

A PROPÓSITO DEL IMPRESO ANTIGUO: EL MUSEO COMO GÉNERO LITERARIO

ON EARLY PRINTED MATTER:
THE MUSEUM AS A LITERARY GENRE

Bissy Perea Bonilla

✉ bissyperea@gmail.com

🌐 <https://orcid.org/0000-0002-0579-6197>

Universidad Santiago de Cali

Danilo Duarte Pérez

✉ danilo.duarte@correounivalle.edu.co

🌐 <https://orcid.org/0000-0002-5099-5179>

Universidad del Valle

Cita este capítulo:

Perea Bonilla, B. y Duarte Pérez, D. (2021). A propósito del impreso antiguo: el museo como género literario. En: Perea Bonilla, B. y Duarte Pérez, D. (Eds. científicos). *Escrituras prescriptivas: Acercamientos desde la historia cultural* (pp. 31-85). Cali, Colombia: Editorial Universidad Santiago de Cali.

A PROPÓSITO DEL IMPRESO ANTIGUO: EL MUSEO COMO GÉNERO LITERARIO

Bissy Perea Bonilla

© <https://orcid.org/0000-0002-0579-6197>

Danilo Duarte Pérez¹

© <https://orcid.org/0000-0002-5099-5179>

Resumen

¿Cómo contribuyó el libro antiguo a una moderna reflexión museológica? El capítulo sostiene que la publicación de los primeros tratados que brindaban instrucciones respecto a cómo organizar las colecciones de historia natural fueron dispositivos prescriptivos y preceptivos. De igual modo, afirma que los catálogos museográficos que esos mismos tratados favorecieron, pusieron en circulación esas mismas colecciones más allá de su contenedor, facilitando modernas formas de sociabilidad.

Abstract

How did the antiquarian book contribute to modern museological thinking? The chapter argues that the publication of early treatises providing instructions on how to organise natural history collections were prescriptive devices. Similarly, it argues that the museographic catalogues that these same treatises favoured put these same collections into circulation beyond their container, facilitating modern forms of sociability.

1 Los autores desean agradecer encarecidamente a la profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) María Eugenia Constantino Ortiz por las sugerencias bibliográficas brindadas para este estudio.

Palabras clave

Tratado museológico, catálogo museográfico, libros prescriptivos.

Keywords

Museological treatise, museographic catalogue, prescriptive books.

He verificado que los libros tienen piernas (valga la metáfora) y huyen de la ignorancia buscando cobijo entre quienes los aprecian. Que cuando llegan a las manos de un bibliófilo un librero o un bibliotecario con criterio y presupuesto, es como si llegasen a una clínica. Se restauran si están en mal estado, se visten si su encuadernación se ha perdido y con ella se salvan para el futuro. He constatado que el precio defiende al libro de aquel que no lo ama, porque lo vende en vez de destruirlo, como tantas veces aconteció cuando se pensaba que un libro antiguo era solo un trasto inútil que ocupaba espacio.
El comercio del libro antiguo.
Francisco Asín Remírez de Esparza (2008)

Presentación

Este capítulo indaga en la relación existente entre el impreso antiguo y la museología, así como por la transmutación del primero en un “objeto científico”. Este ensayo se pregunta ¿cómo contribuye el libro antiguo a una moderna reflexión museológica? Desde una aproximación historiográfica proponemos observar a los tratados museológicos y a los catálogos museográficos como la síntesis de dicha relación; afirmamos que la publicación de los primeros tratados fueron, al mismo tiempo, dispositivos prescriptivos y preceptivos que contribuyeron a asentar las bases para una moderna ciencia natural; de los segundos, afirmamos que pusieron en circulación las colecciones más allá de su contenedor, facilitando, al mismo tiempo, modernas formas de sociabilidad.

Para demostrar lo anterior, este ensayo se estructura en dos grandes apartados más unas palabras finales. En la primera sección llamada “Perfilando el libro antiguo” se da cuenta de la morfología del impreso antiguo, sus características físicas, pero también de las tensiones entre este tipo de impresos y los manuscritos medievales. Tensión generada por el enfrentamiento entre la “cultura impresa” y la “cultura escrita. Se advierte que dicha tensión no es tal, sino que más bien existe un complemento entre ambas culturas. Afirmamos que el impreso antiguo es legítimamente un objeto de estudio historiográfico porque devela la presencia, los sentimientos y la mentalidad del hombre de otro tiempo. En el segundo aparte llamado “Libro antiguo y coleccionismo: historia de una relación” se analizan los primeros tratados museológicos y los catálogos de colecciones generados a propósitos de dichos tratados a la luz de la morfología de libro antiguo, estableciendo el estrecho vínculo existente entre las tres nociones y, sobre todo, dando cuenta de la génesis de este tipo de productos escritos concebidos como género literario.

Perfilando al libro antiguo

La importancia de los conceptos radica en su capacidad para establecer las bases de un sentido colectivo de significaciones para luego poder discutir y, sobre todo, conocer. Con esa premisa en mente se hace necesario definir y caracterizar un concepto transversal para este capítulo como es el de “impreso antiguo” que no “libro antiguo”. Importante ejercicio reflexivo que se ve facilitado, aunque no resuelto, por los debates que en los últimos años han tenido lugar en el campo; discusiones que dan cuenta que al momento de designar dicho concepto convergen una gran variedad de vocablos, significados y sintagmas que hacen referencia a aquel. En este contexto, “¿qué es, entonces, un libro antiguo? ¿Cómo acontece su existencia inmersa en la dificultad de asirlo terminológicamente?” (Parada, 2012, p. 33).

Dentro del mundo especializado de la bibliofilia, se suele considerar como libro antiguo a todo material impreso con 100 años de antigüedad respecto a su fecha original de edición, lo que por añadidura ensancha a diario el universo de este tipo de impreso que obliga someter esa periodización a otras temporalidades como las que integran los términos de incunables, posincunables, etc. Con criterios más científicos, diría Remírez de Esparza (2008), el libro antiguo es “todo aquel que fue publicado desde la aparición de la imprenta hasta que la serie de cambios científicos, políticos y culturales que vivieron Europa y América entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX revolucionaron el mundo del libro” (p. 13), periodización que, con sus matices, comparte Jon Zabala (2014) para quien el “impreso antiguo” se inscribe dentro del curso 1450-1830, temporalidad que retoma de la *bibliografía material* anglosajona. Dicha bibliografía hace hincapié en las condiciones materiales y técnicas que se emplearon en la producción del impreso, a saber: 1450, año en el que hace su aparición la imprenta y 1830 cuando la producción libresco se mecaniza. A partir de allí, este autor articula dos conceptos que serán útiles para estructurar una temporalidad, a saber: *incunable* y *pos incunable*, o sea, los impresos producidos desde mediados del siglo XV hasta 1500 y desde 1501 hasta 1520, respectivamente. De allí en adelante, hasta 1830, el periodo que fija al “resto de impresos producidos manualmente” (p. 27).

Para Zabala, la diferencia fundamental entre las lexías *libro antiguo* e *impreso antiguo* estriba en la imprecisa definición de la primera que dependería de normas, instituciones, criterios y autores, de ahí sus múltiples sentidos. En cambio, la segunda se referiría a una fracción “más finita y más concreta” de la primera en la que los límites cronológicos “no responden a unos números configurando unas fechas, sino a sus rasgos distintivos más objetivos y comprobables” (Zabala, 2014, pp.17-18), advirtiéndose claramente la influencia de la corriente inglesa. A pesar de esas diferencias, este ensayo utilizará esos términos como sinónimos.

Conforme la perspectiva que se adopte hay distintas periodizaciones a las cuales recurrir para establecer un arco temporal que delimite la categoría de libro antiguo. Sea un enfoque biblioteconómico-normativo, historicista, intelectual o material, existe un relativo consenso respecto a las fechas que se han fijado alrededor del siglo XVIII al XIX, lapso en el que desde el enfoque material “se empieza a innovar en la producción y, desde el intelectual, se produce el paso del Antiguo al Nuevo Régimen” (Rubio, 2014, p. 13), no obstante, algunos libreros consideran también como “libros preciosos” ciertos ejemplares del siglo XIX, especialmente aquellos denominados como libros románticos (Checa, 1999). Una definición bibliotecaria especializada y solo para efectos de catalogación, considera libro antiguo a los impresos producidos antes del año 1801, límite cronológico fijado por la Federación Bibliotecaria de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA, por sus siglas en inglés) y aceptado por las grandes instituciones bibliográficas, aunque también se refiere a los libros que fueron producidos a mano utilizando métodos similares a los usados por la imprenta manual posteriores a 1801 (Federación Bibliotecaria de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas [IFLA] 1993). Entre los tratadistas de la historiografía del libro antiguo se suele al señalar al año 1500 como límite de su “infancia libresca” (Zabala, 2014), sobre todo en Alemania, y al primero de enero de 1501 como el que inicia su adolescencia, no obstante, tales fechas, aunque contribuyen a clarificar su estudio, conminan a no olvidar la complejidad que presenta este objeto con relación a las singularidades geográficas de sus aportaciones.

Es el caso de algunas ciudades germanas y los incunables donde la mecanización del proceso de impresión se inició poco antes del 1500; en Venecia el periodo incunable termina en 1470, mientras que en los demás Estados de la península las condiciones eran similares a las de Alemania. Para el caso francés, en específico en su capital, tampoco es aceptable la fecha de 1500, ya que a mediados de los años 1490 la producción de libros daba cuenta de la introducción de métodos organizativos contrapuestos a los preceptos básicos del periodo incunable, llegándose a cuestionar su periodización cronológica

en la que se argumenta que la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI conforman “tipográficamente una unidad.” En el último tiempo, los historiadores han intentado llenar los huecos explicativos que deja el concepto cronológico de incunable apelando a nuevas variables provenientes de la ya citada *bibliografía material* anglosajona según la cual un incunable sería “el impreso que todavía está bajo la influencia del modelo manuscrito, pero que, al mismo tiempo, se rige por un conjunto de leyes inmanentes que lo separan del libro del siglo XVI.” (Checa, 2010, p. 10).

Detengámonos en la *singularidad geográfica o toponímica* mencionada en el párrafo anterior y observémosla desde la particularidad latinoamericana. Si el impreso antiguo europeo está asociado a un proceso de larga duración que ha sido modelado por el espacio geográfico del viejo continente que “en su límite espacial, califica y determina al libro antiguo” (Parada, 2012, p.41), a los investigadores y bibliotecarios de América Latina les corresponde la tarea, no menor, de identificar las particularidades que hacen que el *libro antiguo latinoamericano* sea, precisamente, eso y no otra cosa. Al intentar definir los fondos antiguos de la región resultan escasos los ejemplares anteriores a 1800, despertándose en este caso una polémica toda vez que el juicio de antigüedad para un título editado en la geografía local requiere de un lapso cronológico más extenso ya que por lo regular un impreso tirado a principios del siglo XX es casi por antonomasia un ejemplar viejo. En este caso, la especificidad del lugar de edición no puede establecerse a través de una sola regla. Para el bibliotecólogo Alejandro E. Parada la *faceta geográfica o toponímica* debe estudiarse a un doble nivel: primero “*macrotipográficamente*” donde el análisis del libro antiguo se realice mediante el concepto de lo antiguo desde la visión europea, para luego acometer su estudio “*microtipográfico*”, o sea, a partir de las exigencias geográficas del desarrollo de la imprenta en cada contexto; análisis multinivel que debería derivar en la constitución de una “*conciencia bibliográfica*” que valore ambas perspectivas por igual y entienda su presencia como complementarias. En este sentido, el *bibliógrafo material* debe ambicionar trascender esa

“propiedad instaurada y constreñida en la formalidad, para rescatar la enriquecedora magnitud de lo que significa el libro antiguo, en su amplio y oscilante movimiento, según los distintos períodos de la historia geográfica de la imprenta y la edición de cada país o región” (Parada, 2012, p.42).

