

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Andrés Febrés y los aspectos materiales del Arte de la Lengua General del Reyno de Chile

Andrés Febrés and the material aspects of the Arte de la Lengua General del Reyno de Chile

VIVIANA LIS GAMBA

Universidad Nacional de la Plata, Argentina

RESUMEN El *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* (en adelante *Arte*) es un objeto cultural que, como todo libro impreso, constituye al mismo tiempo una creación intelectual y un producto material. Está conformado por dos dimensiones indisociables una *interna*, que comprende los estratos *cognitivo-intelectual* y *gráfico-lingüístico* y otra *dimensión externa*, que comprende el estrato *físico-material* que es, en definitiva, producto de la intervención de todos los agentes involucrados en el negocio editorial. Precisamente, más allá del autor, las intervenciones de los editores, impresores y libreros eran determinantes para la configuración material del libro antiguo.

El análisis de los aspectos materiales del *Arte* a partir de la observación directa de un ejemplar original revela particularidades en la composición e impresión tipográfica que, junto a la consideración de determinados pasajes del texto permiten comprobar que Febrés, más allá de la autoría se ocupó de algunos problemas asociados con aspectos materiales de la publicación que gene-



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

ralmente dependían de las decisiones tomadas por editores o impresores. Es así como proporciona datos concretos e incluso brinda consejos al lector para lograr una mejor recepción de su obra impresa, habida cuenta de las carencias que presentaba a nivel material relacionadas con la puesta en página o la calidad de impresión, cuestiones que evidencian las condiciones de producción desfavorables a las que estaban sometidas las imprentas limeñas del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE Bibliografía material; gramáticas misioneras; libro antiguo; mapudungun; siglo XVIII.

ABSTRACT The *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* is a cultural object that, like every printed book, constitutes at the same time an intellectual creation and a material product. It is made up of two inseparable dimensions, one internal, which includes the cognitive-intellectual and graphic-linguistic strata and another external dimension, made up of the physical-material stratum that is, ultimately, the product of the intervention of all the agents involved in the publishing business. Precisely, beyond the author, the interventions of editors, printers and booksellers were decisive for the material configuration of the ancient book.

The analysis of the material aspects of the *Arte* from the direct observation of an original copy reveals particularities in the composition and typographic printing that, together with the consideration of certain passages of the text, allow us to verify that Febrés, beyond the authorship, took care of some problems associated with material aspects of publication that generally depended on decisions made by editors or printers. This is how it provides concrete data and even gives advice to the reader to achieve a better reception of its printed work, taking into account the deficiencies that it presented at a material level related to the layout on the page or the quality of printing, issues that show the conditions of unfavorable production conditions to which the Lima printing presses of the 18th century were subjected.

KEY WORDS Bibliography; early book; mapudungun; missionary grammars; 18th century.

El *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* (en adelante *Arte*), como todo libro impreso, es un objeto cultural que constituye al mismo tiempo una creación intelectual y un producto material que está conformado por dos dimensiones indisociables: una *interna* que comprende los estratos *cognitivo-intelectual* y *gráfico-lingüístico* y otra *externa*, conformada por el estrato *físico-material* (Izquierdo Alonso, 1999) que es, en definitiva, producto de la intervención de todos los agentes involucrados en el negocio editorial.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y con base en los principios y procedimientos propios de la *bibliografía material*, disciplina que se ocupa del estudio de la composición tipográfica, los materiales empleados, las formas de presentación y otros aspectos relacionados con las condiciones de producción, distribución y recepción de textos impresos (Gaskell, 1999; McKenzie, 2005) se analizó uno de los ejemplares originales del *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* propiedad de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Argentina (en adelante BNMM)¹ en el marco del trabajo de tesis para la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) titulado *Comentarios sobre aspectos materiales y formales del Arte de la Lengua General del Reyno de Chile de Andrés Febrés (1765)* del que se ofrecen aquí algunas consideraciones acerca de la materialidad y de la intervención de Febrés en cuestiones relacionadas con la edición e impresión de dicha obra.

Más allá de la figura central del autor, las intervenciones de los editores, impresores y libreros eran determinantes para la configuración material del libro antiguo, su producción y circulación. Todas las menciones de los responsables de la creación, edición, impresión y eventualmente de la comercialización del libro debían ser impresas en la portada. Es así como el autor se identificaba con sus nombres y apellidos junto a los títulos y cargos que detentaba y su pertenencia a una orden religiosa, siempre que correspondiera y de manera visible asociado al título de la obra, mientras que, en el pie de imprenta, sobre el margen inferior de la página, se imprimían el nombre del impresor o el taller de imprenta, del editor o costeador del libro y del librero que lo comercializaba.

Es importante señalar que la figura del editor, tal como se conoce en la actualidad, no estaba claramente definida para el siglo XVIII y solo se asociaba a la persona, grupos de personas, instituciones de carácter privado, gubernamental o religioso que pagaban los costos de la publicación del libro. Por este motivo, ocasionalmente aparecía identificado en la portada con su nombre precedido por expresiones que daban cuen-

1. La BNMM posee, en efecto, dos ejemplares originales de la edición de 1765. Si bien ambos se encuentran completos, se tomó como objeto de estudio el ejemplar identificado con el número de inventario 15806 porque es el que conserva la encuadernación de época.

ta de su función, por ejemplo “A costa de...”, “A expensas de...”, etc. (Reyes Gómez, 2008, p. 23) aunque, en muchas ocasiones, los datos referidos al editor o costeador del libro, no se encuentran en las portadas y solo se pueden localizar en documentos de carácter comercial como los contratos de impresión que eventualmente se conservan en archivos notariales de la época. No obstante, otras figuras fundamentales como el autor, el impresor y el librero, ejercían en la práctica varias tareas vinculadas con el proceso de edición (Moll, 2003) no solo financiar de modo directo o conseguir quien financie la publicación, sino también ocuparse de gestionar los trámites legales, de preparar el original de impresión, de la elección del formato, la tipografía y otros insumos para la impresión y de participar de la corrección de pruebas de galera. Si el autor costeaba la publicación de su propia obra se incluía en el pie de imprenta alguna expresión aclaratoria como, por ejemplo, “a costa del autor”.

