describir la actividad impresora en el territorio de la Banda Oriental en el período comprendido entre los años 1807 y 1822. Realizaremos una cronología con la ubicación de cada una de ellas. Describiremos sus capacidades productivas y tecnológicas, intentando comprender su funcionamiento dentro de los parámetros de la ciudad. A partir del análisis de casos, intentaremos establecer criterios compositivos (diseño de página, selecciones tipográficas, uso de imágenes y ornamentos, papeles y

tintas), los que utilizaremos para llegar a comprender cuáles eran los parámetros de calidad en la época.

Posteriormente haremos foco en la Imprenta de la Caridad desde el inicio de sus labores en 1822 hasta el final de su existencia como tal en 1855. Analizaremos el contexto de su creación basado en la vocación de un gran emprendimiento socioeconómico, educativo y sobre todo empresarial.

Por último, realizaremos un análisis en profundidad sobre algunas publicaciones del taller y su relación con el catálogo tipográfico de la Imprenta (1838).

Análisis de documentos impresos y uso de imágenes

Para registrar las variables, tomando como referencia las propuestas de análisis aplicadas en otros estudios de la tipografía regional, se propusieron fichas de análisis que fueron diseñadas como piezas individuales.

Consideramos que ese modelo de análisis, de carácter visual, permitirá un acceso ágil al contenido y podría funcionar como posible disparador de reflexión. La idea subyacente de diseñar esos dispositivos infográficos es dar una respuesta a los nuevos parámetros de acceso inmediato a los contenidos y promover la divulgación de estos documentos como fuente de inspiración, validadas patrimonialmente, revitalizando la memoria de nuestras raíces culturales.

En el curso de la tesis se presentan un gran número de imágenes procedentes de piezas originales inéditas seleccionadas para el análisis. Entre las mismas se encuentran el estudio realizado por Fabio Ares² de la imprenta de los niños expósitos de Buenos Aires (Ares, 2009), así como alguno de los trabajos realizados por la Dra. Marina Garone Gravier³ sobre catálogos tipográficos y la imprenta antigua.

Asimismo, se hace referencia a la recopilación de especímenes y catálogos tipográficos, norteamericanos y europeos, disponibles en formatos

² Diseñador en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor Adjunto Ordinario de Tecnología DCVI y Jefe de Trabajos Prácticos de Taller 5, FBA-UNLP. Diseñador e investigador de la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

³ Licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica, por la Universidad Autónoma Metropolitana (1994), Maestra en Teoría del Diseño, por el posgrado en Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (2003), y Doctora en Historia del Arte, por la Facultad de Filosofía y Letras UNAM (2009), entre otros.

digitales. Esos ejemplares brindan información sustancial sobre la procedencia del acervo tipográfico aquí presente durante el inicio de la actividad imprentera nacional.

Fuentes de investigación, acervos y personas consultadas

Para el desarrollo de la tesis se utilizaron fuentes primarias (consultas de documentos de archivo y materiales impresos por el taller seleccionado), fuentes secundarias (libros y artículos sobre historia del diseño, de la imprenta y la tipografía) y entrevistas.

Para abordar la problemática se hizo el registro detallado de una selección de ejemplares impresos por la Imprenta de la Caridad, ubicados en el Museo Histórico Nacional, casa Giménez y casa Lavalleja, en la Biblioteca Nacional y en el Archivo General de la Nación. Dicha muestra nos permitió observar algunos parámetros y detectar algunas tendencias de diseño.

Por otro lado, se llevaron a cabo entrevistas a profesionales de diversas disciplinas, a saber: Lic. Fernando Díaz⁴, Lic. Ernesto Beretta⁵, el docente Diseñador Gabriel Pasarisa⁶ y el Dr. Juan Ignacio Gil⁷. De dichas entrevistas se

⁴ Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad *ORT* Uruguay. Desde el año 2008 se desempeña como docente de la Licenciatura en Diseño Gráfico *ORT*.

⁵ Licenciado en Ciencias Antropológicas, adscrito al Instituto de Ciencias Históricas, es además asistente de Historia del Arte en el Departamento de Historia Universal del Instituto de Ciencias Históricas y, desde 2009 encargado del taller de investigación, conservación y restauración del museo.

⁶ Diseñador gráfico, especializado en producción gráfica y gestión de color. Docente desde el año 1998, Fundador de Caja Baja, proyecto de rescate histórico de la técnica de impresión tipográfica con tipos móviles.

⁷ Investigador e Historiador de la medicina uruguaya, Doctorado en Barcelona.

obtuvieron diversas miradas y aportes relevantes que enriquecieron el proyecto, además de amalgamar una red de ideas y conceptos en torno a la comunicación visual de la época, específicamente, en lo concerniente al proceso de transición que se dio en la imprenta entre el periodo colonial y la república independiente.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a nuestras familias, pilares fundamentales de nuestra estructura emocional, las que han cedido incontables horas. Gracias por su apoyo incondicional. A los investigadores como Juan Ignacio Gil y Ernesto Beretta, a los diseñadores Fernando Diaz y Gabriel Pasarisa. A las bibliotecólogas y funcionarios del Museo Histórico Nacional, de la Biblioteca Nacional, de la biblioteca de la Universidad de Montevideo y a nuestra sociedad en su conjunto que hoy hace posible que estemos culminando el proceso de educación terciaria en la Universidad de la República. Por último a nuestros tutores, especialmente a la Dra. Marina Garone Gravier por su paciencia y el apoyo durante estos nueve meses de proceso, del cual nació esta tesis que nos llena de orgullo a todos los que participamos.

Queremos dedicar esta tesis a los docentes Nella Peniza, Gustavo Carrier y Diego López, a toda la generación 2009 de compañeros gestacionales de una carrera nueva, que con mucho esfuerzo viene acompasando la diversificación de la propuesta educativa, en una facultad con cien años de tradición en una única carrera, que hoy constituye el principal polo para el desarrollo del *Diseño*.

CAPÍTULO 1. Breve historia de los inicios de la Imprenta en el Uruguay (1807 a 1822)

En este capítulo buscaremos describir la actividad impresora en el territorio de la Banda Oriental entre 1807 y 1822. Realizaremos una cronología según las fechas de actividad de cada una de las imprentas (ver Anexo 1). Describiremos sus capacidades productivas y tecnológicas e intentaremos comprender cómo funcionaban, cuáles eran los parámetros de la ciudad, sus límites, qué densidad poblacional, distribución de ejemplares, entre otros. Procuraremos establecer criterios a partir del análisis de un ejemplar de cada una de las tres imprentas en estudio (diseño de página, selecciones tipográficas, uso de imágenes y ornamentos, soportes: papeles y tintas), criterios que utilizaremos para llegar a definir cuáles eran los parámetros de calidad en la época.

Tomando en consideración la obra de Praderio (Pradeiro, 1962), como antecedentes de artes gráficas y producción editorial, podemos localizar seis establecimientos anteriores a la imprenta de la caridad a saber:

1807 – Real Imprenta de la Estrella del Sur, imprenta inglesa destinada a publicar el periódico bilingüe *The Southern Star / La Estrella del Sur*

1810 – Real Imprenta de la Ciudad de Montevideo, que funcionaba en el Cabildo y cuyas publicaciones más importantes fueron la *Gazeta de Montevideo* (1810 a 1814) y *El Sol de las Provincias Unidas* (1814).

1815 – Segunda Imprenta de la Ciudad de Montevideo (es la anterior que luego de ser saqueada por Alvear y llevada a Buenos Aires, regresa a Montevideo) y publica el *Periódico Oriental* (1816).

1818 – Imprenta Federal, publicando ese mismo año *El Hurón y Gazeta de un Pueblo del Río de la Plata a las Provincias de Sud América*. Traída por el caudillo chileno José Miguel Carrera.

1821 – Imprenta de Pérez, cuyas publicaciones más importantes fueron *El Pacífico Oriental de Montevideo* (1821-1822) y *O Espositor Cis-Platino ou Escolho da Veracidade* (1822).

1822 – Imprenta de Torres, publicando *El Patriota* (1822), *Correio Extraordinario do Rio de Janeiro* (1822), *El Pampero* (1822 y 1823), *La Aurora* (1822 y 1823), *Serenas Tardes do Molhe* (1823), *Semanario Político* (1823), *El Aguacero* (1823), *El Ciudadano* (1823), *El Febo Argentino* (1823) y *Lo Que Alguno No Quisiera o El Trueno* (1823).

A comienzos del siglo XIX, en el marco de las Guerras Napoleónicas, Gran Bretaña estaba enfrentada a Francia. Las islas británicas sufrían el bloqueo impuesto por la flota francesa, lo cual forzó a que los británicos buscaran otros mercados fuera de Europa para sus productos, llegando a realizar invasiones en los territorios del Río de la Plata pertenecientes a la Corona Española, aún aliada con Francia en aquel entonces. Por este motivo, durante la primera década de 1800 realizaron una serie de expediciones militares buscando invadir el virreinato del Río de la Plata. Así fue como el 14 de enero de 1807 arriban a las costas de San Felipe y Santiago, un grupo de naves inglesas con miles de soldados a bordo, totalmente equipados para ocupar la ciudad (De María, 1867).

Luego de veinte días de asedio a la ciudad, las tropas lideradas por Sir Samuel Auchmuty logran vencer a las tropas españolas tomando la plaza. Tras la conquista, la tercera parte de la población pasa a ser inglesa y los

montevideanos no solo se vieron invadidos por las tropas sino también por los miles de comerciantes y civiles que vinieron embarcados en las naves.

Un testimonio de la época realizado por Antonio Díaz expresa que, «...el puerto estaba por completo cubierto de naves. Casi todas las casas se habían convertido en tiendas, depósitos y baratillos...» (Díaz, 1911). Es así como en una de aquellas naves llegaría a nuestras costas, desde Inglaterra, la Real Imprenta de la Estrella del Sur (Medina J. T., 1892), la primera imprenta que sería vista por estas tierras.

1.1 Real imprenta Estrella del Sur (mayo a junio 1807)

En Montevideo el establecimiento de la primera imprenta se hizo de forma simultánea a la aparición del primer periódico (ver Anexo 1). En el año 1806, los ingleses habían realizado su primera invasión a Buenos Aires. Aquel año cometieron un “error” que les costaría no tener acceso a la opinión pública, no accedieron a la imprenta. Un año más tarde, no estarían dispuestos a cometer el mismo error al invadir nuestras costas (Ares, 2015).

En la madrugada del 3 de febrero de 1807 y tras vencer una heroica resistencia, llega una expedición dirigida por Sir Samuel Auchmuty, caballero comandante en jefe de las fuerzas de S.M.B. en la América del Sur. De dicha expedición no sólo desembarcaron soldados y material bélico, sino también un grupo de comerciantes entre los que se encontraba T. Bradford, quien se dispuso a instalar un moderno taller de impresión, un negocio particular con autorización y protección británica (Ares, *op.cit.*).

Los tipos de imprenta no se vieron por esta zona hasta aquel momento, cuando el 9 de mayo en la ciudad de “Monte-Video”, establecida en la calle San Diego N°4 con el permiso del Sir Samuel Auchmuty, y tras cuatro meses de

preparativos; aparece por primera vez en suelo oriental la imprenta. La misma tuvo una breve historia y poca influencia en el desenvolvimiento de la cultura de la época; tal como señala el historiador Dardo Estrada “Llegó por causas accidentales y necesidades ajenas de índole transitoria que desaparecieron con ella” (Estrada, 1912).

Isidoro de María (De María, 1887), cuenta que aquella imprenta “Según la tradición del tiempo, se componía de unas cuantas cajas de vara y media, con grandes y hondos cajetines, con tipos viejos (vulgo clavos entre los del oficio), y una prensa de palo”.

Podemos decir entonces que la primera publicación periódica hecha en San Felipe y Santiago que salió a la luz fue obra de los Hijos de la Gran Bretaña y se titulaba *The Southern Star* o, castellanizado, *La Estrella del Sur*.

En este primer impreso⁸, un panfleto, o “Prospecto” —*Prospectus* en inglés— como se suele llamar al avance de un periódico, de cuatro páginas a dos columnas, una en inglés y otra en español, se anunciaba la inminente aparición del periódico bilingüe *The Southern Star* o *La Estrella del Sur*. En el material puede leerse que:

El Propietario tiene intención de Publicar una Gaceta Semanaria, intitulada la Estrella del Sur. Con permiso haremos aquí unas breves notas según la costumbre establecida por los que proponen instituciones semejantes en la Gran Bretaña, quienes generalmente han introducido sus obras a la vista del Público por alguna explanación hecha de antemano de sus intentos.

⁸ Star, L. E., *Prospectus*, 1807.

Este tipo de publicaciones tenían por misión “recomendar”, “promocionar” el país a los invasores, comparando los caracteres del pueblo inglés y sus instituciones, con las que aquí se habían encontrado.

Un aspecto que resaltar es que, en la lectura del material, nos encontramos con que el propietario se lamenta por la larga espera, al mismo tiempo que menciona haber recibido mucho daño con la pérdida de tanto tiempo. Una vez en funcionamiento, el sábado 23 de mayo de 1807, sale a la venta el primer periódico impreso que se viese en la San Felipe y Santiago.

Era una publicación en formato de gran tamaño (234/240x379 mm), las piezas contaban con cuatro páginas en folio, compuestas a cuatro columnas bilingüe donde la primera y la tercera estaban en inglés, mientras que la segunda y la cuarta en español. Impresas sobre un soporte papel de buena calidad y a medio pliego en formato Crown⁹, conteniendo en su portada el escudo inglés. La periodicidad del material sería semanal, los sábados y su costo estaría pautado a razón de cinco pesos fuertes por cada tres meses calendarios.

⁹ Papel Inglés cuyo pliego medía 20 por 15 pulgadas.



Imagen 1. Primera plana del número 1 de la Estrella del Sur.¹⁰

El periódico, contó con la publicación del *Prospectus*, el *Extraordinary* y siete números, además de un Extra. La publicación fue de corta duración, saliendo a la venta su último ejemplar el día 11 de Julio de 1807. En el mismo, figuraba un aviso público en el que se anunciaba el cese de hostilidades y un pacto entre España e Inglaterra, expresando que se posponía la publicación del material ante circunstancias inevitables.

¹⁰ Disponible en Anáforas: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3193>



Imagen 2. Publicación Extra de la Estrella del Sur.¹¹

El periódico tuvo, sin dudas, una influencia muy grande de la propaganda. La importancia capital atribuida por los historiadores no se limitó solo a la Banda Oriental, sino que en Montevideo se imprimían y desde aquí se enviaban a Buenos Aires impresos que llegaron a alarmar a las autoridades de aquella ciudad como lo prueba el Bando de la Real Audiencia del 11 de Junio de 1807, prohibiendo la introducción de las gacetas inglesas de Montevideo, leerlas en público o privadamente, ni retenerlas el más corto espacio de tiempo bajo amenaza de ser tratados como traidores al rey y al Estado (Bauzá, 1965).

Según se desprende de los textos de Duarte (Duarte, 1952), la imprenta inglesa debe verse como producto de la cultura de dicha nación, tanto en sus contenidos, como los aspectos formales y técnicos.

El final de la publicación, el 29 de Setiembre de 1807, está dado por la venta de ésta. Tal como señala Estrada (Estrada, 1912), fue vendida a la

¹¹ Disponible en Anáforas: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3186>

Imprenta de los Niños Expósitos de Buenos Aires en la suma de 5000 pesos a pagar en cascarilla a razón de doce reales la libra.

1.2 Real Imprenta de la Ciudad de Montevideo (1810-1814)

Otro fue el caso de la Real Imprenta de la Ciudad de Montevideo, (ver Anexo 1) conocida vulgarmente por Imprenta La Carlota, la cual puede considerarse como el punto de arranque del movimiento de la imprenta en nuestro país (Estrada, *op.cit.*).

El 7 de junio de 1810 sale a la luz el primer ejemplar de la *Gazeta de Buenos Ayres*, vocero oficial del gobierno bonaerense. Su vínculo estrecho con el poder revolucionario, así como la difusión lograda a partir de medidas gubernamentales como la obligatoriedad de su lectura en iglesias¹², la convirtieron en un enemigo de temer para Montevideo.

Es así, que las autoridades montevidéanas, se movilizaron rápidamente en procura de una imprenta propia, que permitiera combatir la publicidad juntista y dotar a Montevideo de una fuente propia que defendiera causas realistas. De este modo, se podría “manifestar y entender nuestro modo de pensar al interior, en el cual tiene un influjo poderoso la opinión de esta Ciudad” (Revello, 1926).

¹² El 25 de noviembre de 1810, se dispuso que el periódico fuera leído a los feligreses en todas las iglesias. El gobierno consideró “de rigurosa justicia que todo ciudadano” fuera instruido sobre el “origen y forma de gobierno que se ha constituido y a quien ha de prestar obediencia”. (citado en Roberto Di Stefano: *El púlpito y la plaza: clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004, p.109).

En procura de ésta, se solicita ayuda a Carlota Joaquina de Borbón.¹³ A través de Don José Presas, secretario particular de la princesa, quien se entrevistó con el Conde de Linares, Ministro de Negocios Extranjeros de la corte de Río de Janeiro, se accedió a que de la Imprenta Real se embarcaran a Montevideo, una prensa pequeña 300 x 400 mm y seis cajas de tipos viejos y escasos. Tan escasos eran que, para la impresión de un calendario, tuvieron que pedirse al Cabildo el encargo de letras bastardillas para su composición.¹⁴

La imprenta, “(...) que llegó bien acondicionada a la muy fiel y reconquistadora de San Felipe y Santiago tras mucho trabajo para su desembarco en la rampla de antigua data, que hacía el servicio de muelle.” (De María, 1887) vino acompañada de una carta en la que se expresaba por parte de Carlota, su deseo de “evitar los males que seguramente causaría en esas Provincias la pérvida impostura con que esa cábala de facciosos [la Junta de Buenos Aires] pretend[ía] alucinar a los Pueblos, y hacer gemir a sus habitantes y Familias con [...] miserias y desgracias”.¹⁵ Desde entonces, la prensa administrada por el Cabildo fue conocida con el nombre de “La Carlota”.

El 24 de Setiembre de 1810, se reúne el Cabildo para deliberar sobre el uso que se daría a la imprenta recibida. Se publica el Acta de Cabildo, sobre la cual se puede concluir claramente la importancia que se daría como órganos de

¹³ La princesa Carlota, luego de la revolución de mayo del año 10, aspiraba al dominio de estas colonias. Como estrategia, y en procura de neutralizar el efecto de las publicaciones de Buenos Aires, realiza el envío de la imprenta a Montevideo.

¹⁴ Inventario General Expositivo de los papeles del Cabildo de Montevideo, compuesto en el año 1807 y continuado hasta 1812. Oficio del P. Criollo al Cabildo, Pg. 33. M.S. original en nuestra Bib.

¹⁵ Gazeta de Montevideo, 13-X-1810, p. 1 (“*Carta de la Serenísima Señora Infanta de España, Princesa del Brasil D. Joaquina, dirigida a esta Ciudad*”).

propaganda política en el Río de la Plata a la prensa. El Cabildo resolvió que “(...) se pusiese la prensa en ejercicio para publicar las noticias importantes en un periódico semanal; que las Gazetas se venderían a un moderado precio para proporcionar su lectura a todas las clases del pueblo; que el producto de la imprenta, reducidos los gastos necesarios a su conservación, se invirtiese en obras pías, o en objetos de pública utilidad (...)” (De María, 1887).

La imprenta, como menciona Canter (Canter, 1829), no estaba en óptimas condiciones, acusaba el desgaste de su uso anterior y sus dimensiones eran inferiores a las deseadas. Aun así, cumplió una función comunicativa destacada.

La imprenta fue armada en una pieza baja del Cabildo y el tipógrafo encargado de manejar los tipos fue José Varela, “(...) un buen español, mandado expresamente del Janeiro (...)”. “Las cajas eran grandotas y de cajetines de varios tamaños. La prensa, grande, de madera, con una bola de fierro atrás, y las balas tradicionales con su mango de palo, rellenas de lanas y forradas con piel de carnero, para la operación de dar tinta a la forma.” (De María, 1887).

Ya pronta e instalada, el 8 de octubre de 1810, salió a la luz el primer impreso, el prospecto de La Gazeta. Impreso en medio pliego, sobre un amarillento papel, común en la época. Además de expresar el agradecimiento a la Infanta por el obsequio, se informaba sobre su propósito de “cimentar la Opinión pública sobre sus verdaderas bases”. Al pie figuraba: “En la Real Imprenta de Montevideo”.

El 13 de octubre de 1810 aparece el primer número de la Gazeta de Montevideo, en pleno desarrollo de la revolución. Las publicaciones tenían un tamaño aproximado de 100 x 160mm (Pradeiro, 1962). Impreso sobre un papel amarillento, llevaba al frente el escudo de armas de la ciudad de Montevideo,

con las cuatro banderas inglesas abatidas.¹⁶ Las publicaciones dedicaban una parte considerable a la transcripción de noticias de las guerras europeas, otra a oficios y comunicaciones oficiales de hechos de guerra en América, etc.

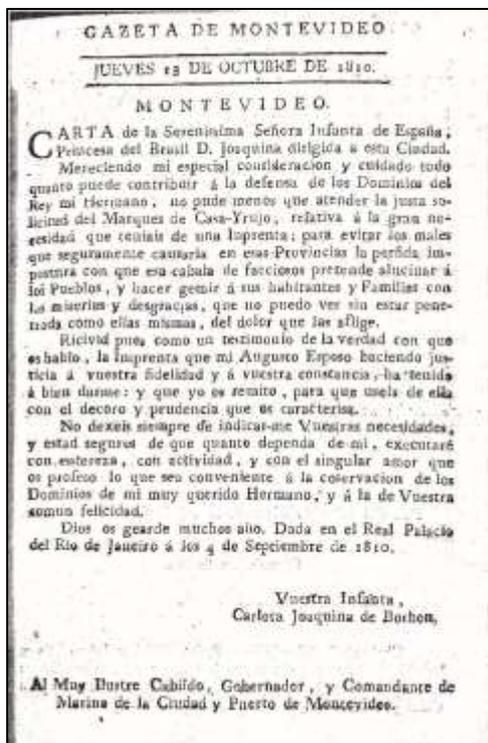


Imagen 3. Primera plana del número 1 de la Gazeta de Montevideo (1810).¹⁷

Se publicaron catorce números, hasta la capitulación de la ciudad en junio de 1814. Durante los cuatro años de vida, fueron tres sus editores: Nicolás Herrera (los dos primeros números), Mateo de la Portilla y Cuadra (desde noviembre de 1810 hasta agosto de 1811) y el sacerdote Cirilo de Alameda y Brea durante los siguientes tres años.

¹⁶ Isidoro de María, cuenta que el escudo de Montevideo fue trabajado en madera, indicando la combinación de tipos metálicos traídos desde Río de Janeiro con un taco de madera, posiblemente realizado en plaza.

¹⁷ Disponible en Anáforas.

http://www.periodicas.edu.uy/o/Gazeta_de_Montevideo/Gazeta_de_Montevideo_1810_10_13.pdf

En estos períodos, de acuerdo con el estudio realizado por Paris (Paris, 1948), el perfil editorial de la publicación contó con dos etapas. Bajo las administraciones de Herrera y Portilla, se concentró en dar a conocer noticias favorables a la causa monárquica y repeler la acción propagandística bonaerense. Tras la incorporación de Alameda el periódico prestó mayor atención a la realidad local que hasta entonces había permanecido relegada.

Según expresa Demuro (Demuro, 2013), en cuanto a los tirajes del ejemplar, las cantidades conocidas son comparativamente altas y pueden hasta resultar sorprendentes: “Frente a los 500 ejemplares de algunos de los más importantes periódicos españoles, resulta muy significativo hallarse con lo mismo, e incluso más, para un medio como GM, de circulación territorial muy restringida y dirigido a una población poco numerosa, afectada además por serios problemas económicos”.

Este factor es más relevante aún si se tiene en cuenta que la periodicidad semanal era alterada cada vez que se consideraba necesario dar gacetas con noticias extraordinarias, por lo que el número de salidas mensuales podía pasar de cuatro o cinco, a ocho, nueve y hasta doce en ciertos casos. De acuerdo con lo resuelto por el Cabildo, la Gazeta se vendería a un precio moderado para que fuera accesible a toda la población. La recaudación se invertiría en obras de caridad o de utilidad pública. El precio de cada ejemplar dependía de su extensión: los números publicados en un pliego (equivalente a cuatro páginas) costaban 1 real, y su valor ascendía medio real por cada medio pliego

agregado.¹⁸ Quienes optaran por el mecanismo de la suscripción debían abonar la suma de 60 reales por trimestre.¹⁹

El dato es de gran relevancia, dado que a pesar de que la *Gazeta* circulaba en solitario, su adquisición no era obligatoria.

Mes/cantidad de ediciones	Tiraje promedio de c/edición	Tiraje total mensual	Enviados a librería	Vendidos (porcentaje) ²⁰	Entregados a funcionarios de gobierno	Sobrantes en la imprenta
Agosto /11 ²¹	Sin datos	Sin datos	5561	3426 (61.6)	Sin datos	2308
Setiembre/ 12	780	9350	6475	4128 (63.7)	1198	1557
Octubre / 9 ²²	680	6100	3975	3204 (80.6)	902	1186
Noviembre / 8	570	4550	2600	1903 (73.2)	749	1077
Diciembre / 7	580	4050	2600	1611 (61.9)	619	761

Tabla 1. Cantidad de ejemplares y su distribución (agosto a diciembre de 1811).²³

¹⁸ AGN-AGA, caja 351, carpeta 6, documento 33. Impresos vendidos en el mes de Setiembre y su importe, 5-X-1811.

¹⁹ GM, 4-II-1812, p. 252 (“Aviso”).

²⁰ Porcentaje sobre la cantidad de ejemplares dispuestos para la venta.

El lugar señalado para su comercialización fue la librería de José Fernández Cutiellos. Un recibo de cobro expedido por el vendedor da cuenta del beneficio que obtenía por su intermediación: “Recibí del director de la Imprenta la cantidad de trescientos y once pesos corrientes pertenecientes al seis por ciento que se me ha señalado por la venta de los papeles públicos que se han vendido en mi librería en este presente año”. AGN-AGA, caja 351, carpeta 6, documento 57. Dn. José Fernández de Cutiello[s] expide recibo a favor de Fray Cirilo Alameda, 30-XII-1811.

²¹ Para este mes se dispone de datos a partir del día 8.

²² La “*Gazeta Extraordinaria*” publicada el 23 de octubre, luego de la firma del armisticio entre los gobiernos de Buenos Aires y Montevideo, tuvo un tiraje de 1500 ejemplares, cifra muy superior a la habitual. Se vendieron 1027 de los 1100 puestos a disposición del público (AGNAGA, caja 351, carpeta 6, documento 39).

²³ Tabla 1, elaborada a partir de la información disponible en (Demuro, 2013). En base a cifras extraídas de AGN-AGA, caja 351, carpeta 6, documentos 23, 33, 39, 48 y 51.

Cuando las fuerzas argentinas evacuan la ciudad en el año 1815, llevan consigo la imprenta a Buenos Aires. Tras largos pedidos de insistencia por parte de Artigas, como se desprende de la publicación realizada por Ramírez, (Ramírez, 1964) en mayo de aquel año, Mateo Vidal se presentó ante el Cabildo porteño y en nombre del gobierno montevideoano solicitó, con éxito, la devolución de la prensa. Dos meses más tarde ésta se hallaba reinstalada en su antigua localización, pero la falta de fondos impedía su funcionamiento (Ramírez, *op.cit.*).²⁴

La primera publicación que se conoce de dicha prensa es un prospecto de nombre "Periódico Oriental", publicado en octubre del mismo año. Su redactor, y según informa el Cabildo a Artigas, fue el "ciudadano Don Mateo José Vidal"²⁵, de quien como concluye Demuro (Demuro, 2013), "[...] no es mucha la información disponible sobre él, y existen además ciertas confusiones acerca de su filiación [...]".

Artigas, se dirigió al Cabildo expresando sobre la producción de Vidal: "Merece mi aprobación", cuando a sus manos llegó el número cero del Periódico Oriental. La iniciativa dejaba clara la importancia que José Artigas daba a la prensa, un arma para repeler la propaganda porteña, incitar los ánimos revolucionarios orientales y "fomentar la ilustración de nuestros paisanos".