Esta discusión da cuenta de la complejidad de acceder a una visión unilateral del asunto porque si bien es cierto que se sabe relativamente bien lo que *representa* el libro antiguo, al mismo tiempo, y como ya hemos demostrado, no se puede dar una respuesta contundente y certera sobre el concepto en cuestión. Parada (2012), retomando la clasificación *facetada* del bibliotecólogo indio Shiyali Ramamrita Ranganathan, rescata “lo ambiguo” del concepto “como prerrequisito creador de un nuevo conocimiento” (p.52) adoptando una descripción de once dimensiones o facetas en el plano conjetural que le permite delimitar este inasible objeto de estudio². Al mismo tiempo, subraya futuras líneas de investigación por abordar tales como la representación de estos materiales en tanto que obras de arte y por lo tanto susceptibles de coleccionar; el lugar de esas obras en un “marco axiológico, pues sus ‘valores’ son una compleja urdimbre entre lo material, lo cognitivo y lo intelectual” (p.52) y, para el tema que nos convoca, los vínculos que unen a dichas obras de arte, que son los libros antiguos, con la museología. En efecto, para Parada las técnicas museográficas son fundamentales para darle nuevos bríos a la faceta social del impreso antiguo, es decir, para poner en relación y constreñir la brecha entre el gran público y los fondos antiguos de los cuales los impresos y los libros antiguos hacen parte, de tal manera que tales acervos “no sean solo patrimonio de una elite formada por investigadores y eruditos” (p.51) sino que adquieran un verdadero sentido social.

2 A saber: el ya mencionado plano geográfico o toponímico, el lingüístico o terminológico, el temporal-espacial, el documental, el económico, el político y su relación con el poder, el social, el profesional y técnico, el vinculado con la historia del libro, las bibliotecas y la lectura, el del patrimonio bibliográfico, y el que se expresa en la dispersión de un determinado acervo.

La anatomía del impreso antiguo

Retomando la metáfora del epígrafe que inaugura este capítulo, el texto antiguo rara vez se ofrecía al escrutinio público desnudo, por el contrario, su puesta en escena social estaba mediada por atuendos y ropajes, que Gérard Genette denomina *paratextos*, es decir, “textos secundarios que invitan a un lector a penetrar en el documento o, dado el caso, a retroceder y retirarse” (Zabala, 2014, p.60). Entre ellos los *liminares* que, bien antes o después del texto principal, presentaban las motivaciones que originaron el libro: *preliminares* y *postliminares*, respectivamente. El *frontispicio*, que no portada, vendría a ser otro de los *liminares*, quizá el más atractivo de todos en términos visuales, y decimos que no portada, citando a Zabala quien señala que durante el siglo XVII era normal tropezar con “frontispicios de forma enfrentada a la portada –en el vuelto de la hoja anterior– y con vistosas alegorías artísticas.” (Zabala, 2014, p.77). La característica principal del frontispicio era el mensaje simbólico y las alegorías que presentaba como fórmula de representación; situado al comienzo de la obra y estampado con una técnica de grabado independiente de la del texto, el frontispicio “es síntesis y sintaxis, capaz de crear un sintagma ordenado, coherente de ideas que están en función de un lenguaje programático” (Moreno y Pérez, 2009, p.71) político o religioso concreto.

En tanto que *frontis* “solía incluir elementos arquitectónicos como los de la fachada de un edificio: basamentos, columnas, pilares, frisos, frontones, etc.” (Zabala, 2014, p.76) que en principio eran producidos mediante técnicas xilográficas, con piezas de madera intercambiable, para luego, a partir de fines del siglo XVI, ser producidos mediante el grabado calcográfico, es decir, a partir de una lámina metálica (Moreno y Pérez, pp.70-73; Zabala, 2014, p.77). Aunque no solo el frontispicio. Las ilustraciones también tenían como función “la representación de ideologías políticas y religiosas o enseñanzas morales por medio de la figuración simbólica”, a lo que habría que agregar “su sentido didáctico ideológico-funcional” que daba cuenta del contexto histórico-social específico en el que el impreso se producía (Rubio, 2014, p.16)

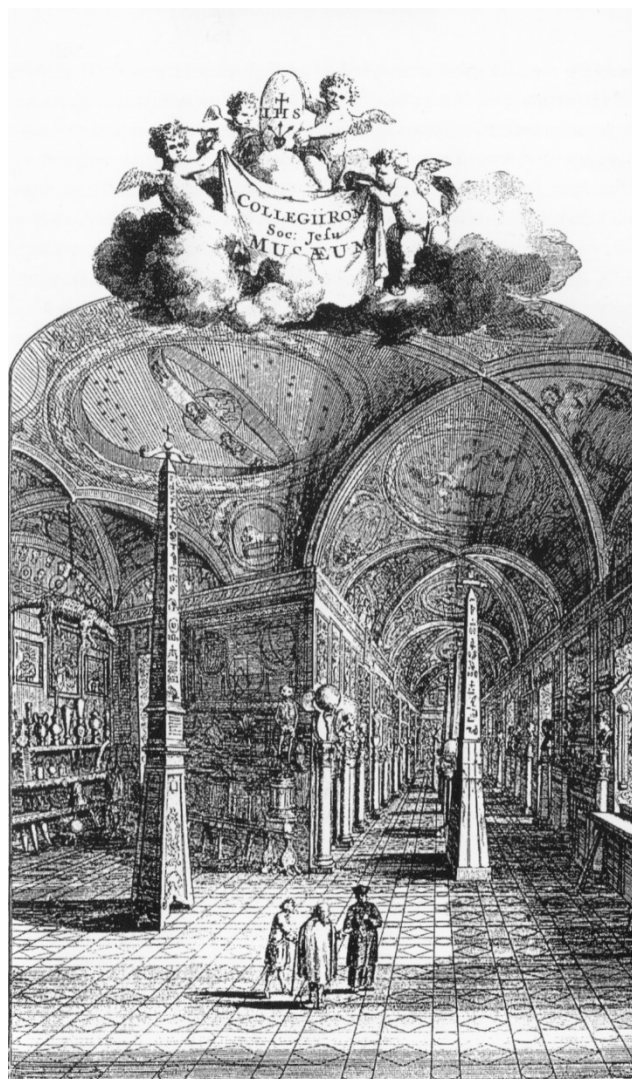


Figura 1. Frontispicio de El museo más famoso del Colegio Romano de la Compañía de Jesús de Giorgio de Sepi, Ámsterdam, 1678.

Fuente: De sepibus, G. (1678) *Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum*. Amsterdam Ex Officina Janssonio-Waesbergiana. URL: <http://digitalcollections.slu.edu/digital/collection/imagebank/id/5634>

La portada, otro paratexto, que hoy reconocemos como natural en la composición de un libro, vio la luz, recién, con los impresos antiguos, algo tardío si se piensa que la historia del libro se remonta a cuatro mil años antes de Jesucristo y en todos los objetos, de todas las formas posibles, que vehiculizan lo escrito (Chartier, 1994). Esto es así ya que una tablilla de arcilla, un rollo de papiro, un códice mesoamericano o la biblia de Gutenberg todos son, en amplios sentidos, “textos –secuencias ordenadas de signos con sentido-materializados en distintos soportes, todos son libros” (Zabala, 2014, p.64). De ahí la crítica de Zabala que lo hace decantarse por el uso del concepto de “impreso antiguo”.

Así, se tiene que la portada es principalmente una creación del libro impreso que antes de desempeñar labores publicitarias cumplía funciones de ornato y aunque en principio fue parte consustancial al producto impreso, no será hasta bien entrado el siglo XVII que la portada se separe del contenido del texto que antecede para pasar a constituir un “cartel explicativo” que el editor o el impresor agregaba posteriormente a la obra (Checa, 2010, p. 23) y donde el autor prácticamente no tenía ningún tipo de control (Zabala, 2014, p.68), aunque se dice que una verdadera portada no comenzará a emplearse sino hasta alrededor del año de 1470 (Dahl, 1999, p.102).

Respecto a los títulos, otro tipo de paratexto, es necesario recordar que durante la infancia libresca del impreso antiguo éstos no existían, siendo designados a partir de las primeras palabras de su texto o *incipit*³ (Checa, 2010) tras lo cual se presentaba el contenido. Aunque en un principio el título se inscribía al comienzo del texto, posteriormente emergieron nuevas configuraciones tales como una indicación en párrafo aparte o con una tipografía diferente, o bien ocupando algunos espacios en blanco en la primera hoja. Precisamente el título fue el primer paratexto en incorporarse “a las incipientes portadas del periodo incunable, primero de forma simple, corta, resumida [...] y después de forma larga y suntuosa,

3 *Íncipit*, es decir, empieza.

sobre todo cuando la técnica tipográfica se puso al servicio de los humanistas de los siglos siguientes” (Zabala, 2014, p.68).

Al igual que los títulos, las menciones autorales, otro paratexto, son de invención reciente. Aunque se distinguía cierto tipo de responsabilidad intelectual por la creación de una obra, su reconocimiento explícito en ella era más bien nulo, sobre todo cuando se piensa en obras históricas transmitidas oralmente en la que la creación propiamente tal era atribuida a la tradición, al pueblo o directamente a los dioses, como la biblia, por ejemplo. Sin embargo, la creación de Gutenberg contribuyó a “normalizar –en su vertiente de hacer habitual y en la acepción de (ar)reglar– la inclusión manifiesta de los creadores o responsables intelectuales de una obra” (Zabala, 2014, p.71) aunque fuera con seudónimos. No obstante lo anterior, Foucault (2010) reconoce, para ciertas clases de textos que circulaban durante la Edad Media relativos a la cosmología, al cielo, a la medicina o a la geografía, la existencia de la figura del autor sin la cual éstos no podían ni circular ni ser portadores de un valor de verdad. Es más, Chartier (1994) da cuenta de un par de catálogos de autores, impresos entre 1584 y 1585, que informan “de todo tipo de Autores, que han escrito en francés desde hace más de quinientos años hasta hoy” (p. 54), más de dos mil; autoría entendida como expresión de una individualidad que funda la legitimidad de una obra.

En cuanto a los datos de fecha y de pie de imprenta puede decirse que la primera, en principio, se encontraba impresa en la portada del texto, específicamente el año en el que se terminó la producción de la obra, mientras que otra información como el día y el mes se acostumbraba señalar en el colofón (Checa, 2010, p.24). Para el caso español, señala Zabala (2014), este tipo de cuestiones fue tempranamente regulada por Pragmáticas, sin embargo, los datos de pie de imprenta tal como los reconocemos hoy, es decir, lugar, impresor, editor y año, fue una convención que se fue normalizando de manera paulatina (p.74).

Para el investigador español José Luis Checa Cremades los preliminares forman un cuerpo aparte en la morfología del libro antiguo, mien-

tras que para el ya citado Zabala constituyen una sección más de los liminares. Independiente de estas diferencias, lo que importa señalar aquí es la definición acerca de qué son los preliminares, asunto en el que los dos autores medianamente coinciden. Así, para el primero, “son el conjunto diferenciado y heterogéneo de disposiciones legales y textos literarios que, en calidad de preámbulo y forma de bloque, precedían, a continuación de la portada, al texto original del autor y aparecían sin numeración o con una numeración diferente a la del texto” (Checa, 2010, p.24), mientras que para el segundo son textos complementarios que se pueden encontrar antes o después del texto principal pudiéndose distinguir, al menos, tres categorías principales entre ellos, los preliminares legales, los literarios y los editoriales (Zabala, 2014, p.79). Para el mismo Checa Cremades las tablas, los índices, los sumarios y el colofón cierran el cuadro de la morfología del texto antiguo (Checa, 2010), en tanto que estos y otros elementos tales como la tipografía, rúbricas y capitales, titulillos, el soporte material de la obra y su ordenación lógica (registro, signatura, reclamos, foliación y paginación), son descritos por Zabala (2014) con el sugerente título de “intersticios paratextuales” que no eran otra cosa más que “*paratextos* más sutiles, casi imperceptibles a simple vista” y que se encontraban ubicados espacialmente en las zonas y las coyunturas “que la propia técnica tipográfica producía materialmente en los impresos antiguos” (p.86), intersticios que podían verse modificados entre una edición y otra, por obra y gracia del formato en el que fuera re-producida una obra.