La figura más destacada en relación a la materialización del libro antiguo era el impresor, cuyo nombre aparecía de manera recurrente en las portadas desde el origen de la imprenta hasta el siglo XIX cuando comenzó a perder centralidad y fue progresivamente reemplazado por el editor. Por lo general, el impresor era el dueño del taller de imprenta, pero la misma denominación se empleaba en ocasiones para nombrar a otros operarios del taller, particularmente a los componedores o cajistas, que eran los encargados de componer los textos con tipos móviles para luego, con esas líneas y otros elementos tipográficos, ordenar las planas en la forma de composición² para luego llevarlas a la prensa. Una vez que dicha forma quedaba dispuesta en la prensa, el operario que desarrollaba la labor de batidor procedía a entintarla y el tirador accionaba la prensa para imprimir sobre el pliego de papel³. La mención del impresor en las portadas podía aparecer precedida de expresiones como “Por...”, “En...”, “En casa de...”, etc. y, si además costeaba el libro asumiendo el rol de impresor-editor, se incluían después del nombre las indicaciones “... y a su costa”, “... y a sus expensas” e incluso “véndese en su casa” en los casos en que también se ocupaba de comercializar el libro, tarea que regularmente ejercía el librero.

Por su parte, los libreros o comerciantes de libros también solían vender papel y libros en blanco e incluso, podían ser encuadernadores o contar con algún encuadernador que trabajara para ellos en el acabado final de los volúmenes, ya que las imprentas, terminado su trabajo, proporcionaban los pliegos impresos que se encuadernaban en otros establecimientos al momento de la comercialización de los ejem-

2. Conjunto que en la imprenta manual contenía las planas compuestas que permitían imprimir el pliego por una de sus caras.

3. Para una descripción detallada del proceso de impresión y los operarios de una imprenta manual véase: Moll, J. (2000). La imprenta manual. En Rico Manrique, F. (Dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 13-27). Valladolid: Secretaría de Publicaciones de la Universidad.

plares. En ocasiones, los libreros también oficiaban de editores corriendo con todos los costos de una publicación que luego vendían.

Para que un libro pudiera ser impreso en las colonias hispanoamericanas debía cumplir con una serie de requisitos legales que tenían su origen en la Pragmática de 1558 dictada por Felipe II y resultaban determinantes para su estructura formal. Es así como el libro debía incluir una portada y una serie de paratextos legales, editoriales y textuales (Reyes Gómez, 2008, pp. 21-59) dispuestos generalmente en las páginas preliminares. La portada desde finales del siglo XVI incluía los datos básicos para la identificación del libro según las disposiciones legales vigentes. En el caso del *Arte* de Febrés, la portada que incluye el título, el autor con su nombre, apellido y su condición de padre misionero de la Compañía de Jesús, una dedicatoria a la Virgen María, la indicación legal “Con licencia”⁴, seguida del lugar, la imprenta y la fecha de impresión. A dicha portada le sigue la dedicatoria que constituye un paratexto socio-literario que ocupa casi tres páginas en las que Febrés dedica y consagra su “librito” (1765, Dedicatoria) a la Virgen María bajo la advocación *Madre de la Luz Increada*. Seguidamente se incluyeron varias páginas de paratextos legales cuya función era la de dejar constancia del cumplimiento de las disposiciones legales vigentes relacionadas con la censura y la obtención de licencias y permisos de carácter civil y religioso que permitían la impresión del libro. Particularmente, en el *Arte* de Febrés, se incluyeron siete paratextos legales que comprenden: la aprobación del Procurador General de la Compañía de Jesús de la Provincia de Chile, la licencia de impresión otorgada por el Virrey firmada en su nombre por su Secretario, dos informes de censura realizados por dos religiosos de la Compañía de Jesús expertos en mapudungun, aprobación y licencia del Obispo de Santiago de Chile firmada en su nombre por el Notario Mayor, licencia de impresión del Arzobispo de Lima firmada en su nombre por su Secretario, licencia de religión firmada por el Provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia de Chile. A continuación, se incluyeron varios paratextos textuales, el primero de ellos denominado *Erratas* no tiene carácter legal⁵ e incluye los principales errores detectados en la impresión con el propósito de que el lector directamente “los corrija con la pluma, antes de empezar a estudiar o leer y otras más ligeras, como son una letra por otra en el castellano, fácilmente las advertirá el prudente lector, y las perdonará también” (Febrés, 1765), a continuación se dispuso el *Prólogo al Estudioso* que abarca casi seis páginas y finalmente el Índice de todo el libro. Los paratextos mencionados preceden al texto propiamente dicho que se estructura en tres partes, cada una de ellas dividida en capítulos que a su vez presentan múltiples divisiones internas.

4. Expresión que indicaba que la imprenta mencionada tenía las autorizaciones que otorgaba la autoridad competente para imprimir la obra.

5. Es decir, que no constituye una “Fe de erratas, denominación de un paratexto legal cuyo objetivo principal era “comprobar que no se había añadido al impreso nada que no se hubiera aprobado previamente del original” (Reyes Gómez, 2008, p. 58).

Febrés escribió el *Arte* en 1764, tal como consta en la misma portada del libro y la edición original fue impresa en 1765 en Lima en la Imprenta de la Calle de la Encarnación. Dicha imprenta, que estuvo activa desde 1763 hasta 1767, es calificada por Medina (1958) cómo la “preferida de los autores chilenos” (p. 466). Al respecto, de las fuentes relevadas surgieron los nombres de cuatro religiosos que desarrollaron su labor en Chile cuyas obras fueron publicadas entre los años 1764 y 1767 en la Imprenta de la Calle de la Encarnación. Se trata de Manuel Alday y Aspee, Domingo Antomás y Andrés Febrés, todos ellos pertenecientes a Compañía de Jesús en Chile, a los que se suma Fray Pedro Merino de Heredia de la orden de los Hermanos Menores (Franciscanos). Más allá de la breve información que proporciona Medina (1958, p. 466), no se conocen aún fuentes documentales que aporten más datos sobre el impresor a cargo de dicho establecimiento, sobre el personal que trabajaba en ella o la infraestructura con la que contaba. Debemos recordar que la primera imprenta en Chile se instaló a principios del siglo XIX de modo que, las imprentas limeñas durante los siglos XVII y XVIII eran las que recibían los trabajos que, como el de Febrés, provenían del Reino de Chile que para la época era parte del Virreinato del Perú. Si bien no se localizan datos que den cuenta de la participación concreta de un editor, a partir del análisis de determinados pasajes del *Arte* es posible apreciar que Febrés se ocupó de varias tareas previas y de algunos problemas relacionados con la edición e impresión de su obra. En primer término, fue el responsable de preparar el texto a imprimir modificando su obra preexistente, tal cómo el propio autor lo señala en el siguiente pasaje:

Después de concluido el Arte, y todo el Libro, tuve orden del P. Provincial para componer esta obrita, e imprimirla, por no saber su Rev. que la tuviese ya acabada (...) Por lo cual me fue preciso repararla toda, y darla la última mano y aunque había sido mi ánimo no mudar cosa alguna, me aconsejaron, e instaron algunos Amigos, que hiciese el Arte de nuevo (Febrés, 1765, Prólogo).

