

RESUMEN SOBRE LOS INICIOS DE LA IMPRENTA EN VENEZUELA. RECOPILACIÓN DE ALGUNAS FUENTES SECUNDARIAS EN MÉXICO

Marina Garone Gravier*

Resumen / Abstract. Summary on the Beginning of Press in Venezuela. Recopilation of Some Secondary Sources in México.

Palabras clave: Imprenta, diseño gráfico colonial, Venezuela y México.

El estudio de la producción editorial y tipográfica del siglo XIX en Latinoamérica no ha sido abordado por los propios diseñadores, sino por historiadores del arte o bibliófilos, hecho que ha determinado los enfoques y sesgos presentes en su análisis, así como la elaboración de conclusiones sobre la repercusión de estos productos en la disciplina del diseño gráfico. La autora trata de los inicios de la imprenta en Venezuela, analizando fuentes secundarias accesibles en bibliotecas y acervos mexicanos, al tiempo que ofrece algunos puntos de coincidencia entre las labores de la imprenta de esa época en Venezuela y México, información relevante que constituye uno de los antecedentes más claros respecto a los orígenes de la profesión del diseño gráfico y tipográfico latinoamericano. / The study of editorial and typographic production of the 19th Century in Latin America hasn't been taken on by designers themselves, but by art historians or bibliophiles, a fact that has determined the approach and biases present in their analysis, as well as the working out of conclusions about the repercussion of these products in the graphic design discipline. The author studies the beginning of press in Venezuela, analyzing secondary sources accessible in Mexican libraries and collections, and as well she offers some coincidental points between press labors at the time both in Venezuela and México, relevant information which makes up one of the clearest antecedents regarding the origins of the graphic and typographic design professions in Latin America.

ACLARACIONES PREVIAS

Alcances del ensayo¹



quisiera comenzar con una modesta aclaración. No pretendo enseñarle a nadie historia de Venezuela, y con sinceridad tampoco creo poder presentar alguna información relevante sobre el diseño gráfico colonial de dicho país. Sin embargo, con este texto deseo contribuir simbólicamente a motivar el estudio de las publicaciones antiguas de la región por parte de los diseñadores gráficos. No

* Maestra en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras.

¹ Una versión resumida fue leída en el Encuentro de Historia y Estudio del Diseño de Venezuela, Universidad de los Andes y Escuela de Comunicación Visual y Diseño, Caracas, 12-14 diciembre 2005.

emplearé material gráfico, y anticipo que no habrá conclusiones sobre el tema.

Para el caso de México, aunque ya están encaminados algunos estudios prometedores en esa dirección, la historia del diseño gráfico de la época colonial e independiente es todavía una asignatura pendiente.

Casi todo lo que se ha escrito sobre los impresos ha sido desde la óptica de la bibliografía tradicional, o sea aquella que desarrolla listas de títulos², aunque sin duda es el punto de inicio para identificar autores, temas e imprentas, en ellas no se describe con precisión el estado físico y material de los impresos, ni sus características visuales.

Otro enfoque desde el cual se ha abordado el estudio del libro antiguo y las primeras publicaciones periódicas ha sido el de la historia del arte, que se interesa en el análisis de la imagen impresa, en particular los grabados xilográficos y calcográficos y, para el siglo XIX, de la litografía, pero en general separándola del contenido y de las formas textuales. Por estas cuestiones de enfoque y método prácticamente no se ha analizado la relación imagen-texto desde una perspectiva de comunicación visual, y escasamente desde una óptica de producción material.

Por lo anterior, considero impostergable la inclusión y colaboración de los historiadores del diseño en la elaboración de los recuentos históricos sobre la visualidad americana, ya que a partir de su experiencia profesional, desde los antecedentes teóricos e históricos de esta disciplina, se podrían aportar elementos novedosos al estudio de estos temas, logrando así los tan necesarios y nombrados trabajos multidisciplinarios. Pero que no se entienda este comentario como algo que debemos exigir, sino que es un espacio en el cual necesitamos trabajar.

EL CONCEPTO DE DISEÑO GRÁFICO EMPLEADO EN EL ENSAYO

En este trabajo voy a tratar el concepto de *diseño gráfico* en un sentido amplio, para poder incorporar la época colonial y de independencia,

² Un ejemplo de esto podría ser la obra del chileno José Toribio Medina (1852-1930) sobre las imprentas locales de gran número de países latinoamericanos, por ejemplo Guatemala, México, Perú, Chile, Venezuela y Colombia.

aunque para ello deseo hacer una precisión. No comparto una visión del diseño tan amplia que necesariamente establezca un hilo de continuidad histórica sin ruptura desde la prehistoria hasta la actualidad, sino que me inclino por una visión que pueda rastrear los “haceres” particularizados relacionados con ciertos objetos, que en este caso se refiere a impresos, y los “saberes” necesarios para realizarlos.

Por eso, para el estudio de los impresos antiguos, considero que el enfoque de diseño que podría ser apropiado es el que se centra en los objetos y quienes los hacen, pero no necesariamente entendiéndolos como resultados de una protoprofesionalización de la disciplina. Al hacer la historia del diseño gráfico, que es en parte el recuento de los objetos visuales de una cultura dada, no siempre es obvio que no todos los haceres del diseño contemporáneo, de lo que hoy reconocemos como nuestra profesión, pueden rastrearse en las épocas pasadas. Pero para el caso particular de libros impresos, el terreno histórico puede resultar pantanoso porque es posible encontrar objetos de naturaleza similar desde el siglo xv.