A propósito de la técnica tipográfica, puede decirse con Elizabeth Eisenstein (1994) que la imprenta marcó una oposición fundamental entre lo que era la “cultura escrita” de la que los manuscritos eran su creación por antonomasia y la “cultura impresa”, de la cual eran tributarios los impresos antiguos. En este sentido, los efectos mayormente visibles de la revolución de la imprenta fueron los que le permitieron al editor aportarle “al sabio una dieta literaria más rica y más variada que la que le podía dar el amanuense”, sin embargo, esa observación puede ser cuestionada en la medida en que, paradójicamente, la impresión de libros respondió a una

fracción muy minoritaria de los talleres tipográficos entre los siglos XV y XVIII, concentrándose su producción en documentos efímeros y contratación de trabajos públicos que de alguna manera garantizaban la sobrevivencia del taller.

Por ello, Chartier (2009) defiende la necesidad de reformular la oposición planteada por Eisenstein y deslizar la atención sobre el manuscrito en la edad del impreso, ya que fue a través de él que diversos géneros pudieron ser difundidos y puestos en conocimiento público, de ahí el *poder del manuscrito*. Por otro lado, y en lo que concierne al *poder del impreso*, este autor sostiene que su producción transformó las prácticas sociales en la medida en que obligó, primero, a aprender a leer, es decir, a saber reconocer las manchas sobre un papel como signos de una escritura relacionados con sonidos de un lenguaje, y entender las asociaciones entre esos sonidos; las relaciones, a su vez, con lo que ellos significan, con lo que designan y con lo que expresan. Por lo tanto, era necesario tener memoria tanto del lenguaje como de la escritura, además de que había que saber pensar, o sea, establecer entre las unidades lingüísticas de diferentes niveles los lazos que constituyen un todo, el impreso mismo (Pomian, 1999, p.80); todo lo cual puede resumirse en una frase: la cantidad de lectores y compradores de libros se amplió y su interés por la lectura fue más variado. Es más, puede decirse que los cambios ocurridos en los procedimientos de lectura, así como en la separación entre texto e interpretación, han resultado más relevantes que la invención de la imprenta misma (Olson, 1998). Pero al mismo y, en segundo lugar, para quienes empleaban los márgenes para anotaciones manuscritas comportó la habilidad de saber escribir. Otra constatación de la *potencia del libro* reside en su capacidad para perdurar y librar el tiempo hasta el día de hoy.

Para Chartier (2009), el libro que conocemos en la actualidad debe su forma al *codex* o códice. Al reemplazarse el antiguo rollo por el *codex*, entre los siglos II y IV, se permitió la emergencia de ciertos gestos que con el rollo o con las tabletas de arcilla, eran imposibles, tales como el de hojear un volumen. En consecuencia, afirma que

para poder conocer las consecuencias de las transformaciones de los modos publicar se hace necesario “ensanchar nuestra perspectiva cronológica y considerar, a la vez, tanto los poderes del codex como los del impreso” (p.30).

Otro mito por derribar tiene que ver con el supuesto de que la prensa tipográfica eliminó al manuscrito. De hecho, la imitación de manuscritos fue una característica de los primeros impresos, emulación que se extendía, si se quiere, a la ausencia de un título en la obra que, como ya hemos señalado, frecuentemente se iniciaba con el *incipit*. Los impresores primitivos tomaban como referencia los modelos de los manuscritos y a partir de ellos grababan los tipos, copiaban la confección de la página y en los casos en que no fuera posible utilizar la imprenta, como en las ornamentaciones o en las letras capitales iniciales, contrataban los servicios de los iluminadores de los talleres. Mediante este proceder pudieron “en grado asombroso trasladar por completo la apariencia del códice de pergamino medieval al libro impreso y producir obras que no desmerecen en belleza junto a los manuscritos iluminados” (Dahl, 1999, p.102), o sea, en los inicios los primeros impresores se preocupaban más por la imitación que por innovar en la producción de sus impresos, de allí es fácil concluir que los primeros incunables tenían muchos de los manuscritos.

Para Lucien Febvre y Henri-Jean Martin (2005) las hipótesis que se han esgrimido al respecto en cuanto a la intención de engañar al comprador o de hacer pasar los libros nuevos como manuscritos no resisten ningún tipo de análisis ya que, según dicen, “los tipógrafos no podían actuar de otro modo” y esto porque cómo hubieran debido proceder si el modelo que conocían era el del manuscrito y no otro, tal es el caso de los *liminares* o del *colofón* (p. 82) ambos heredados, precisamente, de esos manuscritos. Dicho en palabras de Martin (1999) “un procedimiento nuevo nunca elimina a aquel que le precede. Simplemente impone un nuevo reparto de funciones” (267), incluso se puede afirmar que “el manuscrito, al lado del impreso, era muy común y corría de mano en mano” (Fernando Bouza citado en

Rubio, 2014, p.14). Para Febvre y Martin (2005), el advenimiento de la imprenta no significó una revolución en la presentación del libro sino que sólo fue el comienzo de un lento proceso evolutivo que en su texto *La aparición del libro* deciden abordar con el propósito de “conocer cómo el libro impreso se alejó de su modelo inicial, el manuscrito, para adquirir sus características propias, así como indicar en qué sentido y por qué cambió su aspecto cerca de un siglo antes de que se llegara a darle, a mediados del siglo XVI, y salvo algunos detalles, la presentación que tiene hoy en día.” (pp. 71-72).

¿Qué justifica volver una mercancía como el libro en un objeto de estudio histórico? Primero que todo, comprender que aunque el libro se creó como un objeto de lectura, el paso del tiempo lo ha vuelto un producto histórico, transfigurándolo en testimonio o documento de la técnica y de los materiales de la época en la que se concibió; el frontispicio, la imagen ilustrativa que hemos aludido a lo largo de este ensayo “permite el estudio de una concreta cultura visual y la posibilidad de dotarla de nuevas interpretaciones que vayan desde la representación presente a la experiencia significativa del pasado” (Rubio, 2014, p.16). Por otro lado, la escritura, en tanto que objeto de estudio, se enmarca, según la visión del investigador español Francisco Gimeno Blay, citado por Rubio (2014), en un programa intelectual que rebasa las fronteras disciplinares ajustándose las metodologías de las ciencias a su particular estudio (p. 24). Se tiene, en definitiva, que la triada impreso/libro antiguo, lectura y escritura lo que hace es, parafraseando al historiador Henry Marrou (1999), develar “la presencia, la actividad, los sentimientos, la mentalidad del hombre de otro tiempo” (p.63), tornándose, en consecuencia, un digno objeto de deseo de la así llamada Historia Social de la Cultura Escrita.

Libro antiguo y coleccionismo: historia de una relación

Al lado de la imprenta y del impreso antiguo, el coleccionismo museográfico se constituyó como una de las primeras mediaciones

con las que la historia se hizo tangible, legible y visible (Morales, 2000, p.164). Esto es así porque la formación de cualquier tipo de colección implica un proceso de selección precedente en el que los objetos adquieren un valor cultural, toda vez que el proceso de *musealización*, o lo que es lo mismo la transfiguración de un artefacto de la vida cotidiana en objeto museográfico, o sea, en dispositivo o soporte de transmisión comunicativa (Morales, 2010, p.30), consiste en una dinámica sociohistórica en la que los artefactos se conciben como representaciones (Morales, 2000, p.153).

Desde un enfoque museológico, la musealización consiste en una ejercicio que aspira a extraer, conceptual y físicamente, una cosa de su entorno cultural y natural de procedencia para otorgarle una categoría de “objeto de museo” al momento de incorporarlo al campo de lo museal (Desvallées y Mairesse, 2010, p.50); sin embargo, los objetos tienen una carga valorativa original que pierden al ser sacados de su realidad junto con la información de la que eran portadores, pero ganan, simultáneamente, un nuevo valor: el de ser escogidos para ser incorporados a una colección. En este sentido, el objeto, especialmente el etnográfico, al ser sacado de su entorno original deja en su lugar de origen un conjunto de aspectos integrantes de sí mismo que no pueden ser extraídos de su contexto para ser coleccionados. Así, la cosa en cuestión no es más que un “fragmento” porque al ser extirpado de su lugar de origen y serle extraída la función para la que fue creado, sólo puede ser poseído una parte de él (González, 1996, p.45).

La relación entre el impreso antiguo y las colecciones se dio a través de libros que aquí denominaremos *tratados museológicos* y *catálogos museográficos* de colecciones formadas por naturalistas, príncipes y eruditos europeos entre mediados del siglo XVI y postrimerías del XVIII. Se sabe que entre 1556 y 1560 hubo más de 968 coleccionistas de antigüedades desperdigados por toda Europa continental entre los cuales se encontraban papas, cardenales, emperadores, reyes, príncipes, teólogos, abogados, doctores, académicos, poetas, sacerdotes, monjes, oficiales y artistas (Pomian, 1990, p.35), quienes

compartían la creencia de que el significado era inherente a la naturaleza y que los signos de que ella era portadora hacían directa alusión a ideas específicas, de ahí que si la naturaleza se expresaba mediante metáforas, la colección enciclopédica era, en ese mismo sentido, la metáfora del mundo (Morales, 2000, p.167).

Foucault (2002) categoriza esta manera de pensar con el concepto de *épisteme de similitud*. A propósito de adelantos técnicos como la imprenta, del arribo de manuscritos orientales al viejo mundo y de la emergencia de una literatura que ya no se concebía para ser escuchada, sino que para ser leída, el lenguaje adquirió la característica de ser escrito lo que trajo como consecuencia la aparición de dos maneras asociadas e indistintas de conocimiento, a saber: lo visto y lo leído, y lo observado con lo relatado, acarreando como consecuencia un enlace entre la mirada y el lenguaje en la constitución del saber del periodo. A lo largo del siglo XVI se creía que Dios había depositado sobre la naturaleza y sobre las cosas un sistema de signos que tenía que ser visto y decodificado para poder hacerlo inteligible. Así, conocer consistía en la acción de hacer hablar a todo, fuera un animal, una planta o una cosa, había que recolectar la totalidad de los signos que habían sido confiados sobre ellos, los comentarios que se habían realizado sobre tal o cual objeto, “todo lo que ha sido *relatado* por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, de las tradiciones o de los poetas” (p.47); la acción de ver con los propios ojos, la *auto-psia*, era un garante de la verdad (Chartier, 1994). En definitiva, todo tenía que ser compilado si se quería escribir, por ejemplo, un tratado de dragonología.

En toda esta dinámica totalizadora se aceptaba que “para acumular conocimientos, un mercado de pescado podía ser mejor que una biblioteca” (Blom, 2013, p.52) ya que en esos espacios de transa comercial se podían recopilar relatos y testimonios de pescadores en torno a los nombres y las costumbres de las más extraordinarias y desconocidas bestias abismales. Así, saber implicaba revelar un juego de semejanzas que, a fin de cuentas, no remitía más que a la tarea sin fin de conocer *ad eternum* lo similar, esto ya que de

manera fundamental el comentario no hacía más que asemejarse indefinidamente a lo que comentaba (Foucault, 1996).

