

# ALTERNATIVAS DE DESARROLLO TIPOGRÁFICO EN LA IMPRENTA DE PASTOR ENRÍQUEZ: APROXIMACIONES DESDE LO VISUAL A LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO

*Hugo Alonso Plazas* (\*)

*Jorge Alberto Vega* (\*)

*Adriana Bastidas Pérez*<sup>1</sup> (\*)

## Resumen

La importancia de la imprenta de “palo” de Pastor Enríquez para el desarrollo cultural de la ciudad de Pasto (en el sur occidente colombiano), a mediados del siglo XIX, es valiosa no solo por lo que representó en cuanto al impulso editorial, educativo e intelectual de una de las regiones más conflictivas en el proceso de independencia del país, sino que a la vez muestra uno de los mecanismos de traducción cultural originados en Latinoamérica, en este caso particular, desde la tipografía en su materialidad y visualidad. Pastor Enríquez construye la imprenta adaptando las técnicas y los estilos de la tipografía tradicional europea a los recursos artesanales de la región, creando así producciones alternativas de desarrollo tipográfico que asemejan los productos impresos de la época pero manteniendo características individuales que la hacen circular entre grupos artesanales de país. En este artículo señalaremos algunas de las características tipográficas de la imprenta de Enríquez tratando de hacer contrapunto con los aspectos del contexto histórico social de la región en la cual se produjo con el fin de situar la investigación de la imprenta y la tipografía en un plano de interacción cultural.

---

<sup>1</sup> Miembros del Grupo de Investigación en Historia y Teoría del Diseño de la Universidad de Nariño, Pasto, Colombia. El artículo es producto del proyecto de investigación: Aproximaciones a una valoración estético – tipográfica de la imprenta de Pasto de 1837 a 1940, financiado por la VIPRI – Vicerrectoría de Investigaciones Postgrados y Relaciones Internacionales de la Universidad de Nariño, 2011.

**Palabras Clave:**

Imprenta del siglo XIX, Pasto, artesanía, Pastor Enríquez, tipografía.

## Introducción

Los historiadores de la ciudad de Pasto (cfr. Herrera, 1893; Santander, 1896; Ortiz, 1931) adjudican a Pastor Enríquez, un artesano regional, la construcción en 1831, de una prensa tipográfica ex profeso, la primera de la ciudad, con recursos y técnicas artesanales, así como la instalación de un taller con todos los elementos básicos que le permitieron imprimir durante más de dos décadas la mayoría de publicaciones del suroccidente colombiano. Enríquez no contaba con los recursos económicos y tipográficos existentes en otras ciudades cercanas como Quito y Popayán debido al aislamiento geográfico y político de la región (Montenegro, 2002: 101), razón por la cual toma la iniciativa de levantar una prensa semejante a las importadas de Europa con los materiales y técnicas disponibles de la fuerte tradición artesanal. El taller de Enríquez, denominado *La Imprenta Imparcial de Enríquez*, produjo cartillas y cuadernos para escuelas, algunas vidas de santos, diversidad de hojas sueltas con carácter político, periódicos como *El Duende*, *El Volcán* y documentos públicos como *Las Ordenanzas de la Cámara Provincial de Pasto*.

Visto en un sentido social la imprenta de “palo” de Enríquez viene a cumplir el papel de agente desencadenador de cambios sociales en el contexto de la ciudad de mediados del siglo XIX y, a la vez, en el plano cultural participa de una serie de condiciones definitorias de las prácticas sociales y representaciones en la apropiación de los productos impresos entre los grupos artesanales de la ciudad. En este trabajo abordaremos esa doble relación que atraviesa a la constitución de una imprenta para imprimir (objeto) y un taller de impresión (agente), a partir de las características tipográficas de las ediciones de la *Imprenta Imparcial de Enríquez*, tratando de anudar lo social y cultural a través de lo visual. El análisis de los documentos impresos de la época muestra que los recursos técnicos y tipográficos usados en la imprenta fueron limitados y con grandes problemas de adaptación: caracteres faltantes en algunos juegos de tipografía, tinta rebasada en los titulares, problemas para alinear el texto, entre otros. Los resultados gráficos no corresponden a los estándares establecidos en otras ciudades colombianas y latinoamericanas, sin embargo, los mecanismos de simulación estética de la producción

editorial del momento a través de los recursos artesanales disponibles muestra un desarrollo tipográfico alternativo que más allá de la postulación de un canon para su estudio y valoración patrimonial sugieren la necesidad de un acercamiento que evidencien el proceso de hibridación en el cual concurren las tradiciones editoriales europeas, los conocimientos artesanales regionales y las condiciones materiales y formales del producto impreso.