Existen trabajos que se afanan por establecer genealogías de productos y prácticas que hunden sus raíces allá lejos y hace tiempo, con una intención retórica que busca certificar la profesión, como si por ser antigua la disciplina de diseño tuviera mayor valor. Pero entonces, si para este caso es posible encontrar objetos (libros o impresos), ¿por qué no es conveniente adoptar una visión histórica lineal continua del diseño gráfico? Considero que aunque en el pasado encontramos elementos de la práctica contemporánea del diseño, las relaciones de poder, los vínculos entre clientes y “artesanos visuales”,³ pero sobre todo la recepción de esos objetos por parte de la sociedad y los individuos, es muy diferente a la que podríamos encontrar actualmente.

Mi propuesta es que desde nuestra mirada profesional estudiemos estos fenómenos visuales, analicemos el contexto y valoremos el resultado estético, pero sobre todo que detectemos en qué medida hemos tomado

³ Empleo este término no sin tener conciencia de que puede resultar impreciso, e inclusive causar complicaciones conceptuales. La división de labores en épocas preindustriales dentro del mundo del libro y las artes gráficas es un tema que rebasa el presente ensayo pero, sólo para no dejar tan abierta la interpretación, diré que no existía organización gremial como la entendemos actualmente, sino un sistema de aprendices y maestros, o sea una organización de tradición artesanal.

prestado o nos hemos apropiado de formas, prácticas, cánones y *modus operandi* del pasado. A partir de la evaluación crítica de estas “filtraciones” es como podemos ir construyendo un recuento interno de acontecimientos del diseño gráfico por áreas específicas de conocimiento.

SOBRE LOS CONCEPTOS *INCUNABLES* E *IMPRESOS ANTIGUOS*

Se consideran *impresos antiguos*⁴ los que se hayan realizado desde la aparición de la prensa tipográfica (1450) hasta los producidos en los años 1821 o 1830, según sea el caso de la legislación en materia de bienes culturales que rija a cada país. Esta temporalidad se establece en razón de que el modo de producción de los impresos durante ese periodo fue artesanal, o sea, sin intervención de procesos mecanizados, y los materiales empleados (papel, tinta y los mismos tipos) también fueron producidos sin intervención de maquinaria industrial. En el caso de los países latinoamericanos, estas condiciones artesanales de producción se prolongaron temporalmente un poco más que en los países europeos.⁵

Otro concepto que es preciso aclarar en este contexto es el de *incunables*. En el ámbito internacional, y en particular en el mundo de los impresos antiguos, se usa ese término para designar la producción editorial de los primeros 50 años desde el establecimiento de la prensa tipográfica por Gutenberg, esto es, los libros producidos entre 1450 y 1500; en razón de lo anterior hablar de incunables venezolanos, o de cualquier otro país latinoamericano, es incorrecto. Para mencionar estos libros se puede usar el término *primeros impresos* y estaríamos hablando de los materiales que se produjeron entre 1808 y 1821, que siguen perteneciendo al periodo de la imprenta manual. Pero hay que mencionar que, a instancias del bi-

⁴ La denominación también cabe para los manuscritos, pero no serán tratados en este ensayo.

⁵ Para la aclaración y discusión terminológica, recomiendo la lectura de las normas de la Federación Internacional de las Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (International Federation of Library Associations, IFLA); asimismo, y también de la IFLA, los estándares ISBD(A): International Standard Bibliographic Description for Older Monographic Publications (Antiquarian), la Section on Cataloguing y la Section on Rare and Precious Books and Documents. ISBD(A), www.ifla.org

bliógrafo venezolano Manuel Segundo Sánchez, se adoptó en ese país la categoría *incunables venezolanos* para todos aquellos impresos publicados desde el año de introducción de la imprenta en el país, 1808, hasta 1821, fecha determinada por la batalla de Carabobo, que fija la independencia de Venezuela. Entre las razones para hablar de *incunables* el investigador manifiesta la rareza de los impresos, a causa de que por lo general son ejemplares únicos, muchos de ellos destruidos por la dinámica política decimonónica. Pero hablar de *primeros impresos* o *impresos antiguos* no les resta importancia ni crédito, y sí da cuenta de un criterio más preciso y universalmente reconocido en materia bibliográfica.

ESTUDIO DE LA IMPRENTA EN VENEZUELA, UN ESBOZO PROGRAMÁTICO

En el texto denominado “De la pica al sangrado”, del libro *Diseño gráfico en Venezuela*, de Alfredo Armas Alfonso,⁶ se encuentra de forma resumida parte de lo que pudiera ser una agenda programática para el estudio de la historia del diseño gráfico colonial e independentista venezolano. El autor menciona el origen mixto y el doble afluente de la imprenta venezolana: por un lado da cuenta de la proveniencia tecnológica de prensas estadounidenses [“Una (prensa) Washington Hoe es la del *Correo del Orinoco*”], y por otro de la tradición española en composición tipográfica. En este origen bífido se integran los medios y modos de producción de dos naturalezas distintas que se articularían, a su vez, con una “tercera vía cultural” más profunda, la autóctona y local, que determinarían el verdadero mestizaje gráfico.