Además de las órdenes y sugerencias recibidas por Febrés respecto a la revisión de su obra, los costos de impresión fueron un condicionante importante para la publicación del *Arte*, tal como se desprende del siguiente comentario:

Quisiera añadir aquí los Pensamientos Christianos del Padre Bours, traducidos en la Lengua Chilena por el Padre Juan Ignacio Zapata (...) pero no me ha sido posible, porque siendo ellos cosa larga, abultarían con demasía este Libro, contra la voluntad de los Superiores, y los gastos de la impresión (Febrés, 1765, pp. 293-294).

En el caso particular del *Arte* no se ha identificado aún contrato de edición u otros documentos que permitan constatar que la propia orden financió la publicación, sin embargo, la preocupación expresada por Febrés respecto a no abultar los costos de impresión es un indicio que, sumado a la orden de sus superiores de preparar el *Arte* para ser impreso con la intención de que “los nuevos misioneros con menos trabajo aprendan la lengua” (Huever, 1764, citado por Rondón Sepúlveda, 2014, p. 83) permiten inferir que la propia Compañía de Jesús corrió con todos los gastos y los ejemplares impresos no ingresaron al circuito comercial sino que fueron destinados a las distintas dependencias de la Orden en Chile.

Una vez obtenidos los permisos y licencias según la normativa vigente para la impresión de libros de la época, Febrés viajó a Lima, probablemente en mayo de 1765, para supervisar personalmente la impresión a pedido del padre provincial Baltasar Huever que había previsto enviarlo “para que corra con la impresión; que a no asistir un lenguaraz, hay que temer que salga muy imperfecta” (Huever, 1764, citado por Rondón Sepúlveda, 2014). En este sentido, las *Erratas* dispuestas en las preliminares del libro (luego de las correspondientes licencias y antes del *Prólogo al Estudioso*) son fruto del trabajo de supervisión de las pruebas de galera que le fuera encomendado y que sólo incluyen los errores detectados en mapudungún tal como el propio Febrés comenta en el párrafo que cierra el apartado en cuestión:

Estas son las erratas principales, que se han advertido dignas de corrección; y lo mejor será que cada uno las corrija con la pluma, antes de empezar a estudiar o leer, otras más ligeras, como son una letra por otra en Castellano, fácilmente las advertirá el Lector y las perdonará también (Febrés, 1765, Prólogo).

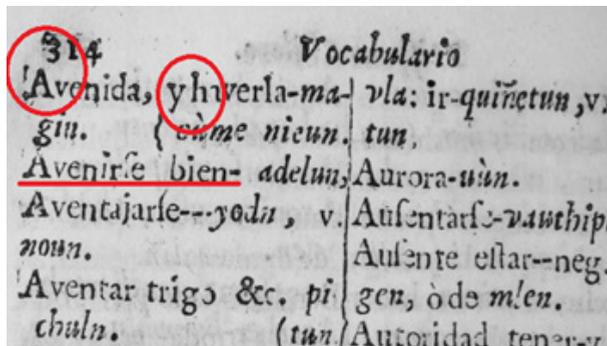
Es importante observar que la elaboración de erratas a partir de la corrección de pruebas, generalmente era una tarea desempeñada por el corrector, operario calificado que trabajaba en el taller de imprenta, sin embargo, en los casos de ediciones en lenguas indígenas, era práctica extendida que el propio autor se ocupara de la corrección tal como lo hizo Febrés quien, además, se ocupó de todos los aspectos relacionados con la composición del texto a los que se refirió específicamente en varios pasajes del *Arte* en los que se justifica y advierte al lector sobre problemas concretos relacionados con la calidad de la impresión que afectan directamente al texto en mapudungun, tal como el que a continuación se transcribe:

Nótese que estas palabras (...) tienen la ù particular (...) pero en muchas partes de este Diálogo están sin ella, porque, aunque se enmendaron, y mudaron muchas veces, otras pintaron mal, o nada la virgulilla en esta letra de redondillo” (Febrés, 1765, pp. 144-145).

Este párrafo resulta una muestra concreta de las condiciones materiales que afectaron a la edición del *Arte* y que pueden verificarse mediante la observación directa del ejemplar analizado. También permite imaginar la ardua tarea de componer varias veces las mismas formas destinadas a la impresión en busca de subsanar errores que, a pesar del esfuerzo del autor junto al impresor o el componedor encargado de armar la forma de composición, no siempre podían salvar con los materiales y las herramientas que tenían a su alcance. Es así como, junto a los caracteres que apenas han quedado impresos aparecen otros manchados, con parte de los hombros⁶ de los tipos impresos, líneas de texto ondulantes, etc. (Figura 1).

Figura 1

Algunos problemas de impresión: trazos de caracteres sin imprimir junto a otros saturados y manchados, impresión de los hombros de algunos tipos, líneas ondulantes, etc.



Todos estos problemas son el resultado de la convergencia de varios factores relacionados con el contexto histórico de producción que, a grandes rasgos, han sido señalados por Medina (1904) en el siguiente párrafo:

Los libros impresos en Lima no descuellan por su hermosura tipográfica; lejos de eso, su inmensa mayoría se nos presenta con caracteres de un arte verdaderamente primitivo; hecho que no puede parecer extraño cuando se considera el escaso y pobre material con que trabajan, mala tinta, fabricada de ordinario en el país, viñetas toscas, prensas ordinarias y tipos gastados hasta lo increíble (p. lxxvi).

6. Superficie plana del tipo móvil de imprenta que no imprime sobre el que sobresale el "ojo" de la letra destinado a imprimir.

Es muy probable que la impresión del *Arte* haya comenzado en 1765 y concluido recién en 1766 debido a las características formales de la obra y a la escasez de insumos y herramientas que afectaba a las imprentas limeñas de la época (Medina, 1904). No obstante, que la impresión de los ejemplares se haya desarrollado en distintos años no modifica el hecho de que todos ellos forman parte de la edición original de esta obra, ya que “una *edición* es el número completo de ejemplares de un libro impreso en una o varias veces, siempre que la composición de sus páginas sea sustancialmente la misma” (Bowers, 2001, p. 68). Usualmente se imprimía primero el texto propiamente dicho de la obra y luego los preliminares, especialmente las erratas que permitían alertar al lector sobre algunos errores en el texto ya impreso. También es probable que otras partes hayan sido impresas con posterioridad, como la que incluye el párrafo citado anteriormente en el que Febrés señala los problemas de impresión con la virgulilla de la ù particular (Febrés, 1765, pp. 144-145) dispuesto al final del *Dugulum o Dialogo entre dos caciques*.