### **Construcción la imprenta de “palo” de Pastor Enríquez**

A pesar de las dificultades enfrentadas, el aporte de Enríquez en el campo tecnológico, social y político de Pasto representa un episodio importante en la consolidación del ideario moderno en la sociedad del suroccidente colombiano después de los conflictivos años de independencia nacional. Cabe recordar que Pasto defendió con fuertes consecuencias para sus estructuras sociales el gobierno de la Corona española en abierta confrontación con los movimientos independentistas del resto de las provincias de la Nueva Granada, situación que se resolvió a favor de estos últimos en 1822 después de sangrientas batallas por el control de la ciudad. Precisamente, el primer registro de Pastor Enríquez lo sitúa como tambor de ordenes del Comandante de los ejércitos realistas del sur Basilio García, en la batalla de Cariaco, faldas del Volcán Galeras, el 7 de abril de 1822 (Herrera, 1893). Como muchos de los miembros de los ejércitos realistas tuvo que refugiarse, después de la derrota, en la provincia de Choco. En su camino de regreso, en 1828, toma contacto con las primeras imprentas en las ciudades de Popayán y Cali. Luego viaja a Quito con la idea de comprar una imprenta, sin embargo debido al excesivo precio de las máquinas decide “construirla con su propia mano” (Álvarez, 2008: 214). Según Herrera, la imprenta se pone al servicio en 1831 al mando del señor Enríquez, con la ayuda de Juan María Cano y Alejandro Gálvez quienes sirven de cajistas (Herrera, 1893).

Sobre la prensa de Enríquez, Herrera (1893) describe su construcción de la siguiente manera:

La prensa, también de madera, se componía de un banco de un metro de altura, elevado en cuatro patas, y tenía una longitud de metro cincuenta centímetros, por ochenta de latitud y veinte de espesor. En los extremos de este banco, y en su dirección longitudinal, se levantaban dos columnitas unidas en su parte superior por una traviesa que tenía en el centro una tuerca por la que pasaba un gran tornillo de madera, cuyo extremo inferior descansaba sobre un grueso tablón forrado de paño, que desempeñaba el oficio de tímpano y de prensador al mismo tiempo; dicho tablón subía y bajaba por la acción del tornillo, que se manejaba por la acción de dos palancas adaptadas a la parte superior (Herrera citado por Pérez, 1998: 64-65).

En términos generales la técnica de la prensa mantiene correspondencia con las técnicas de las prensas de madera construidas regularmente en Europa hasta el siglo XVIII e introducidas en Latinoamérica tanto a finales de ese siglo como en la primera mitad del siglo XIX. Es importante señalar que la condición artesanal en la técnica de construcción de las prensas europeas solo se vio transformada hacia la primera década del siglo XIX con al aparición de la prensa Stanhope, construida en Inglaterra, que incluía componentes de acero que mejoraban el rendimiento en la producción de publicaciones periódicas. No obstante, la adaptación artesanal de Enríquez se encuentra en el uso de materiales de la región tanto en el tipo de madera como en los herrajes que componían el tornillo y las palancas. El historiador Otero D'Costa (1935) señala que la construcción definitiva de la prensa estuvo precedida de dos infructuosos intentos previos en los cuales participo el Teniente Coronel Antonio Mariano Álvarez, proveniente de Bogotá, quien apoyo con conocimiento y recursos económicos la construcción de la prensa.

El conocimiento necesario para llevar acabo la adaptación de una máquina de estas dimensiones conlleva la necesidad de tomar referentes próximos que para la época se encontraban en ciudades cercanas como Popayán, Cali, Quito y, posiblemente, Barbacoas, de la cual se tiene noticia que tuvo imprenta durante un corto periodo de tiempo anterior a la imprenta de Enríquez. De la misma forma, requiere del manejo de destrezas artesanales en ebanistería, mecánica y herrería; las cuales el historiador Sergio Elías Ortiz (1931) sostiene que poseía Enríquez en grado de Maestro. Estos saberes artesanales no son extraños a la región suroccidental de Colombia pues allí se asentaron varios grupos dedicados a estas labores desde la colonia y se puede afirmar que hasta la

fecha mantienen la herencia de varias generaciones dedicadas a los oficios y la producción con diversos materiales extraídos de los recursos naturales de la zona.

Desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, la tradición artesanal de Pasto se encontraba concentrada en gremios artesanales fuertemente constituidos por medio de la promulgación de la *Instrucción General para los Gremios*, de 1777, que busca dotar a los gremios artesanales de un código moral basado en la honorabilidad, la honradez y la dignidad, a la vez que les permita el reconocimiento social, la igualdad entre los distintos oficios y el control eficaz por parte de la Corona (cfr. Duque, 2003). Con la llegada de la República los gremios de la ciudad resistieron el desmembramiento impulsado por el espíritu liberal moderno de libre empresa y vida burguesa manteniendo las estructuras básicas de estos grupos en cuanto a costumbres, educación y técnicas de los oficios. En este sentido, se puede entender la alta concentración de talleres artesanales en la ciudad a mediados del siglo XIX y la participación de estos grupos en la vida política de la ciudad. Así mismo, este tipo de arraigo a los oficios sugiere la importancia de la herencia recibida por Enríquez en el desarrollo de un proyecto de características modernas, en el cual los valores de grupos aferrados a un pasado colonial dinástico se transponen a los valores modernos impulsados por la imprenta. En definitiva se trata de un modelo de hibridación cultural.

Es importante señalar que la introducción de la imprenta en las demás ciudades de la naciente república se llevó a cabo a través de la importación de maquinaria, la migración de maestros encargados de las labores técnicas y la capacitación de personal local para la adopción definitiva de los procedimientos de impresión. A la vez que, los impulsores de esa introducción eran, a finales del siglo XIX, miembros de las clases acomodadas interesadas en promover el ideario ilustrado y más adelante, a lo largo del siglo XIX, personas miembros de las clases política, empresarial y religiosa enfrentada en diversos debates ideológicos y guerras civiles que recurrían a la imprenta como órgano de movilización de las opinión pública.

### **La dotación de la caja tipográfica**

De la misma forma que adapta las técnicas y procedimientos para la construcción de la prensa de impresión, Pastor Enríquez adapta las técnicas, procedimientos y estilos tipográficos requeridos para el funcionamiento de la prensa. Luciano Herrera (1893) describe en forma detallada la dotación de la caja tipográfica, la aleación con la cual se construyen los tipos y el proceso de construcción de los tipos:

La primera operación fue la de hacer construir punzones de acero, en cuyas puntas estaba formado el tipo para romper la matriz y dejar en ella el bajo relieve de la letra. La combinación de metal fundido para los tipos se hacía con una mezcla de plomo, zinc y estaño. Las letras fundidas eran de la clase conocida en la tipografía con los nombres de *pica* y *small-pica*. Las letras mayúsculas más grandes y las destinadas para motes y epígrafes, lo mismo que los adornos y viñetas, se hicieron de madera de naranjo y encino (Herrera citado por Higuera, 1970: 175).

En la explicación de Herrera no queda clara la procedencia de los punzones o la persona encargada de construirlos, aunque del relato se puede inferir que se trató de un encargo a otro artesano local que ejecutó la tarea de inscribir los estilos tipográficos en los punzones. Una muestra de ello se encuentra en los documentos impresos que subsisten de la *Imprenta Imparcial de Enríquez*, como la hoja periódica *El Duende* de 1838, la cual muestra un dibujo imperfecto del estilo tipográfico moderno (didonas) usual en los impresos del siglo XIX. Las formas de las letras mantienen los rasgos generales del estilo, sin embargo al hacer un estudio más detallado de estos se puede apreciar la evidente deformación del *duktus* (línea imaginaria que guía el trazado de los caracteres tipográficos), el canon (proporción entre el ancho del trazo de la letra y la altura de la misma) y la proporción entre mayúsculas y minúsculas. Esta diversidad de formas que componen el set tipográfico sugiere, en una aproximación preliminar, que la caja tipográfica de Enríquez contenía caracteres diseñados por artesanos a partir de la copia de estilos tipográficos tallados a mano en el punzón, sin los instrumentos adecuados para tal labor en la escala propia de la tipografía. Así mismo, se evidencia la presencia de algunos caracteres que corresponden a la tradición tipográfica europea, lo cual apunta a considerar que dentro de la dotación de la caja existían algunos tipos de otras imprentas importadas. De la misma forma, los cuerpos tipográficos (tamaño de la letras) ajustados a la tradición insinúa que los referentes utilizados por Enríquez para encargar la labor de

tallado de los punzones no solo era visual sino que incluía bien punzones o bien caracteres (tipos) tomados en préstamo para completar la tarea.