A la participación de la tradición española en la imprenta venezolana el autor asigna el componente religioso, “el dogma cristiano” como lo denomina, al igual que la dureza de las órdenes reales. Esta misma rudeza de las órdenes reales, desidia o, por qué no decirlo, también temor, fue impermeable a los pedidos que durante la dominación colonial se hicieron

⁶ Alfredo Armas Alfonso, *Diseño gráfico en Venezuela*. Caracas: Maraven, filial de Petróleos de Venezuela, 1985, p. 7.

desde Venezuela para el envío de aparejos de imprenta.⁷ Sobre este mismo punto Luis Enrique González, historiador y ex cronista de La Guaira, se expresa con las siguientes palabras: “Hoy día disfrutamos en Venezuela de un gran adelanto en materia de artes gráficas [...] Sin embargo, en la época colonial y por capricho de la Corona, nuestro país fue uno de los últimos que gozó del privilegio de contar con una imprenta”.⁸

Sobre el “carácter mestizo” de las labores de imprenta, en cuanto a tradiciones y arraigos, Armas Alfonso comentaba en el texto antes mencionado:

La indagación de la materia [de composición de los textos] lleva al investigador hasta establecer un cierto sentido de armonía y sobriedad en la forma tipográfica a veces expresada con más de una familia de tipos. Una no siempre disimulada sangre del mestizaje euroamericano fluía a través del trabajo del tipógrafo. Llama a curiosidad que la industria tipográfica venezolana ha estado por lo regular en mano de esos factores donde se revierten etnias y tradiciones. [...] Venezolanos y extranjeros [...] forjan todos los días del nuevo país la empresa de una industria gráfica.

Aunque, por lo que toca a las etnias de la tradición tipográfica, habría que agregar también la anglosajona, en consideración de los orígenes de Mateo Gallagher y Jaime Lamb. El tema de las raíces y el origen lleva a analizar la interacción de los gustos de la época, las necesidades de comunicación y su impacto en el resultado gráfico y estético de las obras impresas. La mención anterior de la “no siempre disimulada sangre del mestizaje euroamericano que fluía a través del trabajo del tipógrafo” toca un tema de principal importancia para el estudio de la cultura visual americana. ¿Con qué elementos y a partir de qué indicadores gráficos podemos hablar de un diseño local, en este caso venezolano, pero que podría ser de cualquier otro país? Sin pretender dar una respuesta definitiva a esta pregunta, me permito presentar algunas herramientas teóricas que podrían contribuir al análisis de este punto.

⁷ Por lo menos desde 1790 se habían realizado pedidos por parte del ilustre Colegio de Abogados de la capital venezolana.

⁸ Luis Enrique González, “Llega la imprenta”. Capítulo III, 1780/1810, Crisis del orden hispánico, en <http://www.fpolar.org.ve/encarte/fasciculo6/fasc0605.html> (3 sep. 2005).

TRAS EL RASTRO DE LA IDENTIDAD VISUAL

La apariencia visual de las cosas contribuye a la definición de su identidad. Una imagen, por ejemplo, podría ser suficiente para atribuir la pertenencia de un objeto a una cultura dada, por lo menos de manera aproximada; lo mismo pasa cuando vemos un cartel o la portada de un libro. Esto sucede porque hay ciertos rasgos visuales que funcionan como disparadores de conexión y favorecen el aprendizaje de ciertas nociones de identidad, aunque es conveniente aclarar que este grupo de rasgos no es estable, evoluciona con el tiempo y cambia de una cultura a otra. La disposición de las claves visuales determina la identidad y el significado de los diseños o, lo que es lo mismo, permite su categorización. El significado se aprende cuando se establecen esas conexiones, y en el proceso intervienen tres factores: 1) El carácter evocativo de las conexiones, 2) El juicio comparativo entre nociones y 3) La valoración del significado evocado.

Se pueden identificar dos tipos de conexiones. Las conexiones primarias disparan el reconocimiento de la categoría a la cual pertenece el objeto percibido. Esta categoría se basa en los estereotipos culturalmente aceptados. Las conexiones secundarias contribuyen a la creación de subclases, o sea al reconocimiento de la variedad, y por tanto permiten detectar la excepción. Es importante destacar que a partir de los vínculos que establece el objeto con su entorno cultural se generan relaciones secundarias. Por ello, el grado de transmisibilidad y comunicabilidad de los conceptos empleados en los diseños depende de las claves visuales que se escojan para su representación.⁹

Si analizamos detenidamente el proceso anteriormente descrito nos daremos cuenta de que es casi imposible obtener objetos puros de una determinada cultura, ya que continuamente se establecen relaciones interculturales para la creación de mensajes. En el caso que estamos analizando, y sin pretender dar una combinatoria definitiva, la interrelación podría estar dada por los modos en las composiciones visuales de los tipos móviles y viñetas, el origen, la lengua y la práctica profesional de

⁹ Algunos de los conceptos expuestos sobre identidad de los objetos están desarrollados más ampliamente por Uday Athavankar, "Challenges to Designer in the Traditional Cultures", en *Formdiskurs*, 3-II, 1997, p. 69-81.

los impresores, la lengua en la que se elaboran los mensajes visuales, los elementos técnicos y las maquinarias que intervienen en la construcción de los mismos, como los tipos, el papel y las prensas.