Si bien no se ha localizado registro alguno de la cantidad total de ejemplares impresos, Medina (1897, p. 36) sostiene que la tirada no superó los 500 ejemplares, cantidad que en su opinión no era muy significativa. En efecto, si se compara este número con la producción de las imprentas españolas e incluso con algunas imprentas limeñas ya en el siglo XVII (Guibovich Pérez, 2001, p. 172), la tirada mencionada del *Arte* no llama particularmente la atención, sin embargo, si se consideran las condiciones de escasez que debieron afrontar, resulta una cantidad nada despreciable. En esta tirada están comprendidos los “255 ejemplares empastados y 5 sin encuadernar” (Medina, 1897, p. 36) que fueron efectivamente relevados en 1771 en la biblioteca de la Compañía de Jesús en Chile luego de la expulsión de la Orden que se produjo en agosto de 1767. La sola consideración de la cantidad de ejemplares impresos documentados nos ofrece un indicio de la valoración de la obra de Febrés por parte de sus superiores, la actividad y los planes futuros de la Orden en la región.

Respecto a las características físicas más notables de la edición del *Arte*, podemos señalar que se trata de un libro en octavo (8°) formato pequeño que también había sido empleado en la impresión de la primera gramática en mapudungún de Luis de Valdivia en Lima en 1606. El empleo de este formato era usual para la impresión de gramáticas y vocabularios porque, además de resultar más manipulable, permitía abaratar los costos de impresión (Guivovich, 2001, p. 180). La altura de las hojas que conforman el volumen del ejemplar original analizado es de 14 cm y la caja *tipográfica*⁷ mide 12,5 cm de alto por 7 cm de ancho con todos los márgenes muy estrechos. La composición de un texto extenso y formalmente complejo como el del *Arte* en un for-

7. Espacio limitado por los márgenes de la hoja que se destina a la impresión.

mato en 8° representa un desafío interesante de diseño editorial porque es necesario optimizar el espacio sin perder legibilidad ni romper criterios estéticos. En cuanto a la extensión del volumen, se observa que el ejemplar consta de 357 hojas⁸ impresas en total, incluyendo la hoja correspondiente a la portada y la última hoja en cuyo recto se imprimió la póliza tipográfica⁹. De este total se presentan 28 hojas sin paginar, correspondientes a todas las preliminares y la última hoja de la póliza y el resto paginadas consecutivamente de 1 a 682.

Respecto a la estructura formal del contenido, es importante considerar que más allá del texto correspondiente al arte o gramática propiamente dicha, que ocupa solo el 14 % de las páginas totales del volumen, el resto comprende los preliminares, la doctrina cristiana que incluye rezos, el catecismo menor, confesionario y pláticas, un silabario, dos diálogos bilingües denominados *Dulugun* o *diálogo entre dos caciques* y *Ejemplo de un coyaghtun* y varios textos lexicográficos bilingües titulados *Breve diccionario de algunas palabras más usuales*, *Vocabulario hispano-chileno* y *Calepino chileno-hispano* que ocupan más de la mitad del volumen. La composición de cada uno de estos textos es fundamental para su legibilidad, es decir, para otorgarles una estructura formal que facilite su reconocimiento y su lectura, por ejemplo, el diseño de un diccionario en el que se dispone cada una de las entradas (lemas) en renglón aparte, empleando caracteres con variantes tipográficas para reconocer cada elemento y varias columnas por página nos permiten reconocerlo formalmente como un texto lexicográfico y también facilitan la búsqueda y la lectura de cada lema y sus definiciones. En síntesis, para lograr la accesibilidad textual, no solo es necesario que el texto esté resuelto correctamente desde el punto de vista lingüístico, sino que la composición tipográfica debe asegurar su adecuada visualización mediante la disposición del texto, el empleo de variantes tipográficas de tamaño, postura (letras redondas o cursivas) y de caja (letras mayúsculas, minúsculas y versales) para distinguir títulos, términos o frases en uno u otro idioma, etc.

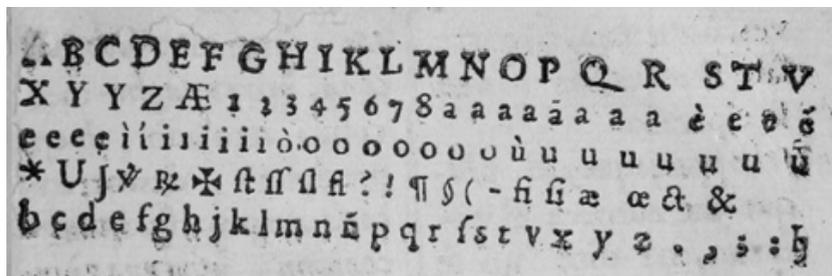
8. Se contabilizan cada hoja con recto y verso independientemente que estén paginadas o no, tal como se consideran en las fórmulas colacionales propias de la descripción bibliográfica del libro antiguo en el campo de la bibliografía material.

9. Copia de un juego completo de caracteres que componen una fuente tipográfica en un mismo cuerpo y variante utilizados en la impresión del libro.

El diseño del *Arte* se caracteriza por el empleo de recursos tipográficos modestos como diversas letrerías¹⁰ que corresponden a la clase denominada *Garaldas*¹¹ de las que sólo se ofrece una muestra correspondientes a la variante *redonda*¹² a través de la póliza impresa en la última página, (Figura 2) letras mayúsculas empleadas a modo de capitulares muy sencillas, por supuesto sin marco, relleno ni fondo algunos, la mayoría de ellas ocupan dos líneas (Figura 3), aunque no todas son del mismo tamaño y están impresas en negro como el resto del texto, salvo en los casos de la *Dedicatoria* y de la *Aprobación* que imprimen en rojo. También se observan filetes¹³ variados que, en general, se emplean para separar columnas y sólo tres grabados xilográficos pequeños que junto a otros ornamentos tipográficos menores se emplean fundamentalmente para cubrir algunos blancos.

Figura 2

Póliza tipográfica impresa en la parte superior del recto de la última hoja.



10. Repertorio de tipos con los que contaba la imprenta.

11. Romanas antiguas que combinan rasgos de los diseños clásicos de Garamond y Aldo Manuzio. La expresión *Garaldas* surge de la combinación de los nombres de estos tipógrafos y es empleada por las clasificaciones tipográficas más difundidas como la de Vox de 1951 y la de ATypI de 1962 (Garone Gravier, 2009a).

12. La denominación *redonda* designa a la variante básica de una fuente tipográfica. Otras variantes son las *negritas*, *cursivas*, *versalitas*, etc.