Por otra parte, las mayúsculas grandes y los adornos tallados en madera de encino y naranjo, como lo señala Herrera, se presentan en *El Duende*, específicamente, en el segmento del cabezote, donde se destaca el logotipo que identifica la publicación y en un grabado sobre madera que representa a un duende (al parecer manipulando una máquina de imprenta con la mano izquierda mientras saluda con la derecha). En cuanto a la tipografía del logotipo, se define como una romana con serifas triangulares y con tratamiento de biselado que simula tridimensionalidad con una sombra. Sin embargo, se notan varias inconsistencias que indican que para reproducir los caracteres no tuvieron a disposición más que referentes visuales dado que el trazado no es regular, las formas circulares están descompensadas (por ejemplo la “D” y la “U”) y el manejo del estilo no corresponde a las sistematizaciones operadas en la tipografía europea a finales del siglo XVII como la reducción de formas básicas, la regularidad modular y los detalles geométricos de los contornos de las letras. En consecuencia, es posible asumir que los caracteres de grandes cuerpos, más allá de su elaboración manual, no incorporaba instrumentos de tallado geométrico que regularizara su elaboración.

Otra de las soluciones que Enríquez tuvo que sortear ante la falta de recursos para completar la caja tipográfica se evidencia en los números ordinales compuestos en superíndice, como sucede en la publicación oficial *Ordenanzas de la Cámara Provincial de Túquerres* de 1852. El superíndice para los numerales 1<sup>o</sup> y 2<sup>a</sup> se compone recurriendo a caracteres de menor puntaje, que inserta rotados 90° para solucionar la falta de esas piezas tipográficas. Así mismo, se percibe la dificultad al componer tablas de datos, por una parte, por el desajuste en la alineación vertical de los números tabulados y, por otra parte, la presencia de un carácter especial dedicado al símbolo de *centavos* que le permite evitar el uso del doble cero en un cuerpo (tamaño) menor.

Hay que aclarar que este análisis del aspecto material de la escritura presentada en las líneas anteriores se aleja del aspecto formalista, por el contrario busca determinar los



mecanismos en que las formas se modelan sobre expectativas y competencias atribuidas al público al cual se dirigen. Como señala Chartier (2005) “las obras y los objetos producen su área social de recepción mucho más de los que ellos mismos son producidos por divisiones cristalizadas o previas” (Chartier, 2005: 33). Entonces, se trata de representaciones en cuyas huellas se puede “encontrar en los protocolos de lectura explícitos, en las formas dadas a los objetos tipográficos o en las transformaciones que modifican un texto cuando es dado a leer a nuevos lectores en una nueva fórmula editorial” (2005: 39). Un claro ejemplo de esto es el despliegue tipográfico de las portadillas en los libros de los siglos XVIII y XIX los cuales crean, a partir de los datos de identificación de la obra, un catálogo de estilos disponibles en el taller para demostrar al lector las destrezas de los cajistas y la actualización en la incorporación de nuevos estilos de moda. En la portadilla de la obra *Ordenanzas de la Cámara de Pasto*, de 1849, se aprecia un amplio despliegue de estos recursos compuestos en una justificación (alineación) centrada con variaciones tipográficas en cada línea, por estilo tipográfico, cuerpo (tamaño), peso (grosor del trazo), inclinación y adornos.

En cuanto a las adaptaciones tipográficas señaladas anteriormente, se puede concluir que así mismo como la imprenta se origina como un emprendimiento artesanal sin presencia directa de miembros de las clase dominantes, la recepción de las obras producidas por la *Imprenta Imparcial de Enríquez* son dirigidas a los grupos artesanales interesadas en relacionarse con la cultura escrita. Algunos de los periódicos editados en la Imprenta Imparcial de Enríquez son escritos por miembros de la Sociedad Democrática de Pasto como *Las Máscaras* y *El Volcán* de 1850, organización de la cual también era miembro Pastor Enríquez.

### **El procedimiento de impresión en el taller**

Otra característica de la composición de las páginas del periódico *El Duende*, de 1838, es la clara deformación de las líneas que soportan los caracteres (letras) en la construcción de las palabras y, en sentido general, de todas las líneas de los párrafos. Esta situación nos lleva a suponer la existencia de problemas de composición afrontó Enríquez a la hora de

armar la caja metálica de la página completa. En la imprenta tradicional el ajuste de las líneas se realiza con la ayuda de un componedor, regla que sirve de pauta para la composición de cada uno de los caracteres, los quadrantines (caracteres que sirven para dar el espacio entre palabras) y las regletas de metal que ayudan a configurar un bloque de metal rígido resultado del conjunto de piezas modulares compactadas y sostenidas por un lazo que rodea todo el bloque. En apariencia, ya que no es posible hacer una aproximación más concreta, el taller de Enríquez carecía de varios de estos instrumentos que acompañan la caja tipográfica lo que a la postre deriva en la imperfección en la composición de las líneas de texto.