Volviendo al texto de Armas Alfonso, hacia el final del mismo, éste expresa la siguiente conclusión:

las artes gráficas no requirieron para desarrollarse y consolidarse de aprendizajes que inmemorialmente ya se venían proyectando de dueños y empleados, de relaciones de trabajo fiadas a la práctica de los horarios. En el ramo de la composición o de la imposición nunca se requirió un técnico en diseño a cuya sola presencia se habrían manifestado recelosos los viejos maestros del taller, que para eso, para el trato con los “chivaletes”, ya bastantes callos de las manos podían exhibir como la mejor credencial de sabiduría.

En este sentido, se enuncian al menos tres fenómenos:

- a) El tipo de formación o preparación existente en las imprentas que, a juzgar por la opinión del autor, era autodidacta.
- b) La división del trabajo dentro del taller, en el que se hace notar que no participaron los *técnicos en diseño* (desorienta un poco la temporalidad del relato, ya que no queda muy claro de qué época está hablando).
- c) La jerarquía social de los diversos trabajadores de las artes gráficas, que menciona la participación de viejos y jóvenes, siendo posiblemente diseñadores los segundos.

Sobre el primer fenómeno quisiera mencionar que el gremio tipográfico, en general, siempre se caracterizó por su preparación intelectual (aunque con distintos grados, eran letrados en una época de analfabetismo generalizado). Si bien se pueden encontrar trabajadores analfabetos, que no comprendían los textos que componían, o extranjeros que no hablaban las lenguas locales, en general los tipógrafos debían realizar labores de corrección y cotejo de textos, por lo que sus habilidades de lectura quedan fuera de duda. La razón de la no participación de un técnico en diseño en las imprentas antiguas se debe explicar en función de que dentro de la organización de los talleres, las labores de tipógrafo (es

decir componedor, no fundidor ni cortador de tipos) y diagramador (el que dispone la forma tipográfica, su mancha e interacción iconográfica, lo que hoy entenderíamos como diseñador editorial) eran realizadas por la misma persona. En ese sentido se puede explicar que el diseñador no haya sido un “trabajador individualizado” en la época de la imprenta colonial e independentista. Por último y en lo tocante a la estructura vertical de las imprentas, que da un orden generacional a las labores y responsabilidades internas, hay que mencionar que la edad no era necesariamente un elemento de distinción interno entre los trabajadores.¹⁰

CRONOLOGÍA DE LA INTRODUCCIÓN DE LA IMPRENTA EN AMÉRICA¹¹

La imprenta llegó por primera vez a suelo americano en 1539, tras largas gestiones del primer virrey de Nueva España, actual México, don Antonio de Mendoza, y del obispo de la capital fray Juan de Zumárraga.¹² La cronología de su dispersión por el resto del territorio mexicano es algo lenta, y a veces también tortuosa. Así, tenemos la siguiente relación: Puebla, 1640; Oaxaca, 1720; Guadalajara, Jalisco, 1793; Veracruz, 1794; Mérida, Yucatán, 1813; Campeche, 1818; Armadillo, San Luis Potosí, 1818.¹³

Para el resto del continente americano la cosa no fue muy distinta. Fue hasta 1584 cuando llegó la imprenta a Lima, Perú, con Antonio Ricardo, impresor que había estado previamente en Nueva España y fue llevado hacia Ciudad de los Reyes, antigua capital del virreinato del Perú, por la Compañía de Jesús. En Guatemala la imprenta fue introducida en 1660; en Paraguay en 1705; en Barbados en 1720; en Puerto Príncipe, República

¹⁰ Laura Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México: Instituto Mora / Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

¹¹ Luis Enrique González, *op. cit.*

¹² Al respecto se puede consultar el libro *Casa de la Primera Imprenta de América*, coeditado por la Universidad Autónoma Metropolitana y el Gobierno de la Ciudad de México, México, 2004.

¹³ Ernesto de la Torre Villar, *Breve historia del libro en México*. México: UNAM, 1987 (Biblioteca del Editor).

de Haití, en 1750; en Jamaica en 1756; en Martinica en 1767; en Buenos Aires en 1781, y en Cuba en 1787. Al virreinato de la Nueva Granada, que comprendía la Audiencia de Santa Fe de Bogotá, la Presidencia de Quito y la Capitanía General de Caracas (desde 1777), la imprenta llegó en 1738. Y en el actual territorio estadounidense, la primera oficina tipográfica se estableció en Cambridge, Massachussets, en 1629. En 1728 había en Santa Fe una pequeña imprenta, mientras que en 1752 existía otra en Quito, Ecuador, ambas llevadas por la Compañía de Jesús.

Pero fue al comienzo del siglo XIX cuando una parte importante de los países que hoy reconocemos como Latinoamérica contó con los aparejos de imprenta para difundir sus ideas y editar sus órganos informativos revolucionarios. Entre ellos se encuentran Montevideo, que la introdujo en 1807; Santiago en 1812; Brasil en 1812; Panamá en 1824 y Bolivia en 1825. Dentro de ese contexto también se podría mencionar el inicio de la producción impresa venezolana.