13. Piezas tipográficas que imprimen líneas de diversos espesores y longitudes.

near estos elementos uno debajo de otro sin emplear filetes ni guiones para facilitar su lectura. Las disposiciones abigarradas y el aprovechamiento de los espacios contribuyen a reducir el número total de hojas impresas con el correspondiente ahorro en los costos de impresión.

Figura 4

Portada del ejemplar original analizado, propiedad de la BNMM.



Figura 5

Ejemplo de filete fino que marca la división entre columnas que no presentan calle (espacio) que las divida.

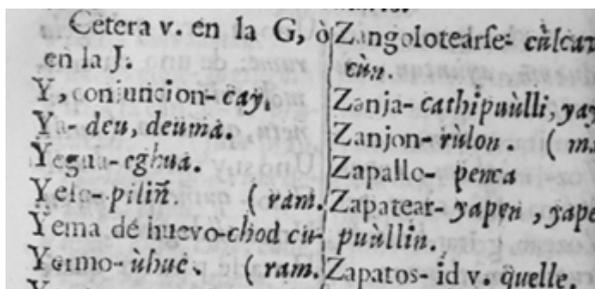


Figura 6

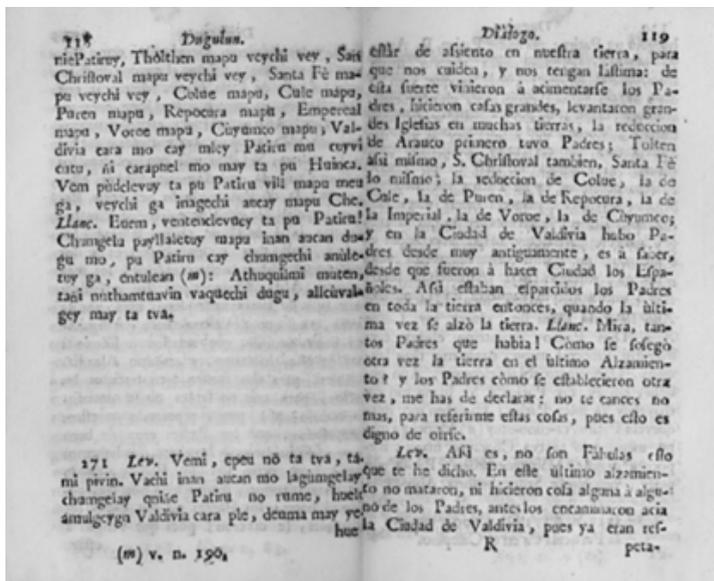
Falsa tabla que imita dos columnas (Indicativo / Subjuntivo) divididas en dos subcolumnas bajo las cuales se ordenan 8 filas cuyos valores se “alinean” empleando guiones medios y filetes cortos.

31 Indicativo.		Subjuntivo.	
Afirm.	Neg.	Afirm.	Neg.
Pref. en u.---	lan---	-li---	noli.
Pret. perf. uyen -	uyelan---	uyeli---	uycnoli
Imperf. -vun---	lavun---	vuli---	novuli.
Plusq. uyevun---	uyelavun---	uyevuli---	uycnovuli.
Fut. imp. an---	layan---	ali---	noali.
Fut. perf. uyea---	uyelaya---	uyeali---	uycnoali
Mixto 1. avun---	layavun---	avuli---	noavuli.
M. 2. uyeavun---	uyelayavun---	uyeavuli---	uycnoavuli

En contraposición con los casos señalados en el párrafo anterior, en los textos bilingües correspondientes al *Dugulum* o *Dialogo entre dos caciques* y al *Ejemplo de un Coyaghtum* o *Razonamiento* se observa el empleo de columnas pareadas dispuestas en páginas enfrentadas. Esta disposición, empleada usualmente para textos equivalentes en varias lenguas, provoca muchas líneas en blanco debido a la extensión dispar de los textos en español y mapudungun (Figura 7). El gesto concreto de respetar las líneas en blanco que se producen inevitablemente en estas secciones, es una muestra más del cuidado puesto en asegurar la correcta comprensión de los textos extensos y más complejos en ambas lenguas, sacrificando algunos espacios que no son tan importantes en otras secciones en pos de conservar los que sí resultan fundamentales para la accesibilidad textual.

Figura 7

Blanco de varias líneas resultante de la composición de párrafos pareados a una columna en páginas enfrentadas. En la página impar se dispone el texto en mapudungún y en la página la correspondiente traducción al español.



Un problema central relacionado con el diseño tipográfico que debieron resolver las ediciones coloniales en lenguas indígenas es la adecuada representación de los sonidos propios de dichas lenguas que resultan ajenos al español mediante la reconstrucción de fonemas para los cuales se emplearon distintas estrategias signícas (Garone Gravier, 2009b). Algunas lenguas requerían diseños sumamente complejos, como en los casos del Otomí o el Zapoteca en el Virreinato de Nueva España mientras que otras, como el caso del mapudungún, fueron resueltas generando diseños sencillos con elementos tipográficos usuales. A partir de la observación de los caracteres empleados en el *Arte* de Febrés es posible identificar el empleo de las estrategias signícas que se mencionan a continuación:

- **Añadidos a los signos:** esta estrategia se aplicó al caso de la ù particular con el simple agregado de una virgulilla o tilde que representa un acento grave encima de la vocal u, tal como refiere Febrés al indicar “porque [la imprenta] tiene ù con dicha virgulita, he proseguido este modo de notar la ù particular” (Febrés, 1765, p. 4). Vale aclarar, que dicho signo no es creación de Febrés sino que había sido establecido como “sexta vocal” por Valdivia en su *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile* de 1606. También en esta obra, Valdivia resolvió la represen-

tación de las pronunciaciones particulares del mapudungún correspondientes a las letras g y t empleando una virgulilla dispuesta sobre dichos caracteres, solución que Febrés no pudo emplear por no contar con ellas en la imprenta.

- **Combinación de signos:** esta estrategia se aplica para resolver las pronunciaciones particulares de las letras g y t mediante la creación de los dígrafos gh y th, “fuera de otras razones, principalmente, porque en la Imprenta no tienen g, ni t con virgulita encima, ni otro caracter semejante” (Febrés, 1765, p. 4). En este pasaje queda claro que esta elección responde, como tantas otras aplicadas en la composición del *Arte*, a la escasez de insumos tipográficos que afectaba a la imprenta de la Calle de la Encarnación.

- **Añadidos al área circundante del signo:** esta estrategia se observa en el empleo de estrellitas (asteriscos) como signos auxiliares para indicar la duración y entonación con que se deben pronunciar las frases en mapudungun, tal como lo advierte el propio autor cuando sostiene “que todas las palabras que están acentuadas en la última sílaba, y tienen después una estrellita, denotan, que en aquella última sílaba, y palabra hacen pausa, y alzan más la voz, pronunciandola larga, y cogiendo resuello para la clausula siguiente, que es el modo de coyaghtucar, o razonar así, como notè” (Febrés, 1765, p. 145).