En síntesis, puede decirse que durante el periodo que comúnmente se denomina como Renacimiento se creía en el poder de Dios para escenificar un milagro. De ahí que la colección de cosas raras tenía como referente mostrar el extraordinario legado de un mundo atado a la voluntad divina; identificar, nombrar, poner una etiqueta, acomodar en un armario o poner en una caja se asociaba con el esfuerzo de indagar en la mente de Dios (Pardo Tomás, 2010, 31). Aunque la tradición escolástica acusaba que la curiosidad podía ser transgresora de las fronteras aceptadas del conocimiento cercado por las artes liberales, la filosofía y la teología, el coleccionismo de lo curioso, o sea, el acopio de cosas raras, excepcionales, exóticas y monstruosas tuvo gran aceptación entre los clérigos cuyo ideal enciclopédico era, como dijimos, ilustrar la autoridad de su creador, aunque no solo ellos, este nuevo espíritu de investigación teñido por la curiosidad estuvo encabezado antes por eruditos, aficionados y humanistas (Blom, 2013), afán totalizador que tuvo su auge entre 1550 y 1750.

Dijimos que la musealización abstrae de los objetos su función original de uso para luego contextualizarlos en el espacio museográfico de acuerdo con los valores visuales dominantes, por ello es que legítimamente puede decirse que la institución museo es el “lugar social” donde habita la palabra escrita que ordena, determina y jerarquiza los objetos del conocimiento. Esa es la razón por la cual desde un principio el museo fue considerado “el libro abierto” de la naturaleza. Para el historiador Luis Gerardo Morales (2000) ese modo de maniobrar de la escritura puede “observarse” a través de una serie de impresos antiguos claves acerca de la formación de colecciones, textos que, a su manera de ver, y junto con las colecciones mismas, son “las fuentes más importantes con que cuentan los investigadores para comprender tanto los procedimientos de significación de las colecciones como la evolución que han tenido en el tiempo (p.168).

Tratados museológicos

En este aparte nos concentraremos, primero, en lo que se consideran fueron los primeros tratados museológicos que, de acuerdo a sus postulados, se dice facilitaron la aparición del museo moderno del siglo XIX. Localizados temporalmente entre 1565 y 1727, las tres obras que examinamos aquí, en tanto que impresos antiguos, permiten observar con claridad la relación entre el libro antiguo y el museo.

Se suele decir que el impreso antiguo o postincunable de Samuel Quiccheberg (1529-1567) cuyo incipit comienza así: *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro, en el que se incluyen contenidos ejemplares e imágenes distinguidas de todo el mundo para que cualquiera pueda nombrar de modo correcto lo mismo, como prontuario de obras artísticas y maravillosas, y de todo raro tesoro, objeto precioso, construcción e imagen. Se ha determinado reunir simultáneamente estas cosas aquí en el teatro para que con rapidez, facilidad y seguridad se pueda disponer de un conocimiento singular y de una admirable comprensión de las cosas por su frecuente visualización y estudio* (Quiccheberg, 2018)⁴, es el tratado museológico más antiguo que se conoce. Publicado originalmente en octubre de 1565 en Munich en la imprenta de Adam Berg –uno de los impresores más importantes de la ciudad– *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro...* reúne un conjunto de instrucciones para el arreglo, conservación y almacenamiento de objetos destinados al saber.

Como ya se dijo, desde la Edad Media las elites se interesaron por las artes y la cultura en tanto que rasgo esencial de la virtud, la práctica coleccionista era vista por Quiccheberg como una actividad vinculada a personas eruditas, intelectuales y virtuosas. En consecuencia, y

4 El título original de la obra es *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. Utidem recte quosque dici possit; Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectillis, structurae atque picturae. Quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit.*

como una manera de contribuir con dicha práctica, este médico de origen belga y consejero artístico del príncipe Alberto V, duque de Baviera, escribió un tratado práctico que pudiera servir de guía para cualquier coleccionista. En poco más de sesenta páginas, dividido en cuatro capítulos más una suerte de postliminares al final del tratado en el que expone las razones que le motivaron a crear la obra (Schultz, 1994, pp.176-179), este erudito, a través de la noción de “*Theatrum*”⁵ informaba los cinco tipos de objetos que debían dar cuenta de la totalidad del universo; el teatro quicchebergeano representaba al mundo en pequeña escala, era un microcosmos que permitía al visitante conocer e interpretar el macrocosmos, la realidad en la que tenía lugar su propia existencia.

Quiccheberg brindaba instrucciones precisas no solo para ordenar los objetos sino también para crear una biblioteca con *literatura selecta* que se debía disponer en orden jerárquico descendente por escritos sobre teología, jurisprudencia, matemáticas, medicina y colecciones de museo. El propósito de ofrecer *instrucciones impresas* para ordenar y organizar un conjunto de objetos y textos era el de contar un relato comprensible que contribuyera al entendimiento y al conocimiento. Los objetos no debían presentarse sólo de manera organizada, sino que se debían buscar leyes que permitieran relacionarlos entre sí además de destacar su valor individual. Según Constantino y Pimentel (2018) las *instrucciones*, como las aparecidas en el impreso antiguo de Quiccheberg y en los demás tratados que examinamos aquí, se sitúan en un lugar privilegiado dentro de las así denominadas “tecnologías de papel” (Hess y Mendelsohn, 2010). La formación de colecciones del periodo que estudiamos era una *actividad prescriptiva* que requería de ciertas regulaciones si lo que se deseaba era pertenecer a una comunidad, a una red de conocimiento naturalista. En este sentido, los tratados constituyen una de las maneras de estandarizar ciertos procedimientos en la construcción y disposición de espacios del saber, en la clasificación

5 Sobre la noción de teatro véase el incombustible texto de Frances A. Yates *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005. Especialmente los apartes dedicados al teatro de Giulio Camillo: los capítulos VI y VII.

de los objetos, en las maneras de estudiar la colección, en las formas de comportarse corporalmente, etc. Es decir, en términos de estos autores, lo que se deseaba con esas instrucciones era que aquellos en posesión de una colección “actuaran a distancia a partir de palabras impresas; un desafío que requería todo un despliegue de pericia, trabajo y erudición” (Constantino y Pimentel, 2018, 72).

En el universo de Quiccheberg el concepto de teatro subsume al de museo que entiende como “un lugar (¿o un texto?) en el que las cosas espectaculares y extraordinarias se disponen en toda su abundancia y diversidad como en una cámara. Además, estos objetos deben ser accesibles para fines de estudio, por lo que se *ennoblecen*” (Schultz, 1994, p.177). Esta última pretensión, el ennoblecimiento, marca una distancia entre el humanismo renacentista italiano y el de las naciones del norte de Europa que era el contexto en el que Quiccheberg escribía. Los grandes príncipes de la Iglesia y de la aristocracia italiana apetecían *poseer*, en el completo sentido baudrillardiano del término (Baudrillard, 2007), todo tipo de obras de arte que enaltecieran su magnificencia, de ahí el origen de las primeras logías, *studioli* y galerías en la península (Muñoz, 2007), mientras que la nobleza alemana, comenzó a atesorar objetos a partir de las herencias de sus antecesores.

Siendo así las cosas, las colecciones de Europa septentrional representaban más los avances sociales que el ideal de apreciación estética de sus vecinos del sur. Por ello en las *wunderkammer* no solo se encontraba pintura y escultura sino que junto a ellas se disponían objetos procedentes de los reinos animal y mineral y aparatos científicos; todo cuidadosamente alojado, aunque sin ningún criterio; cámaras de maravillas utilizadas frecuentemente como lugares de estudio, destinados a la investigación del mundo y a la formación de otros eruditos. Aunque los objetos no solo debían existir para su estudio, sino que junto al catálogo que se produjera a partir de ellos debían ser el “reflejo del espíritu sublime del coleccionista” (Schultz, 1994, p.179). En síntesis, en 1565 cuando se publicó *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro...* las *wunderkammer* alemanas eran

“espacios privados de estudio y formación, así como de ejemplo de un Estado moderno que enarbolaba una serie de características económicas, políticas, sociales y culturales. De este modo, la idea de colección va unida inexorablemente a la idea de Estado y este, en el caso de Baviera, a una vinculación directa con el poder divino.” (Vallina, 2018, p.15).

Las referencias a la obra del todopoderoso son recurrentes en este tipo de tratados en el que la glorificación a Dios se cristalizó en opulentos ensayos y *recomendaciones* para eruditos y estudiosos. Esto queda en evidencia con una segunda obra de referencia en la que la práctica coleccionista es una estrategia del hombre para restablecer su expulsión del Paraíso. El trabajo en cuestión intitulado algo así como *Una consideración sin precedentes de las cámaras de arte e historia natural en general*⁶ fue publicado por el médico y coleccionista alemán Johann Daniel Major en octubre de 1674 en la imprenta de Joaquín Reuman, y aunque la primera edición de este libro antiguo se extravió en el tiempo, una reimpresión realizada en 1704 en Frankfurt, y una digitalización realizada por la Biblioteca Estatal y Universitaria de Gotinga, nos permite tenerla hoy a la vista.

Lo primero que destaca es la portada del libro en la que aparece, encabezándola, el seudónimo de Major: D.B.M.D, seguida del título de la obra en alemán y de la figura de un ángel sentado sobre una esfera en la que se lee en latín “Desde al amanecer hasta el atardecer el nombre DNI”. Cierra este paratexto el pie de imprenta del ya mencionado Joaquín Reuman. Major realizó este trabajo mientras ocupaba el puesto de profesor de medicina y el de inspector de los jardines botánicos de la Academia de Kiel, donde nació. Según confiesa, el objetivo de su publicación apuntaba a un doble propósito: en primer lugar, una función privada, obsequio de bodas para un viejo colega, y otra más pública, puesto que a través de ella pretendía presentar un “inventario de la naturaleza”, aunque

6 El título original es *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*.

deberíamos agregar otro más: según los conocimientos de este autor, no existía, hasta ese momento, una obra como la suya, de ahí que otro propósito no explícito podía ser el de fomentar y promover las buenas artes (Schultz, 1994, p.180). En no más de 40 páginas Major aborda diversos temas que parten con explicar por qué el ser humano colecciona, argumentando que tal gesto recolector es producto de un “impulso humano innato” catalizado por la mano del creador. Una vez demostrado que el fin último de la formación de una colección es “reconocer lo sublime”, el alemán continúa su monografía enumerando las distintas expresiones utilizadas para referirse a las colecciones, que inicia con el término griego *museion* hasta proponer un término elaborado por el mismo que describe y nombra algo así como a un “gabinete y cámara de pinturas de los productos de la naturaleza” (*Naturalien Gemälde-Schrank und Kammer*) (Schultz, 1994, p.181)⁷, pasando por el término italiano *studiolo*. Antes de enumerar a los propietarios y las colecciones más famosas de su época en un apéndice final, a modo de lista o tabla, este autor sugiere la mejor acomodación para los *naturalia* y los objetos raros los cuales deberían ir dispuestos a la manera de los tubos de un órgano, en cajas, según él, “el único principio organizador practicable”. Para la historiadora Eva Schultz en este principio coinciden tanto Quiccheberg como Major, aunque también se pregunta si acaso este tipo de arreglo era común en las colecciones de la época. Con todo, Johann Daniel Major es enfático al señalar que las cajas que contuvieran los objetos debían estar debidamente etiquetadas con la descripción de su contenido, labor que debería estar a cargo de un erudito –¿un curador acaso?– y no un artesano, ya que solo así se podrían agrupar las cosas según su “clase natural” y no por orden alfabético, esa era la manera que la organización de una colección podía hacer justicia a la diversidad y singularidad del universo (Schultz, 1994).

7 La traducción es nuestra. Aunque también se ha traducido como “Gabinete y depósito de pinturas y objetos naturales” Muñoz, 2007, p.79.