A pesar de la importancia atribuida, fue un proyecto frustrado donde solo se publicó el Prospecto, el día 15 de octubre de 1815 con una declaración de principios en cuatro páginas de pobre calidad gráfica, consecuencia directa del desgaste que afectaba a "La Carlota". El documento contiene las habituales

²⁴ Extraído de p.13., apartado del Boletín Histórico del Estado Mayor General del Ejército, números 98-99, Montevideo, 1964)

²⁵ AA, tomo XXI, p. 114. *El Cabildo de Montevideo a José Artigas*, 14-X-1815.

informaciones de presentación en sociedad y su costo era de un real el pliego, lo mismo que la Gazeta de Montevideo, y con una periodicidad semanal los viernes.

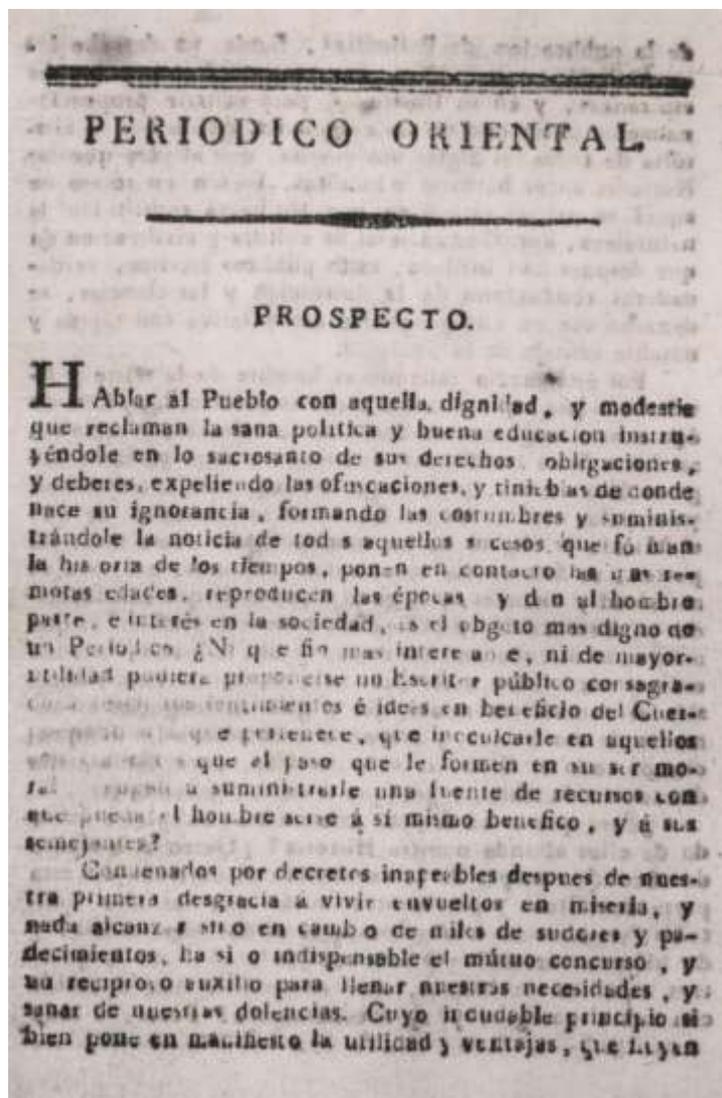


Imagen 4. Periódico Oriental, 15-10-1815, s/p (“Prospecto”).

1.3 Imprenta de Torres (1822-1823)

A continuación, veremos el caso de la Imprenta de Torres, (ver Anexo 1) que funciona bajo una nueva colonización. Parafraseando a Pierrotti (Pierrotti, 2013), lo brasileño y lo rioplatense son parte de la misma dinámica revolucionaria a la que dio pie la invasión napoleónica de la Península Ibérica. Y si bien las fuerzas en movimiento eran distintas, interactuaron en la construcción de los conceptos de Estado y Nación. Por esto, al invadirse la Banda Oriental en 1816 se recurrió al argumento legitimador de las fronteras naturales (Pimienta, 2002).

Hasta la ocupación portuguesa la imprenta montevideana continuó en funciones. Un informe elevado por el director Ramón de la Piedra en enero de 1816²⁶, dio cuenta de una producción relativamente intensa y diversificada. Entre los años 1818 y 1821, podríamos hablar de un “período intermedio”, producto de la derrota del artiguismo y la consolidación de la presencia portuguesa.

A partir del año 1822, año de fundación de la Imprenta de la Caridad, hubo un aumento considerable en el número de las imprentas²⁷. La imprenta de Torres fue la principal para periódicos, si hemos de juzgar por el número y el carácter de los que de ella salían al mismo tiempo. Una vez desaparecida la Imprenta de Pérez, precursora por aquel año y dirigida a manos de Francisco de Paula Pérez, abre en la ciudad un taller administrado por el tipógrafo Manuel Torres.

Según varios de los libros analizados, como De María entre otros, muchos de los equipos con los que funcionaría el taller fueron traídos de Buenos Aires;

²⁶ AA, tomo XXVI, p. 456. *Ramón de la Piedra al Cabildo de Montevideo*, 24-I-1816.

²⁷ Alguna de las más relevantes fueron la *Typographia do Governo*, la de J.M.Arzac, traída de Buenos Aires, y la de *Ayllones y compañía*, constituida, según el mismo historiador, por una parte de la *imprenta Federal*, vendida por Carreras al irse de Montevideo. La estudiaremos más adelante.

pero como deja entrever Demuro, tras el análisis de un expediente judicial, habría sido la misma prensa administrada por Pérez la utilizada en el taller (Demuro, *op. cit.* p.12). Junto a Torres, vinieron los tipógrafos José María Canales y Lázaro Aliñada (el sordo), que trajo nada menos que un componedor de plata para su exclusivo uso (De María, *op. cit.*).

Comenzaron, entonces, a ser más visibles los periódicos, dada la división surgida entre lusitanos e imperiales, la que fue aprovechada por el Cabildo para trabajar en el sentido de la libertad de la Provincia, con el apoyo de don Álvaro da Costa, jefe de los lusitanos.

Torres, en ese contexto, se presentó ante las autoridades municipales, consiguiendo se le otorgue el rol de administrador para la ejecución de todo impreso ordenado por las autoridades públicas.

Se mantuvo como administrador durante aproximadamente quince meses. Durante ese período, tuvo a su cargo la impresión de los cinco medios más importantes del momento:

El Patriota (1822). Se publicaron ocho números. En M.H.N. (B.P.B.A)²⁸
(colección completa)

El Pampero (1822-1823). Redactores: Santiago Vázquez, Antonio Díaz, Juan Francisco Giró, se publicaron catorce números. En M.H.N. (B.P.B.A)
(colección completa).

La Aurora (1822-1823). Redactor Antonio Díaz, se publicaron diecisiete números. En M.H.N. (B.P.B.A) (colección completa).

El Aguacero (1823). Redactor Antonio Díaz, se publicaron diecisiete números. En M.H.N. (B.P.B.A) (colección completa).

²⁸ Museo Histórico Nacional, Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Montevideo.
M.H.N. (B.P.B.A).

El Ciudadano (1823). Redactor: Santiago Vázquez, se publicaron un “Prospecto”, nueve números y suplementos a los números 1, 5 y 6. En M.H.N. (B.P.B.A) (colección completa salvo el suplemento al número 5).

A pesar de la intensa actividad desarrollada en el período de Torres, en noviembre de 1823, el tipógrafo presentó un escrito solicitando la cancelación del contrato, aludiendo su decisión a razones económicas. En la renuncia, expuso que solo había “visto [su] trabajo compensado cuando [el Cabildo] [l]e ha[bía] dado quehacer”, lo cual tampoco había bastado para satisfacer sus deseos pues “no obstante haber puesto con la mayor equidad los precios a los impresos” el ayuntamiento le pagó solamente 37 pesos por trabajos que él tasó en 168 pesos y cinco reales.²⁹

Según se desprende de los textos de Estrada (Estrada, D., *op. cit.* p.9.) y Medina (Fernández y Medina, 1900), entre otros, podemos concluir que la prensa fue vendida a “(...) a dos paisanos y colegas suyos, los hermanos Valentín y Rosendo Ayllón.”

²⁹ AGN AJ Civil 1º, caja 210, expediente 36, fs. 4 y 4 v. Manuel Torres por contrato de imprenta, 18-XI-1823.



Imagen 5. Primera plana de El patriota N°1, 17-8-1822.

Pero, en ediciones de libros, todas se vieron superadas por la Imprenta de la Caridad, imprenta adquirida por la hermandad en 1822 para imprimir los números de lotería y hacer otros trabajos de la pía institución.

CAPÍTULO 2. La Imprenta de la Caridad (1822 a 1855)

En este capítulo analizaremos la Imprenta de la Caridad desde el inicio de sus labores en 1822 hasta el final de su existencia como tal en 1855; el contexto de su creación basado en la vocación de un gran emprendimiento socioeconómico, educativo y sobre todo empresarial, liderado por los hombres más progresistas de la Hermandad de Caridad.³⁰

Esta Hermandad puso en marcha ascendente la creación de la primera serie de los “establecimientos de la caridad” en torno a la asistencia médica social y pública, a saber: el Hospital de Caridad, creado en 1788 como el primer hospital civil de Montevideo para pobres y desamparados, levantado con el apoyo del Cabildo; la Capilla de la Caridad, inaugurada en 1804 a beneficio de los asistidos y los trabajadores del Hospital de Caridad; la Casa de Expósitos, inaugurada en 1818 como la primera casa para la asistencia a la infancia y adolescencia desamparada; la Imprenta de la Caridad, para ahorrar gastos, generar a su vez recursos monetarios, y también crear oportunidades de aprendizaje de oficio y puestos de trabajo para los adolescentes y jóvenes pobres; y una Escuela para Niñas, al parecer de carácter público, que tuvo corta vida.

Toda esta actividad implicó una religiosidad católica, pero, también, un tejido socioeconómico y político complejo, dado que la Hermandad de Caridad atravesó su existencia por cuatro períodos históricos convulsos: las Invasiones

³⁰ Esta cofradía católica fue fundada en 1775, apadrinada y custodiada tanto por la Iglesia católica rioplatense como por la autoridad política monárquica centrada en el Cabildo de Montevideo, pero dependiente a su vez del gobierno del nuevo Virreinato del Río de la Plata, creado en 1776, con asiento en Buenos Aires. La Hermandad de Caridad se disolvió en 1843 en plena Guerra Grande (1839-1852). Jaureguy (1952), p. 5.

Inglesas, la Revolución Artiguista, la Invasión Luso-brasileña y el nacimiento de las guerras civiles.

Finalmente, describiremos brevemente algunas de las impresiones más significativas de la Imprenta de la Caridad, su estructura administrativa y los objetivos que se plantearon, basándose en el espíritu de una caridad más o menos “*aggiornada*” a la época de las Independencias, las luchas por restablecer el Antiguo Régimen monárquico, el nacimiento de las repúblicas sudamericanas y la creación de los Estados nacionales.

Al final del capítulo, presentaremos la publicación del catálogo: *Muestra de Caracteres de Letras Geroglíficos y Guarniciones existentes en la Imprenta de la Caridad* (1838).

2.1 Origen, desarrollo y cierre de la imprenta

En el año 1817, durante el inicio de la dominación luso-brasileña, el coronel Carlos Federico Lecor impulsa la idea de consolidar una lotería para apoyar económicamente al Hospital de la Caridad.³¹ En ese emprendimiento apoyado por el Cabildo y teniendo la necesidad de imprimir las cédulas para la lotería, surge el vínculo estrecho entre el proyecto de la Caridad y los impresos. La impresión de esas piezas era solventada por el hospital y significaban un

³¹ Existen en el hall principal del hospital Maciel dos placas de mármol de 1.6x4mt de alto con los nombres de los integrantes notables de la Hermandad de Caridad. Tallados con tipografía romana antigua, en caja alta y caja baja de 40mm de cuerpo, fueron colocadas al finalizar las obras del nuevo hospital en 1856.

costo alto “764 pesos pagados al impresor del cabildo”.³² En 1822 se le atribuye a Joaquín de la Sagra y Periz la moción de adquirir una imprenta propia para el hospital y minimizar el costo excesivo que implicaba el pago a terceros. Por otra parte, explotar los beneficios de un taller tipográfico que aseguraría su funcionamiento.

En esa moción, Sagra expresa las ventajas que significarían desde el punto de vista financiero y manifiesta una característica social de enseñanza y aprendizaje del oficio³³ que ofrecería a los expósitos una oportunidad de desarrollo. Estos indicios son los forjadores de un perfil de imprenta que se alejaría de la propaganda política, habitual hasta entonces en los talleres orientales, y fortalecería el aporte de contenidos culturales en sus impresos.



Imágenes 6, 7 y 8, Ejemplares de dos Cédulas de la Lotería y una tabla de números sorteados de la lotería. Todos impresos en la Imprenta de la Caridad.

³² La Imprenta del Cabildo fue la imprenta conocida también como la de la Carlota, prensa e insumos donados por la princesa española Joaquina Carlota de Borbón, hermana del Rey Fernando VII, en esa época exiliados en Rio de Janeiro, Brasil.

³³ Se recomienda leer el artículo de Nelson Pierroti sobre *La Enseñanza de los Oficios en Montevideo Colonial (1726-1830)*, 2015.

Los ejemplares se encuentran en el Departamento de Documentos Especiales de la Biblioteca Nacional.

El 9 de agosto de 1822 queda formada la comisión que se encargaría de evaluar y comprar la prensa de Francisco de Paula Pérez. La inversión total estudiada por Sagra fue de 662 pesos, 350 pesos por la prensa, 70 por los tipos de letra; 2 pesos de papel para imprimir los billetes de lotería de un año, 240 pesos por sueldo de dos operarios (tirador y batidor) en dos meses, tiempo suficiente para imprimir las cédulas de lotería para todo un año. Luego de evaluar con más precisión, la comisión informó a la Hermandad que Pérez tenía dos prensas, una de origen estadounidense, comprada al caudillo chileno José Miguel Carrera (1785-1821),³⁴ y otra construida en suelo montevideano por el carpintero Carlos Campus y el herrero Mariano Basigaluz. La comisión sugirió comprar ambos muebles y otros elementos que garantizarían una producción más amplia que los billetes de lotería. El 26 noviembre de 1822 la comisión comunicó a la hermandad, según el acta que lleva esa fecha, que se había comprado la imprenta y montado la oficina en locales del hospital y casa de expósitos.

³⁴ General caudillo independentista chileno que estuvo exiliado en Montevideo en el año 1817, periodo de la dominación luso-brasileña al mando del Gral. Federico Lecor. En ese tiempo fundó *la Imprenta Federal* (1817-1819), tercera prensa establecida en la ciudad.

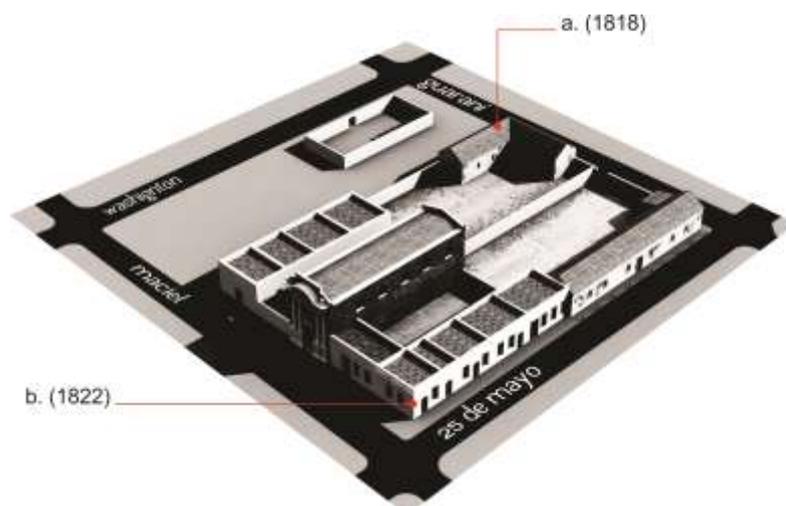


Imagen 9. Representación de la manzana en 1820, proporciones reales. Producción propia basadas en los dibujos encomendados por el Dr. Velarde Pérez Fontana (1967) *Historia de la Medicina en el Uruguay*, Tomo IV y la de del Dr. Miguel Ángel Jaureguy, (1952) *Historia del Hospital de Caridad de Montevideo 1778-1825*.

a. Primera ubicación de la imprenta según Furlong Casa de los Expósitos inaugurada en 1818. **b.** Segunda ubicación de la imprenta según Soiza Larosa 1822. Imágenes producidas por los tesistas.

En el acta se dio a conocer los operarios que harían el trabajo: don Tomas Varela compositor y tirador, con un sueldo de 40 pesos mensuales y la comida diaria y don Pablo Magriñá, con un sueldo de 20 pesos mensuales. La Imprenta de la Caridad tendría operativa la primera prensa construida en el país. Esto nos hace reflexionar en torno a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo construyeron los artesanos la prensa y cómo incorporaron las supuestas mejoras que contribuyeron a la calidad de las piezas allí impresas?
- ¿Manejaron manuales o planos de las prensas?

Sabemos que en México (1819), don Alejandro Valdez hizo una traducción manuscrita del francés al castellano de lo que sería el primer manual de imprenta mexicano y más antiguo americano conocido hasta la fecha, titulado: *Arte de imprenta, traducido del Frances al Castellano a expensa de Don Alejandro Valdes, para la mayor ilustración de su oficina, México, Año de 1819* donde aparecían ilustraciones tridimensionales detallando —a modo de despiece— cada parte de la estructura y elemento que componían los muebles de una oficina tipográfica. Las ilustraciones daban una idea clara de las proporciones de cada pieza de la prensa, donde estaban situadas y cuál era su función (Garone Gravier, 2016).

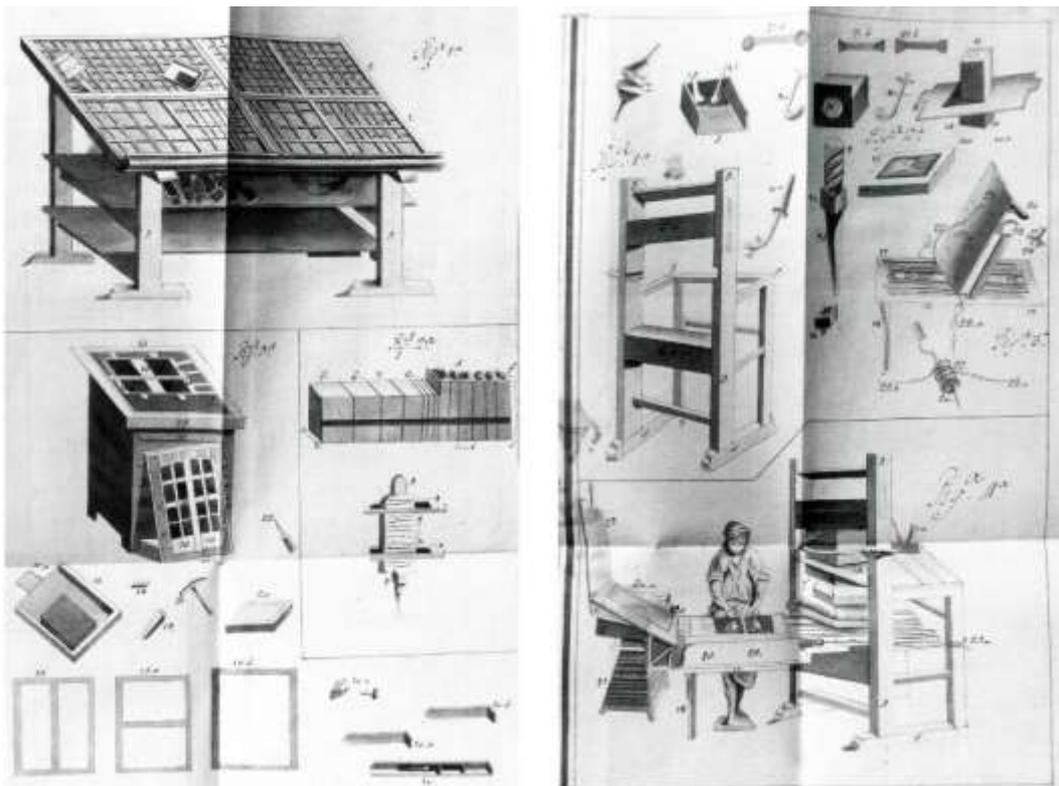


Imagen 10. Ilustración del equipamiento de una imprenta manual. Imagen extraída de la publicación (2016) de Marina Garone Gravier, *El arte de Ymprenta de don Alejandro Valdez (1819)*.

Lo anterior nos da la pauta que existía en circulación tal conocimiento, llegado desde Europa, que permitirían la reproducción y apropiación tecnológica en América Latina. Sin embargo, también es cierto que los artesanos podrían reproducir las prensas y demás mobiliarios del taller con solo tener acceso a un modelo del que pudieran tomar medidas y analizar el funcionamiento, en esa lógica su talento les permitía proponer las mejoras que aportarían una producción más eficiente distinguiendo el producto final de la imprenta. Si bien la prensa no fue encargo de la Imprenta de la Caridad, por ello es destacable el proceso de apropiación y desarrollo de estos implementos a la industria nacional.

Cuatro meses de preparaciones llevó la instalación de la oficina completa, desde el 9 de agosto hasta diciembre de 1822, cuando se convocó a la inauguración a toda la cofradía de la Hermandad de Caridad, los que testimoniaron y participaron de la primera impresión de la imprenta, una cedula de la lotería de la Caridad el día 13 de del último mes del año.

A partir de la puesta en marcha de la imprenta, los registros contables de la comisión de la Imprenta de la Caridad permitieron conocer la red comercial que fortalecía el crecimiento de su patrimonio, su desarrollo productivo, el empleo directo e indirecto que generaba, porque tenía un conjunto de proveedores importante, fieles testimonios de la expansión de la industria imprentera. Con fecha 15 de diciembre de este año consta en los registros de la Hermandad de Caridad el pago por formas de letra y un escudo —suponemos que era un cliché—, al Sr. José Rosendo Ayllón. En enero de 1823 hubo otro pago por el mismo concepto.

Los Hermanos José Rosendo y Valentín Ayllon procedían del Alto Perú (Pivel Devoto, 1945), José R. era fundidor de tipos móviles y Valentín relojero. Considerando que la imprenta en Perú tiene una amplia trayectoria que se

remonta al año 1584, creemos que ellos pudieron ser los primeros en fundir tipos móviles en nuestro país, además tuvieron una prensa en 1823 lo que nos dice que eran conocedores del oficio. La imprenta conto con los servicios de dos talleres que funcionaron independiente, taller de fundición de los Ayllón y el taller de litografía de Juan Manuel Besnes e Irigoyen que trabajo con su hijo Ramon.

La rigurosidad de los registros que hacían los miembros de la hermandad encargados de la imprenta —cuyos responsables fueron en calidad de director administrativo fue Joaquín Sagra y Periz,³⁵ como contador Salvador Tort y como tesorero Miguel Fernández de Luna—, es la evidencia del desarrollo enérgico que tuvo la imprenta desde su inicio hasta 1851, fecha de la muerte de Sagra. El libro contable de la imprenta que se encuentra en el Museo Histórico Nacional contiene los pagos por los diferentes insumos a lo largo del ejercicio del taller, siendo uno de los primeros, estaño para la fabricación de tipos móviles a doña María Mancebo, y aceite de linaza, boca rubia y negro humo para la fabricación de tinta al Sr. Moldes —compra fechada el 9 de diciembre de 1822, o sea antes de la inauguración de la imprenta—. Además, es posible localizar referencias a la compra de treinta resmas de papel al Sr Don Francisco Moldes, es decir el primer papel utilizado en el taller.

En diciembre de 1824 en un remate un poco confuso la Hermandad adquiere todos los insumos de la *Imprenta del Estado* conocida también como *Imprenta do Governo*. Es así como la Imprenta de la Caridad incorpora a su acervo dos prensas más y 50 arrobas de letra provenientes de Inglaterra. Por lo

³⁵ Sagra fue un coruñés que vivió más de 40 años en Montevideo recomendamos leer: Soiza Larrosa, Augusto, El hospital de Caridad de Montevideo en el siglo XIX (1825-1900) Artículo publicado en el libro de Gutierrez Blanco, Horacio (1988) Médicos Uruguayos Ejemplares tomo II, pp-482.

que todos sus instrumentos tipográficos son provenientes de Norteamérica, Inglaterra y algo de España. La Imprenta de la Caridad fusiono la Imprenta Federal (de J.M. Carrera), la Imprenta de Pérez, la Imprenta del Estado (do Governo) y la Imprenta de la Ciudad de Montevideo (de la Carlota)



Imagen 11 y 12. Portada y página interior del libro contable de la imprenta, el manuscrito se encuentra en el Museo Histórico Nacional, casa Lavalleja. Fotografías de los tesistas.

La imprenta se mantuvo activa desde 1822 hasta 1855, no queda clara del todo su ubicación inicial puesto que hay dos versiones de su implantación. Una señala que el taller ocupaba dos habitaciones ubicadas en la esquina formada por las calles San Pedro y Santo Tomas (actuales 25 de Mayo y Maciel), donde estaban las casas adquiridas a Juan Cayetano de Mollina (Soiza Larrosa,

1988).³⁶ La otra indica que la imprenta había sido instalada en la Casa de Expósitos, referencia que se encuentra en el acta del 26 de noviembre de 1822 (Furlong y Arana, 1932), finca que se presume situada en San José donde funcionaba el Torno,³⁷ más cerca de la calle San Diego (actual calle Guaraní, cerca de Washington).

Hay que considerar que la gran obra de remodelación del hospital comenzó en 1825 y se extendió hasta 1856, la intervención afecta a toda la cuadra sobre calle 25 de Mayo comenzando la obra en la esquina con Guaraní y su construcción tuvo varias instancias incluso Jorge Lockhart manifiesta que la imprenta estuvo en un entresuelo (sub suelo) con los talleres y la botica, sobre las calles Guaraní y 25 de Mayo.



Imagen 13. Litografía que ilustra el nuevo Hospital de Caridad terminado hacia 1856, La planta baja estuvo culminada en 1844, la puerta que se ve en la esquina del primer plano es el acceso a la imprenta. Imagen proveniente del Archivo del Cabildo.

³⁶ Horacio Gutiérrez Blanco (1988) Médicos Uruguayos Ejemplares, Homenaje al Hospital Maciel en su Bicentenario, Dr. Augusto Soiza Larrosa, p. 480.

³⁷ El torno era un nicho giratorio de madera con capacidad para alojar un niño, una vez que se colocaba el niño desde el exterior, se procedía a girarlo de modo que el nicho quedaba hacia el interior de la finca, era recogido por las monjas y recibía cuidados hasta su adopción. Soiza Larrosa p. 479.

2.2 La Imprenta de la Caridad y su dimensión sociopolítica

Desde su gestación como idea, la imprenta fue concebida con un potencial para la obra social considerando dos antecedentes muy claros: la imprenta de la Real Casa de los Huérfanos de Lima, Perú (1758-1824), y la Real Imprenta de los Niños Expósitos de Buenos Aires, Argentina (1780-1810). El denominador común de esos establecimientos era dar ocupación a los desamparados, promover el aprendizaje del oficio "(...) fue la imprenta de la caridad un centro alejado de las pasiones humanas y amparado, en cambio, por la caridad cristiana de almas noblemente altruistas". (Furlong y Arana, *op. cit.*) La religión, en este caso católica, como estructura que basaba sus acciones en la caridad estaba asociada a servicios que trataban de aliviar la pena y las angustias de las personas. No obstante, se posicionaban fuertemente en los ámbitos más importantes de las comunidades: es decir, la difusión de conocimiento, la salud y la educación. Los miembros de la Hermandad desarrollaban reglamentos para sus emprendimientos y consolidaban métodos organizativos muy rigurosos. Posiblemente en la ecuación temporal donde los procesos duraban periodos prolongados de tiempo, el registro manuscrito o impreso sin duda constituyó un producto clave de larga tradición.

En la siguiente imagen ilustramos el proceso de ocupación edilicia,³⁸ desde 1788-1825, importante legado de la Hermandad de Caridad, basado en sus registros.