Por otra parte, las estrellitas también se emplearon para indicar la dinámica del rezo de las oraciones, como consta en la siguiente aclaración brindada por Febrés “Nótese, que las Oraciones van divididas con una estrellita puesta a cada dos, o tres palabras, conforme los Indios suelen rezarlas, siguiendo todos al que va adelante” (Febrés, 1765, p. 183).

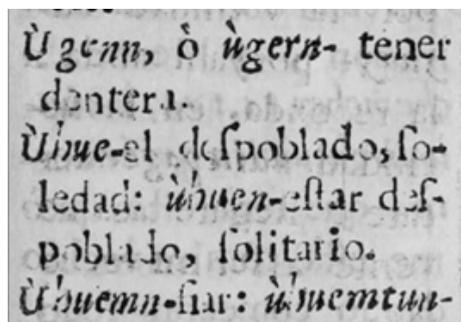
A las tres estrategias mencionadas podemos sumar la denominada *reutilización de signos* que no se aplicó para la creación de fonemas para el mapudungún sino como recurso para completar caracteres en español. El recurso específico empleado en la impresión del *Arte* que se enmarca en esta estrategia es una práctica recurrente en los impresos coloniales hispanoamericanos que consiste en emplear paréntesis rotados 90° a modo de virgulilla sobre la N mayúscula en parte del texto principal, títulos, subtítulos e incluso en algunas capitulares para formar una letra Ñ.

Cómo se señaló anteriormente, el autor ajustó el diseño de los caracteres especiales a los insumos concretos con los que contaba la imprenta, sin embargo, es interesante observar que en la cartilla el *Calepino Chileno-Hispano* aparecen impresas iniciales de Û particular mayúscula cursiva (Figura 8) que no corresponden a la póliza utilizada y que eventualmente podrían pertenecer a otra póliza disponible en la imprenta o incluso haber sido fundidas a pedido de Febrés. También puede que hayan sido mandados a fundir especialmente los caracteres correspondientes a la letra *ayn* del alfabeto hebreo que aparecen impresos en dos frases de la página 416 del *Arte*. Esta hipótesis surge al considerar que no existe para la época ningún antecedente de

obras impresas en hebreo en imprentas limeñas, lo que hace altamente improbable que la Imprenta de la Calle de la Encarnación contara con ellos previamente. Por otra parte, las imperfecciones de los trazos impresos pueden ser el resultado de tipos fundidos con poca destreza e incluso con materiales de mala calidad. Es interesante señalar que Febrés, años después de su expulsión de Chile e instalado en Cerdeña bajo el seudónimo Bonifacio Dolmi, volvió a ocuparse de estas diligencias cuando mandó a fundir a Italia otros caracteres acentuados para imprimir una gramática sarda, empresa que finalmente no llegó a concretar debido a su fallecimiento en 1790 (Payás y Pes, 2020, p. 148).

Figura 8

Entradas del Calepino Chileno-hispano que presentan varias Û particular mayúsculas y minúsculas en variante cursiva.



El conjunto de caracteres alfabéticos empleados en la impresión del *Arte* incluyen variantes redondas, cursivas, mayúsculas, minúsculas y versalitas, algunas ligaduras¹⁷ y signos auxiliares como guiones cortos, versículos y responsorios empleados precisamente para identificar el texto correspondientes a un versículo y a las respuestas que se debían recitar en cada caso y, por otra parte, signos de párrafos conformados por esos duplicadas y calderones. En la composición también se observan algunos ornamentos tipográficos sencillos y estandarizados como pequeñas estrellas (asteriscos), crismones, dos clases de flornes¹⁸, una sola clase de manecilla y sólo tres figuras humanas que representan soldados. Casi todos estos ornamentos, a excepción de las estrellitas que trataremos más adelante, cumplen sólo funciones decorativas es decir, no ilustran ni refieren en modo alguno al contenido intelectual de la obra y se emplean para conformar diseños de tamaños variables siempre con la finalidad de cubrir los blancos de las páginas para equilibrar la composición. Los ornamentos más

17. Caracteres conformados por la unión de dos caracteres simples que emulan rasgos de la escritura manual y permiten ahorrar espacio en la impresión.

18. Motivos ornamentales pequeños en forma de flor, hojas u otros elementos vegetales.

empleados son las estrellitas, tal como las denomina Febrés, que en su mayoría son de ocho puntas con un centro en blanco mezcladas en algunas ocasiones con estrellitas de seis puntas. Esta particularidad puede ser indicio de que al menos parte del material tipográfico estaba *empastelado*, es decir, mezclado por error o deliberadamente para completar la cantidad de caracteres necesarios en la caja del componedor. Considerando las dificultades de producción ya mencionadas, el empastelado de las cajas tipográficas puede haber sido un recurso para ampliar el stock de material tipográfico reuniendo tipos que pasaban de una imprenta a otra a lo largo de los años. De hecho, es posible observar en algunas páginas la presencia de tipos de caracteres alfabéticos que, por sus rasgos diferentes, pueden haber sido impresos con tipos que no pertenecían al mismo conjunto de caracteres¹⁹. Por otra parte, las estrellitas también fueron empleadas como signos auxiliares en el armado de tres signaturas tipográficas²⁰ en páginas preliminares y, tal como se mencionó en el apartado correspondiente a las estrategias sígnicas, también se usaron para marcar pausas y entonaciones con que se debían leer algunos textos en *Ejemplo de un Coyaghtun*, y para indicar la dinámica con que se rezaban las oraciones dispuestas en el *El Rezo* y en *El Catecismo Menor*, *Rosario* y *Coplas*.

En relación a otros signos auxiliares, cabe señalar que se emplearon crismones sólo para completar los blancos en el inicio de la *Cartilla chilena*, también para marcar los momentos en el que los fieles debían hacer la señal de la cruz en el *Modo de rezar el Santo Rosario* y además, con funciones decorativas en uno solo de los diseños ornamentales que presenta un crismón en el centro. Por otra parte, los calderones se utilizaron solamente con la función de marcar el comienzo de cuatro párrafos, todos ellos con la particularidad de incluir comentarios del autor, a diferencia del resto de los párrafos del libro que directamente no están marcados o comienzan con capitulares sencillas. También los denominados signos de párrafos conformados por dos eses enlazadas, se emplearon respetando su función auxiliar para marcar las divisiones internas dentro de los capítulos.