Figura 2. Portada *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*. Obra de Johann Daniel Major, impreso por Joachim Reuman, 1674.

Fuente: Major, J. D. (1674). *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*. Joachim Reuman. URL: <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN775720887>

Según este libro antiguo, una colección debía contemplar cuatro acervos independientes pero reunidos en un mismo contenedor, a los que había que agregar una sala de lectura que denominaba *Antiquarium* y en la que se debían depositar libros, esculturas, monedas, urnas, etc. Las otras colecciones comprendían un gabinete de instrumentos matemáticos, un *Armamentarium* o arsenal y una “*Technicotheca*” destinada a objetos de arte menor. Para este conocedor, su concepto de colección solo podía realizarse si éste estaba bien concebido a través de la escritura de “catálogos universales” que recogieran los objetos reales. Este tipo de catálogo debía ser una suerte de *libro de rarezas* en el que se articularan todos los objetos reales poseídos, con los objetos que no estaban presentes en una colección pero que de todas maneras tenían que ser descritos e ilustrados en dicho impreso.

Además, el lector podía deducir del catálogo las ventajas o las desventajas de los objetos, en este sentido Major expande los términos de Quiccheberg para un catálogo en el sentido de que ya no era suficiente establecer el principio de organización de una colección. Este nuevo catálogo hacía posible lo imposible: crear una compilación de todos los objetos reales del universo.

En una lista al final de su obra, el originario de Kiel presentaba un “*Catalogus der Index Alphabeticus*” en el que informaba de las más importantes colecciones del mundo conocidas, leídas y escuchadas por él. De dicha lista destaca la colección de dos reyes incas en el Cuzco y Puna, Perú, y la colección del rey Moctezuma de México (Major, 1674). En una página final, a modo de postliminarios, Major enfatiza en las colecciones “aún más especiales” que las listadas, subrayando en los dos primeros lugares las “rarezas” de los reyes del Perú y las curiosidades del rey mexicana Moctezuma; queda al debe, según Schultz, en lo que respecta a hacer explícita las fuentes de su conocimiento.

Como fuere, parece que las colecciones del gran tlatoani mexicana Moctezuma Xocoyotzin fueron tempranamente conocidas en

el mundo europeo. Así lo deja ver Hernán Cortés en una de sus relaciones enviadas a Carlos V. En ella señalaba que:

En lo del servicio de Mutezuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, hay tanto que escribir que certifico a vuestra alteza que yo no sé por do comenzar, que pueda acabar de decir alguna parte de ellas. Tenía una casa donde tenía un muy hermoso jardín con ciertos miradores que salían sobre él, y los mármoles y losas de ellos eran de jaspe muy bien obradas. En esta casa tenía diez estanques de agua, donde tenía todos los linajes de aves de agua que en estas partes se hallan, que son muchos y diversos, todas domésticas; y para las aves que se crían en la mar, eran los estanques de agua salada, y para las de ríos, lagunas de agua dulce, la cual agua vaciaban de cierto a cierto tiempo, por la limpieza. Había para tener cargo de estas aves trescientos hombres, que en ninguna otra cosa entendían. Había otros hombres que solamente entendían en curar las aves que adolecían. Sobre cada alberca y estanques de estas aves había sus corredores y miradores muy gentilmente labrados, donde el dicho Mutezuma se venía a recrear y a las ver. Tenía en esta casa un cuarto en que tenía hombres y mujeres y niños blancos de su nacimiento en el rostro y cuerpo y cabellos y cejas y pestañas. Tenía otra casa muy hermosa donde tenía un gran patio losado de muy gentiles losas, todo él hecho a manera de un juego de ajedrez; y la mitad de cada una de estas casas era cubierta el soterrado de losas y la mitad que quedaba por cubrir tenía encima una red de palo muy bien hecha; y en cada una de estas casas había un ave de rapiña; comenzando de cernícalo hasta águila, todas cuantas se hallan en España, y muchas más raleas que allá no se han visto. Había en esta casa ciertas salas grandes bajas, todas llenas de jaulas grandes de muy gruesos maderos muy bien labrados y encajados, y en todas o en las más había leones, tigres, lobos, zorras, y gatos de diversas maneras. Tenía otra casa donde tenía muchos hombres y mujeres monstruos, en que había enanos, corcovados y contrahechos, y otros con otras deformidades, y cada una manera de monstruos en su cuarto por sí; y también había para éstos, personas dedicadas para tener cargo de ellos, y las otras casas de placer que tenía en su ciudad dejo de decir,

por ser muchas y de muchas calidades. (Segunda Carta-Relación escrita por Hernán Cortés y dirigida al Emperador Carlos V, un 30 de octubre de 1520)

Otro impreso antiguo de relevancia dentro de los tratados museológicos es la obra del hijo de un comerciante de Hamburgo apellidado Jenckel quien publicó en 1727 con el seudónimo de Caspar F. Neickelius su título *Museografía o instrucciones para el entendimiento correcto y disposición útil del museo o cámaras de rarezas*⁸ (Neickelius, 1727). Este impreso publicado por Johann Kanold en formato de cuarto y con un grabado calcográfico en cobre como frontispicio, incluía un índice de nombres y un apartado bibliográfico en el que hacía referencia a autores como Major y a otras colecciones contemporáneas. En el frontispicio se observa el gabinete de Neickelius ordenado conforme las recomendaciones que plasma en su tratado; se ve al erudito sentado en una mesa frente de una gran biblioteca dividida en cuatro secciones: lógica, astronomía, medicina y filosofía. A sus espaldas unos grandes ventanales que llenan de luz una habitación dispuesta para el estudio; a sus espaldas también colecciones de *naturalia* y una que otra pintura que, suponemos, corresponden a los sabios que lo precedieron.

Tal como en la obra de Major, en Neickelius se encuentra un razonamiento complejo acerca del deseo insaciable del ser humano por conocer el universo a pesar de su aída; conocimiento que podía adquirirse de las cosas físicas por medio de bibliotecas y colecciones de curiosidades. Solamente si hay bibliotecas el hombre puede llevar a cabo los estudios científicos esenciales para el mantenimiento y conservación de un gabinete de curiosidades porque “la verdadera función del gabinete consiste en servir a la gloria de Dios y luego al bien común” (Schultz, 1994, p.184). En términos generales, Neickelius toma el relevo de Major en lo que respecta a lista de

8 Su título original: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*. Traducción propia realizada con la asistencia de la profesora Loreto Gehri.

nombres y definiciones de expresiones para colecciones, pero incluye una nueva definición de museo que concibe como “un tal lugar o cámara en la que se encuentra (1) un gabinete de cosas naturales o artificiales...; (2) o bien un armario y un depósito con libros, y especialmente aquellos cuyo material se ocupa del contenido del gabinete ubicado en él” (Schultz, 1994, p.184).

Con el propósito de construir una colección bien sistematizada, el *tratado impreso antiguo* de Neickelius fue más allá que las obras que la precedieron. Para él, la exhibición de los acervos requería de una espacialidad y una arquitectura específicas: la colección debía ubicarse en un inmueble donde hubiera una buena circulación de aire, además de que la sala de exposición debía de estar orientada hacia el sureste; para el control de las nuevas adquisiciones que se hicieran debía elaborarse un inventario, es más, debía disponerse de un *catálogo general* para facilitar el uso científico del museo; para la conservación de las piezas, Neickelius recomendaba el control corporal de los observadores durante su visita, lo que Foucault (1996) categoriza como ritual de la circunstancia, y que debía hacerse de la manera más pulcra posible, o sea, aseado y con las manos limpias, al menos. Es importante señalar que así como con Quiccheberg, en los tratados de Major y de Neickelius se le otorgó un papel central a la conformación de una biblioteca que corriera paralela a la vida de la colección. Este afán de situar el texto al lado del objeto se explica porque en la práctica científica la biblioteca alcanzó el estado de instrumento de trabajo en la tarea de apropiarse del mundo natural (Pardo Tomás, 2010, pp. 47-49).

Pero no fue sólo la definición de museo o la introducción de directrices organizativas lo que hizo de esta obra un libro de referencia para eruditos y científicos del siglo XVIII. Este impreso antiguo contiene, además, una lista ordenada alfabéticamente de todas las colecciones famosas conocidas por el autor que describe con gran detalle. Como se ve, durante las primeras décadas del siglo XVIII las teorías precedentes se fueron consolidando conforme se hizo posible una reinterpretación de los objetos que debían ser

coleccionados. La simple acumulación de objetos no era suficiente para formar una colección, ni menos para crear un gabinete.

El impreso de Neickelius ofrece un ejemplo representativo de la transición del gabinete de curiosidades al museo moderno porque no solamente ofrece al lector moderno una definición general del museo o una guía sobre cómo hacer uno, sino que además expone una lista en orden alfabético de otras colecciones importantes de Europa. Las políticas de recolección de objetos, la formación de colecciones y su exhibición adecuada en los gabinetes fueron experiencias acumuladas en el transcurso de dos siglos que convirtieron al museo en una institución legítima de las ideas enciclopedistas sobre el mundo (Morales 2000, p. 176).

Para nuestros propósitos, es significativo señalar que el tratado impreso de Neickelius además de ofrecer una lista de colecciones famosas entregó, en su capítulo II, un directorio de sesenta y dos catálogos de colecciones regias y gabinetes privados publicados en Europa entre 1565 –periodo en apareció el tratado de Quiccheberg– y 1726 año en el que el médico de Bratislava, Job. Christianus Kundman, publicó en esa ciudad *Promptuarium Rerum Naturalium & Artificialium*. Este es un dato importante ya que nos permite afirmar, siguiendo a Findlen (1994), que desde el 1500 los catálogos impresos eran objetos tanto o más importantes que los acervos mismos, toda vez que mediante las descripciones y las imágenes grabadas en ellos las colecciones transitaban allende su contenedor volviéndose inteligibles para aquellos que, sin tener el objeto ante sí, contaban con la materialidad de las letras y de las imágenes para instruirse y organizar el mundo natural, ello ya que los objetos de una colección de esta estirpe se encontraban asociados a una idea acerca de la naturaleza y a una manera de concebir el mundo y el saber acerca de él (Pardo Tomás, 2010, p. 31).

El impreso antiguo, en su vertiente de catálogo de colección, con sus grabados y sus planchas se volvió una parte esencial para acrecentar el conocimiento de los sabios naturalistas del periodo; fue la

estrategia para darle forma a la experiencia del mundo mediante el ordenamiento de palabras y cosas. Pero no solamente eso: someter a escritura las colecciones significaba atenuar la problemática del tiempo y del olvido (Podgorny, 2018, p.34); “cada planta, cada insecto se comparaba con los especímenes existentes en las colecciones descriptas, inventariadas y representadas en estos museos de papel, sustitutos del viaje y del traslado” (Podgorny y Lopes, 2014, p.115); los catálogos antiguos constituían verdaderas colecciones que circulaban por el mundo libres de sus creadores (Huysen, 2002, p.42). Se tiene, en definitiva, que la confrontación y yuxtaposición de imágenes, o sea, la *representación visual*, constituía *per sé* un método para aumentar el conocimiento de la historia natural (Achim, 2018b, 112-114). Todo lo anterior sin mencionar la aparición de los libros antiguos en su vertiente de *catálogos impresos para subastas públicas* comenzados a publicar en Ámsterdam en 1616 (Pomian, 1990, p.39).



Figura 3. Frontispicio de *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*. Leipzig: Johann Kanold editor, 1727.

Fuente: Neickelius, C.F. (1727). *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*. Leipzig. Johann Kanold. URL: <https://ia800808.us.archive.org/25/items/museographia-oder00jenc/museographia-oder00jenc.pdf>



Figura 4. Portada de Museo-graphia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern. Leipzig: Johann Kanold editor, 1727.