³⁸ Emprendimiento de la Hermandad de Caridad (1781), Mateo Vidal actúa como garantía en la compra del predio para la construcción del Hospital de la Caridad. Las manzanas estaban parceladas en cuartos cada una de 50x50 varas. Se compró 1/4 y se pagó por el predio 550 pesos (1788) Primer hospital civil del Uruguay con capacidad para unas 30 camas que atendía solamente a hombres. (1797^a) La hermandad de la

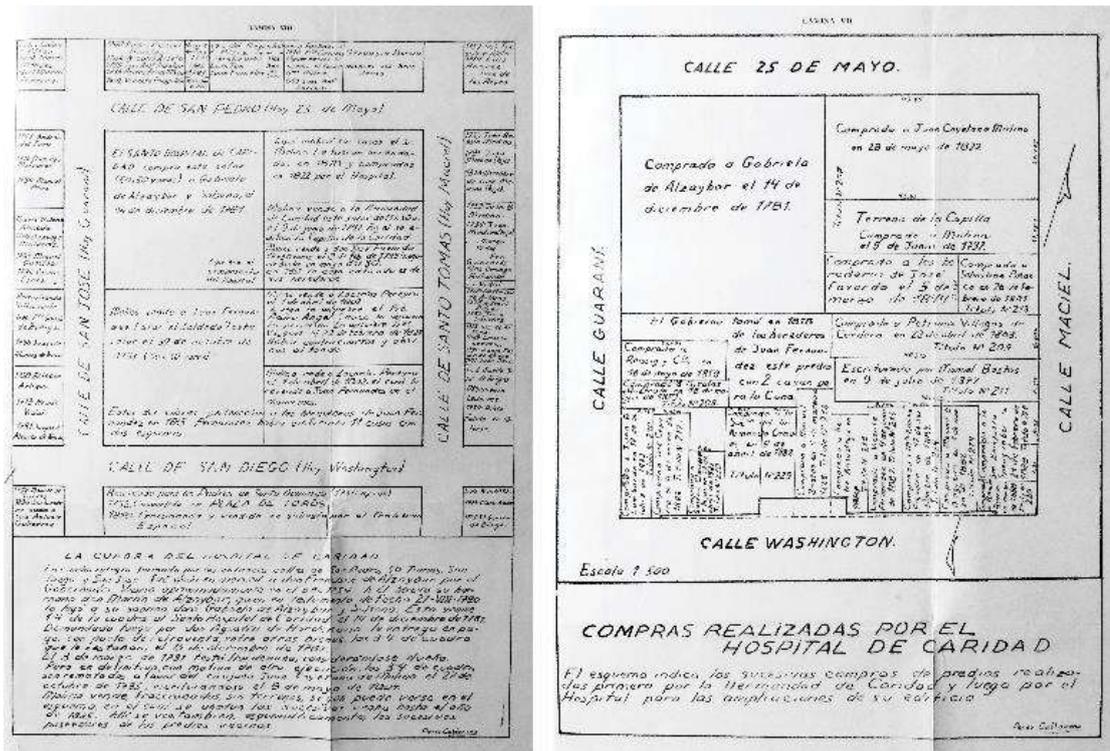


Imagen 14 y 15. Esquemas del registro de propietarios de los terrenos y la secuencia de compra de los solares. Publicados por Velarde Pérez Fontana (1967) *Historia de la Medicina en Uruguay, La Hermandad de Caridad*, tomo IV.

caridad le compra al Dr. Molina el predio de 13x50 varas para construir la capilla por un valor de 250 pesos. (1797b) Se inaugura el sector de mujeres en una de las mitades del hospital de caridad. (1804) Se inaugura la capilla cuyo proceso de construcción duro 6 años. En el mismo lugar que esta hoy. La capilla no funcionó solamente como establecimiento religioso (1814) funcionó como hospital de emergencia. (1818) se inaugura la casa cuna y expósitos en la finca de Juan Fernández donde se presume estuvo instalada la Imprenta de la Caridad. (1820) El Campo Santo culminó una etapa de crecimientos antes del gran cambio ejecutado por el gobierno. (1822) Las casas de Molina. (1818) se arrendaron y el 22 de mayo 1820 el hospital compro las edificaciones y amplio los servicios. Y es donde también se presume estuvo la imprenta de la caridad. (1825) Se inicia la primera etapa del gran cambio edilicio a cargo del arquitecto Tomas Toribio y se demuele la construcción original. (1856) Se finalizan las obras del nuevo hospital de la caridad, donde la imprenta estuvo instalada hasta 1855, una vez que cerro funcionó en su local una escuela. Recopilación extraída el libro de *Historia del Hospital Maciel* de Jorge Lockhart (1982).

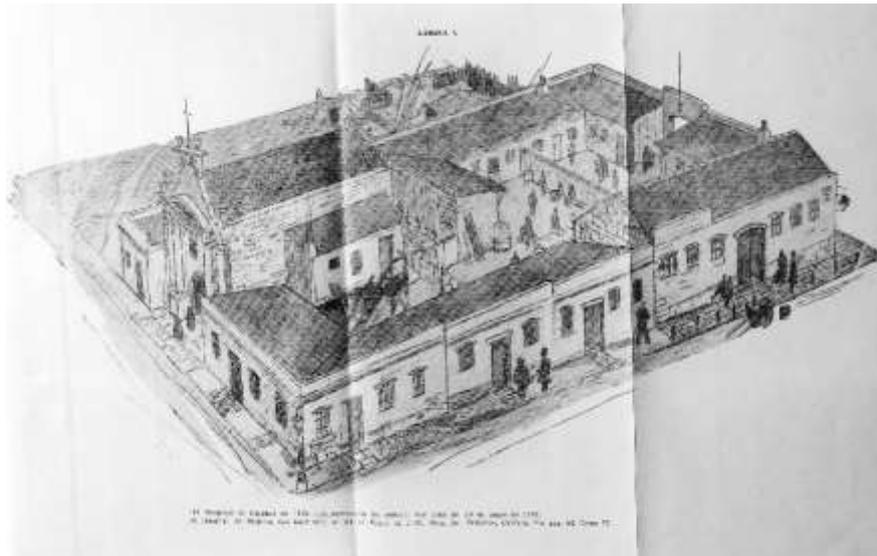


Imagen 16. Representación del emplazamiento gestionado por la Hermandad de Caridad (Hospital, Capilla e Imprenta), publicado por Velarde Pérez Fontana (1967).

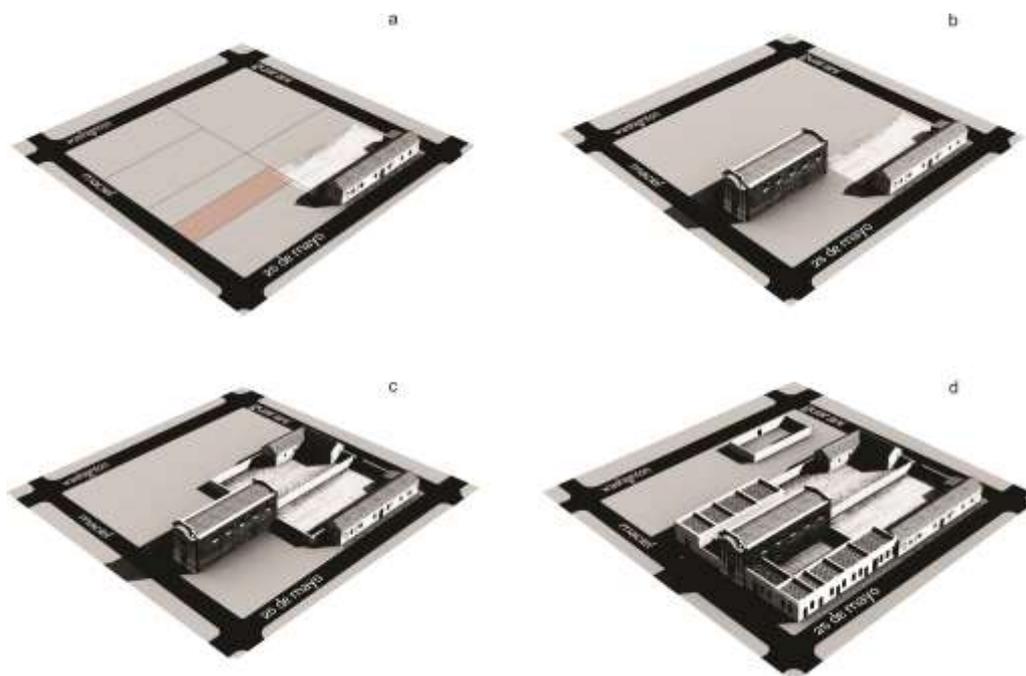


Imagen 17. Ilustración a proporción real de la secuencia edilicia, basados en los dibujos de Pier Fosey publicado por Velarde Pérez Fontana (1967).

a. Hospital de la Caridad inaugurado en 1788. **b.** Capilla de la Caridad terminada en 1804, sin la espadaña con las campanas. **c.** La Casa de Expósitos o también llamada La Cuna. Inaugurada en 1818. Donde se presume estuvo la imprenta. **d.** Las casas de Molina compradas hacia 1820 e incorporadas a las funciones del hospital, Segunda ubicación de la imprenta. Imágenes producidas por los tesisistas.

2.3 La función religiosa de la imprenta y su impacto en el incremento de la dotación tipográfica

El libro ha tenido un papel crucial para la difusión de la tradición religiosa cristiana, cuya doctrina tiene como base de enseñanza la Biblia. Tanto Philip Meggs (Meggs, 2009) como Eric Satué (Satué, 1990) en sendas historias del diseño gráfico y la comunicación visual, describen los largos procesos y la dedicación que se desarrollaba en los *Scrptorium* medievales, y sin ir más lejos, ese proceso de producción bibliográfico derivó en que Gutenberg consideró que el primer libro impreso de la historia debía ser precisamente la Biblia. En este apartado nos interesa compartir algunos puntos de vista que nos ayudarán a entender la influencia de las prácticas religiosas en relación con el libro y la imprenta, misma razón que impulsó el desarrollo de la imprenta tipográfica en el territorio nacional.

En el proceso de dominación española los enfrentamientos con los indígenas consolidaron violentas batallas donde los españoles sufrieron grandes pérdidas, la derrota de un contingente de más de 500 soldados en 1603 capitaneados por el gobernador Hernandarias Saavedra, motivó que en 1609 el rey Felipe III apelara a la reducción de los indígenas por medio de la misión evangélica, porque por la fuerza no era posible la dominación de los uruguayos (De la Sota, 1841).³⁹

La herramienta fundamental del trabajo misionero cristiano, en particular de los jesuitas,⁴⁰ fue la difusión a través de impresos: René Krüger (Krüger, 2010)

³⁹ Se recomienda también, Acevedo Eduardo (1916), *Manual de Historia Uruguaya*, Tomo1, p. 13.

⁴⁰ La Compañía de Jesús fue una orden fundada en 1539 en Roma (Italia) por Ignacio de Loyola, un exsoldado de familia noble vasca de Azpeitia (Guipuzcoa), que encontró

estudia el primer libro rioplatenses *Martirologio Romano*, y señala que “(...) Hablar del primer libro producido de un país o una región hace pensar automáticamente en la primera imprenta de tal espacio geográfico.”

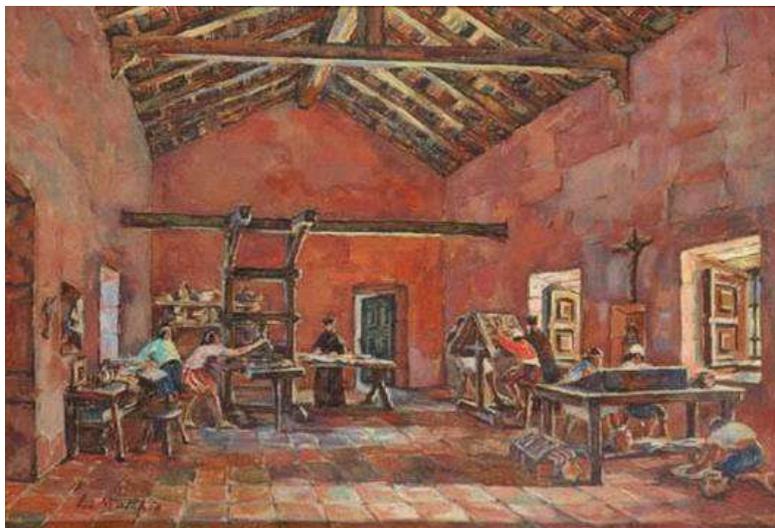


Imagen 18. *La imprenta de las misiones jesuíticas*, Aguada de Léonie Mathis. Imagen proveniente de publicación René Krüger.

El fin primordial y último del emprendimiento jesuítico en tierras guaraníes fue la evangelización de los indígenas. La organización de cada uno de los pueblos y del sistema en su conjunto se hizo en función de esa conversión de los guaraníes a la religión católica y de su permanencia en una vida cristiana. En efecto los jesuitas fueron expulsados de toda América en 1767. Sin embargo, no podemos dejar de relacionar ese gran interés por el medio de difusión como

la fe tras ser herido durante una batalla en Pamplona en 1521, y aprobada por la Santa Sede en 1540, a raíz de la bula del Papa Paulo III 'Regimini Militantes Ecclesiae'. Se trata de una orden religiosa masculina, perteneciente a la Iglesia Católica Romana, de profundas raíces vascas y con vocación misionera y pedagógica cultural y científica. A pesar de haber iniciado en el siglo XVI, la "Compañía" como se le llama abreviadamente, no tuvo papa hasta la entronización de Francisco (2013). También fue su creación una estrategia política religiosa para contrarrestar a la orden protestante de Martín Lutero quien también tuvo como aliado una imprenta prestigiosa la imprenta de Cranach de largo ejercicio de producción editorial. P. Meggs. P. xx.

algo común con la Hermandad de la Caridad, fundada en 1776. Este concepto es lo que impulsa el desarrollo en bloque de los distintos procesos y prácticas, y del acervo material de la Imprenta de la Caridad.

Siguiendo con la cronología planteada por Krüger (Krüger, 2010), “(...) la imprenta llegó a América Latina varias décadas después de los viajes de Colón. Arrancó en México en 1535 ó 1537; luego hubo un largo “vacío” hasta 1584, año en que apareció en Lima; en 1612, en Juli, reducción jesuítica en tierras actualmente bolivianas; en 1660, en Guatemala; en 1707, en Cuba; en 1736, en Colombia; en 1746, en Chile; en 1754, en Ecuador; en 1764, en Córdoba; en 1780, en Buenos Aires (...).⁴¹ Agregamos que en 1807 aparece en Montevideo Uruguay como vimos en el capítulo uno, pero la Hermandad de Caridad estaba observando todo el impacto de esa industria en tierras montevideanas. (Ver Anexo 2)

Como es una lógica que entendemos natural y no debemos dejar de mencionar, el Padre jesuita Guillermo Furlong (1889-1974) es el que peina fino las actas de la Hermandad de Caridad y publica en 1932 el libro “*La Imprenta de la Caridad (1822-1855)*” y recopila casi la totalidad de su producción editorial siendo el más completo registro que existe de ese taller tipográfico, y es el cimiento de nuestro trabajo.

2.4 Ubicación, organización y división de tareas del taller

La apertura de la Imprenta de la Caridad tuvo un proceso previo de unos cuantos meses donde se resolvieron aspectos del espacio físico que alojaría su

⁴¹ Cabe aclarar que según se desprende de la tesis doctoral de la Dra. Marina Garone Gravier (2014), la imprenta llega a México en 1535 y el primer impreso mexicano conocido es de 1540.

equipamiento y el personal que trabajaría en la confección de los impresos. En el Archivo General de la Nación de Uruguay, se conservan los inventarios correspondientes a la apertura y al cierre de la imprenta, que detallan el equipamiento que tuvo el taller, y algunas pistas sobre el lugar físico donde se instaló que nos permiten proponer una imagen de su aspecto.

En la primera etapa del Hospital de la Caridad (1788-1825), la imprenta se instaló en la Casa de los Expósitos. El único registro donde pudimos ver cómo era el emplazamiento de las edificaciones, son las imágenes recreadas por el Arq. Mario Ernesto Jaureguy publicadas por el Dr. Miguel Ángel Jaureguy (1952) y retomadas en un documental audiovisual producido por el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) en 1950. Según estos registros, el taller pudo haber tenido una dimensión aproximada de 4 x 4mt.

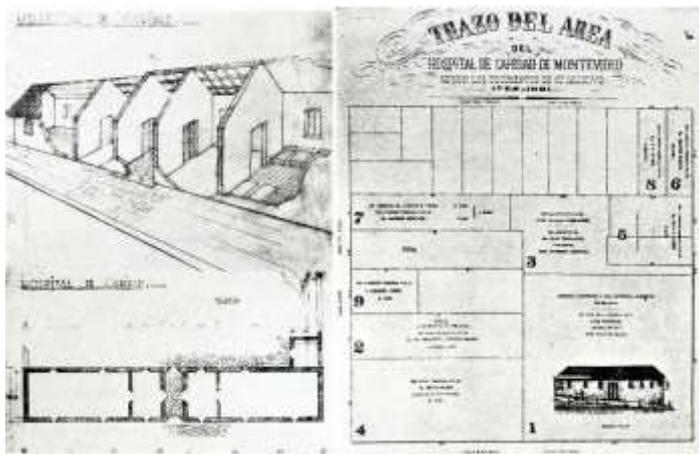


Imagen 19 y 20. Planos del primer Hospital de la Caridad recreados por el arq Mario E. Jaureguy, Biblioteca personal del Dr. Juan Ignacio Gil Perez; y esquema de don Ramón Escarza. Imágenes provenientes de publicación *Historia del Hospital de Caridad de Montevideo, La grandeza de un pequeño hospital 1778-1825*, Miguel A. Jaureguy (1952).



Imagen 21. Capturas de la película *El Hospital Maciel* producida por el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950). El audiovisual se encuentra en el Archivo General de la Universidad (AGU).

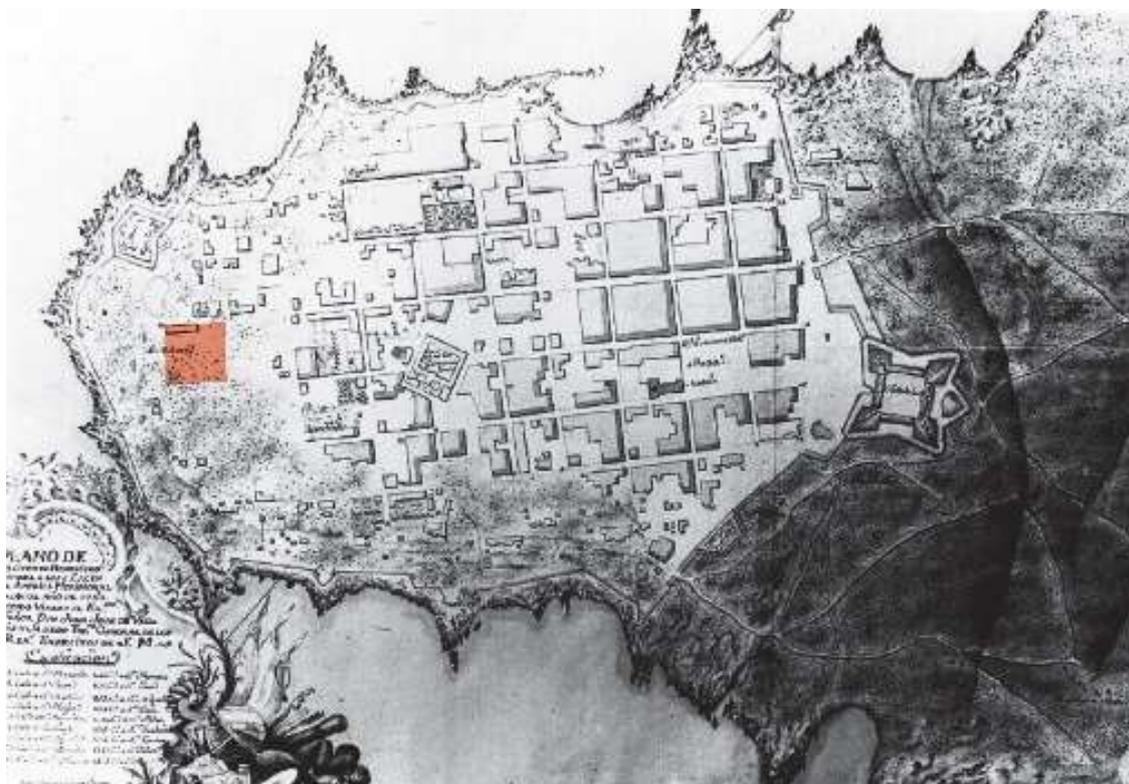


Imagen 22. Plano de Montevideo 1783 donde aparece esbozada la silueta del hospital que se empezó a construir en el 1779 y se inauguró en 1788. La imagen se encuentra en el archivo del cabildo y en la web de la intendencia municipal de Montevideo: <http://www.montevideo.gub.uy/files/mapademontevideocolonial.jpg>

El proceso de elaboración de un impreso activaba tareas en una cadena productiva que empezaba con una previsualización del producto al que se quería llegar, a partir de esa premisa se tomaban las decisiones, que tienen dos aspectos, los físicos (el tipo de papel la tinta la tipografía los espacios los interlineados y las imágenes) y los de composición, es decir las acciones intelectuales y artísticas que organizaban los elementos materiales. Para estas tareas existían funciones definidas como las del compositor, batidor, tirador,

tipógrafo y fundidor de tipos, no obstante, esto no significa que cada rol tenía una persona distinta, sino que era muy común que una misma persona se ocupara de más de una de esas tareas (Ver Anexo 3). Los manuales, reglamentos y catálogos producidos por los talleres, y que hoy son fuentes primarias y objetos de estudio de la imprenta antiguas, recogían algunos de esos procesos y fueron fundamentales para el crecimiento y desarrollo de la industria. La imprenta funcionó en colaboración con otros establecimientos.

En 1826 se publicó el reglamento de la Imprenta de la Hermandad de Caridad de Montevideo,⁴² acordado en 1822 con 17 artículos, haciendo énfasis en el aspecto económico. Queda claro que el objetivo del emprendimiento era convertirlo en la entrada financiera más importante de la Hermandad. Allí también se decreta la obligatoriedad de los inventarios semestrales, los registros diarios de la producción como testimonio de la evolución del taller. La prohibición del acceso a cualquier persona ajena a la imprenta sin previo acuerdo. La libertad otorgada al director para comprar lo que fuera necesario para que se pudiera trabajar en cualquier tipo de publicación, siempre cuando fuera el gasto más conveniente; y la mención al amparo a la Ley de Imprenta, publicada en Montevideo, 1821 en la Imprenta de Pérez.

⁴² Folio 215 y siguientes del libro 1 de Actas de la Hermandad de Caridad, Archivo General de la Nación.

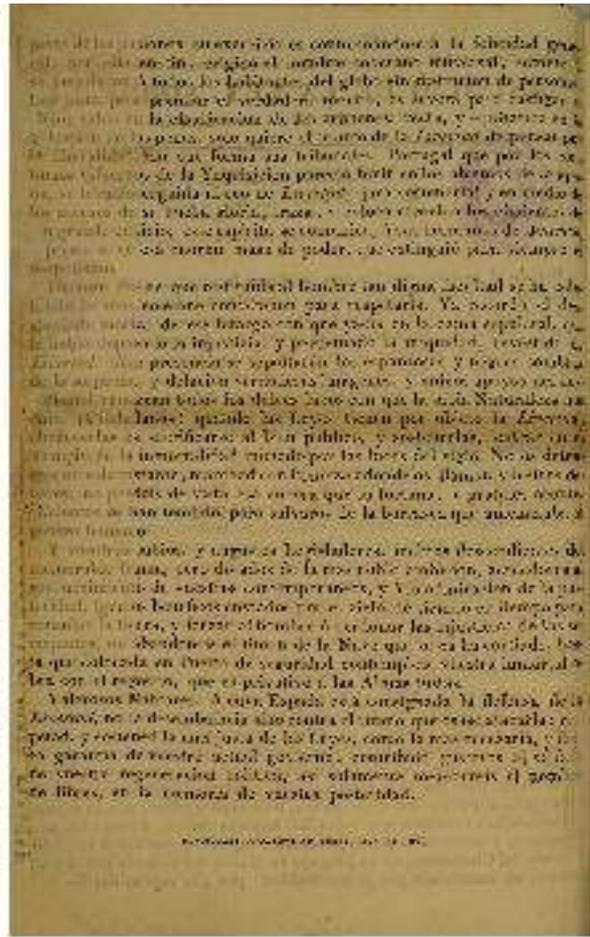


Imagen 23. Publicaciones sobre ley de imprenta se encuentra en la Biblioteca Nacional, Colecciones Digitales y aparecen en Primeros Impresos 1820-1829.

REGLAMENTO
DE
IMPRENTA
DE LA
HERMANDAD DE CARIDAD DE MONTEVIDEO,
Acordado el 21 de Diciembre de 1822.

La Junta de Gobierno de la Hermandad de Caridad, consultando las mayores ventajas de los Establecimientos Piosos que están á su cargo, aunque sea á costa de aumentarse mas y mas las tardas, y cuidados de los miembros que la componen, estando para espirar el término del remate del juego de Lotería semanal, que con el Exmo. Cabildo habian celebrado dos particulares en cantidad de trescientos cuarenta y dos pesos mensuales, cuyo recaudo costaba no pequeños tropiezos, informada de que si volvía á sublevarse el Ramo, era más que probable, que ninguno llegase á trescientos; y despues de bien meditado el asunto, con presencia de cálculos los mas aproximados, en que trajo á consideracion hasta los mas pequeños gastos, y prometían el crecido producto de sobre doce mil pesos anuales, resolvió administrarlo por sí baxo la direccion de una comision de su seno, y desde el dos de Septiembre último, que plantificó el proyecto, el éxito ha correspondido, á sus esperanzas. Animada con este feliz ensayo, y llevando adelante el pro-

(2)

samiento de que la economía, y recta administracion de sus fondos, es su mas pingüe, y segura renta; observando que el ramo de Lotería gasta proximately todos los años setecientos pesos en impresiones; y en esquelas de convite, estados, partes, y otras cosas semejantes, como unos cientos; despues de bien tirados sus cálculos sobre los presupuestos que tuvo á la vista, resolvió establecer una Imprenta, que apenas le tendrá de costo las dos terceras partes de lo que en un año solo debia impender en este objeto; y poniendolo por obra nombró una Comision para su apresto: verificado este en términos de haberse hecho el trece del corriente los primeros ensayos, tirando el Hermano Mayor á presencia de la Junta el primer ejemplar de la impresion, con el jubilo que inspira la li-songera esperanza de que este Ramo sea con el tiempo uno de los mejores recursos de la Casa con la ayuda de Dios, y el zelo y buena administracion de nuestros subcesores, acordó ponerlo baxo la inmediata direccion de una Comision de Hermanos que lo administre, y gobierne baxo las bases, é instrucciones siguientes:

1.^a La Imprenta, que es uno de los Ramos generales de la Hermandad de Caridad para atender indistintamente á todos los objetos de su cargo, no es un Establecimiento público, sino privado, y por consiguiente no está obligado á recibir obras de ninguna Corporacion, ni persona, sin una estipulacion libremente acordada, segun crean convenir á los intereses del Establecimiento lo encargado de su direccion: lleva el nombre de la Caridad; se maneja con absoluta independencia de todos los otros Ramos: y sus productos líquidos entrarán á su tiempo en la Tesoreria de la Hermandad con las formalidades establecidas.

2.^a Los fondos necesarios para su apresto y demás gastos, hasta que ella produzca para cubrirlos, los anticipa el Ramo de Lotería, reintegrables con el trabajo que

haga para esto, que se lo abonará en cuenta á los precios que hasta ahora lo ha pagado á la Imprenta de Calildo.

3.ª Su direccion, y manejo está al cargo de tres Hermanos, responsables en todo sentido del Ramo, ó mal uso de la Prima, y de la administracion de sus productos; por consiguiente es de su privativa inspeccion el admitir, y despedir sus empleados, y toda la economia del Ramo, debiendo solo obtener la aprobacion de la Junta para alzar, y cercar los trabajos, aumentar sueldos á empleados, y hacer gastos considerables, reputándose tales los que lleguen á doscientos pesos.