Esta situación es parcialmente confirmada por Gustavo Arboleda al mencionar un dato ofrecido por Antonio Figueroa, impresor de la Universidad del Cauca en los años 40 del siglo XIX, quien en un viaje a Pasto conoce la imprenta de Enríquez:

De la imprenta en Pasto, puedo darle un informe que me parece evidente, pues mi fuente es exacta, en cuanto a veracidad y juicio. Se trata de don Antonio Figueroa, viejecito que en sus mocedades manejaba con su hermano Guillermo, la Imprenta de la Universidad de Popayán [Universidad del Cauca ubicada en la ciudad de Popayán], y por allá en el cuarenta y tantos hizo un viaje a Pasto; tropezó, naturalmente con el señor Enríquez, cuya imprenta no era en verdad imitación de otras sino pura inventiva, inclusive los sistemas de componer y de imprimir. Referíame don Antonio, que les había indicado a los tipógrafos pastenses, que en vez de ir parando las letritas de madera sobre una mesa, con apoyo de un lado, para que no se corrieran o cayeran, fabricaran un componedor para que con éste y la regleta, fueran formando las líneas; que la tinta la daban con un trapo o cosa así, que untaban en el depósito respectivo y luego la golpeaban (el trapo) sobre los tipos (Arboleda citado por Higuera, 1970: 175).

A través de esta narración se ponen en evidencia que las adaptaciones realizadas por Enríquez no estaban exentas de mejoras continuas para cumplir con los estándares de impresión en boga en la época. En cuanto a la tinta, Herrera también hace una descripción del proceso de obtención:

La tinta se obtenía recogiendo el negro de humo que se condensaba en un cucurucho de lienzo fino, lleno de caucho. El negro de humo se desleía después en

aceite y aguarrás, se molía en dos piedras y se aplicaba a las planchas por medio de los rodillos comunes (Herrera citado por Higuera, 1970: 175).

Se puede concluir, al contrastar los dos relatos anteriores, que la adopción del rodillo de impresión para dar la tinta a los tipos es una adopción tardía en el taller de Enríquez. Sin embargo, por los datos recopilados se pudo constatar que los mecanismos de construcción de rodillos en los talleres de impresión de Pasto también se llevaban a cabo con técnicas artesanales como lo describe el señor Franco López, impresor de la ciudad quien nos ofreció una entrevista sobre estos temas en 2011:

Estos rodillos eran fabricados de cola: un compuesto muy parecido al cuero, elaborado con pezuñas de animales que se compraban en las curtiembres, el cual se fundía o diluía en agua; el proceso se continuaba con el añadido de glicerina y panela para darle resistencia, y se terminaba con la laminación y el remojo para darle la forma del rodillo. Cuando había mucha presión de los tipos sobre los rodillos éstos se desgastaban lo que obligaba a cambiarlos constantemente (Entrevista a López, 2011).

Los procedimientos de impresión del taller de Enríquez son, en correspondencia con todo lo mencionado anteriormente, artesanales, no obstante, más allá de la caracterización que esta idea pueda contener, es posible interpretar que el proceso de hibridación interpuesta por la técnica de reproducción mecánica de la escritura no fue un proceso estático sino que se llevó a través de continuas transformaciones en los procedimientos del taller, que desembocaron al cabo de unas décadas en la adopción de los tipos europeos. Como menciona Vergara y Vergara: “[En la imprenta de Enríquez se imprimió] desde la guerra de la independencia hasta después del año 1850 [...] en que se introdujeron tipos europeos” (citado por Pérez, 1998: 66). En este sentido la imprenta de “palo” pierde vigencia ante la introducción de prensas industriales importadas que responden a las exigencias políticas de finales del siglo XIX. Según Ortiz (1931) la imprenta de Enríquez funcionó hasta el año de 1875 cuando varios de los elementos de su taller pasaron a formar parte de las imprentas más reconocidas de la región.

Antes de su desenlace la técnica artesanal de Enríquez dio lugar a la instalación de un segundo taller artesanal a cargo de Antonio Latorre en 1842:

La Gobernación de Pasto ha remitido a la Secretaria del Interior y Relaciones Exteriores una muestra de lo que se imprime con los tipos fundidos en aquella ciudad por el señor Antonio Latorre, quien a fuerza de trabajo y repetidos ensayos ha logrado establecer una imprenta casi completa: en lo impreso se observa la debida proporción y suma limpieza. Si bien esta nueva imprenta no puede compararse a las extranjeras que hay en esta capital [Bogotá], sí puede decirse que es igual, con muy pocas diferencias, a las que hay en otras provincias (noticia publicada en el Semanario de Cartagena, No 39 de 1843 citada por Higuera, 1970: 177).