Fuente: Neickelius, C.F. (1727). *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*. Leipzig. Johann Kanold. URL: <https://ia800808.us.archive.org/25/items/museographiaoder00jenc/museographiaoder00jenc.pdf>

Si bien es cierto que los catálogos museográficos que los viejos tratados museológicos ayudaron a elaborar con sus instrucciones y recomendaciones iniciaron como listas en las que uno a uno se presentaban los objetos de una colección, también lo es que evolucionaron convirtiéndose en libros de referencia con abundantes explicaciones sobre la importancia, el origen, el significado cosmológico y el poder milagroso de los distintos *naturalia*. En esas protoenciclopedias, similares en su modo de presentación y en su contenido, se recogían todos los objetos que se consideraba eran los elementos inalterables de una colección. De ahí que, siguiendo a Eva Schultz (1994), se pueda decir que no fueron el aprendizaje y la investigación en el sentido de educación de la mente en el poder de observación y la capacidad crítica los que le dieron el nombre de “museo” a las colecciones, sino que el término refirió, primero, al título de un género literario (p.182). De esta forma, tal como el género literario *metalogénesis*, que estudiaba el origen de los metales, el

género *museo* –en su forma de tratado y de catálogo– estructuraba el estudio de la naturaleza al definir categorías de objetos y prácticas de observación e interpretación mediante *instrucciones* dirigidas a la recolección de objetos de historia natural, a las maneras de clasificarlas, al orden del espacio en el que se guardaban, etc. (Achim, 2018a, p.33).

En tanto que género literario, el *museo* podría entenderse conforme su definición clásica, es decir, como una categoría específica en la que los textos literarios se ordenan conforme su estructura y su contenido, es decir, por “el estilo o material verbal” y por “la parte de la realidad de la que da cuenta, mediante la expresión de valores y noticias de la realidad” (Beltrán, 2019, pp.14-15), sin embargo, aquí preferimos comprenderlo, siguiendo a Valentín Volóshinov (2013), como *enunciados*. En efecto, para este lingüista ruso los enunciados se caracterizan por su composición binaria: de un lado, un locutor y del otro un oyente, roles que en nuestro caso ocupan el erudito-naturalista-propietario-autor del catálogo y el virtual lector de éste. Dicho aspecto dual indica que el *enunciado catálogo impreso antiguo* siempre se encuentra dirigido a un auditorio –de ahí su carácter *discursivo dialógico*–, incluso, como ya hemos mencionado, si éste se encuentra física y temporalmente ausente, premisa que surge de la concepción del enunciado en tanto que producto del *lenguaje*. Así, si se concibe al lenguaje como el producto de la vida social, éste cristalizará en la relación de comunicación que se dé entre los seres humanos tanto a nivel de la producción como del discurso, siendo allí, en el nivel de la comunicación verbal donde se elaboran los diferentes tipos de comunicación social. De ahí una de las premisas de la obra de Volóshinov: “la verdadera esencia del lenguaje es el acontecimiento social que consiste en una interacción verbal y se materializa en uno o varios enunciados” (p.298).

El coleccionismo como acontecimiento social (Clark, 2013) favoreció un género literario constituido llamado “museo” que a través de su materialidad escrita e iconográfica expresó los valores de la realidad que lo contenía y representó las ideologías políticas, científicas y re-

ligiosas de sus creadores. Decimos *género constituido* ya que se está ante formas de comunicación medianamente compactas y estables⁹ que se manifiestan en el modo de vida, en las circunstancias y en el discurso cotidiano; porque toda situación de la vida diaria implica, primero, contar con un auditorio y, segundo, con un registro de géneros propios que se ajustan al contexto de la comunicación social. Esa es la razón por la que Volóshinov afirma que el género es un elemento del medio social, porque se encuentra limitado y determinado por él en sus componentes más internos; porque es producto de una relación dialógica entre la enunciación –obra del erudito, del sabio, del naturalista– y la comprensión de ese enunciado por parte sus pares naturalistas, príncipes y otros curiosos.

Catálogos museográficos

Hemos analizado hasta aquí los primeros tratados museológicos que se conocen. En este apartado haremos una breve referencia al libro antiguo en tanto que *catálogo museográfico* de las colecciones creadas y conservadas con asistencia de esos mismos tratados, deteniéndonos en un par de modelos representativos y útiles para nuestros fines, a saber: determinar la relación entre impreso antiguo y dichos catálogos.

Una distinción fundamental entre *inventario* y *catálogo museográfico* ayuda como introducción al apartado. Mientras que podían en-

9 Una regularidad discursiva, empleando el término de Foucault, se puede ejemplificar con la siguiente muestra de títulos: *Ulyssis Aldrovandi Museum metallicum*, Bolonia, 1648; *Museum Kircherianum*, Roma, 1709; *Museum Brackenbofferianum Argentinese*, Argent., 1577; *Francisci Calciolarii Museum*, Verona, 1612; *Museo Cospiano di Lorenzo Legato*, Bolonia, 1678; *Museum Ashmoleanum di Johann Dolben*, [...]; *Henricus Fuioren Rariora Musei Academia Hafniensis*, Copenhaguen, 1633; *Museum Regalis Socity Anglicane*, Londres, 1681; *Das Museum Gottvaldianum*, Gedan, 1714; *Museum Regium Danicum*, 1696; *Memorie del museo di Ludovico Moscardo*, Padua, 1656; *Johann Mabilioni Museum Italium*, Paris, 1687; *Museum Pettiverianum*, Londres, 1705; *Museo Sertaliano Milanese*, Tortona, 1666; *Das Museum Spenerianum*, Leipzig, 1663; *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities*, Londres, 1656; *Museum Museorum*, Frankfurt, 1704. (Neickelius, 1727: 227- 231)

contrarse algunos inventarios durante el periodo de la Edad Media, el catálogo museográfico fue más bien una creación de la temprana modernidad europea lo que sugiere lo nuevas que eran las prácticas coleccionistas durante el Renacimiento. Los inventarios o índices –como el *Indice du Cabinet de Samuel Veyrel*, Bourdeos, 1635 (Neicelius, 1727: 230) – registraban el contenido de un museo, lo cuantifican al proporcionar una lista de objetos sin asignarles ningún valor analítico, mientras que los catálogos buscaban interpretar. Más que una lista, “el catálogo proporcionaba la presentación consciente de una colección” (Findlen, 1994, p. 36); eran los depósitos de múltiples relatos interconectados que textualizaban y contextualizaban cada objeto; descripciones que, por lo general, cumplían dos tipos de funciones: por un lado, sintetizaban las condiciones a través de las cuales un objeto había entrado al museo y, por otro, situaban histórica, filológica y comparativamente al objeto. De esta manera, el artefacto se localizaba tanto dentro de un *canon literario* como de uno científico (Findlen, 1994, p. 37).

A pesar de lo ya dicho, no hay que menospreciar el valor epistémico de la “lista” nos dicen los historiadores de la ciencia Staffan Müller-Wille e Isabelle Charmantier (2012) quienes, a partir de los aportes del antropólogo histórico Jack Goody, estudian la génesis del sistema de clasificación del naturalista sueco Carl Linneo (1707-1778). Ambos historiadores argumentan que fue la confección de listas la que dio forma a las ideas sobre el “orden de la naturaleza” en Linneo, pero que también limitaron su pensamiento taxonómico. Con todo y con eso, afirman que poner atención a las listas, a las tablas y a otras “tecnologías de papel” como los catálogos que examinamos aquí como lo que son, es decir, “herramientas materiales para organizar la adquisición y acumulación de conocimientos” (Müller-Wille y Charmantier, 2012), puede contribuir a la escritura de un relato detallado y convincente de las transiciones entre los distintos esfuerzos por dar un orden a la naturaleza.

Con el recurso de la imprenta, los eruditos dueños de colecciones comenzaron a publicar el contenido de sus gabinetes privados hacia fi-

nes del siglo XVI, permitiéndoles alcanzar un público potencial mayor que el que recorría personalmente sus museos, pero también la imprenta abrió una frontera temporal impensada en ese momento. En este sentido, puede decirse que el catálogo posee una doble condición: de temporalidad y de testimonio. En el primer caso, cuando se encontraba cerca de una exposición sus folios desdoblaban el orden del espacio, mientras que lejos de ella, en otras geografías y tiempos, constituían un cosmos autosuficiente en donde las imágenes –gráficas y textuales– conservaban la referencia al espécimen. En tanto que testimonio, el catálogo antiguo permitía el acceso a un acontecimiento sucedido en el pasado puesto que lo recordaba. Por eso para Frida Gorbach la marca del catálogo es la *ausencia* toda vez que, si bien es cierto, sus imágenes y palabras remiten al pasado, al mismo tiempo, recuerda que el regreso a dicho pasado es improbable “de ahí que no sea posible más que recubrir con palabras e imágenes ese lugar vacío y transitar de una representación a otra” sea “como índice, como ícono y como símbolo, signos que proponen siempre el encuentro final con el objeto” (Gorbach, 2008, pp.101-102).

Un catálogo museográfico publicado le proporcionaba al coleccionista un nuevo estatus, especialmente si era el propietario de la colección quien lo escribía, en tal caso el catálogo daba cuenta de su erudición. Si llegado el momento el catálogo era escrito por otro estudioso, eso demostraba el prestigio de un coleccionista que se había ganado el derecho de comisionar la descripción de su trabajo. De esta manera, puede decirse que la publicación de un catálogo se convirtió, en algunos casos, en la principal misión intelectual del dueño del acervo. El desarrollo del catálogo, de simple lista a corpus científico, y después a una *producción literaria*, ocurrió gradualmente; evolución hacia una forma literaria que se puede observar comparando las distintas versiones de un mismo impreso a lo largo del tiempo: omisiones, adiciones, etc. El análisis de una versión y otra de catálogos de una misma colección, deja ver, también, una transición de públicos: de grupos restringidos de gentes educadas y especialistas, a otros más amplios como aristócratas, cortesanos, caballeros y curiosos. La posesión de un museo y de su catálogo impreso

era otra forma de ascender en la escala social y aunque la curiosidad no era un buen agente para igualar las diferencias entre los niveles sociales, sí podía aplacar las discrepancias de nacimiento y linaje proporcionando un punto de encuentro entre grupos socialmente diferenciados. En efecto, “la transformación de los gabinetes privados a la forma de catálogo y, en un menor grado, en una selección de objetos, da cuenta de la evolución de la práctica colectora que pasó de ser una actividad profesional a convertirse en un pasatiempo nobiliario” (Findlen, 1994, pp.38-42).