Además de los escasos ornamentos tipográficos y en línea con el diseño sencillo y austero del libro, se observan sólo tres grabados xilográficos de carácter decorativo cuyas imágenes no guardan relación alguna con el texto y se emplearon con la finalidad de cubrir los blancos que ocupaban más de la mitad de la caja tipográfica al final de tres de las secciones del *Arte*. Son piezas estandarizadas que representan un cuerno de la abundancia, un mascarón y un pájaro rodeado de motivos vegetales

19. Conjunto de tipos de imprenta que corresponden a un mismo diseño.

20. Marca (letras y/o números u otros signos) que se imprimían en el ángulo inferior derecho del recto de cada plana hasta la mitad del pliego para facilitar al encuadernador el armado de los cuadernillos que componen un volumen.

que sin dudas se encontraban dentro del surtido disponible en la imprenta de la Calle de la Encarnación y que, curiosamente, han podido ser reconocidos en otros textos producidos por otras imprentas limeñas mediante el análisis de los grabados que, más allá de reproducir la misma imagen, presentan idénticas marcas en algunos puntos específicos que pueden adjudicarse a defectos en el taco xilográfico, indicio claro de que se trataba de la misma pieza. Es así como, el grabado correspondiente al cuerno de la abundancia aparece en 1762 en un impreso de la Imprenta de la Calle de la Coca que funcionó con anterioridad a la imprenta de la Calle de la Encarnación y el grabado del mascarón reaparece en un libro impreso por la imprenta de la Calle de San Jacinto que reemplaza a la de la Calle de la Encarnación en 1767 (Medina, 1904, tomo I, p. LVI). Esta particularidad puede constituir un indicio concreto de la circulación del escaso material tipográfico disponible en los establecimientos limeños hacia fines del siglo XVIII, época en las que estuvieron activas por períodos cortos de tiempo varias imprentas que se sucedieron unas a otras.

Aparte del diseño tipográfico y la puesta en página, la materialidad del libro como producto editorial se termina de configurar tanto con el papel como con las tintas empleadas en la impresión y finalmente con la encuadernación, proceso que para la época era independiente de las tareas que se realizaban en el taller de imprenta. En este sentido, cabe destacar en primer lugar que el papel que se utilizó en el ejemplar analizado presenta las características propias del papel de trapos de la época. Como en Hispanoamérica no estaba legalmente permitida la fabricación de papel, su provisión dependía casi exclusivamente de los envíos que se hacían desde España en el marco del comercio monopólico impuesto en sus territorios de ultramar, aunque también, podía llegar a las imprentas hispanoamericanas mediante el contrabando. Para el siglo XVIII, el papel era un insumo escaso y costoso que, en su gran mayoría, provenía de la industria papelera genovesa que lideraba este rubro a nivel mundial y era el principal proveedor de España (Balmaceda Abrate, 2021). El origen de los papeles empleados se puede determinar mediante la observación de las filigranas o marcas de agua propias de cada fabricante. En el caso del ejemplar analizado del *Arte*, es importante considerar que el tamaño reducido del volumen dificulta la observación de las filigranas ya que en los libros en 8° dichas marcas de agua sólo pueden observarse parcialmente en el extremo superior interno de algunas de las hojas del volumen encuadernado, sin embargo, es posible reconocer en algunas de ellas partes del escudo de Génova y del nombre “Quartino” correspondiente al fabricante, estos motivos son usuales en los papeles utilizados por las imprentas coloniales sudamericanas, no obstante, al no poder reconstruir por completo las filigranas, no es posible asegurar que todos los pliegos empleados en la impresión corresponden al mismo fabricante

y menos aún al mismo balón²¹. Es razonable suponer que al momento de imprimir se usaba el papel que estuviera disponible en el taller sin importar que perteneciera o no a la misma remesa, siempre y cuando tuviera características similares. Respecto a las tintas empleadas en la impresión, se observa un claro predominio de la tinta negra en toda la obra que aparece combinada con tinta roja en algunos pocos caracteres de portada y en los dos primeros paratextos que le siguen. Esta combinación de tintas es la que se verifica en el otro ejemplar original perteneciente a la BNMM y la que aparece registrada en los asientos de repertorios bibliográficos especializados y registros bibliográficos disponibles en OPACs de otras bibliotecas que poseen ejemplares originales, sin embargo, Medina (1904) en la descripción bibliográfica que ofrece en el tomo II de *La imprenta en Lima (1584-1824)* registra: “Port[ada] en rojo y negro (he visto ejemplar con tinta verde)” (p. 566), aunque este autor no ofrece más datos del ejemplar impreso en verde y negro ni se ha podido localizar mención alguna de ejemplares con estas características en otros repertorios o catálogos. Si bien es muy probable que las tintas empleadas fueran de mala calidad y fabricadas en el mismo taller de imprenta, los notables problemas de impresión mencionados en párrafos anteriores no pueden atribuirse sólo a las características de este insumo sino a la combinación de factores entre los que cuentan el estado general del material tipográfico y de la prensa, la calidad y estado del papel, entre otros factores contextuales que podrían haber afectado directamente la calidad del trabajo.

Cabe señalar que los pliegos de papel se imprimían húmedos, de modo que, terminado el proceso de impresión de ambas caras de todos los pliegos se procedía a su secado y luego al alzado de los mismos, proceso que consistía en ordenarlos según sus *signaturas*²² para finalmente plegarlos por la mitad y armar las pilas correspondientes a cada ejemplar completo (Gaskell, 1999). Terminadas las tareas relacionadas estrictamente con el trabajo de imprenta, el producto estaba listo para ser derivado al encuadernador o librero para su comercialización. Cabe señalar que los pliegos aún sin encuadernar también se podían comercializar o distribuir. Tal como se señaló anteriormente, la encuadernación era un proceso que era independiente de la impresión, de modo que no todos los ejemplares se encuadernaban inmediatamente, con los mismos materiales o en los mismos talleres. Este proceso suponía, en primer término, doblar completamente los pliegos, que se habían despachado de la imprenta con un solo doblé, según el formato del libro y siguiendo nuevamente las signaturas topográficas que traían impresas. Cuando se obtenían los cuadernillos completos se

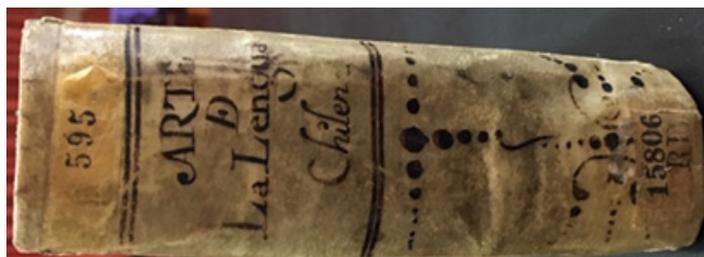
21. Empaque en el que comercializaba el papel. Un balón contenía 24 resmas de papel de unas 500 hojas cada una (Hidalgo Brinquis, 2006).