EL ARRIBO DE LA IMPRENTA A VENEZUELA

La versión oficial y conocida por todos es que la imprenta llegó a Venezuela en 1806, de la mano de Francisco de Miranda en el barco *Leander*, y que la maquinaria fue comprada en Nueva York. Dos años más tarde, en octubre de 1808, la imprenta aún no se hallaba en tierra firme. Este hecho se hacía imperioso para poder poner al pueblo del lado de la corona española, que estaba luchando por defender sus territorios contra los franceses e ingleses. Por esta razón el capitán general Juan de Casas permitió su establecimiento. Algunos de los antecedentes que se sucedieron son los siguientes:

En la sesión del 17 de febrero de 1800 en el Real Consulado de Caracas, Nicolás Toro, segundo cónsul de la institución, manifestó la importancia del establecimiento de una imprenta en esa ciudad, a costa del Fondo de Averías. Ese pedido al ministro de Hacienda recibió una respuesta negativa por parte de la Corona, porque aún flotaba en el aire la fallida rebelión de Gual y España, y se consideró que una prensa hubiese dado un buen vehículo de propaganda a los rebeldes. En el año de 1808, en comunicación fechada en la isla de Trinidad, se avisaba sobre la llegada a La Guayra de la ansiada imprenta:

Pasan al Puerto de La Guayra en la fragata americana *Fénix*, Capitán Don Mateo Fleming, Don Mateo Gallagher y Don Diego Lamb, impresores de profesión, que van destinados a la ciudad de Caracas, con el objeto de establecer en ella la imprenta, que me ha sido encargada por Don Francisco González de Linares, en virtud de comisión que tuvo para ello de los señores Capitán General e Intendente de aquella capital; cuyos impresores llevan consigo en la fragata la ropa de su uso, con la prensa y demás utensilios necesarios para la imprenta; y para que conste y que no sean molestados en su tránsito al referido puerto de La Guayra, les doy la presente que firmo en Puerto España, el 12 de septiembre de 1808.

Por casualidad ambos empresarios, Gallagher y Lamb, compraron en Trinidad la misma imprenta que trajo el general Francisco de Miranda para promover la independencia de su patria, cuando atacó la provincia de Coro.

El 22 de septiembre de 1808 don Francisco González de Linares le dirigió un memorial a don Vicente de Arce, intendente de Hacienda, para tratar los asuntos relacionados con la imprenta; éste a su vez se dirigió al capitán general don Juan de Casas, con objeto de pedirle que diera órdenes al comandante del Puerto para el desembarco de la imprenta y que fuera conducida a Caracas, junto con los impresores. El capitán general se dirigió al comandante del Puerto, coronel José Vásquez y Téllez, de esta forma:

Ha dado fondo en este puerto la fragata americana *Fénix*, procedente de Trinidad con siete días de navegación y carga de harinas; su Capitán Don Mateo Fleming, y el sobrecargo Don Guillermo Mathey expresan se consigna a Don Francisco González de Linares, de orden de esa superioridad como lo demuestra el papel que me han presentado, firmado por Don Manuel Sorzano que dirijo a V. S., he permitido a estos impresores y al sobrecargo de dicho buque que viene hecho cargo de ellos, suban a esa para no retardar el uso de la imprenta.

La imprenta y los impresores llegaron a Caracas el 22 de septiembre, y el 24 de octubre siguiente salió el primer número de la *Gazeta de Caracas*, primer periódico que veía la luz en Venezuela. Ya en Caracas, continuaron algunas dificultades para establecer la primera imprenta. El

intendente don Juan Vicente de Arce se dirigió al capitán general don Juan de Casas, así:

Sumínístrese de las Reales Cajas al impresor Don Mateo Gallagher los mil pesos que pide, no en calidad de adelanto a cuenta de los impresos que se le manden hacer por la Real Hacienda o el Gobierno, pues deberá oportunamente exigir su importe, sino con la de reintegrar en las mismas Cajas Reales quinientos pesos dentro del término de un año contado desde esta fecha, y después igual cantidad cada seis meses hasta la extinción del empréstito de los mil pesos, y de otorgar antes la correspondiente escritura hipotecando la propia imprenta y esclavos que mantienen para operarios de ella.

La *Gazeta de Caracas* se mantendría operando hasta 1821; cuando triunfan las fuerzas patriotas, se cierra ese periódico realista.

Pero sobre el origen de la imprenta venezolana hay otras opiniones que se pueden mencionar. El profesor Mario di Giacomo Z., encargado de Fondos Antiguos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, indica que:

Hasta fechas recientes, se precisaba en la *Gazeta de Caracas* (1808) el comienzo del arte tipográfico en Venezuela, que despunta del taller de Mateo Gallagher y Jaime Lamb, quienes manejaban la primera imprenta traída al país por Francisco de Miranda. Sin embargo, una investigación del profesor Ildefonso Leal (Caracas, 1985) puntualiza el año de 1789 como el que da inicio a la imprenta en tierras venezolanas, con la publicación del periódico *El Correo de la Trinidad Española*. El argumento se centra en la posesión o pertenencia de la isla de Trinidad a la entonces Capitanía General de Venezuela.¹⁴

Sobre estos hechos el reconocido investigador de la imprenta venezolana Pedro Grases indica que el taller que produjo dicho impreso careció de trascendencia pública para el territorio continental de Venezuela. Esta réplica o descalificación a esa publicación periódica como la primera implica discutir postulados geográficos y numéricos, o sea si sólo tiene validez histórica lo que se haga en tierra firme, y si la dimensión e im-

¹⁴ Mario di Giacomo Z., *Libros antiguos y raros venezolanos y venezolanistas en la Biblioteca Nacional de Venezuela*, en <http://www.bnv.bib.ve/imprenta.htm> (3 sep. 2005).

pacto social de un impreso están determinados exclusivamente por el número de personas que lo ven.