En síntesis, puede decirse que mientras que la recolección había sido una actividad iniciada por naturalistas interesados en los usos de la naturaleza, un siglo más tarde se había convertido en un pasatiempo de los aspirantes a nobles y cortesanos. Más que encumbrar la curiosidad como una práctica utilitaria, los coleccionistas del siglo XVII convertían a la curiosidad en una virtud en sí misma¹⁰. Ambos grupos, eruditos y cortesanos, mostraban una fascina-

10 Para la época, según el historiador polaco Krzysztof Pomian, se tenía una idea más o menos clara sobre qué implicaba ser curioso: “Aquel que desea saber y aprender todo. Todo hombre tiene curiosidad (curioso) por conocer su propio destino. Este término a veces se usa de manera negativa. Quien tiene curiosidad (curioso) por conocer los secretos de los demás, abriendo sus cartas, es indiscreto. Es un error entrometerse (ser curioso) en asuntos que los cortesanos no dan a conocer. Cervantes escribió la historia del Hombre Inquisitivo (curiosamente impertinente), que quería poner a prueba la fidelidad de su esposa. Aquellos que tienen sed por aprender y desean mirar los tesoros del arte y la naturaleza pueden ser descritos como que tienen una Mente Indagadora (curioso), esto se entiende como un cumplido. Aquél que ha viajado por toda Europa y ha leído con atención cada libro raro tiene una Mente Indagadora (es un curioso). Experimentos sofisticados y descubrimientos forman el trabajo de un Químico entusiasta (curioso). Quien ha reunido las obras de arte y la naturaleza más raras, más bellas y más extraordinarias es un Entusiasta (un curioso). Hay libros, medallas, impresos, pinturas, flores, conchas, antigüedades y objetos naturales Entusiastas (curiosos). Las rarezas que son coleccionadas o comentadas por el entusiasta (curiosos) pueden describirse también como curiosidades. Este libro es una curiosidad, es decir, raro, o contiene muchas cosas singulares, desconocidas para muchos. Este secreto es curioso. Este experimento, este comentario es curioso. Este museo del hombre es de lo más curioso, está lleno de curiosidades. Las ciencias curiosas (ciencias curiosas) son aquellas que son conocidas sólo por unos pocos, y que tienen secretos particulares, como la Química, y una parte de la Óptica, donde se producen vistas extraordinarias por medio de espejos y vidrios;

ción por las paradojas y los fenómenos difíciles de comprender, sin embargo, mientras que los naturalistas del Renacimiento tardío se internaban en los secretos de la naturaleza para producir mejores medicinas y completar el proyecto aristotélico de clasificar la totalidad del mundo natural, sus contrapartes barrocas, ávidos lectores de tratados como los arriba mencionados entendían la apreciación y creación de la sutileza como su último objetivo.

Según Paula Findlen (1994) la primera descripción publicada de un museo de historia natural fue *Arca Rerum Fossilium* de Johann Kentmann, anexa a la obra de Conrad Gessner intitulada algo así como *Acerca de todos los fósiles, joyas y piedras preciosas, metales y otros similares, resumen de varios de ellos ahora editados por primera vez* (Gesner, 1565)¹¹, que vio la luz el mismo año en el que Quiccheberg revelaba su tratado: 1565. Aunque más que anexo, en el sentido de ser un “agregado”, el catálogo de fósiles de Kentmann inaugura la obra de Gessner ocupando poco más de las doscientas primeras páginas de un impreso antiguo de más de mil. La portada del libro la encabeza su título en latín seguido de un grabado en el que fósiles, gemas y piedras preciosas representan los números de la esfera de un reloj y como pie de imprenta: Zurich, impreso por Jacobo Gesnerus, 1565 (*Tiguri, excudebat Jacobus Gesnerus: Anno: M.D.L.X.V*). En la página siguiente, un índice que lleva por título: “*Hoc volumine continentur*” (Este volumen contiene) que distingue con claridad los ocho apartados del libro, el primero de los cuales corresponde

también varias ciencias vanas, de las que se dice que revelan el futuro, como la Astrología, la Quiromancia, la Geomancia e incluso la Cábalá, la Magia, etc.” Pomian, Krzystof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990, p. 55. Más recientemente sobre la curiosidad consultar: Benedict, Barbara M. *Curiosity: A Cultural History or Early Modern Inquiry*. Chicago: The Chicago University Press, 2001. Evans, Robert J. W y Alexander Marr (eds.) *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2006. Swann, Marjorie. *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2001.

11 Su título original es: Gesner, Konrad. *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi*. Zurich: impreso por James Gesnerus, 1565.

al *Arca Rerum...* de Kentmann inaugurada por un grabado en el que aparece el erudito alemán. En el segundo capítulo, un trabajo del mismo Kentmann en el que, con grabados y descripciones, reseñaba doce distintos tipos de cálculos extraídos de distintas partes del cuerpo humano. Hay que recordar que este autor era un conocido médico de la región de Sajonia.

Otro material de referencia cuando se trata del estudio de los catálogos museográficos en tanto que impresos antiguos y género literario es el *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*, impreso en Londres por John Grismond en 1656.

John Tradescant, el joven, fue un botánico, jardinero real y coleccionista inglés; a la muerte de su padre, John Tradescant el viejo, heredó una colección que fue ampliando y que luego publicó en su catálogo. A su muerte en 1662, se transfirió su acervo y su biblioteca a Elias Ashmole quien años más tarde la donó a la Universidad de Oxford tornándose la colección fundacional del *Ashmolean Museum* (1683). El frontispicio de esta obra que, a diferencia de los ya estudiados está exento de elementos arquitectónicos, presenta, enfrentado a la portada, un sencillo retrato de Tradescant padre libre de todo tipo de orlas, aunque enmarcado por grandes hojas de palma, en cuyo pie se ve una inscripción en latín que se podría traducir así: “John Tradescant padre, selección de cosas notables en un almacén cerca de Londres que, una vez más, fue el primero en establecerse y en dotarlo de un recorrido para su inspección”. En las páginas siguientes, cuatro anagramas en el que el hijo expresa su devoción por la observación de la naturaleza como arte, por su padre y sus deseos de trascender: “*Joannes Tradescantus. Sane vota trascendis*”

Como una suerte de preliminares entremezclados con atisbos de una moderna introducción, Tradescant joven da la bienvenida “al lector ingenioso” de su catálogo, al que le expresa los motivos que le impulsaron a publicar su impreso y le expone el orden del mismo. Confiesa que en 1653 unos amigos, entre ellos su único hijo,

lo persuadieron de hacer una lista de su colección con un doble argumento: primero, la “enumeración” de sus rarezas le otorgaría honor a la nación y, segundo, que sería un beneficio para los “ingeniosos” y para los “curiosos imitadores” de éstos ya que con su estudio podrían volverse verdaderos investigadores de la naturaleza. Luego de vicisitudes como la enfermedad de su hijo y retrasos con las planchas de impresión, la obra pudo salir a la luz. Advierte que publica su trabajo en inglés y en latín: usa su lengua materna para referirse a los animales, plantas y peces conocidos y adopta el latín para dar cuenta de insectos, crustáceos, minerales, frutos extraños, material médico y otros objetos “artificiales” como utensilios, vestimentas y accesorios de otras culturas desconocidas en el Reino Unido. Lo anterior testimonia lo adelantada, científicamente hablando, que se encontraba su colección. En seguida presenta el índice que titula “Una visión de conjunto” y que informa de las quince partes en las que se divide su trabajo a las que agrega una lista muy especial dedicada a los principales benefactores de la colección (Tradescant, 1656).

Entre los catálogos más recordados y nombrados se encuentra el del sabio danés Ole Worm de Copenhague. Worm (1588-1654), fue médico, anatomista y botánico; decano y profesor de pedagogía, lengua griega, física, medicina y filosofía natural en la Universidad de Copenhague; además de responsable de proveer de plantas medicinales al jardín botánico de esa misma casa de estudios. A lo que habría que agregar su cargo de médico de la corte del rey Federico III de Dinamarca (1609-1670), con quien compartía el interés por el acopio de objetos de historia natural.



Figura 5. Portada de Konrad Gesner De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi. Zurich: impreso por James Gesnerus, 1565.

Fuente: Gesner, K. (1565). De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi. Zurich James Gesnerus, 1565. URL:http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532239260&idioma=0



Figura 6. Grabado de Johann Kentmann en Gesner, Konrad. *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi*. Zurich: impreso por James Gesnerus, 1565.

Fuente: Gesner, K. (1565). *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi*. Zurich James Gesnerus, 1565. URL:http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532239260&idioma=0

Su colección, que comenzó con minerales, para luego incorporar animales, plantas y *artificialia*, se completó entre 1620 y 1624; acervo que le permitió, como profesor de física de la universidad, introducir la enseñanza de asignaturas demostrativas, algo completamente nuevo para la época. Aunque Worm no solamente utilizó su colección para la enseñanza sino que también la usó como punto de partida para sus reflexiones sobre filosofía, ciencia e historia natural, de las que se derivaron importantes descubrimientos como, por ejemplo, el de identificar el colmillo del narval como procedente de este cetáceo y no de un unicornio, como se creía en aquel entonces (Romero-Reveron, Arráez-Aybar, 2015; Pardo Tomás, 2010; Worm, 1655, pp.282-287). Antes de su muerte en 1654, Worm ya había realizado algunos grabados en madera de las cosas recopiladas en los alrededores de Copenhague y había escrito sus reflexiones sobre el significado de los objetos, aunque en vida no alcanzó a publicar nada de eso. Al año siguiente, y bajo una cuidada edición a cargo de su hijo, Willum Worm, vio la luz en Leiden, bajo el sello de Johannes Elzevier, el *Museum Wormianum seu historia rerum rariorum, tam naturalim, quan artificialium, tam domesticarum, quan exoticarum* (Ludguni Batavorum: apud Johannem Elsevirium, 1655) o *Museum Wormianum* o *Historia de las cosas más raras tanto naturales como artificiales, domésticas y exóticas*. El catálogo, de más de cuatrocientas páginas, es inaugurado por una portada con el título en latín, seguida de un grabado en la parte central en la que un sabio griego toca y observa un árbol de olivo envuelto por una vid y desde el que pende una cita: “*Non Solus*”; de pie de imprenta los datos recién apuntados a los que habría que agregar uno nuevo: la tipografía utilizada en el impreso.

En seguida, una dedicatoria dirigida a Federico III firmada por el hijo de Worm, Willum, y luego un exquisito grabado del padre en el que éste, a través de una ventana en forma de óvalo, observa directamente a los ojos al lector de su obra. Precisamente, a este último se dirige Worm el viejo en el siguiente apartado: “*Prefatio ad lectorem*”, en el que destaca, así como en la lista de Trasdescant, los objetos hasta ahora desconocidos en las geografías europeas.

Worm realiza un reconocimiento a la autoridad de los eruditos contemporáneos y a los que lo precedieron dedicándoles un índice de autores: “*Authores Quorum in hoc opere mentio fit*” al que sigue otro índice capitular en el que se distingue con claridad los cuatro libros que componen el *Museum...*: reino mineral, reino vegetal, reino animal y un aparte dedicado a las artificialias. A continuación del *Index Capitum* y a doble página se puede admirar una de las ilustraciones más conocidas y famosas de cualquier catálogo de maravillas que resume iconográficamente lo que se entiende por este género. El grabado, obra de G. Wingendorp, muestra el interior del Museo de Worm: un espacio rectangular con grandes ventanales – al más puro estilo de Nickelious – atiborrado de estanterías colmadas de objetos y animales disecados. Aunque la obra es prolija en el orden que presenta en su interior, en el grabado no se observa ningún criterio de ordenación salvo el tamaño de los expósitos. El *Museum Wormianum* muestra la dedicación y el cuidado de su editor, Willum Worm. Es probable que Federico III ordenara su edición, sobre todo si se piensa que él compró la colección de Worm para incorporarla a su Cámara de Maravillas, donde varios de los objetos pertenecientes del sabio danés pueden admirarse hoy en día.

Según Romero-Reveron y Arráez-Aybar (2015), por más de una centuria el *Museum Wormianum...* fue un reconocido libro de texto de arqueología siendo considerado hoy en día una buena síntesis de la visión científica sobre la mineralogía y la museología del siglo XVII. Además de sus aportes a la historia natural, Worm sentó las bases de los estudios arqueológicos modernos, en el sentido de volver la práctica de búsqueda y de acopio de materiales en los yacimientos la piedra fundacional de la disciplina.

La conformación de colecciones, la producción de tratados museológicos y catálogos museográficos de los años que examinamos fue una práctica social favorecida por la emergencia de lugares específicos que fungieron, también, como espacios políticos y culturales, a saber: los *studiolos* y los primitivos museos en su forma de gabinete; “agentes materiales” que facilitaron la circulación de

una producción escrita que salvó los muros entre el conocimiento local y su dimensión europea (Pardo Tomás: 2010, p.27). Es más, el “desplazamiento de papeles” en forma de impresos antiguos perfiló trayectos a partir de los cuales se definieron objetos y categorías científicas y se negociaron sus significados (Achim, 2018a, p.35).