4.ª Todas las disposiciones de la Comision deben acordarse entre los tres Comisionados á mayoría de votos, y uno ser siempre el que las haga ejecutar, excepto el *Imprimarse*, que debe llevar todo papel, para que el compositor lo reciba, que solo podrá subscribirlo el Director, unico responsable en esta parte al Gobierno, y al Público de los abusos conforme á la ley de Imprenta; por cuya razon deberá custodiar todos los originales con la reserva que corresponde, para que le sirvan de descargo en cualesquier evento.

5.ª En caso de ausencia, ó enfermedad de alguno de los miembros, la Comision dará inmediatamente cuenta á la Junta de Gobierno, para que nombre otro Hermano que lo substituya.

6.ª La Comision, además de las noticias que debe dar á la Junta de Gobierno por las causales prevenidas en el artículo tercero, le instruirá mensualmente del estado del Ramo, sus progresos, productos, y medidas adoptadas para su incremento, con el fin de que esta Corporacion tan interesada en él, nada ignore de lo que ocurre en todos los Ramos de su dependencia.

7.ª La misma Comision se recibirá por inventario de todos los útiles, con que se entabla el Ramo, de que que-

dará constancia en la Contaduria general, formándosele cargo por la Comision de Loteria de su importancia, así como de las demás sumas que le vaya suministrando, y cada seis meses rendirá cuenta documentada de su administracion, que será revicada, y aprobada con las formalidades del Reglamento general.

8.ª Velar sobre la puntual observancia de los dos artículos precedentes es especial encargo del Hermano Procurador, que reclamará su cumplimiento en Junta.

9.ª De los tres Hermanos, que componen la Comision, uno hará las funciones de Director, otro las de Contador, y otro las de Tesorero, distribuyéndolo entre sí estos cargos, de que darán cuenta á la Junta, para su aprobacion, y cada uno llevará un libro, que se le entregará rubricado por Secretario, para formar los asientos correspondientes; á saber: el Director, un manual donde diariamente anote todas las concurrencias relativas al Ramo; el Contador el de toda la constabilidad de la Administracion; y el Tesorero el de caja, de los fondos que entran y salen de su poder.

10.ª Estos por ahora, y hasta que la Junta de Gobierno por informe de la Comision considere suficientemente dotada la Imprenta de todo lo necesario para trabajar en cualquiera obra que se presente, se invertirán indispensablemente en su fomento, de manera que las que necesite el Establecimiento para su servicio, las satisfará en dinero del mismo modo que si fuesen hechas para un extraño, excepto el Ramo de Loteria, que llevará en cuenta su importe, hasta que se amortize la deuda de la Imprenta.

11.ª Uno de los principales objetos de la Comision será el llevar al cabo el que este Ramo se ensamble de manera que sea, como se ha pensado, uno de los mas lucrativos de la Casa; para ello se cuidará de invertir en letra, haciéndola venir de donde sea mejor y mas barata, cuantos fondos entren en su poder, sin perdida de

momento: pues en esta, y en que el Público sea bien servido estriba la realizacion del proyecto.

12.ª El Director es el órgano por donde se comunican á los empleados las ordenes de la Comision; con el Contador firma las ordenes de pago, y enteros; y sin la subscripcion de ambos no entregará ni percibirá dinero alguno el Tesorero.

13.ª El principal empleado de la Imprenta, recibirá todas sus utilidades por inventario, que firmado por él, y visado por la Comision, se archivará en la Contaduria de ella. Dará igualmente recibo de todos los artículos que se le vayan en lo sucesivo entregando, lo recogerá de toda la obra que salga de la oficina, tanto para descargo suyo en los consumos como para que en Contaduria se formen los cargos de ella, ó su producto, á quien corresponda.

14.ª No imprimirá papel alguno, sin que por el Director se le dé orden por escrito con expresion del número de ejemplares que deve tirar.

15.ª Si la obra no fuere urgente, ó en que el autor demande reserva, el Director pasará la orden á la Contaduria para que allí se tome razon antes que baje á la Imprenta; pero en los casos prevenidos expedirá la orden, y lo avisará por separado, y sin demora al Contador para que forme el asiento, y por la rigurosa observancia del trámite no se retrase el servicio público con perjuicio de los intereses del Ramo.

16.ª Luego que el principal empleado entregue la obra, percibirá su importe, anotándolo á continuacion de la orden: dará aviso á la Comision, y esta dispondrá que se entregue en Tesoreria con la intervencion respectiva; pero si el pago no se hiciese al contado, la Comision girará libranza sobre el deudor á favor del Tesorero, que se cuidará de verificar el cobro, devolviéndola en el caso de que no pueda por ningun medio obtenerlo.

17.ª La Comision fijará en la Sala Imprenta una ta-

blilla de ordenes de lo gubernativo, y economico interior, para que las observen puntualmente los empleados; teniendo presente que la concurrencia en semejantes oficinas es siempre perjudicial, no solo por lo que distrahe á los operarios de su trabajo, sino por que cuando esta se halle en estado de trabajar para el público, se necesita reserva en la pieza de composicion, tanto por que no se anticipe la noticia de la obra, como por que no siempre el autor quiere ser conocido. Por cuya razon, siendo preferible el evitar los males, al cortarlos despues que tomaron cuerpo, desde ahora queda prohibida la entrada en la imprenta á toda clase de personas, sin que de ningun modo la permitan los empleados, consistiéndose solo que en las tardes, que no sean de Loteria, á las horas que designe la Comision, se franquee la entrada á los Hermanos, y personas del Pueblo que tengan gusto en visitar un Establecimiento dedicado al socorro del enfermo miserable, y del huérfano desvalido.

Subscrito por los Hermanos *D. Felix Saenz*, Hermano Mayor.—*D. Manuel Durán*, primer Alcalde.—*D. Manuel del Castillo*, Secretario.—*D. Juan José Betancourt*, Celador.—*D. Manuel Martínez*, Prioste.—*D. Manuel Fernandez Luna*, *D. José Maria Platero*, *D. Francisco Hurtado de Mendoza* y *D. Miguel Garcia*, Diputados.—*D. Manuel de Otero*, Procurador.—*D. Joaquin Sagra y Periz* y *D. Salvador Tort*, Vice Secretarios.

Conforme con su original al folio 215 y siguientes del libro 1.º de Actas de la Hermandad, de que Certifico.

Joaquin Sagra y Periz
Vice Secretario.

MONTEVIDEO: AÑO DE 1826.

IMPRENTA DE LA CARIDAD.

Imagen 24. Reglamento de la Imprenta de la Caridad. Ejemplar disponible en Anáforas. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11471>

La imprenta tuvo una producción editorial amplia, de más de 170 obras, la mayoría de las cuáles fueron libros, entre los que se encuentra uno de los primeros libros ilustrados *Biblioteca Dramática* (1837) que se conoce con imagen de la autoría artística de Besnes Yrigoyen.⁴³ Y lo que podría ser el primer libro de historia nacional publicado en 1841 por el Dr. Juan Manuel de la Sota.

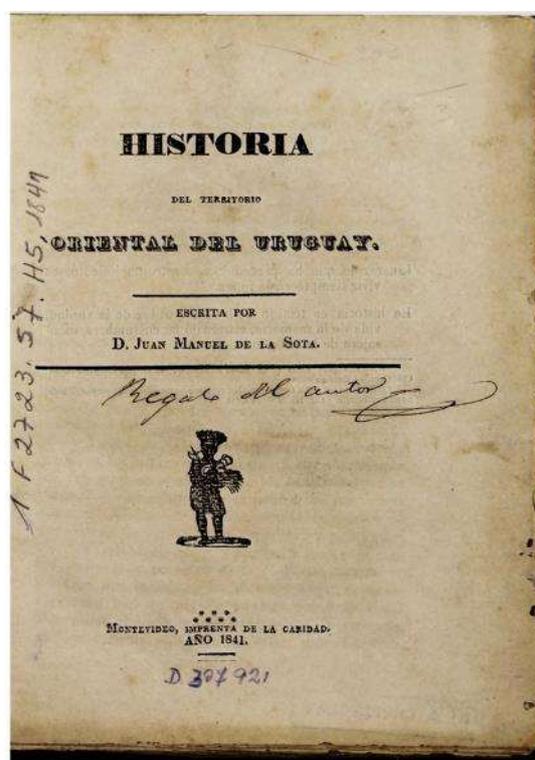


Imagen 25. El Trovador, Litografía (1837) de Juan Manuel Besnes e Irigoyen cuyo original se encuentra en la Biblioteca Nacional. Imagen 26. Portada de *Historia del territorio Oriental del Uruguay* de Juan Manuel de la Sota (1841) el ejemplar impreso se encuentra en el Museo Histórico Nacional, Casa Lavalleja.

⁴³ Ernesto Beretta en el libro *Imágenes para todos* cita la ilustración de “El trovador” realizada por JMBI para la publicación impresa en la Imprenta de la Caridad en 1837.

En 1838 se imprimió el muestrario de toda la variedad tipográfica y de imágenes que tenía el taller, donde se dejó el testimonio invaluable de la riqueza de su patrimonio en beneficio de un gran poder de composición para lograr los valores más destacados en cuanto a calidad de publicaciones editoriales. La publicación tiene un formato de 15x21cm, contiene 180 páginas sin foliar, donde se incluyen las “guardas”,⁴⁴ y está encuadernado a lomo pegado, en lo que parece ser una intervención posterior a la época de origen. De la página 20 a la 73 se presentan diversos cuerpos de letras y las restantes páginas ofrecen un repertorio de imágenes y elementos gráficos ornamentales que nombraremos y catalogaremos en el análisis. (Ver Anexo 2)

⁴⁴ Hojas sin impresión que sirven para proteger el texto e imágenes de la obra.

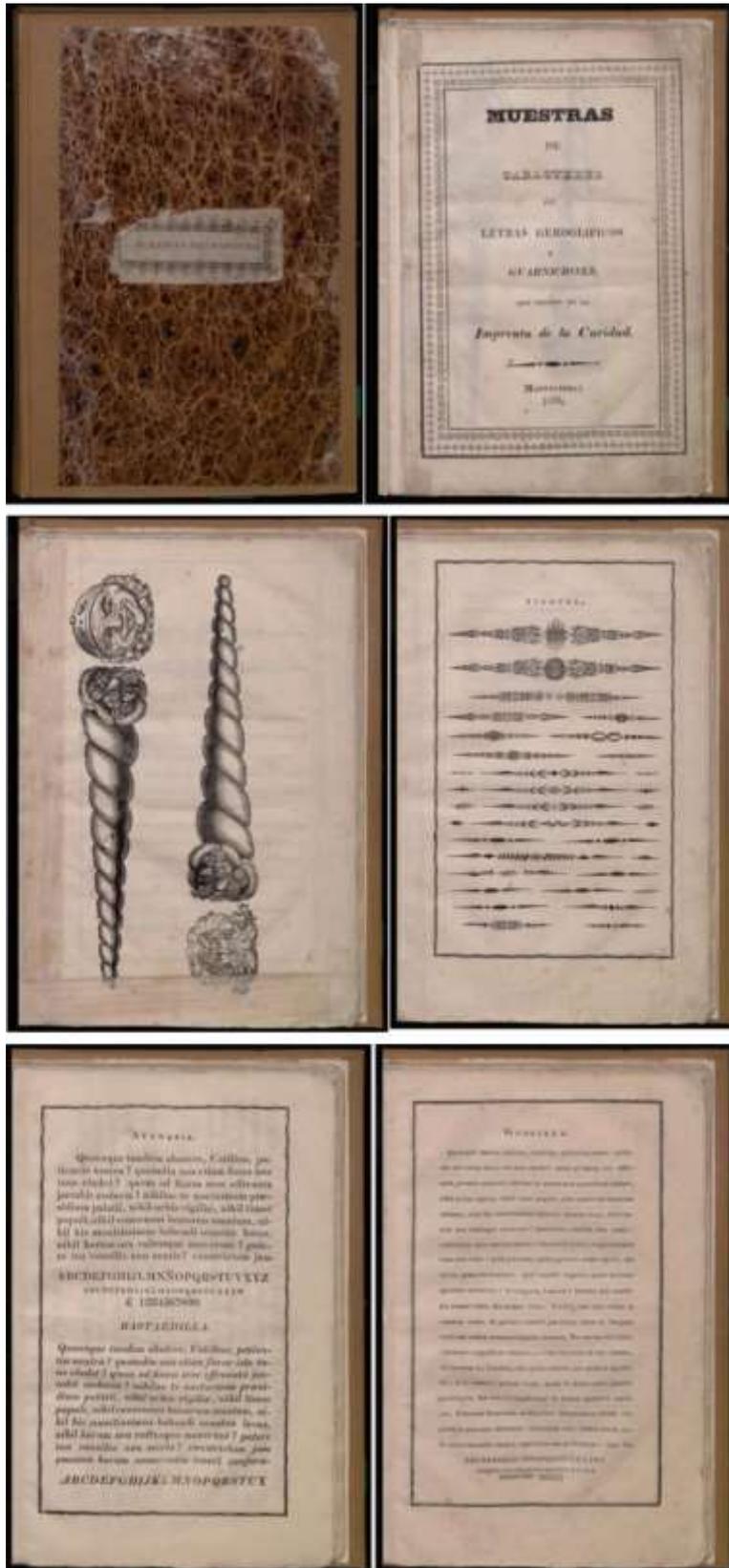


Imagen 27 a la 32. Tapa, portada y páginas interiores *Muestrario de Caracteres de Letras Gerogólicas y Guarniciones*, que existen en la *Imprenta de la Caridad*. El ejemplar se encuentra en la University of Delaware Library, EE. UU.

CAPÍTULO 3. Los impresos y el catálogo de la Imprenta de la Caridad

En este capítulo analizaremos algunas publicaciones de la Imprenta de la Caridad poniendo en relación tres piezas editoriales con el catálogo tipográfico de la Imprenta de la Caridad (1838). Particularmente el catálogo contiene en sus páginas el registro minucioso de todo el acervo con que contaba el taller, y con el cual lanzaba a la sociedad sus composiciones y mensajes. Hemos estructurado las secciones internas del capítulo desde un panorama general de la producción de la imprenta hacia un análisis sobre páginas de algunos ejemplares. Para terminar, planteamos un análisis comparativo y descriptivo del catálogo de la imprenta y el posible origen de sus insumos tipográficos.

Los catálogos o manuales tipográficos tienen una larga trayectoria en el mundo editorial. Previo a que Pierre Simón Fournier publicara el primer manual, en el cual intentaba sistematizar los tamaños de las letras en 1737; hubo otros predecesores como son los casos del alemán Alberto Durero⁴⁵ (1471-1528) o el del francés Geoffroy Tory⁴⁶ (1480-1533). Mas adelante en el tiempo, encontramos publicaciones de otros ejemplares como los de Gian Batista Bodoni (1740-1813), William Caslon (1693-1766) y Edmund Fry (1754–1835).

⁴⁵ *Underweyßung der Messung* (1525) Nuremberg, Alemania. Consta de 4 libros, los dos primeros dedicados a la geometría y el tercero y el cuarto a principios arquitectónicos, según Vitrubio crea alfabetos basados en estudios geométricos.

⁴⁶ *Champ Fleury* (1529) impreso probablemente por Gilles Gourmont, y que data de 1529. Es un estudio de las proporciones de las letras en relación con el cuerpo humano y está dividido en tres partes: en la primera trata sobre la regulación de la lengua francesa, la segunda, el diseño del alfabeto latino y su relación con el cuerpo humano y finalmente la tercera que versa sobre la pronunciación de cada una de las letras.



Imagen 33. Tres portadas de especímenes tipógrafos europeos en el siglo XVIII y siglo XIX. La primera es un ejemplar del espécimen de Edmund Fry de biblioteca privada de Fernando Diaz. La segunda, portada de W. Caslon.⁴⁷ La tercera imagen, corresponde al manual del italiano Giambatista Bodoni.⁴⁸

Ejemplos de una larga tradición que llegaría a Latinoamérica donde encontramos ejemplares como el de Ignacio Cumplido (1836), la imprenta de José M. Lara (1855) o la de Rafael y Balart (1847).

En palabras de la doctora Marina Garone Gravier:

“[...] conocer el aprovisionamiento de los talleres de imprenta es de fundamental relevancia porque permitiría realizar algunas consideraciones no solo sobre el tipo de negocios que esos empresarios emprendieron sino también, hacer observaciones sobre el impacto que sus productos tuvieron en la construcción de la cultura visual de la época [...]”. (Garone Gravier, 2014)

⁴⁷ Se encuentra en: <http://archive.org/details/specimenofcastor00caslrich/>

⁴⁸ Se extrajo de: <http://bibliotecabodoni.net/libro/manuale-tipografico-1>



Imágenes 34 (Garone Gravier, 2010), 35 (Garone Gravier, 2014) y 36. Tres portadas de catálogos de imprenta latinoamericanas, las primeras dos corresponden a ejemplares mexicanos (1847 y 1831) y la tercera es el catálogo uruguayo (1838).

A partir del análisis de los catálogos que expusimos anteriormente, procederemos a la búsqueda y comparación de especímenes con el catálogo de la Imprenta de la Caridad para luego contrastar con algunas páginas interiores de las piezas seleccionadas, a los efectos de relacionar y visualizar aspectos referidos a la tipometría y a la composición estética que den cuenta de la calidad de los impresos de la imprenta de la caridad.

3.1 Un acercamiento a la producción editorial de la Imprenta de la Caridad: categorización por género, período, autores

En su obra de 1932 el jesuita Guillermo Furlong enlista un total de 162 piezas editoriales extraídas de las actas de la Hermandad de Caridad. Dicha cantidad no representa toda la producción del taller, parte de esta se encuentran en las colecciones digitales de la Biblioteca Nacional y en Anáforas, administradas por la Facultad de Información y Comunicación. Dicha cantidad sería más que suficiente para analizar preferencias estilísticas en los diversos géneros, teniendo como referencia el catálogo de la imprenta. Otro aspecto para tener en cuenta será el comportamiento compositivo de las piezas desarrolladas sobre algunas temáticas, indicios que permitirán describir las diferencias estilísticas de los impresos desarrollados en nuestro territorio y los de otras culturas.

Esta idea de análisis dio origen a alguna de las categorizaciones como la que presenta Garone Gravier (Garone Gravier, 2014), que, siguiendo a autores como Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes (Pedraza, Clemente y de los Reyes, 2003), permite ordenar y facilita el estudio para construir el mapa evolutivo del diseño de comunicación visual en lo que refiere a tipografía y editorial.

Sin embargo, y dado que el volumen de este análisis excede a los requerimientos pautados para este trabajo, no queremos dejar de mencionar algunos géneros editoriales, entendiendo que serían un camino relevante por recorrer, y el cual aportaría datos a la identidad del diseño editorial y comunicación visual nacional.

Durante el proceso de investigación, constatamos que la imprenta produjo un amplio espectro de géneros que abarcan desde publicaciones diarias matutinas y vespertinas, semanales, anuarios, revistas, libros, folletos, y una variada producción de hojas sueltas.

Las prensas con que contaba el establecimiento permitían realizar impresos de una gran variedad de tamaños que iban desde 50x48 mm, hasta 256x354mm.

Además de realizar las impresiones sobre soportes papel, incursionaron en la impresión sobre tela, la encuadernación de sus libros, contando con la colaboración de artistas para la confección de ilustraciones litográficas, como es el caso de Besnes Irigoyen (1788-1865),⁴⁹ y el litógrafo suizo César H. Bacle (1794-1838).⁵⁰ A continuación, y con el fin de brindar una aproximación de la producción periódica de la imprenta, enlistamos algunos títulos:

Tipo de publicación	Nombre	Fecha	formato
Semanario	<i>El Mercantil</i>	1828	161x232mm
semanario	<i>El Montevideano</i>	1829	161x232mm
semanario	<i>El Argos</i>	1830	sin datos
quincenal	<i>El Plagiario</i>	1830	161x153mm
diario	<i>Otro Periódico</i>	1831	60x264mm
diario	<i>El Estenógrafo</i>	1834	213x320mm
diario	<i>El Fanal</i>	1834	sin datos
quincenal	<i>La Abeja Del Plata</i>	1837	184x215mm
semanario	<i>El Grito Argentino</i>	1839	93x220mm
semanario	<i>El Gaucho Jacinto Cielo</i>	1843	170x175mm
semanario	<i>El Telégrafo De La Línea</i>	1845	245x324mm

⁴⁹ Pintor y calígrafo uruguayo de origen vasco.

⁵⁰ César Hipólito Bacle (1794-1838) fue un litógrafo suizo que se radicó en Buenos Aires, Bacle fue el primero en convertir la litografía en una actividad artística y comercialmente importante.

semanario	<i>El Hijo De La Revolución</i>	1846	sin datos
diario	<i>El Montevideoano</i>	1847	sin datos
diario	<i>El Conservador</i>	1847	257x305mm
semanario	<i>Eco De La Juventud Oriental</i>	1855	156x255mm

Tabla 2: Publicaciones periódicas impresas en la Imprenta de la Caridad.⁵¹

Cada una de las publicaciones periódicas contaba con un referente a cargo de la defensa de ciertos ideales políticos y socioculturales. Los historiadores, y en especial Furlong, han citado cuidadosamente a los responsables en la edición de las publicaciones, quizás, para que podamos visualizar las diversas ideologías. Sin embargo, para esta sección, solo realizaremos la categorización por género editorial, sin profundizar en una subcategorización vinculada a la temática de cada periódico.



Imagen 37 y 38. Primeras planas de los periódicos *La Abeja del Plata* y *El Plagiario*. Disponibles en la Biblioteca Nacional colecciones digitales.

⁵¹ El formato del *Otro Periódico* y *El Grito Argentino* son transcripción de la publicación de Furlong, posiblemente sea un error de imprenta no coincide con el tamaño real del ejemplar. Posiblemente lo correcto sea 160x264mm y 193x220mm.



Imagen 39 y 40. Primeras planas de los periódicos *El Grito Argentino* y *El Telegrafo de la Linea*. Disponibles en la Biblioteca Nacional Colecciones Digitales.

Los *Almanques anuales* fueron publicados en los años (1825-1827, 1830-1831, 1833-1841 y 1843) el formato de esta publicación fue constante con un pequeño rango de variación que estuvo siempre entre 80x125mm y 90x135mm. En todos los casos superan las 20 páginas.



Imagen 41 y 42. primeras planas de los almanques. Disponibles en la Biblioteca Nacional colecciones digitales.

Entre las publicaciones librescas los temas religiosos ocupan gran parte de su producción, siendo una de las destacadas por Fernández Medina *Elogio del santísimo padre Pio Séptimo pontífice máximo, recitado en Nápoles en la Iglesia de la Real Archicofradía de San José, dedicada a la obra del vestir los desnudos, por el P.D. Joaquín Ventura* (1826). (Furlong, *op. cit.*) La obra presenta mayoritariamente composiciones tipográficas. Cuenta con algunos filetes de una sola línea continua en las páginas interiores y una pequeña guarda con figuras geométricas en la portada. La misma, está compuesta por una tipografía romana de transición, presentada en 5 cuerpos distintos (tres bastardillas en cuerpos diferentes y justificación centrada con un interlineado abierto). El ejemplar tiene un formato de 104x148mm y cuenta con 72 páginas.



Imagen 43. Portada del ejemplar. *Elogio del santísimo padre Pio Séptimo*. Disponible en la Biblioteca Nacional Colecciones Digitales.

Otra obra de contenido religioso, presentando dos litografías de César Hipólito Bacle, es el *Triclinio Doloroso Y Devoto Candelero* (1835). El ejemplar tiene 75x116mm y cuenta de 198 páginas. A partir de la página 112 se presenta

la reimpresión de una publicación realizada en la Imprenta de los Niños Expósitos de Buenos Aires en 1785. En la contracubierta promueve otras obras de contenidos religiosos cuya venta se realizaba en la misma librería donde se encontraba este ejemplar. El diseño de la contratapa presenta una composición en cuadrilongo elaborada a partir de motivos geométricos, y en el centro de ambos, cuenta con la presencia de un motivo floral. La separación del encabezado es realizada a partir de un bigote geométrico, en tanto el cierre del listado de obras se realiza a partir de la inclusión de un bigote con motivos vegetales.

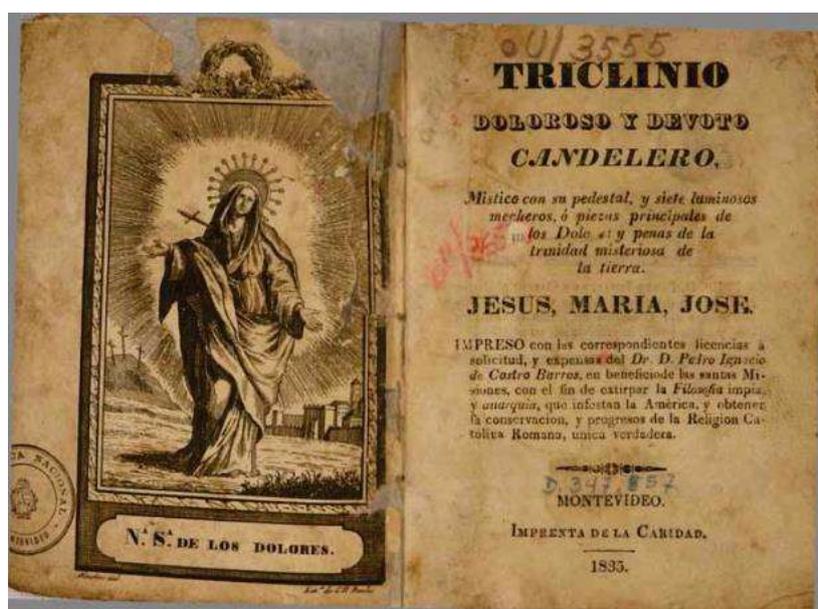


Imagen 44. Doble página, contratapa y portada, *Triclinio doloroso y devoto candelero*. ilustración de Bacle. Disponible en la Biblioteca Nacional Colecciones Digitales.

La relación natural con la medicina tuvo su espacio en la edición. Entre los libros publicados por la imprenta, a cargo del cirujano y profesor Dr. Cayetano

Garviso (1807-1871),⁵² figuran: *Memoria De Un Aneurisma Y Ligadura De La Arteria Iliaca Primitiva* (1838), en un formato de 90x137mm y constando de 30 páginas. En el año 1839, constando de 22 páginas y con un formato de 90x137mm, se publica *Disertación O Memoria De Una Gastro Perihistero Quisto Tomia*. Por último, en el año 1840, se realiza la segunda edición de *Memoria De Un Aneurisma Y Ligadura De La Arteria Iliaca Primitiva*, realizada en formato de 90x137mm y presentando un cuerpo de 55 páginas.

Otros ejemplares destacables, y cuyo contenido podría estar asociado a la educación con fines didácticos, son las láminas publicadas en 1840. Impresas en un formato de 256x363mm, algunas de las mismas llevan por nombre:

- *Declamación Contra La Degeneración de Roma en Tiempo de los Emperadores, séptima clase, lección 15.*
- *Creación del Mundo. séptima clase, lección 16.*
- *Discurso de Marco Bruto al Senado Romano después de la muerte de Julio Cesar, séptima clase, lección 17.*

Las tres láminas corresponden a una posible colección llamada Carteles de Geografía y es presumible que existieran por lo menos 14 láminas más pertenecientes a las lecciones anteriores a la 15 de esa misma clase⁵³.

⁵² Gil Pérez, Juan Ignacio (2001) *La obra de Cayetano Garviso (1801-post.1871) cirujano vasco-navarro liberal en América*, Barcelona, Tesis Doctoral, publicación N°98 del Seminari Pere Mata de la Universidad de Barcelona – España.

⁵³ Las láminas se pueden ver en el archivo del Cabildo, Intendencia Municipal de Montevideo.

El 19 de diciembre de 1828, presentando formato 215x290mm, fue impreso un comunicado de carácter político vinculado al principal símbolo visual de identidad nacional. Redactado por Joaquín Suarez y Antolín Busó, el decreto estaba dirigido a todas las autoridades nacionales y al pueblo en su conjunto. En el mismo se describía el diseño del primer pabellón nacional a realizarse en el departamento de Canelones. La publicación consta de un único artículo en el cual se hace constar que el pabellón nacional, sería blanco y tendría nueve franjas azules alineadas dejando en el extremo superior del lado del asta; así como la previsión de un espacio para incorporar un sol. Luego, un 20 de diciembre del mismo año, se creó la escarapela y el 14 de marzo del año siguiente se diseñó el escudo nacional.