Todo lo anteriormente expresado se refirió a prensa periódica, pero en cuanto a libros¹⁵ propiamente dichos, se acepta que el primero publicado en Venezuela es el *Calendario manual y guía universal de forasteros para 1810*, impreso por la ya mencionada imprenta de Gallagher y Lamb en ese mismo año. Esta pequeña obra de 64 páginas en octavo se atribuye al ilustre humanista venezolano Andrés Bello.¹⁶

Sobre los géneros textuales de los primeros impresos venezolanos es importante aclarar que, si bien los producidos a inicios del siglo XIX reflejan el espíritu independentista, no todos son de carácter político y contrarios a la dominación de España. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar la *Memoria de los abonos* (1833) y la *Apología de la intolerancia religiosa* (1811), esta última impresa por Juan Baillío, conocido con el apodo de "impresor de la Independencia"; también resulta ineludible mencionar a Andrés Roderick, el "impresor del Gobierno de Angostura", como lo llamara Pedro Grases, y recordado, entre otras cosas, por su labor de impresor al frente del *Correo del Orinoco* (1818-1822) y la publicación del folleto titulado *Acta de la Instalación del Segundo Congreso Nacional de Venezuela* (Angostura, 1819). Desde 1821, y hasta 1840, están los "antiguos venezolanos", que son libros de elevado arte tipográfico. Impresores destacados aparecen en la escena tipográfica del país.

Merecen citarse los nombres del impresor Valentín Espinal, quien trabajó en Caracas y publicó más de 600 impresos contando libros, folletos, hojas sueltas, periódicos y revistas, entre los años 1823 y 1864; Tomás Antero, cuyos datos biográficos resultan a la fecha casi desconocidos; Domingo Navas Spínola, Antonio Damirón, Joaquín Permañer y los hermanos Devisme.

¹⁵ José Martínez de Souza, *Diccionario de tipografía y del libro*: "Se entiende por libro toda publicación unitaria que conste como mínimo de 50 páginas sin contar las cubiertas", p. 154.

¹⁶ *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810* / Ed. facsimilar de homenaje al *Correo del Orinoco* en su sesquicentenario. Estudio preliminar por Pedro Grases. Caracas: Venezuela, Banco Central de Venezuela, 1968.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA INTRODUCCIÓN DE LA IMPRENTA VENEZOLANA EN MÉXICO

La recopilación de algunas fuentes secundarias para el estudio de la imprenta de Venezuela que se hallan en México se hizo en varios acervos y bibliotecas, siendo la mejor surtida la "Daniel Cosío Villegas" de El Colegio de México,¹⁷ en la ciudad de México, en cuyo catálogo se pudo localizar la mayor cantidad de títulos sobre el tema. Otras bibliotecas consultadas fueron:

- * Biblioteca Nacional de México
- * Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia
- * Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México (Condumex)
- * Biblioteca de México
- * Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana
- * Biblioteca del Instituto Mora
- * Biblioteca Iberoamericana de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede México (Flacso).

En su mayoría se trata de obras de carácter histórico, o sea que ponen énfasis en la narración cronológica de hechos, personajes, situaciones y recuentos bibliográficos, pero prácticamente nada se dice de la descripción material de los productos en sí. Los autores más prolíficos sobre el tema fueron José Toribio Medina Zavala, Agustín Millares Carlo, Julio Febres y Pedro Graces, todos bibliógrafos. La lista de obras halladas en México es la que presento a continuación:

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA IMPRENTA VENEZOLANA HALLADA EN MÉXICO

AGUDO FREYTES, Raúl. *La reglamentación legal de la comunicación en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Facultad de Humanidades y Educación, 1976.

¹⁷ Portal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, <http://bibliotecacolmex.mx> (3 oct. 2005).

- La Asociación de Industriales de Artes Gráficas ante la competencia de las imprentas oficiales.* [s. l.], 1966.
- Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810* / Ed. facsimilar de homenaje al *Correo del Orinoco* en su sesquicentenario. Estudio preliminar por Pedro Grases. Caracas, Venezuela: Banco Central de Venezuela, 1968.
- FEBRES CORDERO, Julio. *Establecimiento de la imprenta en Angostura: Correo del Orinoco.* Caracas: Universidad Central de Venezuela-Escuela de Periodismo, 1964.
- _____. *Historia de la imprenta y del periodismo en Venezuela, 1800-1830.* Caracas: Banco Central de Venezuela, 1974.
- _____. *Tres siglos de imprenta y cultura venezolanas: 1500-1800.* Presentación por Ramón J. Velázquez. Caracas: El Nacional, 1959.
- GRASES, Pedro. *Historia de la imprenta en Venezuela: hasta el fin de la primera República, 1812.* Caracas: Presidencia de la República, 1967.
- _____. *De la imprenta en Venezuela y algunas obras de referencia.* Caracas: Universidad Central de Venezuela-Facultad de Humanidades y Educación-Escuela de Bibliotecología y Archivología, 1979.
- _____. *La imprenta y la cultura en la primera república, 1810-1812.* [s. l.]: Universidad Central de Venezuela-Instituto de Filosofía-Facultad de Humanidades y Educación, [s. f.]
- _____. *Más incunables venezolanos.* Caracas: 1960.
- _____. *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela durante el siglo XIX.* Compilación, prólogo y notas. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Escuela de Periodismo, 1950.
- _____. *Orígenes de la imprenta en Venezuela y primicias editoriales de Caracas.* Caracas: El Nacional, 1958.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *La imprenta en Caracas (1808-1821).* / Notas bibliográficas por J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.
- _____. *Contribución a la historia de la imprenta en Venezuela.* Edición conmemorativa del centenario del nacimiento de José Toribio Medina. Presentación y notas de Pedro Grases. [Caracas]: Ministerio de Educación-Dirección de Cultura y Bellas Artes, [1952].
- MILLARES CARLO, Agustín. *Ensayo de una bibliografía de la imprenta y el periodismo en Venezuela.* Washington: Organización de los Estados Americanos-Secretaría General, 1971.