La técnica de impresión artesanal de Enríquez es difundida entre sus colaboradores y como es natural, en este tipo de casos, dio lugar a su reproducción dado el relativo éxito alcanzado a mediados del siglo XIX. Esta situación también aclara la relación que Enríquez entabla con el medio artesanal de la región en la medida que sus desarrollos alternativos se encuentran disponibles para su implementación por parte de otros artesanos. Parte de este espíritu gremial lo encontramos en la denominación comercial de la imprenta que a partir de 1839 toma el nombre de *Imprenta Imparcial de Enríquez* para dar a entender que todos tenían acceso a este servicio y, a la vez, señalar un distanciamiento de los conflictos políticos que ocurrían en el país en la continuada beligerancia partidista del siglo XIX.

### **El repertorio de obras impresas y editadas**

En el repertorio de obras editadas en la Imprenta Imparcial de Enríquez se destacan los periódicos, más que los libros, así como las hojas políticas sueltas y las cartillas para las escuelas. Herrera (1893) hace un inventario general de la producción con estas palabras:

En ella se publicaron las primeras cartillas para escuela, algunas vidas de Santos y Novenas, un sinnúmero de hojas políticas sueltas y seis o siete periódicos, entre ellos: El Duende (1838), Las Máscaras (1850), El Volcán (1850), Boletín Patriótico y Militar (1851), Al Público (1852 - 1853). Así mismo, se reimprimieron varias hojas didácticas, como el tratado de moral del señor Joaquín Lorenzo Villanueva y algunas colecciones de versos, como la obra titulada Ocios Poéticos de Benjamín Gálvez (Herrera citado por Pérez, 1998: 64).

Es claro que la constante actividad política del momento obligaba a la oportuna edición de periódicos y hojas sueltas que promovieran la movilización ideológica de los habitantes de la región en detrimento de otros servicios adjudicados tradicionalmente a la imprenta como los libros religiosos, salvo unas pocas ediciones. Sin embargo, a pesar de tratarse de una imprenta local la distribución de las ediciones periódicas producidas en el taller de Enríquez llegó a tener presencia nacional. Un ejemplo de esto es *El Volcán*, que publica en el trimestre 1, No 1, la lista de sus agencias en Pasto, Bogotá, Barbacoas, Túquerres, Popayán, Neiva, Cartago e Ibagué (febrero 22 de 1850, pág.: 3). No solo la distribución alcanza un espectro nacional sino que la acogida tiene amplio impacto, dado que en sus editoriales avisan a los agentes de Popayán y Cali que no es posible remitirles publicaciones pasadas para sus nuevos suscriptores porque se agotaron los ejemplares disponibles (El Volcán, Trimestre 1, No 4, Marzo 22 de 1850, P: 4). Las temáticas de interés para los grupos artesanales son introducidas en los periódicos por escritores miembros de la clase artesanal de la ciudad y por lo tanto podían ser acogidos por artesanos de otras ciudades que simpatizaban con la ideología liberal promulgada a través de este periódico.

Como se mencionó anteriormente, Pastor Enríquez fue miembro de la Sociedad Democrática de Pasto, organización encargada, en primera instancia, de impartir educación y servicios benéficos a los asociados y luego a la defensa de los ideales liberales, especialmente como representante del liberalismo draconiano. Enríquez actúa en esta sociedad como editor del principal instrumento de comunicación: el periódico *Las Máscaras*. En éste, se ejecuta una vehemente lucha contra las élites conservadoras que hasta mediados del siglo XIX habían dominado el gobierno local:

Acaso nuestras producciones salgan en mal estilo i(sic) en peor castellano; más confiamos en que el pueblo para quien escribimos, se separará de las cuestiones filólogas i(sic) buscará en los artículos de este periódico tan solo la verdad. El (sic) sabrá medir las cuestiones puras de sus Redactores, el amor que le profesamos i(sic) el eterno odio que hemos jurado a los egoístas [metáfora recurrente para referirse a los conservadores]. Ilustrar las masas populares en sus verdaderos derechos, propagar las ideas de libertad, igualdad, fraternidad, principios fundamentales de la democracia, hacer comparaciones entre las Administraciones pasadas i(sic) la presente, quitar la mascara (sic) a los

conserveros para entregarlos mondos i (sic) lirondos a la execración pública, entrar en cuestiones morales, políticas i(sic) literarias; he aquí nuestro programa (Las Máscaras, No. 1, Pasto 26 de Septiembre de 1850).