22. Marcas que se imprimían en el margen inferior de la caja tipográfica generalmente conformada por las letras del alfabeto ordenadas en una secuencia creciente.

armaban los libros y se procedía a coserlos con aguja e hilo. Es interesante observar que el ejemplar analizado conserva su encuadernación original en buenas condiciones generales, aunque la cubierta anterior se encuentra desprendida en parte, de manera que permite la observación directa de las costuras y sus correspondientes cabezadas. Las cubiertas están confeccionadas en pergamino con correillas finas de las que sólo se conservan el nacimiento de los extremos que las sujetaban a la cubierta. En el lomo presenta inscripciones manuscritas en tinta negra (Figura 9) que incluyen una variante abreviada del título “Arte De La Lengua Chilena” junto a unos filetes ornamentales que brindan un acabado sencillo. Presenta la hoja de contraguarda anterior pegada a la cubierta y su correspondiente hoja de guarda anterior que precede a la portada, también cuenta con la otra hoja de contraguarda pegada a la tapa posterior de la cubierta. El ejemplar no presenta la hoja de guarda posterior y termina con el verso en blanco de la hoja que tiene impresa la póliza. Todas las hojas de guarda están confeccionadas en papel liso sin decoración alguna y los cantos del volumen encuadernado están refileados y decorados con manchas en negro y rojo.

Figura 9

Vista del lomo de la encuadernación de época correspondiente al ejemplar analizado, propiedad de BNMM en el que se observa el título alternativo y demás elementos decorativos manuscritos con tinta negra.



A modo de breve conclusión podemos señalar que la observación de los aspectos materiales del *Arte* nos permite obtener información relevante para verificar las condiciones de producción desfavorables de las imprentas limeñas en la segunda mitad del siglo XVIII y valorar aún más el modo minucioso con que Febrés asumió la función de autor-editor procurando el cuidado de todos los detalles que estaban a su alcance relacionados con la edición y puesta en página de su obra.

Referencias

- Alday y Aspee, M. (1764). *Synodo diocesana, que celebró el ilustísimo Señor Doctor Don Manuel de Alday y Aspee, Obispo de Santiago de Chile, del Consejo de su Magestad, en la Iglesia Catedral de dicha ciudad: a que se dió principio el día quatro de Enero de mil setecientos setenta y tres años y se publicó en veintidos de Abril de dicho año*. Lima, Oficina de la Calle de la Encarnación.
- Antomás, D. (1766). *Arte de la perseverancia final en gracia. Para que las almas que aun no han pecado, y las que despues del pecado hicieren verdadera penitencia*. Lima, en la Calle de la Encarnación.
- Balmaceda Abrate, J. C. (2021). Dependencia y escasez de papel en las colonias hispanoamericanas. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 11(22). <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25676>.
- Bowers, F. (2001). *Principios de descripción bibliográfica* (Trad. Isabel Balsinde). Madrid: Arco Libros. (Trabajo original publicado en 1994).
- Febrés, A. (1765). *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile, con un diálogo chileno-hispano muy curioso: a que se añade la doctrina christiana, esto es, rezo, catecismo, coplas, confesionario, y pláticas; lo mas en lengua chilena y castellana: y por fin un vocabulario hispano-chileno, y un calepino chileno-hispano mas copioso*. Lima: en la calle de la Encarnación.
- Garone Gravier, M. (2009a). *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo: panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento*. México, D. F.: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos.
- Garone Gravier, M. (2009b). *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Gaskell, P. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material* (Trad. Consuelo Fernández Cuartas, Faustino Álvarez Álvarez). Gijón: Trea. (Trabajo original publicado en 1972).
- Guibovich Pérez, P. (2001). The Printing Press in Colonial Peru: Production, Process and Literary Categories in Lima, 1584-1699. *Colonial Latin American Review*, 10 (2), 167-188.
- Hidalgo Brinquis, M. del C. (2006). La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII. En *V Jornadas Científicas de Documentación en España e Indias en el siglo XVII*. Madrid, UCM. <https://www.ucm.es/amcytmecchistoriograficas/v-jornadas-cientificas-sobre-documentacion-en-espana-e-indias-en-el-siglo-xvii>.
- Izquierdo Alonso, M. (1999). Forma del contenido y función documental: el papel de la estructura en la organización del conocimiento. En *Actas del IV Congreso ISKO-España EOCONCID'99* (pp. 47-52). http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/47-52_Izquierdo-Alonso.pdf.

- Medina, J. T. (1897). *Nueve sermones en lengua de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Elseviriana.
- Medina, J. T. (1904). *La imprenta en Lima: 1584-1824*. Tomo II. Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del autor.
- Medina, J. T. (1958). *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Tomo I. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Merino de Heredia, P. (1767). *Relación de la gloriosa función que lograron las Armas Españolas la noche del 27 de enero del año 1759*. Lima, Oficina de la Calle de la Encarnación.
- McKenzie, D. F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos* [Bibliography and the Sociology of Texts] (Trad. Fernando Bouza). Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 1986).
- Moll, J. (2000). La imprenta manual. En F. Rico Manrique (Dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 13-27). Valladolid: Secretaría de Publicaciones de la Universidad.
- Moll, J. (2003). El impresor, el editor y el librero. En V. Infantes, F. Lopez, J. F. Botrel, (Eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (pp. 77-84). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Payàs, G. y Pes, E. (2020). “Como uno que yo me sé”: Nuevos aportes a la biografía y obra de Andrés Febrés, S.J. (Manresa, 1732-Cagliari, 1790). *Historia* (Santiago), 53 (1), 131-153. <https://doi.org/10.4067/S0717-71942020000100131>.
- Reyes Gómez, F. de los (2003). Estructura formal del libro antiguo. En M. J. Pedraza García, C. Clemente San Román y F. de los Reyes Gómez, *El libro antiguo* (pp. 207-247). Madrid: Síntesis.
- Rondón Sepúlveda, V. (2014). Havestadt v/s Febrés. A propósito de una carta y unas canciones. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 18 (2), 79-103.

Sobre la autora

VIVIANA LIS GAMBA es Licenciada en Bibliotecología y Documentación y Diseñadora en Comunicación Visual por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta del Departamento de Bibliotecología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en formación IdIHCS-CONICET. Correo Electrónico: vgamba@fahce.unlp.edu.ar  <https://orcid.org/0000-0002-1778-1937>

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Creative Commons Atribución Compartir Igual 4.0 Internacional