Imagen 45. Referencia, decreto que suponemos de apariencia similar al mencionado, al que no hemos tenido acceso. Éste se publicó 6 días antes del citado. Disponible en la Biblioteca Nacional Colecciones Digitales.

Durante la investigación, constatamos que Furlong omite en su publicación el año 1848. En la Biblioteca Nacional, y con fecha 1848, se encuentra digitalizada una publicación sin colofón bajo el título *Documentos Oficiales Del Gobierno Provisorio y de la Sala de Representantes de la Provincia Oriental del*

Río de la Plata durante los años de 1825 y 1826, Montevideo (1848). El ejemplar presenta un tamaño estimado de 113x180mm y cuenta con 150 páginas. Podemos presumir, por los tipos de letra, los vigotes y el estilo compositivo, que el libro fue impreso en la Imprenta de la Caridad; lo que suponemos que la omisión en la fecha por parte del autor no es indicio de inactividad por parte del taller.

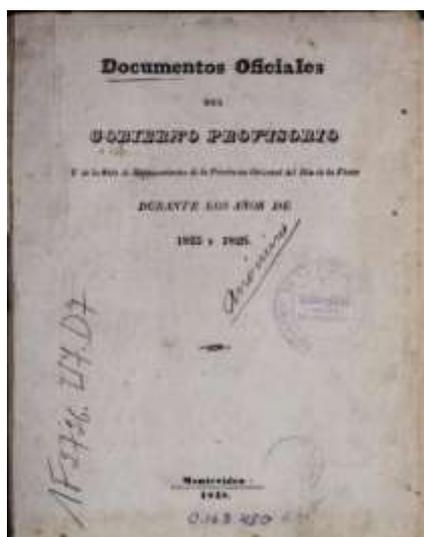


Imagen 46. Portada de ejemplar *Documentos Oficiales del Gobierno Provisorio* (1848). Disponible en la Biblioteca Nacional, Colecciones Digitales.

En lo que refiere a literatura y poesía, *El Parnaso Oriental*, una publicación impresa en los años 1835 y 1837 con una dimensión estimada de 100x140mm y constando de 280 páginas, presenta un uso significativo de imágenes en relación con otras publicaciones aquí mencionadas.

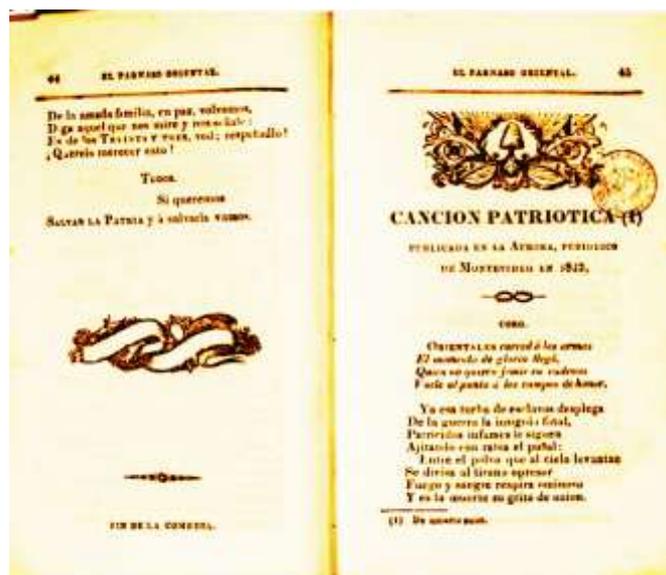


Imagen 47. doble página de *El Parnaso Oriental* (1935)⁵⁴

Para concluir este apartado, y en lo que refiere a la diversidad de géneros abordados por la Imprenta de la Caridad, destacamos la publicación realizada por Juan Manuel de la Sota, *Historia Del Territorio Oriental del Uruguay* (1841), por ser una obra de significativa relevancia, ya que podríamos estar frente al primer libro de historia nacional. La publicación, realizada en un formato de 120x200mm y de 312 páginas, presenta una variada combinación de cuerpos, viñetas, bigotes y marcos decorativos; motivo por el cual será una de las tres piezas que someteremos a un análisis más riguroso en los apartados siguientes.

⁵⁴ Disponible en <https://autores.uy/obra/3200>

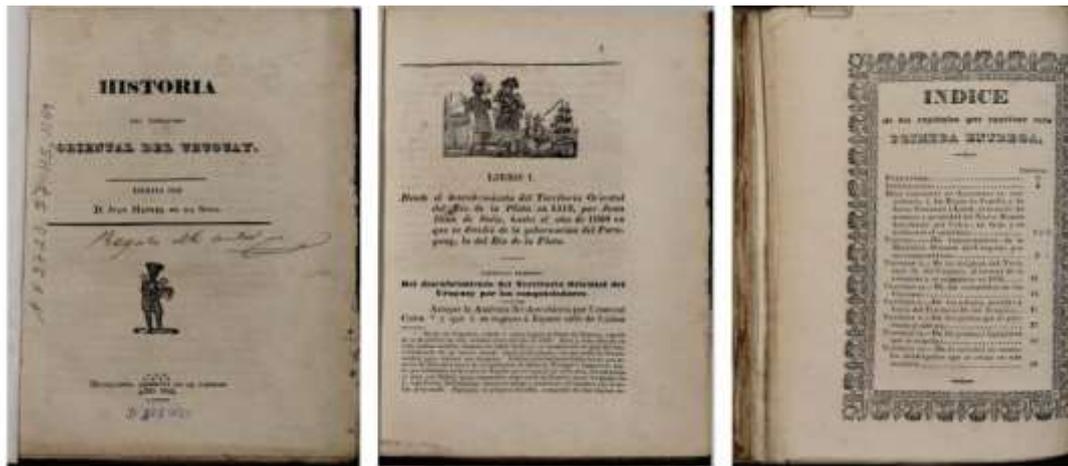


Imagen 48. Tres páginas de secciones del ejemplar de historia, portada, portadilla de inicio de libro 1 e índice del libro 1.

Las tres páginas aquí presentadas, y bajo la clasificación de *Páginas Modelos* (Garone Gravier, 2014), forman parte de la estructura del libro antiguo. Cada sección del libro presenta criterios de organización y niveles de jerarquía, los que suponemos se encuentran normalizados. Los parámetros utilizados para el diseño de página parecen tener componentes constantes, los que abordaremos en el siguiente apartado.

3.2 Diseños de página

Para comenzar a realizar el análisis sobre el diseño de página, es necesario considerar todos los elementos presentes y su comportamiento: dimensiones de la caja tipográfica y su relación con los márgenes, disposición de los elementos de señalización de la página, el número de líneas por página, el tipo de justificación, entre otros.

Durante cientos de años los tipógrafos han dado forma a diversos soportes. Alguna de las proporciones recurrentes en las piezas, como se desprende del estudio realizado por Robert Bringhurst, (Bringhurst, 2008) “[...] porque son agradables para el ojo y la mente [...]”, refieren a las existentes en las figuras geométricas simples. Desde los manuscritos y libros de la Europa renacentista hasta las dinastías chinas, pasando por el templo egipcio o las piezas del México precolombino, todos han empleado dichos criterios compositivos, criterios que utilizaremos como base de análisis en las piezas de estudio seleccionadas.

Cada pieza de análisis, tanto en su composición como en la selección de tamaños y de tipos, es mucho más que una cuestión de límites. No hablamos solamente de un fragmento de papel impreso, sino de una proporción visible y tangible capaz de atrapar al espectador o, por el contrario, de espantarlo al punto de perder interés sobre la pieza. Esta preocupación por la composición de cada página, de cada pieza, entendemos es un claro parámetro de calidad para el análisis.

Llamó nuestra atención, la prolijidad que observamos en cada una de las piezas de estudio y esto nos invitó a preguntarnos sobre. ¿Cómo realizaban las composiciones?, ¿cómo seleccionaban las áreas impresas y los espacios blancos?, ¿cómo definían proporciones?, entre otras tantas. Es aquí donde

dimos comienzo al análisis en busca de criterios compositivos comunes a todas las piezas, intentando vislumbrar los recursos y procesos productivos utilizados a la hora de componer las páginas.

En la antigüedad, según afirman Ambrose y Harris en su libro *Layout*, (Ambrose, Harris, 2005) para representar proporciones de “belleza infalible”, la sección áurea⁵⁵ constituiría la base para medir los tamaños de soportes, y sus principios solían utilizarse como herramienta para construir composiciones equilibradas.

El tipógrafo alemán Jan Tschichold,⁵⁶ según publica Andrew Haslam en su libro *Tipografía, función, forma y diseño*, (Baines, Haslam 2005) dedicó varios años de su vida a analizar libros y manuscritos occidentales, descubriendo que muchos volúmenes estaban impresos en formato de sección áurea. A continuación, veremos que, en los impresos seleccionados, dichos parámetros son aplicados de forma precisa a la hora de dimensionar la caja tipográfica y su relación con los márgenes.

La sección áurea consiste en una relación simétrica construida a partir de partes asimétricas. Podemos encontrarla en el arte, en la composición musical, en las proporciones de nuestro propio cuerpo y en general en toda la naturaleza "escondida" detrás de la secuencia de Fibonacci,⁵⁷ quien a pesar de haber

⁵⁵ También conocida como proporción áurea, regla áurea, divina proporción y número áureo, entre tantas otras denominaciones.

⁵⁶ Tipógrafo Alemán (1902-1974), autor de la obra *Die neue Typographie* (La nueva tipografía), dedicó varios años de su vida a analizar libros y manuscritos occidentales.

⁵⁷ Leonardo de Pisa (1170 -1240), matemático italiano. Difundió en Europa la utilidad práctica del sistema de numeración indo-arábigo frente a la numeración romana, y fue el primer europeo en describir la sucesión numérica que lleva su nombre.

muerto dos siglos antes que Gutenberg,⁵⁸ tiene una gran influencia sobre la tipografía y las composiciones librescas europeas.

Entendemos que si bien la composición de la caja tipográfica, el corte de las páginas y la confección de la pieza son procesos independientes, a la hora de realizar el análisis trataremos estos procesos como un todo único, dado que dicha consideración estaría arrojando parámetros de calidad, denotando la consideración de la pieza como un todo por parte de los componedores.

En este marco, realizamos un esquema comparativo con las proporciones de sección áurea (piezas indicadas de color amarillo)⁵⁹ y las piezas de estudio. Constatamos así, que el esquema propuesto coincide proporcionalmente con las cajas tipográficas empleadas en ambas piezas de estudio.

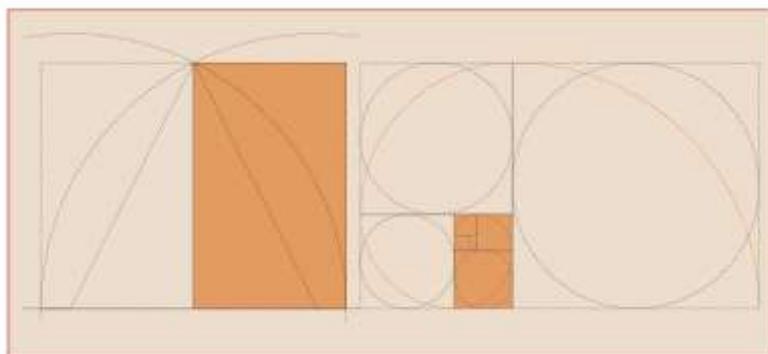


Imagen 49. Esquema de construcción de la proporción áurea.

⁵⁸ Johannes Gutenberg, la biblia de 42 líneas, disponible en:
https://dl.wdl.org/4102_1_654.png.

⁵⁹ Para encontrar la sección áurea existen varias técnicas, nosotros explicaremos una de ellas. Comenzamos por trazar un cuadrado y dividir el mismo por la mitad vertical. Trazando las diagonales en cada una de las mitades resultantes, se forma un triángulo isósceles que consiste en la unión de dos triángulos rectángulos. Tomando como centro los dos vértices de la base y como radio las diagonales, trazamos dos arcos hasta que intercepten la prolongación de la base del cuadrado. Al trazar este nuevo rectángulo y su imagen especular, cada uno contiene las proporciones de la sección áurea.

Posteriormente, creamos una cuadrícula simétrica como se aprecia en la imagen a continuación. En la misma trazamos la diagonal media y la diagonal completa desde los ángulos izquierdo y derecho inferior de la página. Al aplicar sobre las páginas, podemos apreciar como las diagonales se interceptan con los vértices de la caja tipográfica (puntos marcados en rojo), indicio claro sobre el uso de proporciones en la composición a la hora de posicionar la caja tipográfica sobre la página.

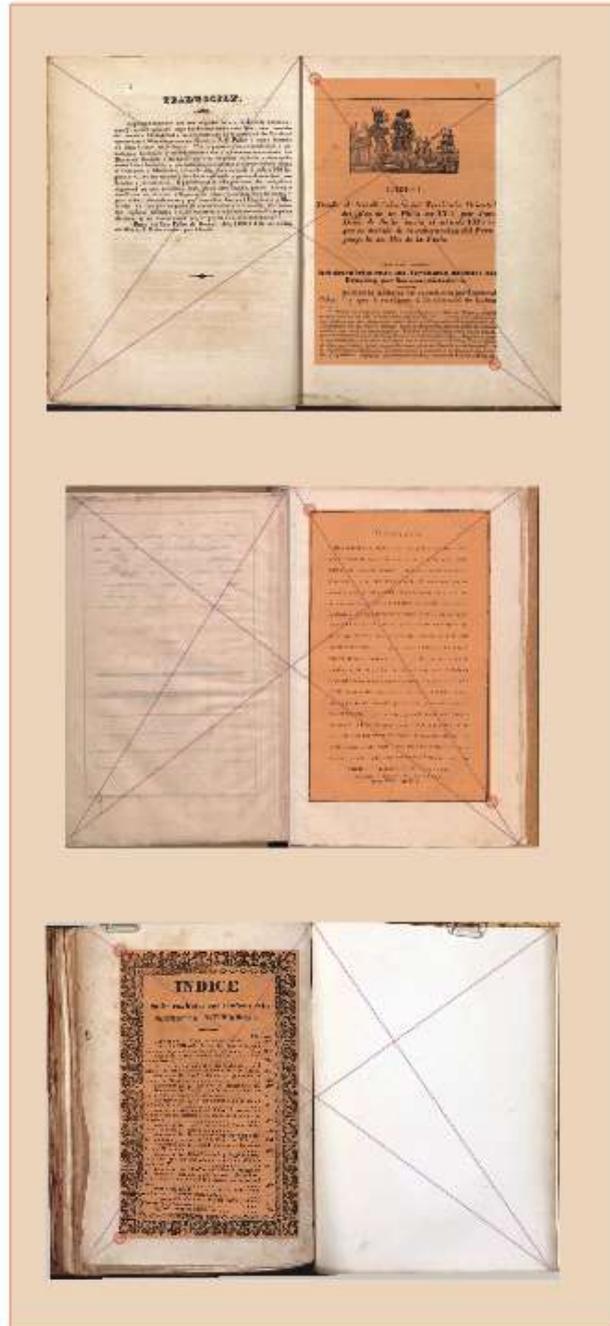


Imagen 50. Análisis de estructuras áureas. Dobles páginas de: arriba (pp. 2 y 3.) *Historia del Territorio de la Banda Oriental*. Centro, catálogo de la Imprenta de la Caridad. Abajo, *El Parnaso Oriental* (última página).⁶⁰ (Ver Anexo 2)

⁶⁰ Las imágenes manipuladas de este análisis son elaboradas por los tesisistas.

La relación existente entre la caja tipográfica y los márgenes que la contienen es tanto funcional como estética.⁶¹ Desde lo estético podemos referirnos a el balance de blancos y negros existente entre los márgenes exteriores e interior con respecto a la mancha tipográfica. Una vez abierto el libro, con las páginas enfrentadas, la sumatoria de los márgenes interiores compensa el peso provocado por los márgenes exteriores.



Imagen 51. Esquema de márgenes relación 2:3.⁶²

⁶¹ Para profundizar véase Garone Gravier Marina (2014), *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*.

⁶² Dobles páginas de: a la izquierda (pp. 2 y 3.) *Historia del Territorio de la Banda Oriental*. Centro Catálogo de la Imprenta de la Caridad (p. 22.) derecha, El Parnaso Oriental (última página).

Un aspecto funcional, procedente de los manuscritos, es que dichos márgenes cumplen un rol en la manipulación. Los espacios utilizados para apoyar los dedos no debían contener texto o imagen ya que serían tapados. El inferior, y con el mismo objetivo, solía tener mayores dimensiones para que el libro fuese desde allí sujetado. Como se puede apreciar en ambos esquemas, la relación de 2:3 se encuentra presente en la relación de la caja tipográfica con los márgenes del pliego. (Ver Anexo 2)

Retomando la cuadrícula simétrica, desde la intersección de ambas diagonales y pasando por el ángulo superior izquierdo de la caja tipográfica, trazamos una recta hasta la intersección con el borde de página. Desde allí, trazamos una vertical que la atraviese. Este “punto de anclaje proporcional”, definido de esta manera por Ambrose y Harris, (Ambrose, Harris, 2005) en ambas piezas, como se verá (imagen 47), coincide de manera asombrosa con la sangría otorgada a la primera línea.

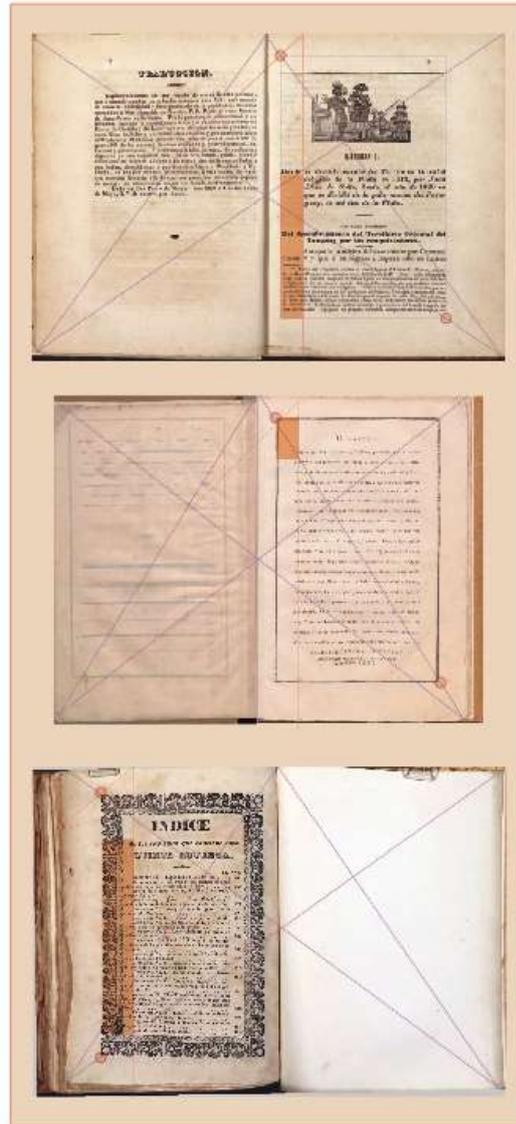


Imagen 52. Análisis de estructuras áureas, sangrados. (Ambrose, Harris, 2005)

Por último, y considerando suficientes las apreciaciones realizadas en este aspecto, notemos que la relación entre la sangría otorgada a la primera línea de texto y el ancho de la caja tipográfica mantiene proporciones entre el alto de la caja tipográfica y la interlínea abierta utilizada para la composición. (Ver Anexo 2)

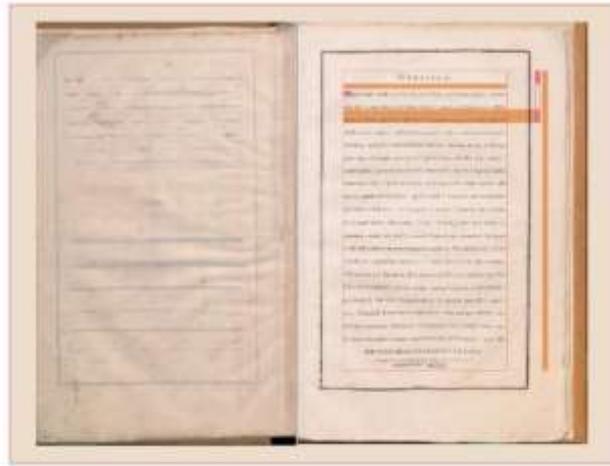


Imagen 53. Análisis de interlinea y relaciones proporcionales.

Otro elemento fundamental para el análisis de los diseños de páginas, son los espacios blancos; los que constituyen otro grupo de jerarquía en los elementos con los que cuenta el taller.

En aquella época, y según se desprende de los textos de Sigüenza, (Sigüenza, 1822) el dominio de los espacios era una tarea sumamente compleja, la cual requería de muchísima experiencia y tiempo de ejecución. Un espaciado regular y homogéneo en la pieza, sumado a lo anterior, demuestra, de forma cabal, el tecnicismo desarrollado y aplicado por el compositor tipográfico que realizó la misma.

El material tipográfico utilizado para generar los blancos, eran piezas de una altura inferior a la de los tipos móviles, con el fin de que las mismas no aparezcan en la pieza impresa. Cada blanco en la composición cuenta con un nombre según cual sea su utilidad. Los cuadrados, configuran el espacio que rodea los elementos de la página y los mantiene fijos en el bastidor para que pasen a la prensa. Se utilizaban para llenar la última línea de párrafo. Los cuadratines, que eran utilizados para la separación entre palabras; tenían tantos puntos como el cuerpo de letra en que se componía. Se denominaba “medio

cuadratín” si se dividía en dos; si se dividía en tres se le llamaba “espacio grueso” y si la división era en cuatro “espacio mediano”. A la división de tantas partes como puntos tuviese, se la denominaba “espacio fino o de pelo”.

Las regletas o interlíneas eran piezas utilizadas para separar unas líneas de otras. También estaban los denominados lingotes, utilizados para la separación de grupos de líneas o epígrafes; y las imposiciones, que eran piezas, o “blancos”, utilizados para separar las páginas entre sí. (Ver Anexo 2)

Las piezas de estudio seleccionadas para esta tesis nos brindan una idea sobre la diversidad de cuadrados, cuadratines, medios cuadratines o 1/3 de cuadratín (si eran necesarios espacios aún más finos), que fueron utilizados para su composición. También se pueden apreciar el uso de lingotes o regletas para interlineados e imposiciones, utilizados para separar páginas enteras.

Una vez armadas, diseñadas las piezas, se componían en un espacio o bastidor al que se llamaba “rama”, en el cual se colocaban según el formato definido en pliegos(hojas), 4°, 6° u 8° hasta llegar a 32° páginas por pliego.⁶³

Como señala Oriol Badal (Badal, 2010), el espaciado regular y homogéneo de los espacios “[...] es un común denominador de todos los tratados de tipografía, desde Juan Caramuel hasta Juan José Morato [...]”.⁶⁴ En palabras de

⁶³ *In-folio* o infolio (del latín *in folio*, en hoja) o, abreviado como *in-2º*, es un término técnico utilizado en encuadernación que indica el tamaño de un libro, donde la hoja impresa se ha doblado sólo una vez sobre el lado menor, por lo que da lugar a dos folios que equivalen a cuatro páginas. (de Wikipedia) El tamaño de papel era variado y las prensas también limitaban el tamaño del libro.

⁶⁴ Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), filósofo, matemático, lógico, lingüista y monje cisterciense español. *Tratado del arte tipográfico y de los deberes de cuantos publican libros o participan en su edición*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2004. Juan José Morato Caldeiro (1864-1938), tipógrafo, periodista, publicista y traductor español.

Fernández Pola, “Para que la composición aparezca bien, debe procurarse todo lo posible que el espaciado de ella lleva la mayor igualdad, pues no hay cosa de peor efecto que un espaciado mal hecho; la vista de primera intención lo rechaza, y dice muy poco en favor del cajista que la ejecuta”. (Fernández Pola, 1904)

Tras detectar durante el transcurso del análisis de piezas un funcionamiento “sistemático” en los procesos compositivos, establecimos contacto con el taller Caja Baja a cargo de Gabriel Pasarisa, con el fin de poder manipular los procesos descritos, de hacerlos tangibles. De dicha experiencia (Ver Anexo 3) confirmamos empíricamente el concepto de sistema basado en la proporción áurea que encadenaban las dimensiones de los elementos utilizados para la composición de ejemplares. La totalidad de los elementos del sistema eran diseñados bajo los mismos parámetros. Todos los talleres podían hacer uso de dichos criterios, pero no todos lo hacían.

Habiendo concluido el aspecto compositivo referente a las dimensiones de la caja tipográfica y su relación con los márgenes, comenzaremos por reconocer otros aspectos de la composición. Uno de los elementos de orden que reconocemos en la pieza, rara vez visto en especímenes impresos de la época, (Garone Gravier, 2014) y que determina la secuencia de una obra, es la “signatura”.

Cumpliendo un rol de señal, es colocada al comienzo de cada pliego, y cumple la función de guía para el doblado y armado del encuadernador. En el caso de la publicación realizada por De la Sota, denotando una preocupación por la composición de la pieza y como veremos a continuación, nos permite reconocer y concluir que el material fue realizado en pliegos 8º. Además, podemos observar una numeración adicional que acompaña la anteriormente descrita, y que indica la división del material en librillos que luego harán al

armado de la pieza. En la imagen se indica con un círculo de color amarillo el número de página otorgado a la publicación, en un círculo rojo la numeración de signatura de pliego presente dentro de la pieza final, y en color azul la signatura referente a la numeración de librillos. (Ver Anexo 2)



Imagen 54. Análisis signatura.

Por otra parte, veremos como las características de los párrafos impreso en el material, dan estricto cumplimiento al “factor tipográfico”,⁶⁵ para cada familia y cuerpo, expuestos en el catálogo. Esta relación, responde al número de caracteres que entran en una cierta unidad de medida. La cantidad de caracteres colocados por línea, incluyendo los espacios blancos tenían, y tienen, relación directa con el factor tipográfico de determinada familia y cuerpo (rendimiento) seleccionados, en relación con el ancho de la caja, para así lograr valores confortables de lectura.

⁶⁵ El factor tipográfico es el número de caracteres que entran en una cierta unidad de medida, en ocasiones la medida que se toma es una pulgada, el cual multiplicado por el ancho de la caja nos da una aproximación de cuántos caracteres entrarán por línea incluyendo los espacios.

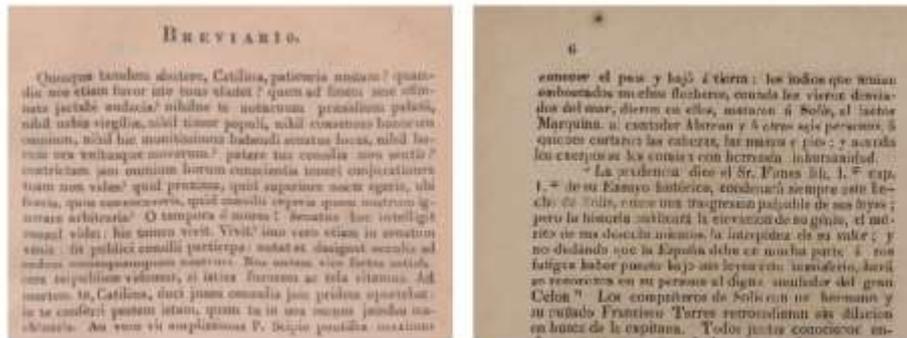


Imagen 55. Análisis párrafo.

En cuanto al número óptimo de caracteres por línea, las opiniones son variadas, pero todas muy cercanas. Según Emil Ruder (1914–1970),⁶⁶ de 50 a 60 letras es fácil de leer. Para Robert Bringhurst, (Bringhurst, 2005) en las composiciones a una sola columna, el renglón ideal contiene 66 caracteres, con un mínimo de 45 y un máximo de 75. En las composiciones de líneas largas, de 85 o 90 caracteres, solo si el texto está muy bien compuesto, con amplias interlíneas, o cuando se trata de información auxiliar como notas a pie de página.

Podemos verificar en función de lo descrito, que las cajas tipográficas propuestas por la imprenta en aquellos años cuentan con un número de caracteres acorde a los parámetros planteados.