_____. *La imprenta y el periodismo en Venezuela: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila, [1969].

_____. *Notas para una bibliografía de la imprenta y el periodismo en Venezuela*. Maracaibo, Venezuela: Universitaria Luz, 1965.

El Primer libro impreso en Venezuela, por Pedro Grases / Ed. facsimilar del *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*. Caracas: Ministerio de Educación-Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1952.

SANABRIA, Alberto. *La Universidad de Oriente: apuntes sobre el periodismo y la imprenta en Cumaná*. [Caracas], 1959.

SÁNCHEZ, Manuel Segundo. "La imprenta de la expedición pacificadora", capítulo de la obra en preparación: *Historia y bibliografía de la imprenta en Venezuela*. Caracas: Comercio, 1916.

EL DISEÑO EDITORIAL DEL PERIODO INDEPENDIENTE: NOTAS GENERALES SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS VISUALES

Una vez terminados los tres siglos de colonialismo español, los requerimientos de información de los nuevos países fueron un fuerte impulso para la circulación de impresos de todo tipo. El libro, en calidad de medio tradicional, se vio acompañado por otro tipo de impresos con periodicidad más frecuente como periódicos, folletos e incluso los incipientes soportes comerciales: carteles y volantes, también conocidos como *hojas o pliegos sueltos*.

En la información disponible en la página electrónica de la Biblioteca Nacional de Venezuela se explica que por el término de "hojas sueltas"¹⁸ se entiende:

aquel conjunto de impresos venezolanos, incunables o no, que dan cuenta de la vida política, social y costumbres de la Venezuela del diecinueve. En ellas se puede leer el pasado cotidiano del país bajo la forma de volantes en los que se da a conocer a la opinión pública algún evento, sea éste político o de otra naturaleza, acontecimientos en pleno desarrollo en los que

¹⁸ Se denominan así por no estar encuadernadas.

se trata la noticia fresca, recién salida de las fuentes, de los actores y de las circunstancias que la propiciaron.¹⁹

Entre muchos otros, se podrían mencionar los siguientes ejemplos venezolanos de pliegos sueltos: el *Tratado sobre la Regularización de la Guerra* (1820), convenido entre Bolívar y Morillo, el *Pronunciamiento de la Ciudad de Mérida el 25 de Marzo* (1858), en el que se protesta la conducta asumida por el gobierno de José Tadeo Monagas con la ciudad merideña y *El Congreso de Venezuela a los Pueblos sus Comitentes* (1830), firmado por Andrés Narvarte, en el cual se alude al Congreso Constituyente de Valencia, que consagró la separación de Venezuela de la Gran Colombia y aprobó una constitución que estuvo vigente durante 27 años.

El fermento político y cultural que devino con el nacimiento de las nuevas naciones independientes, que tanto para México como Venezuela se daría de manera definitiva en 1821, propició la circulación de las nuevas ideas, la aparición y progresiva institucionalización de las diversas academias —científicas y culturales—²⁰ que procuraban la generación de conocimiento local, la inserción del país dentro del mundo moderno y el interés de la población por saber lo que pasaba en otras latitudes. Todo esto fue un aliciente para la instalación de múltiples imprentas y la producción de todo tipo de materiales gráficos.

Por otro lado, en el escenario mundial, el aumento del intercambio comercial, resultado de la revolución industrial, permitió que los países latinoamericanos se vincularan con otras naciones distintas de España. Fue así como Francia, Inglaterra y Alemania, junto con Estados Unidos, se convirtieron en la referencia comercial y artística durante el siglo XIX, pero no sólo por motivos económicos o estéticos, sino también y, principalmente, políticos.²¹

¹⁹ http://www.cervantesvirtual.com/portal/venezuela/antiguos_y_raros.html (3 sep. 2005).

²⁰ Para México podemos mencionar la fundación del Instituto de Ciencias, Literatura y Artes en 1824, la creación del Museo Nacional en 1825 y en 1857 la de la Escuela Industrial de Artes y Oficios, antecedente directo de las escuelas de diseño industrial, hecho que también promovió la introducción al país de máquinas modernas.

²¹ No debemos olvidar que en el siglo XIX se dan las dos irrupciones extranjeras más drásticas en el territorio mexicano: la guerra con Estados Unidos, de 1846-1848, que tuvo como antecedente la secesión de Texas en 1837 y que deviniera en la pérdida de los territorios al norte del Río Bravo, así como la Intervención francesa de 1865, con la

Varios fueron los factores dentro de los que se desarrolló la actividad editorial independentista durante el siglo XIX: la libertad de imprenta no estaba garantizada por leyes formales, lo que amenazaba y limitaba la producción de impresos,²² y las condiciones materiales para la impresión de los mismos eran pobres por falta de los insumos básicos —tipos móviles y papel.