La apuesta por la escritura como derecho de las clases minoritarias alejadas del poder público y la comunicación directa con grupos de las mismas condiciones es la misión que se puede inferir de las dos primeras frases del párrafo anterior. Este espíritu de apertura a la escritura se constata en el epígrafe de *El Duende* de 1938: “Al que escriba malo, o bueno, no le aflija ningún miedo”. Esto lleva a pensar que la imprenta de Enríquez cumple un papel importante como una de las primeras, sino la primera, imprentas populares de Colombia, dado que las características de la producción, la distribución y la recepción concuerdan entre sí en este aspecto al ser vistos desde la óptica de los grupos minoritarios.

## **Conclusiones**

El espíritu que atraviesa las instancias de construcción, adaptación, producción y circulación de material impreso en el taller de Pastor Enríquez es lo artesanal, no solo como un oficio técnico propia de grupos artesanales sino como una práctica social en la cual están inscritas representaciones del mundo, condiciones políticas, adscripciones ideológicas y formas de actuación de grupos sociales activos. En este sentido, en torno al taller se produce una organización social que soporta los métodos de trabajo que exigía la imprenta y la producción de contenidos de varios de los periódicos editados. Esto se produce con de la participación de grupos artesanales en escenarios de tertulia y discusión de las problemáticas de la época, como lo demuestra el vínculo de Enríquez con la Sociedad Democrática de Pasto. Por lo tanto la hibridación de la tradición editorial europea y la tradición artesanal local se efectúa mediante acciones dinámicas de transformación constante que van desde lo técnico hasta la participación política.

Las huellas gráficas y textuales inscritas en las ediciones conservadas, en un acercamiento preliminar al discurso, demuestran que el rol de Enríquez fue el de servir de agente de una gran cantidad de acciones de reconstitución de la sociedad después de lo

sucedido en las guerras de independencia al sur del país. Las limitaciones económicas, técnicas y operativas se ejercen como rasgo de distinción e identificación entre los miembros de los grupos artesanales del ámbito regional, incluso en varios lugares del país. Por lo tanto, la condición *imparcial* de la imprenta no se relaciona tanto con las polaridades partidistas de la época sino con la definición de un escenario alternativo que da continuidad a la defensa de los intereses de los antiguos gremios artesanales en un contexto de promoción de los ideales modernos. En este sentido, es posible caracterizar la imprenta de Enríquez como una imprenta popular en oposición a las imprentas de la época destinadas a apoyar las misiones religiosas, los partidos políticos, los gobiernos de turno, y los primeros empresarios del siglo XIX.

La apropiación de los productos editados en la imprenta de Enríquez se produce sin prejuicios de cánones estéticos en cuanto a la escritura y la composición visual, en otras palabras, los productos impresos crean su propio escenario de recepción y valoración, tanto en lo político como en lo estético, que permite un distanciamiento con los juicios impuestos por las clases dominantes. La construcción de una voz que supere el “miedo” y hable directamente al pueblo prima en la interacción entre los productores y los consumidores de las obras, instaurando, así, una relación con un fuerte sesgo pedagógico dirigido a fortalecer un grupo social minoritario y marginal de las instancias de poder. Prueba del éxito alcanzado por Enríquez en esta relación con el medio consiste en la apertura de un segundo taller, con condiciones similares, por parte de Latorre, apenas una década más tarde de la apertura de la *Imparcial*.

El caso de Pastor Enríquez pone de manifiesto la posibilidad de abordar la historia de la imprenta en su doble relación: como objeto (prensa) y como agente (taller), que queda inscrito en los productos editoriales a través de la huella tipográfica, en su también doble versión: textual y visual, al mismo tiempo. Las condiciones particulares de adaptación tipográfica llevadas a cabo por el artesano resaltan la importancia de lo gráfico en las instancias de producción y reproducción de las prácticas sociales; su comprensión como parte integral de la cultura abre infinitas interrogantes que amplían el espectro de abordajes de la historia de la imprenta, el libro, la escritura y la comunicación visual.