⁶⁶ Tipógrafo y diseñador gráfico suizo, conocido internacionalmente por su manual de diseño tipográfico *Typographie* (Teufen 1967).

3.3 Selecciones tipográficas

En el catálogo de la Imprenta de la Caridad nos enfrentamos a un sistema para la denominación tipográfica donde los cuerpos tienen expresiones léxicas y no numérica. Dicha característica se encuentra presente en todos los ejemplares del período de la imprenta manual.

En los primeros tiempos, cada tipógrafo o fundidor manejaba sus propias medidas sin recurrir a un único criterio para el desarrollo. La necesidad de normalizar dichos criterios de producción da comienzo a la implementación de un lenguaje que refiere a la aproximación de los tamaños. Los nombres otorgados al cuerpo de los tipos fueron adjudicados en su mayoría por las primeras obras compuestas con los mismos. Alguno de los nombres como *misal*, *breviario*, *canon*, *glosilla* provienen de la denominación que se daba a los tipos de libros religiosos que solían componerse con esas letras (Cícero,⁶⁷ Atanasia),⁶⁸ son los nombres de los autores de los primeros libros donde se emplearon dichas letras. En el caso de los cuerpos de menor tamaño, existe en los nombres una gran influencia de Francia,⁶⁹ he incluso han sido nombradas por alguna similitud con respecto del tamaño del cuerpo (ala u ojo de mosca).

⁶⁷ Cícero, único de los restos de esta nomenclatura que subsiste por coincidir con el tamaño de doce puntos tipográficos, una de las bases del sistema de Fournier, fue el tamaño en que se imprimieron las Epístolas Familiares de Cicerón (Cicero en latín), en Roma en 1467, por los impresores alemanes Sweinheim (muerto en 1477) y Pannartz (muerto en 1476).

⁶⁸ Atanasia, por ejemplo, se refiere al libro “La Vida de san Atanasio”. Al mismo tamaño va el grado San Agustín, con el que fue compuesto uno de los libros de este santo. Ambas atribuciones son tradicionales.

⁶⁹ Nombres como Parisiana, Nomparella, o Nomparell (Proveniente del francés, non pareille significa impar o desigual), Diamante, Perla, y miñona (de mignone, preciosa o «mona»).

NOMBRES DE LOS CARACTÉRES de la ANTIGUA NOMENCLATURA.	PROPORCIONES entre DIVERSOS CARACTÉRES.	COMPARACIÓN de la MODERNA.
Diamante.	Medio Nomparell.	3 puntos.
Perla.	Medio Nomparell y un punto.	4 "
Parisiense.	Medio Nomparell y medio Perla.	5 "
Nomparell.	Dos Diamantes.	6 "
Miñona ó Glosilla.	Un Diamante y un Perla.	7 "
Gallarda.	Dos Perlas.	8 "
Breviario.	Un Perla y un Parisiense.	9 "
Filosofía ó Entredos.	Dos Parisienses.	10 "
Lectura chica ó Cicero.	Un Nomparell y un Parisiense.	11 "
Lectura ó Cicero.	Dos Nomparells.	12 "
Atanasia ó San Agustín.	Un Nomparell y un Glosilla.	13 "
Testo.	Dos Glosillas.	14 "
Testo gordo.	Dos Gallardas.	16 "
Parangona chico.	Dos Breviarios.	18 "
Gran Parangon.	Dos Entredos.	20 "
Palestina.	Dos Ciceros chicos.	22 "
Cánon chico.	Dos Atanasias.	26 "
Trimegista.	Dos Doble-Breviarios.	32 "
Grau Cánon.	Siete Nomparells.	42 "
Doble Cánon chico.	Ocho Nomparells y un Perla.	52 "
Doble Cánon.	Nueve Nomparells y medio Perla.	56 "
Triple Cánon.	Seis Ciceros.	72 "
Gran Nomparell.	Nueve Ciceros y un Glosilla.	115 "
Gran Diamante.	Once Ciceros y un Nomparell.	138 "

Imagen 56. Antigua nomenclatura para cuerpos de caracteres. *Manual de tipografía española*⁷⁰ (1852) Antonio Serra y Oliveres p.64.

En el año 1723, Dominique Fertel expuso “La Science de l’imprimerie”, obra que es considerada el primer intento por sistematizar la fundición de tipos. Ya en 1737, Fournier (1712-1768)⁷¹, el joven, quien se desempeñó como punzonista y fundidor, publicó un sistema de proporciones para la fundición sistemática de caracteres, estableciendo de esta manera lo que a la postre sería la primera escala de medidas tipográficas que se conociera.⁷² Las equivalencias de los

⁷⁰ Disponible en: <https://archive.org/details/manualdelatipogr00serruoft>

⁷¹ Fundidor de tipos frances particularmente notable por la ornamentación tipográfica. Publico: *Manuel typographique utile aux gens de lettres* (2 volúmenes, 1764–65)

⁷² Fournier se basó en el cuerpo más pequeño de letra, la nomparella; y dividió la misma en seis partes a las que llamó puntos, creando así un sistema duodecimal de medida. Cada punto equivalía en aquel momento a 0,348 – 0,349 milímetros. Al doble de la nomparella, es decir la letra de 12 puntos, la denominó cicero. Posteriormente, en el año 1775, el sistema de Fournier sería perfeccionado por Didot, quien tomaría como base la

tamaños con los sistemas de puntos son aproximadas, no exactas ni uniformes, y esto se debe al proceso artesanal por el que atraviesa cada tipo móvil. Según describe Stanley Morison⁷³ en su libro “Letterforms”, conocer el tamaño de una letra solo a partir de un impreso hecho con ella, es un dato aproximado, dadas las variables del papel⁷⁴ y los interlineados inexactos.

Es aquí donde el componedor cobra protagonismo sobre la composición de la pieza. Al igual que en otros oficios, ve su labor sometido a las exigencias y posibilidades de su época.⁷⁵ Citando a Emil Ruder,⁷⁶ “La tipografía ofrece dos variantes, por una parte, está condicionada a la finalidad práctica, y por la otra, se expresa en un lenguaje artístico formal.”. La variedad de estilos y sus cuerpos, permite establecer criterios, normas compositivas por parte del componedor.

Pondremos de manifiesto, a partir de la descripción de impresos, la existencia de criterios, de normas compositivas propias de la Imprenta de la Caridad a partir de los insumos presentes en su muestrario de caracteres.

medida de longitud de la época (el pie del rey), dividiendo la misma en doce pulgadas parisinas, dando a cada punto el valor de 0,376 milímetros.

⁷³ Stanley Morison (1889 – 1967), creador de la tipografía Times New Roman, que tiene sus bases en la tipografía de estilo romano Plantin.

⁷⁴ Se imprimía con el papel húmedo, lo que provoca variación luego del secado.

⁷⁵ Como curiosidad, y según se observa en la publicación La Historia del Hospital Maciel, p. 35, realizada por Lockhart, Jorge (1982); el médico Gutiérrez Moreno, quien se encargaba de las vacunas en el Hospital de la Caridad hacia el año 1827, solicita se le aumentara el sueldo a 50 pesos mensuales, mismo monto que percibía el primer componedor según figura en actas de la hermandad de caridad. Esta similitud en las remuneraciones nos hace pensar que el oficio del componedor era bien remunerado para la época. Estaba ponderado como oficio.

⁷⁶ Ruder, Emil, *Manual del diseño tipográfico*, Barcelona, España. Gustavo Gili, p.12

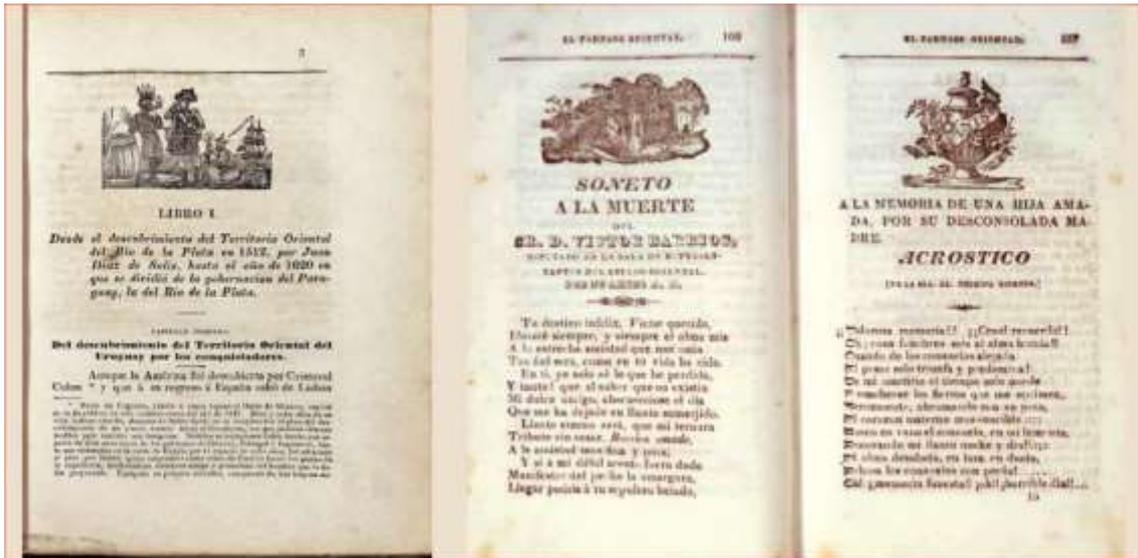


Imagen 57. Análisis de criterios compositivos. A la izquierda, página de sección del libro de *Historia del Territorio Oriental del Uruguay* y a la derecha doble página del libro de poesía *El Parnaso Oriental*.

Para comenzar, y cumpliendo un rol funcional, observamos la disposición de ornamentos tipográficos utilizados como elementos decorativos en forma individual (para identificar tipos de impresos), o dispuestos en forma lineal conformando guardas, en cuadrilongo; e incluso combinados para formar imágenes. Las tipologías presentes en el catálogo, y utilizados en las piezas, incluyen elementos geométricos abstractos (cruces, líneas, filetes, etc.), así como elementos figurativos (florales, vegetales, manos, etc.). Otro aspecto presente en los ejemplares es la numeración de página.

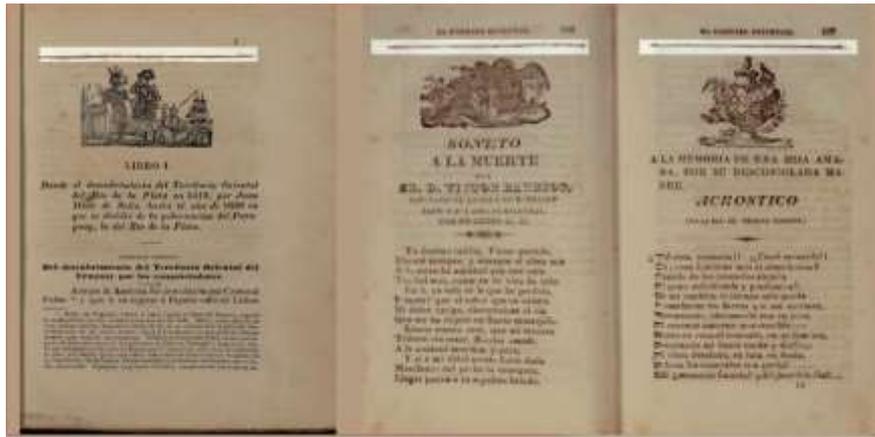


Imagen 58. Análisis de criterios compositivos, ornamentos sobre la cornisa.⁷⁷

En un primer nivel de lectura, y con gran ponderación dentro de la composición, aparece el elemento “ilustración”. Cumpliendo un rol descriptivo, y otorgando un valor adicional a la pieza, son elementos indisolubles al contenido del texto. El componedor, con el uso de la imagen, jerarquiza el diseño de página dando comienzo al capítulo y nos introduce en la temática que será desarrollada.

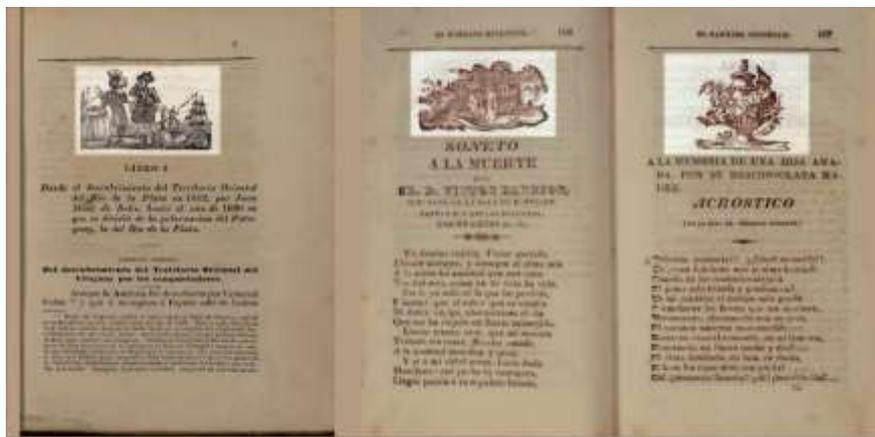


Imagen 59. Análisis de criterios compositivos, imágenes de encabezado.

⁷⁷ A la izquierda, página de sección del libro de *Historia del Territorio Oriental del Uruguay* y a la derecha doble página del libro de poesía *El Parnaso Oriental*, composición de los tesisistas.

A continuación, se presentan las tipografías en cuerpos de gran tamaño. Decorativa u Ornamentales, éstas, cumplen función de apertura o titulación. Presentadas en caja alta, introducen a los lectores al contenido y brindan información concreta sobre el tema que se desarrolla a continuación. Estas tipografías son las de mayor cuerpo y peso, sin considerar las imágenes que le anteceden.



Imagen 60. Análisis de criterios compositivos, titulares.

Siguiendo el orden de lectura aparece el elemento “Vigote” o “Bigote”. Cumpliendo una función de “pausa”, “separadores”, de organizar los contenidos en la caja, brindan un “descanso” previo al comienzo de la lectura.



Imagen 61. Análisis de criterios compositivos, separadores ornamentales.

Para la caja de texto, se utilizaron los tipos de cuerpo más pequeños, dado que ofrecían menos oportunidades a la hora de adicionar detalles ornamentales, y cuentan con un estilo genérico procedente del intercambio y la normalización. Reconocemos en los cuerpos utilizados, el tipo romano antiguo, también nombrado como humanística o latina. Este tipo surgió del humanismo en el Renacimiento italiano, y apuntó al resurgimiento de estilos culturales romanos y antiguos⁷⁸. Esta familia tipográfica, fue utilizada por primera vez en 1465 para realizar la impresión de *Cicerón De oratore* en la abadía benedicta de Subicio, una aldea en los suburbios de Roma.

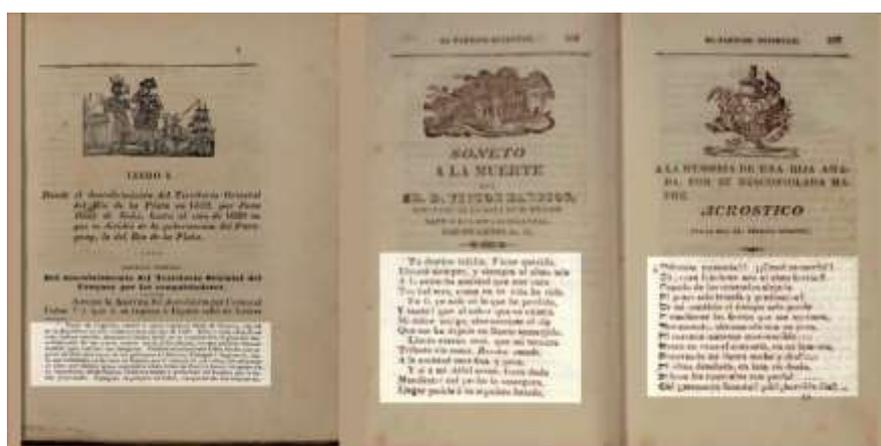


Imagen 62. Análisis de criterios compositivos, caja de texto.

Dentro del estilo tipográfico romanas antiguas, existen diferencias que hacen a su denominación. En el estilo tipográfico presente en el catálogo de la caridad bajo los nombres de “Breviario”, “Breviario Grande”, “Glosilla”, etc.; reconocemos rasgos de la variable “Romanas de transición” (Garaldas).⁷⁹ En las

⁷⁸ La caja alta, como ejemplo, refiere a las utilizadas en los monumentos romanos antiguos.

⁷⁹ El término “Garaldas”, proviene de la unión de los términos Garamond y Aldo “Manunzio”.

mismas, y como se muestra en la imagen adjunta, podemos observar trazos controlados, con una modulación inclinada de trazo redondeado y remates proporcionados. Las características desarrolladas encuentran similitud en familias tales como Garamond, Times New Roman (Century Old Style) y Baskerville (Old Face).



Imagen 63. Análisis de la fuente o familia tipográfica, sobre imagen parcial de la p. 22 del Catálogo de la Imprenta de la Caridad.

La presentación de los cuerpos tipográficos destinado para texto, en el catálogo, son presentados a partir de texto simulado en caja baja. Dicha presentación es realizada a partir de la primera catilinaria pronunciada el 8 de noviembre del año 63 ante el senado por parte de Cicerón,⁸⁰

“Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi se natus locus, nihil horum ora voltusque moverunt? Patere tua consilia non sentis,

⁸⁰ El templo de Júpiter Estátor, situado en la falda del Palatino.

constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii ceperis, que in nostrum ignorare arbitraris?⁸¹ O tempora, o mores! Senatus haec intellegit. Consul videt; hic tamen vivit. Vivit? [...]”.

La caja alta, es presenta de forma independiente con su alfabeto al igual que los números y algunos signos. Los signos, glifos, caracteres modificados, pictogramas, (Bringhurst, 2005) como vemos en la imagen a continuación, cumplen un rol de llamadas de notas al pie.



Imagen 64. Análisis de pictogramas y caracteres modificados, (Bringhurst, 2005) doble página del libro de historia (pp. 4 y 5) Composición de los tesisistas.

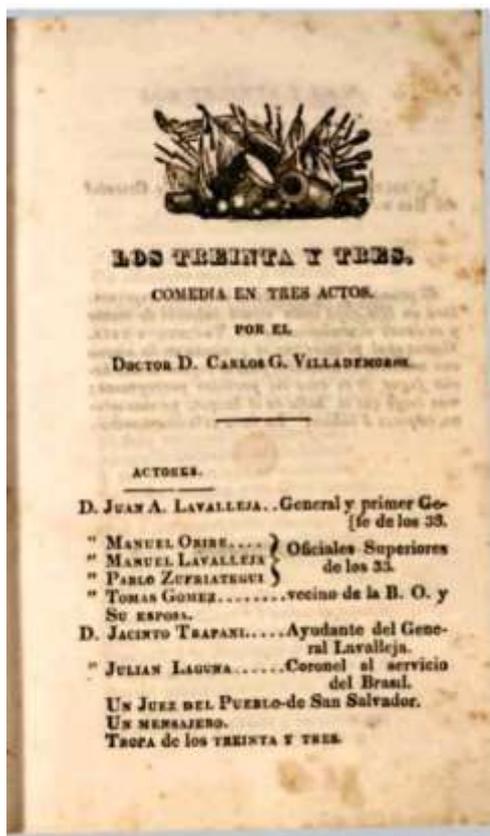
⁸¹ El tribuno de la plebe Tiberio Sempronio Graco propuso en el año 133 a.C. una reforma agraria que provocó la reacción de los aristócratas. Éstos, incitados por Publio Escipión Nasica, que en estos momentos era un simple particular, le dieron muerte. Nótese cómo el cargo de Pontífice Máximo se considera de carácter religioso y en ningún caso le libraba a Escipión de su condición de simple particular.

3.4 Uso de imágenes y ornamentos tipográficos

La imagen, y según indica la etimología antigua, debería relacionarse con la raíz de *imitari*. (Barthes, 1986) En este sentido debemos considerar la intención buscada con la imagen, y reflexionar sobre el valor de calidad atribuido por parte de algunos historiadores al acervo de imágenes con que disponía el establecimiento. La ilustración y la ornamentación dan valor adicional al libro antiguo y son un aspecto indisociable del contenido del texto [...]. (Garone Gravier, 2014)

Los impresores, además de centrarse en el diseño de contenidos, mostraban interés por los aspectos visuales de las páginas, donde los elementos decorativos comenzaban a cobrar presencia en las composiciones. Como se desprende de los textos de Fernández y Medina “[...] la Imprenta de la Caridad se destacó en este sentido, desarrollando los mejores impresos del periodo comprendido entre los años 1823-1837. [...]”. (Fernández y Medina, 1900)

Las variables que surgen en el estudio de la imagen están relacionadas con la producción, la importación y copia de grabados. Siempre que sea posible, será necesario identificar cuáles son los centros emisores de las imágenes, cuales las estaciones de tránsito y cuales los lugares de recepción final de las mismas; con el objetivo de establecer relaciones de significado, de uso y de apropiación, para que el mensaje cobre sentido. No obstante, las imágenes solían ser un insumo caro, al que no todos los talleres tenían acceso a un amplio surtido de ilustraciones. Esto se veía reflejado en la repetición de imágenes, lo que era un aspecto recurrente, como vemos en el ejemplo de una publicación del año 1835 titulada *El Parnaso Oriental*.



Imágenes 65 y 66. Páginas interiores de secciones distintas donde se usó la misma imagen de encabezado. Imagen explicativa que se encuentra en la p. 102 del catálogo.

En el catálogo podemos observar la variedad de piezas móviles, guardas decorativas, jeroglíficos y viñetas. También se aprecian imágenes de figuras religiosas, heráldicos e imágenes ornamentales basadas en formas geométricas o inspiradas en elementos orgánicos. Retomamos la categorización de la imagen que plantea Garone. (Garone Gravier, 2014) Imágenes *descriptivas*: religiosas, profanas y simbólicas; *ilustrativas*; *explicativas* y las *decorativas*, pudimos cotejar que muchas imágenes concuerdan con esta clasificación.

En las imágenes *descriptivas religiosas* se ven reflejados los temas relacionados con dios, la virgen, contenidos bíblicos, santos y representaciones

liturgias. Estos motivos son una herencia del siglo XVI, sin embargo, los que predominaran durante el periodo colonial son las relacionadas al Arte mariano.⁸²



Imagen 67. Angelito alado con corona vegetal, p. 106 del catálogo. Imagen 68. Representación litúrgica, ceremonia de entierro p. 90 del catálogo.

Las imágenes *descriptivas profanas* presentan motivos arquitectónicos, y son utilizadas especialmente en las portadas de algunos libros del siglo XVI.



Imagen 69. Estructura de templete empleada mayoritariamente en alegoría mortuoria. El primer ejemplo tiene alguna expresión tridimensional de estructura simétrica con varios signos. p.162 del catálogo.

Imagen 70. Alegoría a un templete compuesta con tipos móviles, y dos viñetas p. 170 del catálogo. Imagen 71. Alegoría similar bidimensional en una pieza impresa en seda (anuncio de una obra de teatro).⁸³

⁸² Es el arte cristiano cuyo tema artístico es la Virgen María, de Wiquipedia.

⁸³ La seda se encuentra en el Museo Histórico Nacional Casa Giménez.

Las imágenes *descriptivas simbólicas* refieren a los monogramas, cruces, marcas del impresor, escudos heráldicos y nobiliarios de las órdenes religiosas o personalidades de la nobleza.



Imagen 72. Dos nobiliarios usados por la Hermandad de Caridad p.144 y 114 del catálogo.

Las imágenes *decorativas* refieren a las orlas y cabeceras muy abundantes del siglo XVI. Eran principalmente xilográficas hasta el siglo XVIII, cuando aparecen las primeras en técnica calcográfica.⁸⁴ Los mascarones, adornos y ornamentos tipográficos, eran utilizados para elevar el valor estético de las piezas con el fin de cautivar al lector o al comprador. No están relacionados al relato o a la información de la página, sino que son accesorias.



⁸⁴ Técnica de estampar imágenes por medio de planchas metálicas, generalmente de cobre, grabadas con buril o por corrosión con ácido.

Imagen 73. mascarones p.108 del catálogo.



Imagen 74. vigotes p.18 del catálogo.



Imagen 75. orlas p.83 del catálogo.

Las imágenes *explicativas* incluyen aquellas que representan conceptos complejos, objeto u operaciones de cualquier disciplina. Están relacionadas con el texto y añaden información asociado con el contenido de la obra.

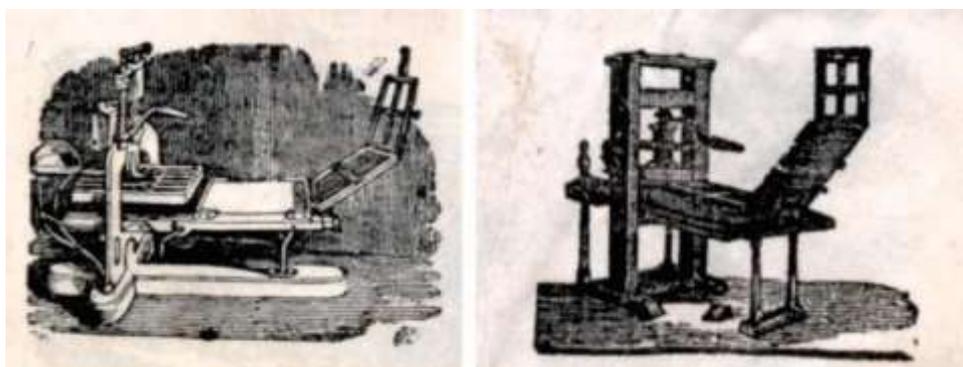


Imagen 76. Prensa de hierro p.122 del catálogo. Imagen 77. Prensa de madera p. 104 del catálogo.

Como ejemplo de la importancia otorgada al uso de la imagen, citamos el establecimiento del francés Pedro Edmé Aubriot (1786-1857), como pionero en la fabricación de cuños sobre metal, conteniendo viñetas para la composición de diversas piezas editoriales. (Beretta, 2015) Al contar con un centro productor de imágenes en nuestro territorio, se ve fortalecida la capacidad de expresión cultural autóctona y la construcción de sentido por parte de la población local.

En el diario el Nacional,⁸⁵ se informaba a los interesados sobre los “emblemas para encabezamientos” con que contaba la imprenta. La impresión de elementos decorativos, de impresiones atractivas, era utilizada como una estrategia comercial a la hora de captar nuevos clientes.

Otra relación con la imagen, y que contemplo la necesidad de ampliar la capacidad de expresión, fue el trabajo de los litógrafos. En los mismos podemos encontrar ejemplares de muy buena factura artística. En la publicación *TRICLINIO Doloroso y Devoto Candelero* (1835), se presentan dos litografías de César Hipólito Bacle, las que según la clasificación que venimos trabajando, podríamos enmarcar en imágenes descriptivas religiosas.

⁸⁵ Diario el Nacional, Montevideo, 14 de abril 1835.



Imagen 78. Litografía de *Nuestra Señora de los Dolores*. Imagen 79. Litografía de, *Él patriarca de San José*. Ambas imágenes son obras de Bacle, están en *Triclinio Doloroso* y *Devoto Candelero*, se encuentra en la Biblioteca Nacional.

Además de Bacle otro artista destacado, y mucho más cercano a la Imprenta de la Caridad, era Juan Manuel Besnes e Irigoyen. El mismo, elabora una de las imágenes ya mencionamos en el capítulo 2. Imagen descriptiva.



Imagen 80. El trovador litografía de Juan Manuel Besnes Irigoyen, publicada en la *Biblioteca Dramática*.

Consideramos el catálogo de la Imprenta de la Caridad como otro género editorial, que tiene sus propias lógicas de composición, y cuya producción no era de difusión masiva, sino que respondía a necesidades internas de cada establecimiento. Muchos fueron los que elaboraron sus especímenes y pudimos ver más de 10 ejemplares entre europeos y americanos. Uno de ellos nos llamó la atención, publicado en (1832) en Baltimore titulado *Specimen Printing Types And Ornaments From The Baltimore Type Foundry, Lovly Lane, Near South Street*. Impreso por Jas. Lucas & E. K. Deaver, situado en la calle Calvert n°16.

A continuación, pondremos en relación ambos ejemplares, dada la similitud detectada en las imágenes presentes en varias de sus páginas, lo que nos hace suponer que el catálogo de la caridad se inspiró en el americano, tomando la pieza como un referente para la época. Sobre la columna derecha exponemos

algunas páginas de secciones de la Imprenta de la Caridad y sobre la izquierda la fundidora de Baltimore.