Durante la época insurgente muchos impresores, que en algunos casos eran también activistas políticos, circularon por los territorios con prensas manuales para imprimir los textos de manifiestos y proclamas, pero su calidad era bastante rudimentaria. Y no fue sino hasta que las convulsiones políticas disminuyeron, cuando las inquietudes intelectuales se manifestaron en una producción editorial sostenida y de carácter nacional.

Desde el punto de vista tipográfico, al comenzar el siglo los modelos gráficos imperantes seguían siendo los de la tradición española como, por ejemplo, las ediciones de Ibarra, Sancha y de la Imprenta Real Española. Aunque también, y como resultado del ánimo enciclopedista de la Ilustración, la tradición francesa se dejó sentir entre los impresores americanos que conocieron las obras de Didot y Fournier el joven. Todo lo anterior determinó un eclecticismo en el gusto tipo-iconográfico y en la composición de las publicaciones que relacionó los estilos rococó y victoriano con los antiguos usos coloniales heredados de España. Así podemos notar que durante el siglo XIX hubo un gran auge en el uso de tipos con características didot, egipcio y también los que fueron los novedosos *sans serif* —sobre todo en la aplicación publicitaria y comercial—, además del tradicional tipo romano o redondo, usados en América desde 1554.²³

previa ocupación de tropas francesas, españolas e inglesas en 1862, en Veracruz. Este clima extranjerizante incluso se prolongó hasta principios del siglo XX, por los gustos y concesiones favorecidos durante el gobierno de Porfirio Díaz. Acontecimientos similares podremos encontrar para el resto de las naciones latinoamericanas.

²² La Ley de libertad de imprenta mexicana se promulgó el 12 de noviembre de 1820, pero fue derogada el 31 de mayo de 1834 por el presidente Santa-Anna.

²³ Marina Garone *et al.*, "Gótico, letras y detalles", en *Dediseño* 33, ago.-sep. 2001.

CODA

Para finalizar, un punto que quisiera resaltar es que la producción editorial colonial e independentista es un ámbito de estudio que permitiría la cabal confluencia de disciplinas como el diseño gráfico, la biblioteconomía, la historia del arte y los estudios literarios. Por otro lado, es necesario considerar que mucho de lo que se ha dicho para el caso mexicano es posible trasladarlo al venezolano y viceversa, lo que nos hace reflexionar sobre la importancia de los estudios de corte regional para ciertos periodos históricos de la imprenta americana. Dado el carácter panorámico y preliminar de este ensayo es imposible concluir nada sobre el recuento realizado hasta este momento, los datos son pocos y el análisis visual aún está pendiente, en razón de lo cual no es posible dar definiciones terminantes sobre el tema. De cualquier modo espero que estas líneas hayan servido para dar algunas noticias sobre la imprenta venezolana y estimular en los lectores el estudio de las características sociales, políticas y visuales de los impresos latinoamericanos.

Agradecimientos

A Jacinto Olcedo, por su trabajo en favor de la historia del diseño en Venezuela.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ARMAS ALFONSO, Alfredo. *Diseño Gráfico en Venezuela*. Caracas: Maraven, filial de Petróleos de Venezuela, 1985.
- ATHAVANKAR, Uday. "Challenges to Designer in the Traditional Cultures", en *Formdiskurs* 3-II, 1997.
- Casa de la Primera Imprenta de América*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Gobierno de la Ciudad de México, 2004.
- CUMPLIDO, Ignacio. *Establecimiento tipográfico. Libro de muestras*. Edición facsimilar con estudio preliminar de María Esther Pérez Salas. México: Instituto Dr. José María Luis Mora, 2001.
- GARONE, Marina. "19th Century Mexican Graphic Design: The Ignacio

- Cumplido's Case", en *Design Issue*, vol. 18, Issue 4, Autumn 2002, Cambridge, MIT Press.
- _____. *et al.* "Tipos de remate. Notas sobre tipografía", en *Dediseño* 32, México, jun.-jul. 2001.
- MARTÍNEZ DE SOUZA, José. *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid: Paraninfo, 1995.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.). *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México: Instituto Mora / Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la. *Breve historia del libro en México*. México: UNAM, 1987 (Biblioteca del Editor).
- VARGAS, Hugo. *La imprenta y la batalla de las ideas*. México: Instituto Dr. José María Luis Mora, 2001 (El Tiempo Vuela).

SITIOS ELECTRÓNICOS

- Biblioteca Nacional de Venezuela: http://www.cervantesvirtual.com/portal/venezuela/antiguos_y_raros.html
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México: <http://bibliotecacolmex.mx>
- Datos biográficos de Agustín Millares Carlo: http://www.grancanaria.com/memoriainsular/2001/personajes/agustin_millares_carlo/agustin_millares_carlo.html
- Datos biográficos de José Toribio Medina: [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=josetoribiomedina\(1852-1930\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=josetoribiomedina(1852-1930))
- GIACOMO Z., Mario di. *Libros antiguos y raros venezolanos y venezolanistas en la Biblioteca Nacional de Venezuela*: <http://www.bnv.bib.ve/imprenta.htm>
- Federación Internacional de las Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA): www.ifla.org
- GONZÁLEZ, Luis Enrique. "Llega la imprenta". Capítulo III, 1780/1810, Crisis del orden hispánico: <http://www.fpolar.org.ve/encarte/fasciculo6/fasc0605.html>