## Fuentes

- Archivo Histórico de Pasto: Caja 19, tomo 7, libro 1.842.
- Archivo Histórico de Pasto: Caja 44, tomo II, Libro 3.
- Al Público. Pasto 24 de Septiembre. Imprenta de Enríquez. 1853.
- El Duende. Trimestre 3 No 52. Pasto 3 de junio. Imprenta de Enríquez. 1838.
- EL volcán. Trimestre 1. No 1. Pasto 15 de febrero. Imprenta de Enríquez. 1850.
- El Volcán. Trimestre 1. No 2. Pasto 22 de febrero. Imprenta de Enríquez. 1850.
- El Volcán. Trimestre 1, No 4, Pasto 22 de marzo. Imprenta de Enríquez. 1850.
- El Volcán. Trimestre 1, No 6, Pasto 19 de abril. Imprenta de Enríquez. 1850.
- Las Máscaras, No. 1, Pasto 26 de Septiembre. Imprenta de Enríquez. 1850.
- s.a. Ordenanzas de la Cámara Provincial de Pasto. Pasto: Imprenta de Enríquez. 1849.
- s.a. Ordenanzas Expedidas por la cámara Provincial de Túquerres: Pasto. Imprenta de Enríquez. 1852.

## Bibliografía

- Álvarez, María Teresa (2007). *Elites intelectuales en el sur de Colombia. Pasto, 1904-1930. Una generación decisiva*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Álvarez, María Teresa (2008). *La Imprenta de palo de Pastor Enríquez, primera empresa editorial en Pasto*. En Manual de Historia de Pasto. Pasto: Academia Nariñense de Historia, Tomo 9, 2008 p. 213-261.
- Chartier, Roger (2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007). *Materialidad del texto, textualidad del libro*. En Orbis Tertius. Vol. 11, no. 12. [Consultado en mayo de 2012].
- Duque, María Fernanda (2003). *Legislación gremial y prácticas gremiales: Los artesanos de Pasto 1796–1850*. En Historia Crítica, Cali, Universidad del Valle, No.25, 2003, pp.115–136.
- Herrera, Luciano (1893). *Memoria sobre el estado industrial y progreso artístico de las provincias del sur*. Popayán: Imprenta del Departamento.

- Higuera, Tarciso (1970). *La imprenta en Colombia*. Bogotá: Inalpro.
- Montenegro, Armando (2002). *Una historia en contravía. Pasto y Colombia*. Bogotá: El Malpensante.
- Ortiz, Sergio Elías (1931). *Noticias sobre la imprenta y las publicaciones del sur de Colombia durante el siglo XIX*. En: Boletín de estudios históricos. Pasto: Imprenta Departamental de Nariño. Vol. 4, No. 44, Mayo 1931, p. 284-296.
- Otero D'Costa, Enrique (1935). *La imprenta en Pasto: El Teniente Coronel Antonio Mariano Álvarez el fundador de la primera imprenta en esta ciudad*. En: Boletín de estudios históricos. Pasto: Imprenta Departamental de Nariño. Vol. 6, No. 68, Mayo 1935, p. 249-252.
- Pérez Silva, Vicente (1998). *Imprenta y Periodismo en Pasto durante el Siglo XIX*. En Manual de Historia de Pasto, Pasto: Academia Nariñense de Historia. Tomo 2, 1998, p. 62-86.
- Santander, Alejandro (1896). *Biografía de Lorenzo de Aldana y corografía de Pasto*. Pasto: Imprenta de Gómez.

**(\*) Hugo Alonso Plazas, Jorge Alberto Vega y Adriana Bastidas Pérez.**

El grupo de investigación en historia y teoría del diseño es un grupo nuevo de la Universidad de Nariño, adscrito al departamento de diseño en 2006 y conformado por diseñadores gráficos e industriales que pretenden llevar a cabo un esfuerzo por la identificación, valoración y preservación de conocimientos en torno al Diseño desde las perspectivas históricas y teóricas.

**Hugo Alonso Plazas** Diseñador Gráfico por la Universidad Nacional de Colombia, docente universitario hace 9 años en cátedras de diseño tipográfico y editorial, Master en diseño por la Universidad de Palermo y candidato a Magister en Diseño Comunicacional de la Universidad de Buenos Aires.

**Jorge Alberto Vega** Diseñador Gráfico por la Universidad Nacional de Colombia, docente universitario hace 8 años en cátedras de Historia del Diseño y diseño editorial, candidato a Magister en Comunicación Audiovisual en la Universidad Católica de Argentina.

**Adriana Bastidas Pérez**, Diseñadora Industrial por la Universidad Nacional de Colombia, docente universitaria hace 6 años en las cátedras de historia del diseño, seminario de investigación y diseño de joyería, candidata a Magister en Diseño Industrial en la Universidad de Isthmus de Panamá.