Imagen 81. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba portadas, abajo páginas interiores conteniendo tipografías para desarrollo de textos.

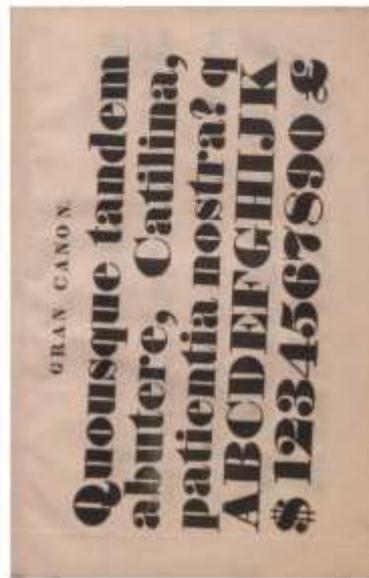
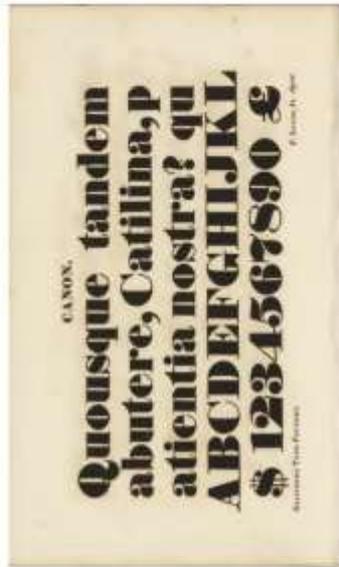


Imagen 82. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba tipografías para titulares, abajo tipografía ornamental.



Imagen 83. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba imágenes decorativas, abajo viñetas descriptivas ornamentales.

Las coincidencias detectadas en una gran variedad de letras e imágenes, nos permite plantear la hipótesis sobre la procedencia del acervo,

mayoritariamente norteamericano. En principio, y como recomienda José Aznar Grasa, citado por Garone Gravier (2014) a partir de una referencia comparativa, podríamos establecer el lugar de origen donde nuestros referentes locales encontraban la inspiración necesaria para marcar el rumbo de los parámetros de calidad en sus producciones.

3.5 Papeles y tintas

En el siglo XVIII el papel se fabricaba con trapos de lino y algodón blanco, se lograba buena calidad de papeles flexibles y resistentes. El papel de algodón conocido como pergamino griego por los comerciantes venecianos aparece en Europa en el siglo X y las primeras fábricas de papel de trapo aparecen durante el siglo XIII.

Se pueden distinguir dos grandes grupos de papel: por un lado, el llamado *de tierra*, fabricado en España y el de *Génova*, fabricado en Italia, conocido también como “de corazón”. El papel italiano, y según se desprende de varias referencias de estudio, es de calidad superior al español. En territorio rioplatense podían adquirirse de diferentes calidades. En el año 1829, y según se desprende de los textos de Beretta (2011), la presa informaba que el *Vitela superior de Catalunya* costaba 5 pesos la resma, el *florete de Génova 18*, el *florete regular de Génova 22* y el *medio florete de Génova 18*.

En referencia a los tamaños, Garone Gravier cita a José Martínez de Souza, (Garone Gravier, 2014) quien en una de sus obras ofrece un cuadro sintético de los papeles que eran más comunes en España, aunque también llegaban franceses e italianos. Las marcas de agua de las hojas⁸⁶, eran la forma con la que se distinguía al fabricante, una marca a modo de logotipo se puede observar al poner el papel a trasluz. Con esta técnica se puede observar también, las marcas de estructura del papel, una trama horizontal y vertical llamada puntizones y corondeles.

⁸⁶ Referencias sobre marcas de agua de papeles por el mundo disponible en: <http://www.watermarks.info/> consultada en enero 2018.



Imagen 84. Marcas de agua de los papeles usados en documentos impresos en la Imprenta de la Caridad. De izq. a derecha, extracto de la lotería de la caridad 1854, cedulas de lotería sin fecha, extracto de la lotería 1828. La última se trata de una página del libro contable de la imprenta 1817. Imágenes tomadas en departamento de documentos especiales, Biblioteca Nacional. Nos encontramos datos sobre las marcas de agua.

El naturalista y físico francés Reaumur (1683-1757), dando respuesta a la escasez de producción de papel a base de telas y algodón, estudió la fabricación de los nidos de las avispas (1719), lo que condujo al empleo de pulpa de madera para la fabricación de papel. Con esto, la demanda de las imprentas se vio contemplada, convirtiéndose hasta el día de hoy en la materia prima utilizada por las fábricas.

El papel usado por la Imprenta de la Caridad fue importado, puesto que la primera fábrica de papel se instaló en Uruguay en 1883 a través del emprendimiento de Nicolás Calcagno (1840-1914), comprada al tiempo por Alciro Sanguinetti (1851-1897) y finalmente en 1898 derivó en una sociedad compuesta por Cavajani, Puppo, Badi y Cía., quienes trasladaron la fábrica a Puerto Sauce, colonia, utilizando el agua del río de la Plata. Producían entre 4000 y 5000 kilos de papel por día y empleaban a 150 trabajadores. La calidad de su producto competía con los papeles de Argentina y Brasil.

Cuando hablamos de las tintas utilizadas en las prensas manuales, no encontramos información nutrida, sin embargo, hemos visto referencias que refieren a la caligrafía, donde encontramos algunas similitudes en los componentes, y las fórmulas con las que se pretendían lograr ciertos atributos con relación a la durabilidad de los escritos y permanencia de las tintas sobre el soporte papel.

Una recopilación detallada sobre la composición de tintas negras en la antigüedad es la publicación de Orti y Odena (Orti y Odena, 1979) para la revista de archivos, bibliotecas y museos de la Universidad de Valencia, donde describe que en el lejano oriente era obtenida de sustancias vegetales, piedra negra picada y alcanfor. En occidente los hebreos usaban una sustancia llamada *Dejo* obtenida según parece de mezclar hollín (negro humo) y resina. El Talmut, en el tratado de Shabbat habla de la importancia de los distintos aceites para la confección de la tinta presenta en la formula elementos que encontramos también en las actas de la hermandad de caridad y suponemos.

Los egipcios obtuvieron la tinta mezclando el hollín con aceite y una solución de goma. En Roma se usó la tinta compuesta de distintas materias, según las épocas. Parece que primero se usó el líquido de la sepia, o sea, un cefalópodo que se pescaba en las costas de Italia. Otra fórmula fue la mezcla de hollín con goma y diluida en agua y según parece se borraba muy fácilmente con una esponja húmeda. Plinio, en su historia nacional, presenta una receta de hollín con goma y diluida en vinagre para que sea más duradera. En la edad media aparecen elementos metálicos para la fabricación de tintas, sustancias vegetales (leño de espino), nuez de agalla, vitriolo, etc. La tinta en los siglos XVI y XVIII ha tenido abundantes estudios resumidos por Adoversi en su *Historia del Libro* y otros autores como William Lewis, Boulton, Watt, Schele y Seguin.

En España es presentada por Floriano con una receta compuesta por una parte de vitriolo, cuatro partes de nuez de agalla, dos partes de goma, y treinta y dos partes de vino. En valencia los autores que tratan sobre la tinta son Joacot Martorell y Luis Vives. De las fórmulas valenciana las más antigua es de (1415) y se debe al notario Nadreu Julia, Miguel Adell, y Guillermo Manuel.

Ingredientes	Andrés Juliã	Miguel Adell-I	M. Adell-II	Guillermo Manuel
Nuez de agalla	3 onzas	6 onzas	3 onzas	2 libras
Vitriolo	3 onzas	6 onzas	2 onzas	1,5 libras
Goma arábica	3 onzas	0,5 onzas	1 onza	1,5 libras
Vino blanco	X	1 sueldo ⁶¹	½ garrafa	X
Agua de lluvia	— ⁶²	—	X	X
Agua de río	—	—	—	X
Cortezas de granada ...	—	—	X	—
Alumbre	X	—	—	—

Imagen 85. Cuadro de fórmulas extraído del archivo consultado (Orti y Odena, 1979).

Entendemos que las fórmulas que presentamos en este apartado son tintas usadas en escritura caligráfica y no hemos podido establecer, por lo menos por ahora, las diferencias con las tintas usadas en impresión por transferencia a presión. A continuación, describimos una formula presentada por Ernesto Beretta en su libro *Mucho más que Buena Letra*, tinta negra compuesta por una parte de Vitriolo de hierro, tres partes de nuez de agalla, una parte de palo Brasil, una parte de goma, 40 partes de vinagre.

3.6 El catálogo de la Imprenta de la Caridad

Tras un prolongado período de constante extranjerización, Uruguay comienza a consolidar su independencia, y la Imprenta de la Caridad, como referente histórico de la imprenta y tipografía en la región, comienza a vislumbrar ciertos rasgos de identidad nacional, y quizás dar comienzo al despegue de la actividad editorial nacional. Como vemos en una intervención realizada en una imagen del diario *El Grito Argentino* impreso por la Imprenta de la Caridad.



Imagen 86. Viñeta Original del catálogo americano de 1832. Imagen 87. Viñeta del catálogo uruguayo 1838. Imagen 88. Viñeta intervenida para aplicación en página de periódico 1839.

La calidad tipográfica de las piezas fue mejorando paulatinamente, entre otras razones gracias al creciente aprovisionamiento de letras y estampas con que cuenta la imprenta, la que se pone de manifiesto en el catálogo que se está analizando.

En contraste con otras áreas de investigación, dentro de la órbita académica, ha tenido poca atención el estudio de especímenes tipográficos rioplatenses, y más específicamente de los que circulaban en Montevideo, aunque desde hace algunos años comienzan a verse los primeros pasos hacia el estudio en profundidad y a tratar de identificar el aprovisionamiento de tipos de letra, ornamentos y elementos decorativos. Conocer el aprovisionamiento con

que contaba la imprenta, es lo que nos permitirá realizar consideraciones sobre la dimensión del emprendimiento y el impacto en la comunicación visual que circulaba en aquella época.

Tras realizar la búsqueda del ejemplar físico del muestrario, el cual según surge de la investigación se encontraba en manos de Pivel Devoto, conocimos su ubicación por un intercambio con Fernando Diaz: está en la University of Delaware Library, de Estados Unidos.

El espécimen de letras es una pieza de primer orden para valorar el potencial y variedad tipográfica del taller como parámetro de calidad, así como sus características estilísticas y estéticas de producción. Los muestrarios de caracteres tipográficos surgen de la necesidad de sistematizar y uniformizar la denominación de letras, sus medidas tipométricas, fijar pautas tipográficas y de composición, uniformizar la distribución de letras en los cajetines. Ofrecer los recursos necesarios para que el componedor pueda desarrollar su labor de editar de la mejor manera posible.

La pieza que sometemos a análisis, en su tapa, lleva el nombre del Sr. Don Manuel del Castillo, quien era el secretario de la Hermandad de Caridad. Podemos suponer que el tiraje de ejemplares fue acotado, sino el único.

El impreso cuenta con 76 páginas impresas. Su formato es aproximadamente de 14 x 20,6 cm cerrado y 12,7 x 20 cm las páginas interiores. Realizado sobre un soporte papel, creemos de buena calidad. La portada del catálogo de 1822 prescinde del uso excesivo de adornos, recurriendo a la utilización de diversos cuerpos y estilos de letras, presentadas en composición limpia, espaciado amplio y centrada, acompañada de una guarda que enmarca el texto.

Su estructura presenta tres secciones en su portada: *caracteres*, *letras geroglíficas* y *guarniciones*. La pieza sin embargo presenta en su interior ciertas variables en su estructura con respecto al orden propuesto en portada, presentando páginas con los siguientes títulos en el encabezado: *vigotes*, *caracteres*, *guarniciones* y *jeroglíficos*; en ese orden.



Imagen 89. Secciones correlativas correspondientes a las pp.18, 22, 80 y 98 del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Otro aspecto que nos llama la atención en la organización del libro es la presencia de tres motivos, previo al comienzo de la sección titulada “guarniciones”. La presentación comienza con los llamados vigotes. Se presentan 79 motivos de tamaños variados. A continuación, aparece la variedad

tipográfica en 35 cuerpos diferentes que podemos agrupar según la clasificación de Aldo Novarse (1957) en familias tipográficas: *Garaldas*, *Bodonianas*, *Egipcias*, *Escritura* y *Ornamentales*. De estas últimas existe una mayor variedad que las demás contamos 5 ornamentales distintas.



Imagen 90. Estilos tipográficos del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Los cuerpos son: *Breviario grande*, *Entre dos*, *Atanasia*, *Testo*, *Canon menor*, *Gran canon*, *canon*, *Ocho linias pica*, *Nueve linias pica*, *Siete linias pica*, *Cuatro linias pica*, *Canon menor*, *Cuatro linias pica*, *Dos linias Atanasia iluminada*, *Toscana*, *Dos líneas glosilla iluminada*, *Atanasia iluminada*, *Doble entre dos escritura*, *Pica iluminada*, *Pica iluminada*, *Glosilla iluminada*, *Testo antiguo*, *Letras de dos puntos*, *Dos linias breviario grande*, *Dos líneas entre-dos*, *Dos linias texto*, *Dos linias entre-dos*, *Dos linias pica*, *Dos linias pica*, *Dos linias Atanasia*, *Cuatro linias pica* y *Misal*.⁸⁷ En la sección guarniciones aparecen 79 motivos y en los jeroglíficos son 160 imágenes.

⁸⁷ Furlong contó la variable *bastardilla* como otro tipo de letra, por esa razón su contabilidad le dio 73 tipos de letras.

Todos los tipos móviles utilizados en las piezas por parte de una imprenta son un claro indicio para verificar su procedencia. Durante el proceso de análisis, encontramos mucha documentación que no contaba con colofón que la permitiera dar la referencia precisa del taller que la produjo, y a partir de un estudio comparativo del material tipográfico presentado en el catálogo, pudimos cotejar que se trata de una pieza procedente de dicha imprenta, como es el caso de los billetes de lotería que aparecieron en la Biblioteca Nacional, no podemos asegurar del todo que se trata de un impreso realizado por la imprenta porque esos tipos estaban en nuestro territorio.

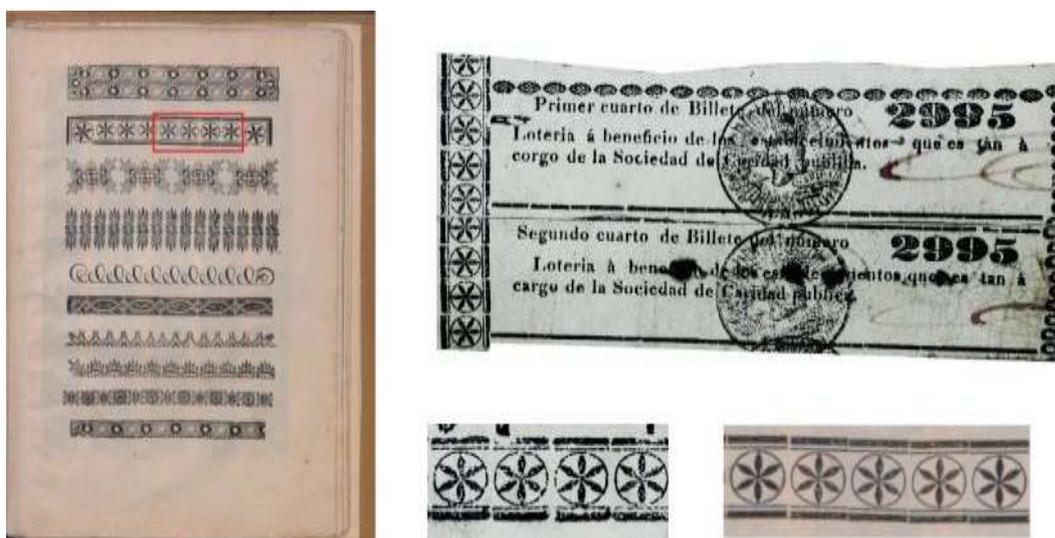


Imagen 91. Identificación guarda decorativa (A) cotejada en una de las cédulas de la lotería de la Caridad, a la izquierda p.84 del catálogo. Arriba a la derecha cédulas de lotería cuya fecha no se conoce. Abajo, comparación a escala de los ornamentos que nos confirma que fue impreso en la Imprenta de la Caridad.



Imagen 92. Identificación de otra guarda decorativa (B) cotejada en una de las cédulas de la lotería de la caridad, a la izquierda p.94 del catálogo. Arriba a la derecha cédula de lotería cuya fecha no se conoce. Abajo, comparación a escala de los ornamentos que nos confirma que fue impreso en la Imprenta de la Caridad.

La comparación con otros catálogos nos abre una perspectiva donde también podemos cotejar elementos que se ven en algunos ejemplares que circulaban en la época, pero no son de autoría de la Imprenta de la Caridad, es decir, no aparecen iniciales o capitales decoradas, tampoco aparece tipografía gótica en nuestro catálogo ni en el americano, indicios que nos permiten identificar un estilo y afirmar si es o no un impreso de la Imprenta de la Caridad. Es algo así como la ruta de migas de Hansel y Gretel (1812) una vez que tenemos los catálogos podemos seguir los signos hasta su origen.

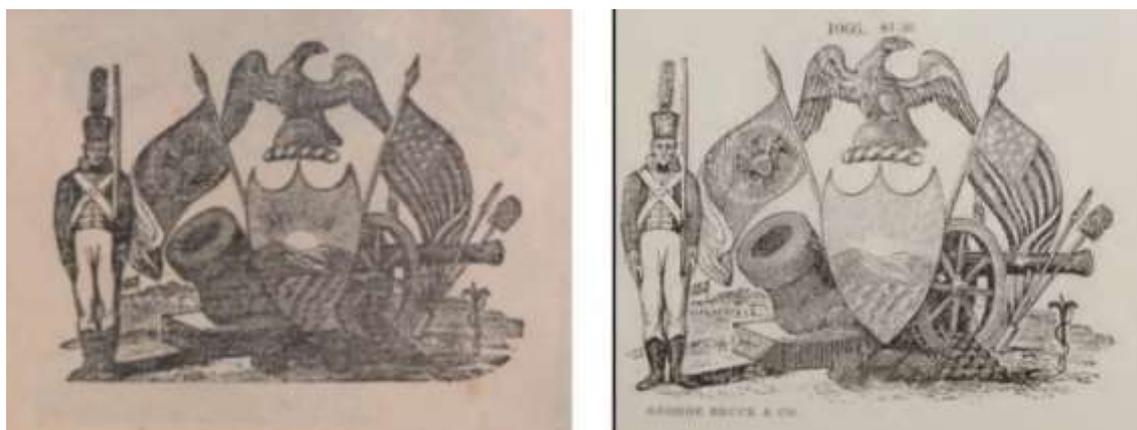


Imagen 93. Viñeta del Catálogo de Baltimore Type Foundry 1832.⁸⁸ Imagen 94. Viñeta Catálogo de la Imprenta de la Caridad 1838. Imagen 95. Viñeta Aplicada en impreso sobre tela.

Otro aspecto que tiene que ver con la función de las piezas y como eso define la información que se incorpora notamos que los elementos del catálogo de la fundidora incorpora el precio de cada elemento puesto que el objetivo es vender el tipo móvil, no así que el mismo elemento en el catálogo de la Caridad el objetivo es mostrarlo en el complemento del mensaje que se quisiera imprimir, editar o publicar.



Imagen 96. Viñeta del Catálogo de Baltimore Type Foundry 1832.⁸⁹ Imagen 97. Viñeta del Catálogo de la Imprenta de la Caridad 1838.



⁸⁸ Disponible en https://archive.org/details/ldpd_12198261_000

⁸⁹ Disponible en https://archive.org/details/ldpd_12198261_000

Imagen 98. Viñeta del Catálogo de la Imprenta de la Caridad, 1838. Imagen 99. Viñeta del Catálogo de Geo, Bruce & CO. NY 1848,⁹⁰ evidencia que la imprenta poseía insumos de otra fundidora americana.

Una última observación interpretativa sobre el tratamiento de los símbolos políticos identitarios de cada nación, donde detectamos dos intenciones en la composición de los catálogos, en la página 126 del catálogo el escudo es presentado como imagen, al igual que las diosas de la fortuna, aunque no nos parece casual la composición de las imágenes y es posible construir un sentido considerando las oportunidades de una nación en pleno desarrollo. Tal vez el compositor está expresando su visión de país.



Imagen 100. Parte de la página 126 del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

En el caso del catálogo americano la importancia o jerarquización que interpretamos del tamaño o escala de la ilustración, presentada en una doble página desplegable, connota una valoración superior con relación a las demás imágenes presentadas. Además del importante espacio que ocuparía al aplicar la imagen a un mensaje.

⁹⁰ <https://archive.org/details/specimensofprint00bruc?q=Geo%2C+Bruce>



Imagen 101. Heráldica de EEUU, en doble página (desplegable). Hay que tener en cuenta que el tamaño de los ejemplares eran muy similares. (Ver imagen 75, p. 47)

Las dobles páginas del catálogo de la Imprenta de la Caridad que eran despleables presentan motivos arquitectónicos ¿sería una alegoría a una ciudad en construcción donde la arquitectura era el signo más importante de desarrollo?

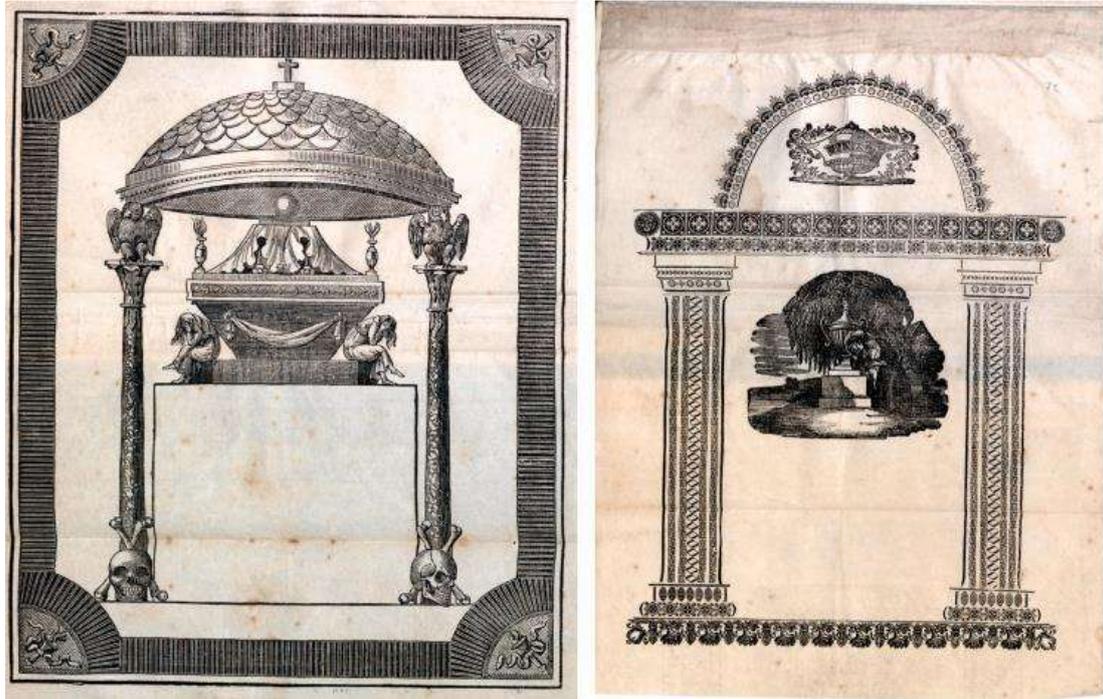


Imagen 102 y 103. Páginas desplegadas del catálogo de la Imprenta de la Caridad p.160 y 161. Tamaño aprox. 280x200mm.

Esta interpretación surge al ver el tema de la doble página del catálogo de Baltimore que refieren a medios de transporte con más de un caballo de fuerza, es decir la potencia motriz representada por carruajes de cuatro cabalos y el tren ferroviario asociado al desarrollo de los motores para el transporte.

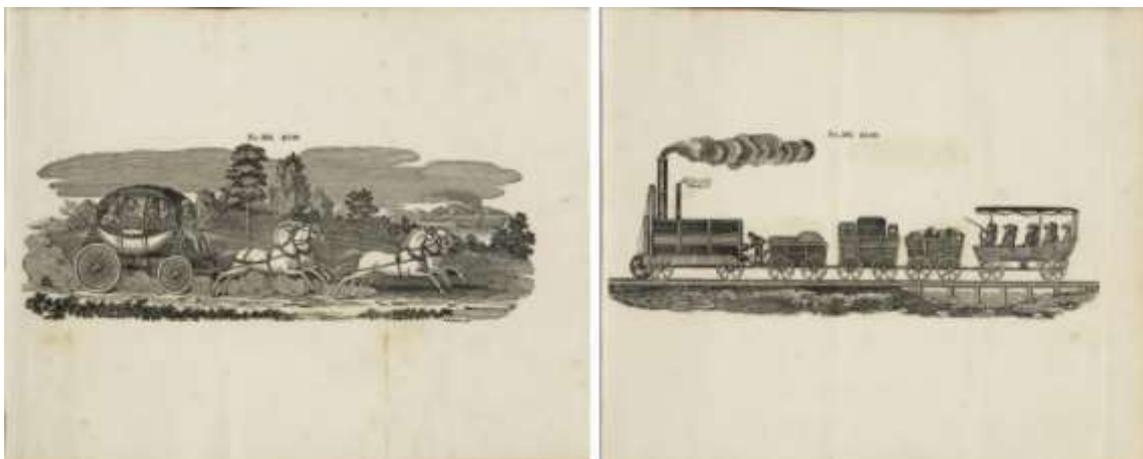


Imagen 104 y 105. Páginas desplegadas del catálogo americano de Baltimore.

Una vez culminado el proceso de descripción y análisis de la muestra, procedemos a la presentación de fichas con detalle de los aspectos metodológicos aplicados a una serie de páginas de tres publicaciones seleccionadas. El criterio de selección responde a la variedad de elementos que presentan en sus composiciones. *El Parnaso Oriental*, *Historia del Territorio Oriental del Uruguay* y el *Muestrario de Caracteres de Letras Geroglíficos y Guarniciones*, que existen en la *Imprenta de la Caridad*.

Las mismas son presentadas en láminas a escala 1:1, comparando de forma descriptiva, aspectos de carácter tipométrico, estilístico, compositivo, entre otros. Las fichas tienen por objetivo invitar a la reflexión y profundización del cuerpo de este trabajo, a partir de un nivel de lectura rápido, visual, pretendiendo fortalecer la difusión y el uso didáctico.

CONCLUSIONES

Como conclusión general, a partir del análisis comparativo de las normas basadas en proporciones áureas aplicadas a la página, pudimos verificar que la Imprenta de la Caridad sostuvo parámetros de calidad de elevado valor editorial en sus publicaciones. Podemos concluir que dichos aspectos, son una consecuencia de la visión empresarial y política que le dio origen a esta emblemática imprenta.

La producción de las cédulas de lotería, en primera instancia una necesidad, sirvió como excusa para que Joaquín de la Sagra y Periz, impulsor de la imprenta, diera comienzo a un proceso mucho más complejo y beneficioso a la comunidad de aquel entonces, dejando un legado enriquecedor en la actualidad.

Discrepando a lo planteado por Furlong, quien manifiesta que “la Imprenta de la Caridad fue un centro alejado de las pasiones humanas”, concibiendo la misma bajo el “amparo de la caridad cristiana de almas noblemente altruistas”, reconocemos, concordando con Sagra y Periz, la importancia sociopolítica y cultural que significaba disponer del único medio de comunicación masivo de la época y su incidencia en los eventos más relevantes del final de la era colonial y durante la transición a República independiente.

En el primer capítulo de esta Tesis, al describir la actividad impresora en el territorio de la Banda Oriental entre 1807 y 1822, constatamos que los períodos de ejercicio, previos al de la Imprenta de la Caridad, fueron intermitentes y de poca duración. Profundizando en la comprensión de las características principales del movimiento en nuestro territorio, vimos cómo la imprenta era un medio codiciado y valorado, no solo por los colonizadores, sino también por los

referentes nacionales. En este sentido, pudimos concluir que todas se vieron superadas, tanto en su ejercicio como en su desarrollo productivo, por la Imprenta de la Caridad.

En el capítulo dos vimos como basados en la vocación de un gran emprendimiento socioeconómico, educativo y sobre todo empresarial, la Imprenta de la Caridad sostuvo una preocupación permanente por mantenerse vigente, producto de un desarrollo tecnológico sostenido. La adquisición de diversos tipos de letras y prensas les permitió mantener una evolución, alcanzando destacados niveles de impresión y evidenciando destrezas que a la postre les permitiría imprimir en diversos soportes, incluso sobre telas. No caben dudas de que el avance tecnológico de este taller tipográfico radica en su “patrimonio”, en la diversidad de tipos adquiridos para composición, en las cuatro prensas que llegó a adquirir durante los primeros años de vida (1821-1824) y dónde además se modificaban los cuños originales para acompañar el mensaje visual, fortaleciendo el proceso de apropiación y producción de imágenes.

Al entrar de lleno en el período de análisis de la Imprenta de la Caridad (1822-1855), tras realizar un análisis profundo de los registros presentes en libros contables y basados en los estudios realizados por Furlong, no logramos confirmar la presunta proveniencia de una fundidora inglesa del acervo tipográfico.

Tampoco pudimos verificar dicha proveniencia en el proceso comparativo con especímenes ingleses presentes en el catálogo *Specimen Of Modern Printing Types* By Edmund Fry (1828). Más aún, a partir del catálogo procedente de una fundidora de la ciudad de Baltimore, *Specimen Printing Types And Ornaments From The Baltimore Type Foundry* (1832), que encontramos en el transcurso de la investigación, pudimos obtener el marco comparativo ideal para

asegurar que los insumos tipográficos de la Imprenta de la Caridad eran mayoritariamente norteamericanos.

Indagamos, asimismo, como parte de nuestra investigación, en el rol social que desempeñaba la Imprenta de la Caridad como formadora de tipógrafos, a través de la educación del oficio desde el Hospital de la Caridad, tal como se desprende de la argumentación realizada por Sagra y Periz en la pertinencia de adquirir un taller tipográfico, desde el cual los aprendices reclutados de la Casa o asilo de Expósitos administrada por esta Hermandad debieran pasar por diversas tareas dentro del taller.

Sin embargo, no encontramos mayores evidencias que nos permitan suponer que hubo tipógrafos formados en los talleres de la Imprenta de la Caridad. Tal vez pudieran constituir un indicio los pequeños errores ortográficos y algunas omisiones encontrados en las publicaciones, los que podríamos adjudicar a manos poco expertas de estos supuestos y probables aprendices.

En realidad, el rol social más importante de esta imprenta se dio, como vimos, a través de una amplia producción de publicaciones diarias, donde el vínculo con la ciudadanía era permanente, con propuestas de suscripciones, anuncios y mensualidades.

Como vimos en el capítulo tres, un aspecto fundamental en el que centramos nuestra investigación fue el de la calidad de los impresos de la Imprenta de la Caridad, indagando en sus posibles fuentes de inspiración. Concluimos, aquí, que debió existir al menos cierto contacto con fundidoras o talleres norteamericanos, teniendo en cuenta la similitud que presentan los catálogos *Specimen Printing Types And Ornaments From The Baltimore Type Foundry* (1832) y *Muestra de Caracteres de Letras Geroglíficos y Guarniciones*

(1838). A ello se agrega la presencia del chileno José Miguel Carrera en 1817 y 1818, quien según Furlong trajo la prensa de hierro y tipos norteamericanos.

Un dato a tener en cuenta, y que puede fortalecer lo antes expresado, es la presencia en nuestro puerto de la embarcación Potomac en el año 1835. Ésta, provenía del mismo lugar donde hoy se encuentra el único ejemplar conocido del catálogo de la Imprenta de la Caridad (que estuvo en nuestro país en manos del historiador Juan Pivel Devoto). Dada la complejidad historiográfica que conlleva esta nueva hipótesis, hemos decidido no ahondar sobre este punto.

La Imprenta de la Caridad tuvo tal capacidad que pudo imprimir casi cualquier género editorial, manteniendo la periodicidad en un muy extenso lapso de tiempo histórico y un acervo tipográfico de importancia, incluyendo contenidos de peso social indudable, tanto en lo que refiere a cultura general como a lo político y religioso, todas estructuras de fuerte arraigo en la sociedad de entonces y con referentes de personalidades notorias como clientes, tal vez influidos por el prestigio que ostentaba su director, uno de los máximo referente del incipiente asociacionismo masónico montevideano.

No es menor, por otra parte, que en la amplia bibliografía manejada no hayamos encontrado otras imprentas que hubieran impreso catálogos de este porte.

Sin duda, el acceso a un medio de comunicación masivo como era la imprenta fue de un impacto social decisivo para nuestro medio. Al decir de los autores ya citados (McLuhan, Castells, Duch), no sólo compone o pauta una nueva forma de sentir y pensar, sino que también constituye el ejercicio del poder en forma efectiva, construyendo significado e incidiendo en los modos de vida, incluso en las estructuras familiares, urbanas y religiosas.

FUENTES DE CONSULTA

PRIMARIAS

Baltimore Type Foundry (1832) *A Specimen Printing Types And Ornaments From The Baltimore Type Foundry*, Lovly Lane, Near South Street, Printed by Jas Lucas & E. K. Deaver, [225 pp.]

El Parnaso Oriental ó Guirnalda poética de la República Uruguaya, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1835. [273 pp.]

De la Sota, Juan Manuel (1841), *Historia del Territorio Oriental del Uruguay*, Montevideo, Uruguay: Imprenta de la Caridad. [312 pp.]

Hermanidad De La Caridad (1838) *Muestra de Caracteres de Letras Geroglíficos y Guarniciones que existen en la Imprenta de la Caridad*. Montevideo, Imprenta de la Caridad [156 pp.]

SECUNDARIAS

Acevedo, Eduardo (1916), *Manual de Historia Uruguaya – Tomo 1*, Montevideo, Uruguay: Imprenta el Siglo Ilustrado.

Ares, Fabio (2009). *Real Imprenta de los Niños Expósitos, Revalorización Patrimonial Tipográfica del Buenos Aires Virreinal (1780-1810)* (Vol. XIV). (I. d. Bibliográficas, Ed.) Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

____ (2015), *La Estrella del Sur: muestrario tipográfico rioplatense. Tipografía inglesa en Buenos Aires colonial*. La Plata, Argentina: Revista Arte e Investigación.

Asociación de Impresores y Anexos del Uruguay (1944), *Exposición nacional de las Artes Gráficas / Publicación en conmemoración del XV aniversario de su fundación*, Montevideo, Uruguay: Colombino Hnos. Ltda. 1945.

Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11820>

Ambrose, Harris; Gavin, Paul (2005), *Layout*, Barcelona, Parramón Ediciones, España.

Badal, Oriol Nadal (2010), *Códigos tipográficos para compositores tipográficos, correctores e impresores*. Madrid, España.

Disponible on line: https://issuu.com/tipoduro/docs/manuales_tipograficos

Baines, Haslam; Phil, Andrew (2005), *Tipografía, función, forma y diseño*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, España.

Barthes, Roland (1986) *Lo Obvio y lo Obtuso*, Retórica de la imagen, Barcelona, Paidós, España. pp. 29-47.

Bauzá, Francisco (1965). *Historia de la dominación Española en el Uruguay* (Vol. Tomo V). Montevideo, Uruguay.

Beretta García, Ernesto (2011). *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*, Montevideo, Editorial fin de Siglo

_____ (2015) *Imágenes para todos. La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851)*, Montevideo, Ediciones Universitarias, UdelaR-CSIC.

Bringhurst, Robert (2008), *Los elementos del estilo tipográfico*, México DF, México. FCE, Librería, 2008. Colección Libro sobre Libro.

Canter, Juan (1829). *Instalación de la Imprenta de la Ciudad de Montevideo* (Vol. 20). La Plata, Argentina: Humanidades.

Castellanos, Alfredo (1971), *Montevideo en el siglo XIX*, Montevideo, Uruguay: Editorial Nueva Tierra

Castells, Manuel (2009), *Comunicación y Poder*, Madrid, España: Editorial Alianza Editorial S.A.

Consolo, Cecilia (2013), *Tipografía en Latinoamérica Orígenes e Identidad*, São Paulo, Brasil: Editora Edgar Blücher Ltda.

De la Sota, Juan Manuel (1841) *Historia del Territorio Oriental del Uruguay*, Montevideo, Uruguay: Imprenta de la Caridad.

De María, Isidoro (1867) *Compendio de la historia de la República Oriental del Uruguay* (Vol. Tomo ii). Montevideo, Uruguay.

_____ (1887) *Montevideo Antiguo: tradiciones y recuerdos*. Montevideo, Imprenta

_____ (1957) *Montevideo Antiguo: tradiciones y recuerdos*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública (Colección de Clásicos uruguayos "Biblioteca Artigas", vol. 24). Tomos I y II.

Demuro, Wilson G. (2013) *Prensa periódica y circulación de ideas en la provincia oriental, entre el final de la dominación española y la independencia (1814-1825)*. Montevideo, .

Pivel Devoto, Juan E. (1930) *HISTORIA Y BIBLIOGRAFÍA DE LA «IMPRESA DE LA PROVINCIA» (1826-1828)Y DE LA «IMPRESA DE SAN CARLOS» (1825-1827)*. Montevideo, El Siglo Ilustrado.

Acevedo Díaz, Eduardo (1911) *Épocas militares en el Río de la Plata. Primer tercio del siglo xix*. Buenos Aires, Argentina.

Duarte, Jacinto A. (1952). *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Talleres Gráficos Sur S.A.

Duch, Lluís (2005), *Antropología de la Vida Cotidiana*, Madrid, España: Editorial Trotta.

Duch, Lavaniegos, Capdevila, Solares; Lluís, Manuel, Marcela, Blanca (2008), *Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuernavaca, Morelos Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM CRIM-México

Estrada, Dardo (1912), *Historia y Bibliografía de la Imprenta en Montevideo 1810 - 1865*, Montevideo, Uruguay: Editor José Ma. Serrano, Librería Cervantes.

Faraone, Roque; Paris, Blanca; Odone, Juan (1966), *Cronología Comparada de la Historia del Uruguay 1830 - 1945*, Montevideo, Uruguay: UdelaR - Depto. de Publicaciones.

Fernández y Medina, Benjamín (1900), *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*, Montevideo, Uruguay: Imprenta de Dornaleche y Reyes.

Fernández Pola, Álvaro (1904), *Manual práctico del cajista de imprenta*, Escuela Tipográfica del Hospicio, Madrid, España

Furlong, Guillermo S. J.; Arana, Enrique (1932), *La imprenta de la Caridad 1822 – 1855 / Apartado de la revista del instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomo IX 1932*, Montevideo, Uruguay: Imprenta del Siglo

____ (1947), *Orígenes del arte tipográfico en América especialmente en la República Argentina* / Buenos Aires, Argentina: Editorial Huarpes s.a.

____ (1953), *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700 - 1850* / Buenos Aires, Argentina: Editorial Guaranía

Garone Gravier, Marina (2009), *Breve Introducción al Estudio de la Tipografía en el Libro Antiguo. Panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento* / Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, A.C.

____ (2012), *Historia de la Tipografía Colonial para Lenguas Indígenas* / México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: Universidad Veracruzana.

____ (2012), *De las Fuentes como Fuentes: la historia de la tipografía y el estudio material del libro [en línea] Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre 2012*, La Plata, Argentina: En Memoria Académica. Recuperado de

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1935/ev.1935.pdf

____ (2014) *La muestra de caracteres de la imprenta de José M. Lara (1855): descripción y análisis de un hito de la publicidad tipográfica mexicana del siglo XIX*, en LARA Gutenberg-Jahrbuch, número 89, junio de 2014, pp. 240-258, ISSN: 0072-9094

____ (2015), *El Arte de ymprenta de don Alejandro Valdéz 1819, Estudio y paleografía de un tratado de tipografía inédito* / Toluca de Lerdo - Primera edición. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.

González, Ariosto D., Lucuix, Simon S., & Scarone, Arturo (1943). *Gaceta de la Provincia Oriental. Canelones, 1826 - 1827*. Montevideo, Uruguay: Casa A. Barreiro y Ramos S.A.

Iñurrítegui Fernández, Leire; Herrera Fernández, Eduardo (2008), *Ver, oír y sentir letras / Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*.

Medina, José Toribio (1892). *Historia y bibliografía de la imprenta en el Antiguo Virreinato del Río de La Plata*. La Plata, Argentina.

Meggs, Aston; Philip, W. Purvis (2009) *Historia de Diseño Gráfico*, Barcelona y Mexico D.F., 4ta edición, España y Mexico.

Mcluhan, Marshal; Fiore, Quentin (1967), *El medio es el mensaje*, Estados Unidos y Canadá: Bantam Book

Mcluhan, Marshal (1962) *La galaxia Gutemberg, la génesis del homo typographicus*, Canadá, Universidad de Toronto

____ (1996) *Comprender los medios de comunicación, las extensiones del ser humano*, Barcelona, Buenos aires, México, Paidós

Orti, Odena; Marcel, J. Tunchs (1979) *La tinta y sus componentes. Cuatro recetas valencianas siglos XV – XVII*. Publicado en: *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, p. 25. Disponible en: www.ciencia.cat/biblioteca/documents/Tinta_CarcelTrenchs.pdf
www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/

Paris, Blanca M. (1948). “*Estudio Preliminar*”. En *Gazeta de Montevideo* (Vol. 1). (F. d.– I. Históricas, Ed.) Biblioteca de Impresos Raros Americanos.

Pierrotti, Nelson (2013). *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo XIII*.

____ (2015), *La educación colonial en Montevideo y la banda oriental. ¿Quién enseñaba, cómo y para qué? (1726 – 1814)*. ESTUDIOS HISTORICOS – CDHRPyB- Año VII - Julio 2015 - No 14 – ISSN: 1688 – 5317, Montevideo, Uruguay:

Pradeiro, Antonio (1962). *INDICE CRONOLOGICO DE LA PRENSA PERIODICA DEL URUGUAY 1807 - 1852 (Instituto de Investigaciones Históricas, Manuales auxiliares para la investigación histórica, Número III)*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República Oriental del Uruguay, Facultad de Humanidades y Ciencias.

Ramírez, Arbelio (1964). *Libertad de Prensa y Actividad de la Imprenta durante el Artiguismo*. Montevideo, Uruguay.

Revello, José Torre (1926). *Contribución a la historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Reynolds, J. N. (1835) *Voyage of The United States Frigate Potomac, Under The Command Of Commodore John Downes, During The Circumnavigation Of The Globe, In The Years 1831, 1832, 1833, And 1834*, New-York, Published By, Harper & Brothers, EEUU

Satué, Eric (1990) *Historia del diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, España

Sigüenza y Vera, Juan Josef (1822) *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*. Madrid, Imprenta de la Compañía, España

Villa, Oscar Jorge; Mendive, Gerarde (1980), *La prensa y los Constituyentes en 1830 Fundamentos técnicos, económicos y sociales / Biblioteca Nacional 1980*, Montevideo, Uruguay:

Zinny, Antonio (1883), *Historia de la Prensa Periódica en la República Oriental del Uruguay 1807– 1852*, Buenos Aires, Argentina: Editor C. Casavalle, Imprenta y Librería de mayo.

ESPECÍMENES TIPOGRÁFICOS

Serra y Oliveres, Antonio (1852) *Manual de la tipografía española o sea el arte de la imprenta*, Madrid, Librería de D. Eduardo Oliveres, España.

Figgins, Vicent (1834) *Specimen of printing types, bs Vicent Figgins, Letter-Founder*, Londres, Inglaterra

Caslon, William (1796) *A Specimen of Printing Types bt Wm. Caslon, Letter-Founder to the King*. Printed by C. Whittingham. Londres

The Printing Historical Society (1990) *S&C. Stephenson a specimen of printing types & various ornaments 1796 reproduced together With the Sale catalogue of The British Letter-Foundry 1797*, St Bride institute Bride Lane, Londres, Inglaterra

Binny & Ronaldson (1812) *Specimen of printing types, from the Foundery of Binny & Ronaldson*. Fry and Kammerer printers Philadelphia, Norte America

Fry, Edmund (1816) *Specimen of printing types by Edmund Fry, Letter founder to The King, and Prince Regent Type Street*. Londres, Inglaterra.

Geo. Bruce & co (1848) *Specimen of printing types Cast by Geo. Bruce & co*. New York.

Geo. C. Rand & Avery (1865) *Specimen, printers N°3 Cornill*. Boston Norte Amrica.

HEMEROGRAFÍA (gacetas, revistas y periódicos)

Maronna, Mónica (compiladora); Beretta García, Ernesto; Delgado, Leandro; Rey, Ana Lia; Vazquez Hutnik, Laura; Cosse, Isabella; Silveira, Germán; Pereira, Antonio. (2012), *Cuaderno De Historia 9 - Historia, cultura y medios de comunicación Enfoques y perspectivas*, Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.

Krüger, René (2010), *La imprenta misionera jesuítico-guaraní y el primer libro rioplatense, Martirologio Romano, de 1700. Cuadernos de tologia*.

Pedraza, Clemente, de los Reyes; Manuel José, Yolanda, Fermín (2003) *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, Biblioteconomía y documentación, p. 185.

FUENTES DE CONSULTAS WEB

Biblioteca Nacional - Colecciones Digitales

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/47211>

Anáforas - Primeros impresos Periódicos

<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/24>

Columbia University Libraries

<http://archive.org/details/ColumbiaUniversityLibraries>

Unos Tipos Duros

<http://www.unostiposduros.com/>

BIBLIOTECAS Y ACERVOS CONSULTADOS

Biblioteca Nacional, Sala de Documentos Especiales. BN

Museo Histórico Nacional. Casa Lavalleja y casa Giménez. MHN

Archivo del Cabildo, Intendencia Municipal de Montevideo.

Archivo General de la Nación. AGN

Biblioteca del Hospital Maciel. HM

Universidad de la Republica - UdelaR

Biblioteca de Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. FADU

Biblioteca de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. FHCE

Biblioteca de Facultad de Ciencias Sociales. FCS

Biblioteca de Facultad de Medicina. FM

Universidad Privada.

Biblioteca de la Universidad de Montevideo. UM

LAS ENTREVISTAS REALIZADAS

Lic. Fernando Diaz.

Diseñador Gabriel Pasarisa.

Lic. Ernesto Bereta

ÍNDICE GENERAL DE IMÁGENES

Imagen 1. Primera plana del número 1 de la Estrella del Sur.

Imagen 2. Publicación Extra de la Estrella del Sur.

Imagen 3. Primera plana del número 1 de la Gazeta de Montevideo (1810).

Imagen 4. Periódico Oriental, 15-10-1815, s/p (“Prospecto”).

Imagen 5. Primera plana de El patriota N°1, 17-8-1822.

Imágenes 6, 7 y 8. Ejemplares de dos Cédulas de la Lotería y una tabla de números sorteados de la lotería. Todos impresos en la Imprenta de la Caridad.

Imagen 9. Representación de la manzana en 1820, proporciones reales.

Imagen 10. Ilustración del equipamiento de una imprenta manual.

Imagen 11 y 12. Portada y página interior del libro contable de la imprenta.

Imagen 13. Litografía que ilustra el nuevo Hospital de Caridad terminado hacia 1856.

Imagen 14 y 15. Esquemas del registro de propietarios de los terrenos y la secuencia de compra de los solares.

Imagen 16. Representación del emplazamiento gestionado por la Hermandad de Caridad.

Imagen 17. Ilustración a proporción real de la secuencia edilicia, basados en los dibujos de Pier Fossey.

Imagen 18. *La imprenta de las misiones jesuíticas*, Aguada de Léonie Mathis.

Imagen 19 y 20. Planos del primer Hospital de la Caridad recreados por el arq Mario E. Jaureguy.

Imagen 21. Capturas de la película *El Hospital Maciel* producida por el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950).

Imagen 22. Plano de Montevideo 1783 donde aparece esbozada la silueta del hospital que se empezó a construir en el 1779 y se inauguró en 1788.

Imagen 23. Publicaciones sobre ley de imprenta.

Imagen 24. Reglamento de la Imprenta de la Caridad.

Imagen 25. El Trovador, Litografía (1937) de Juan Manuel Besnes e Irigoyen.

Imagen 26. Portada de *Historia del territorio Oriental del Uruguay*.

Imagen 27 a la 32. Tapa, portada y páginas interiores *Muestrario de Caracteres de Letras Jerogíficos y Guarniciones*.

Imagen 33. Tres portadas de especímenes tipográficos europeos en el siglo XVIII y siglo XIX. La primera, ejemplar Edmun Fry. La segunda, portada de W. Caslon. La tercera imagen, del manual del italiano Giambatista Bodoni.

Imágenes 34, 35 y 36. Tres portadas de catálogos de imprenta latinoamericanas, las primeras dos corresponden a ejemplares mexicanos (1847 y 1831) y la tercera es el catálogo uruguayo (1838).

Imagen 37 y 38. Primeras planas de los periódicos *la Abeja Del Plata* y *El Plajiaro*.

Imagen 39 y 40. Primeras planas de los periódicos *El Grito Argentino* y *El Telégrafo de la Línea*.

Imagen 41 y 42. Primeras planas de los almanaques.

Imagen 43. Portada del ejemplar *Elogio del santísimo padre Pio Séptimo pontífice máximo*.

Imagen 44. Doble página, contratapa y portada, *Triclinio Doloroso Y Devoto Candelero*.

Imagen 45. Referencia, decreto sobre diseño de pabellón nacional.

Imagen 46. Portada de ejemplar de *Documentos Oficiales del Gobierno Provisorio* (1848).

Imagen 47. Doble página de *El Parnaso Oriental* (1935).

Imagen 48. Tres páginas de secciones del ejemplar de historia, portada, portadilla de inicio de libro 1 e índice del libro 1. (1841).

Imagen 49. Esquema de construcción de la proporción áurea.

Imagen 50 Análisis de estructuras áureas. Dobles páginas de: arriba (pp. 2 y 3.) *Historia del Territorio de la Banda Oriental*. Centro, catálogo de la Imprenta de la Caridad. Abajo, *El Parnaso Oriental* (última página).⁹¹ (Ver Anexo 2)

Imagen 51. Esquema de márgenes relación 2:3.

Imagen 52. Análisis de estructuras áureas, sangrados.

Imagen 53. Análisis de interlinea y relaciones proporcionales.

Imagen 54. Análisis signatura.

Imagen 55. Análisis párrafo.

Imagen 56. Antigua nomenclatura para cuerpos de caracteres. *Manual de tipografía española* (1852) Antonio Serra y Oliveres p.64.

Imagen 57. Análisis de criterios compositivos. A la izquierda, página de sección del libro de *Historia del Territorio Oriental del Uruguay* y a la derecha doble página del libro de poesía *El Parnaso Oriental*.

⁹¹ Las imágenes manipuladas de este análisis son elaboradas por los tesisistas.

Imagen 58. Análisis de criterios compositivos, ornamentos sobre la cornisa.

Imagen 59. Análisis de criterios compositivos, imágenes de encabezado.

Imagen 60. Análisis de criterios compositivos, titulares.

Imagen 61. Análisis de criterios compositivos, separadores ornamentales.

Imagen 62. Análisis de criterios compositivos, caja de texto.

Imagen 63. Análisis de la fuente o familia tipográfica, sobre imagen parcial de la p. 22 del Catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Imagen 64. Análisis de pictogramas y caracteres modificados, doble página del libro de historia (pp. 4 y 5)

Imagen 65 y 66. Páginas interiores de secciones *el Parnaso Oriental*, uso de la misma imagen de encabezado. (Ver p. 102 del catálogo)

Imagen 67. Angelito alado con corona vegetal, p. 106 del catálogo.

Imagen 68. Representación litúrgica, ceremonia de entierro p. 90 del catálogo.

Imagen 69. Estructura de templete empleada mayoritariamente en alegoría mortuoria. El primer ejemplo tiene alguna expresión tridimensional de estructura simétrica con varios signos. p.162 del catálogo.

Imagen 70. Alegoría a un templete compuesta con tipos móviles, y dos viñetas p. 170 del catálogo.

Imagen 71. Alegoría similar bidimensional en una pieza impresa en seda

Imagen 72. Dos nobiliarios usados por la Hermandad de Caridad p.144 y 114 del catálogo.

Imagen 73. Mascarones p.108 del catálogo.

Imagen 74. Vigotes p.18 del catálogo.

Imagen 75. Orlas p.83 del catálogo.

Imagen 76. Prensa de hierro p.122 del catálogo.

Imagen 77. Prensa de madera p. 104 del catálogo.

Imagen 78. Litografía de *Nuestra Señora de los Dolores*.

Imagen 79. Litografía de, *Él patriarca de San José*.

Imagen 80. El trovador litografía de Juan Manuel Besnes Irigoyen, publicada en la *Biblioteca Dramática*.

Imagen 81. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba portadas. Abajo, páginas interiores conteniendo tipografías para desarrollo de textos.

Imagen 82. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba tipografías para titulares, abajo tipografía ornamental.

Imagen 83. Composición comparativa de dos secciones de los catálogos, arriba imágenes decorativas, abajo viñetas descriptivas ornamentales.

Imagen 84. Marcas de agua de los papeles usados en documentos impresos en la Imprenta de la Caridad. De izq. a derecha, extracto de la lotería de la caridad 1854, cédulas de lotería sin fecha, extracto de la lotería 1828. La última se trata de una página del libro contable de la imprenta 1817. Imágenes tomadas en departamento de documentos especiales, Biblioteca Nacional. Nos encontramos datos sobre las marcas de agua.

Imagen 85. Cuadro de fórmulas extraído del archivo consultado.

Imagen 86. Viñeta Original del catálogo americano de 1832.

Imagen 87. Viñeta del catálogo uruguayo 1838.

Imagen 88. Viñeta intervenida para aplicación en página de periódico 1839.

Imagen 89. Secciones correlativas correspondientes a las pp.18, 22, 80 y 98 del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Imagen 90. Estilos tipográficos del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Imagen 91. Identificación guarda decorativa A cotejada en una de las cédulas de la lotería de la Caridad.

Imagen 92. Identificación de guarda decorativa B cotejada en una de las cédulas de la lotería de la Caridad, a la izquierda p.94 del catálogo.

Imagen 93. Viñeta del Catálogo de Baltimore Type Fundery 1832.

Imagen 94. Viñeta Catálogo de la Imprenta de la Caridad 1838.

Imagen 95. Viñeta Aplicada en impreso sobre tela.

Imagen 96. Viñeta del catálogo de Baltimore Type Fundery 1832.

Imagen 97. Viñeta del catálogo de la Imprenta de la Caridad 1838.

Imagen 98. Viñeta del catálogo de la Imprenta de la Caridad, 1838.

Imagen 99. Viñeta del catálogo de Geo, Bruce & CO. NY 1848.

Imagen 100. Parte de la página 126 del catálogo de la Imprenta de la Caridad.

Imagen 101. Heráldica de EEUU, en doble página (desplegable). Catálogo de Baltimore Type Fundery 1832.

Imagen 102 y 103. Páginas desplegables del catálogo Imprenta de la Caridad p.160 y 161.

Imagen 104 y 105. Página desplegable del catálogo americano, Baltimore.

Imágenes Anexo 3.

Imagen 106. Composición con tipos móviles atada previo a la colocación en la rama.

Imagen 107. Regla componedora o regla de composición. Fotografía de los tesistas.

Imagen 108. Tipo móvil de la familia de fundición alemana de 1913 *Belwether Antique* cuerpo 48. El asta descendente de la “q” sobresale del bloque tipográfico esto permitía el interlineado negativo en tipos móviles. Fotografía de los tesistas.

Imagen 109. Composición colocada en la rama, donde se ven: lingotes, cuñas, bloque de texto con tipos móviles e interlineas. La rama es un marco monolítico en hierro fundido.

Imagen 110. Capitulares decoradas acervo taller Caja Baja. Fotografía de los tesistas.

Imagen 111. Parte del equipo de investigación en el taller Caja Baja, Diseñador Gabriel Pasarisa, Dr. Juan Ignacio Gil, tesista Andrés Berrutti, y detrás de cámara tesista Luis Blau.