Figura 7. Grabado de John Tradescant. En Tradescant, John. *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*. Londres: John Grismond, 1656.

Fuente: Tradescant, J. (1656). *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*. Londres John Grismond.

URL: <https://archive.org/details/musaeumtradescan00trad>



Figura 8. Grabado de John Tradescant hijo. En Tradescant, John. *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*. Londres: John Grismond, 1656.

Fuente: Tradescant, J. (1656). *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*. Londres John Grismond. URL: <https://archive.org/details/musaeumtradescan00trad>

Las cosas, los objetos, las maravillas expuestas en dichos lugares y las dibujadas con palabras en los enunciados catálogos impresos antiguos, las representaciones en papel en definitiva, circularon entre eruditos forjando lazos, estableciendo conexiones entre estudiosos, entre sociedades científicas y entre coleccionistas de lugares lejanos,

incluso, dificultando las relaciones entre los individuos mismos, dando lugar a nuevas formas de asociación (Achim, 2018b, p. 132; Clark, 2013), decimos, a *nuevos acontecimientos sociales*. De hecho, Chartier (1994) se ha llegado a preguntar cómo entre los siglos XVI y XVIII la circulación del impreso transformó las formas de sociabilidad posibilitando pensamientos nuevos y transformando las relaciones con el poder.

Si bien es cierto que la ciencia moderna del periodo que tratamos se vio fortalecida por las colecciones tangibles, también lo es que las “colecciones de papel” fueron fundamentales como estrategia para poner en circulación esos otros “objetos de papel” y así “averiguar datos y proponer interpretaciones en torno a éstos” (Achim, 2018b, p. 101). Esa cultura material, entendida como el sustantivo colectivo que engloba términos tales como objeto tangible, objeto de papel, cosa, bulto, espécimen, artefacto o bien (Pearce, 1994, p. 9) participó de una red de comunicación y conocimiento que los eruditos europeos produjeron no tan solo a partir de la circulación de sus impresos antiguos sino, también, gracias al intercambio de muestras de sus propios acervos y de todo tipo de epístolas; red de comunicación que, según Findlen, permite hablar de una comunidad científica bien formada a fines del siglo XVI (Findlen, 1999, pp. 369-400). Ahora bien, si lo que se deseaba era constituirse en un nodo principal de esa red y que los flujos de saberes circularan por el gabinete propio, el naturalista erudito debía seguir *instrucciones*, aprehender un tipo de conocimiento técnico en los usos y normas que regulaban la sociabilidad epistolar que se aprendía de oídas, en la práctica misma al interior del gabinete y a través de viajes a otros espacios similares (Pardo Tomás, 2010, p. 41).

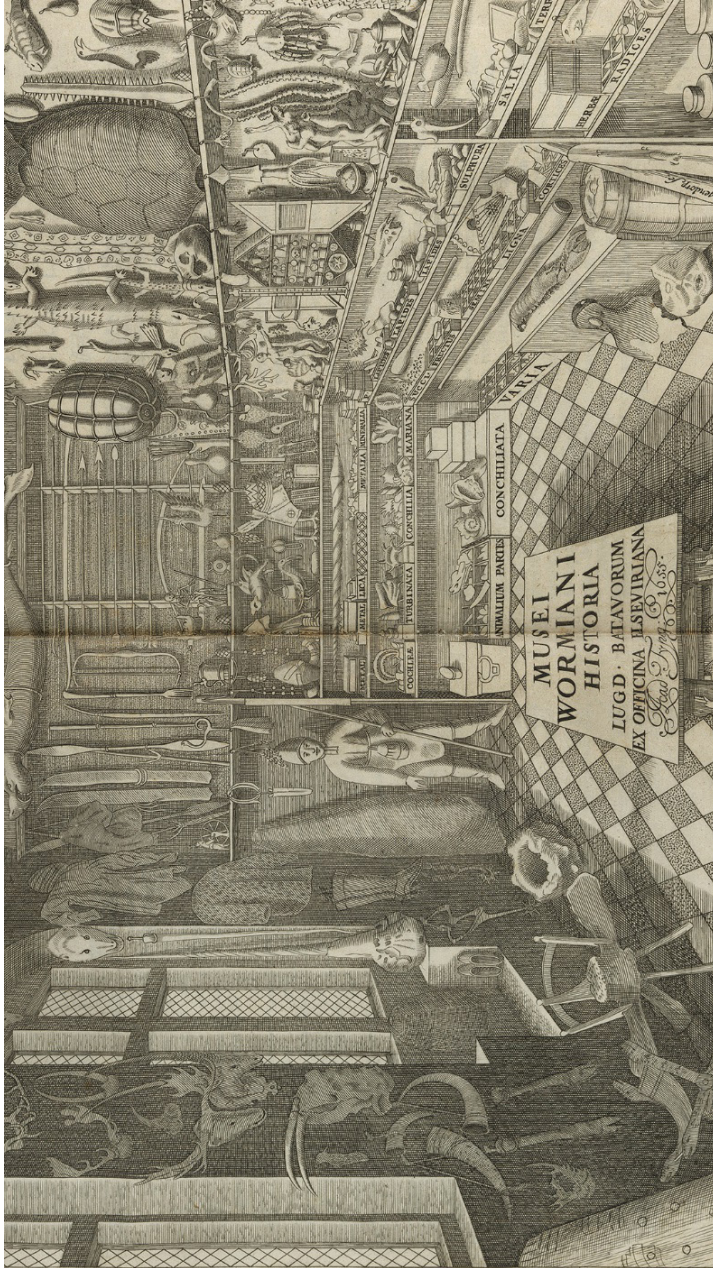


Figura 9. Grabado del Museum Wormianum. Worm, Ole. Museum Wormianum. Museum Wormianum seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum. Leiden: Johannes Elzevier, 1655.

Fuente: Worm, O. (1655). Museum Wormianum. Museum Wormianum seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum. Leiden. Johannes Elzevier. URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/129699#page/13/mode/1up>

La figura *carta* fue la que permitió incrementar las colecciones a partir de permutas, regalos, y promesas de piezas duplicadas a cambio de otras nuevas. Es más, para alcanzar una presencia virtual en dicha red de intercambio de conocimientos y comunicación había que saber y respetar las reglas que conducían la “relación epistolar”, forma de escritura que adquirió forma de sociabilidad (Romero-Díaz, 2013, pp. 264-267) entre los eruditos que les permitió no tan solo comunicar los saberes producidos en sus *studiolo* sino también poner a circular en papel los objetos sobre los que esos conocimientos se producían; por eso las cartas integraban y eran el resultado de las prácticas de gabinetes. Desde este punto de vista, según Pardo Tomás (2010), las cartas hacían parte de la misma cultura material que esos espacios conformaban.

Conclusiones

Antes que clausurar la discusión, este ensayo plantea nuevas preguntas a las que perfila algunas respuestas: ¿cómo se desplaza el conocimiento? Los impresos antiguos en su vertiente de catálogos museográficos entregan indicios de esa trashumancia. Las listas, las tablas, las tarjetas de índices son efectivas tecnologías de información mediadas por la tinta y el papel, en la medida en que fueron concebidas y diseñadas para mostrar datos de manera sinóptica. De hecho, las listas, como las aparecidas en el trabajo de Tradescant, pueden considerarse como auténticas tecnologías de investigación toda vez que son un medio para presentar y preservar el conocimiento de forma concisa y estructurada, aunque abierta. Las listas no son objetos estables de contemplación ya que invitan a la manipulación mediante la reordenación y quizá la sencillez y el carácter mundano de ellas sea lo que, a ojos de Müller-Wille y Charmantier, impida a los historiadores de la ciencia prestar más atención a sus funciones epistémicas.

Pero no solo las listas. Los grabados por sí mismos resultan ser otro recurso para la producción de saberes. En efecto, la transfiguración

del objeto propiamente tal, a su representación visual en el dibujo y/o su traducción al texto buscó dotar de orden al universo de los objetos existentes y desde allí facilitar las comparaciones y yuxtaposiciones. De hecho, la publicación de las colecciones en los museos de papel que eran los antiguos catálogos museográficos, con sus recursos gráficos y textuales, brindó la oportunidad para poner los acervos a circular más allá de su contenedor y de los continentes, para estudiarlos y, conforme la episteme del momento, compararlos en búsqueda de similitudes.

Los tratados museológicos, por su lado, son parte constitutiva de la emergente ciencia moderna. Así es, si la formación y el estudio de colecciones es una actividad científica, como lo era durante el periodo que estudiamos aquí, dicha práctica es una actividad prescriptiva que debe estar sujeta a instrucciones y pautas bien definidas que deben cultivarse si lo que se quiere es ser parte constitutiva de una comunidad científica. Pero no solo eso, la formación de colecciones exige, también, una preceptiva que permita encaminar la acción de los coleccionistas a la distancia, brindando instrucciones de cómo concebir la arquitectura de un gabinete, cómo ordenar los acervos, la importancia de contar con una biblioteca para el estudio de éstos, cómo elaborar un libro de la colección que se posee, qué debería considerar ese catálogo y otras órdenes similares. A eso contribuyen esos impresos antiguos. En tanto que manifestación de un primer pensamiento museológico, dichos tratados norman la reflexión erudita proponiendo caminos de actuación encaminados, en un principio, a develar la creación divina.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- De sepibus, G. (1678). *Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum*. Amsterdam Ex Officina Janssonio-Waesbergiana. URL: <http://digitalcollections.slu.edu/digital/collection/imagebank/id/5634>
- Gesner, K. (1565). *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi*. Zurich James Gesnerus, 1565. URL: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532239260&idioma=0
- Major, J. D. (1674). *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*. Joachim Reuman. URL: <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN775720887>
- Neickelius, C.F. (1727). *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*. Leipzig. Johann Kanold. URL: <https://ia800808.us.archive.org/25/items/museographiaoder00jenc/museographiaoder00jenc.pdf>
- Salva, V. (1843). *Nuevo Valbuena o Diccionario Latino-Español, formado sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras*. Valencia. Librería de Mallen y sobrinos. *Segunda Carta-Relación escrita por Hernán Cortés y dirigida al Emperador Carlos V, un 30 de octubre de 1520*. URL: <https://dl.wdl.org/7335/service/7335.pdf>
- Tradescant, J. (1656). *Museum Tradescuntianum or a collection of rarities preserved at South-Lambeth neer London by John Tradescant*. Londres John Grismond. URL: <https://archive.org/details/musaeumtradescan00trad>
- Worm, O. (1655). *Museum Wormianum. Museum Wormianum seu historia rerum rariorum, tam naturalim, quan artificialium, tam domesticarum, quan exoticarum*. Leiden. Johannes Elzevier. URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/129699#page/13/mode/lup>

Bibliografía

- Achim, M. (2018a). "Introducción. Tecnologías de papel" en Laura Cházaro, Miruna Achim, Nuria Valverde (Eds.), *Piedra, papel y tijera: instrumentos en las ciencias en México*. Ciudad de México: UAM-Unidad Cuajimalpa, 2018a, 29-37.
- Achim, M. (2018b). "Colecciones de papel: hacia una ciencia de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX" en Laura Cházaro, Miruna Achim, Nuria Valverde (Eds.), *Piedra, papel y tijera: instrumentos en las ciencias en México*. Ciudad de México: UAM-Unidad Cuajimalpa, 97-138.
- Baudrillard, J. (2007). *El sistema de los objetos*. México D.F: Siglo XXI Editores.
- Beltrán, L. (2019). "La novela, género literario". *Letras* 66, 13-45.
- Chartier, R. (2009). *El libro y sus poderes (siglos XV-XVIII)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Chartier, R. (1994). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Checa, J. L. (1999). *El libro antiguo*. Madrid: Acento Editorial.
- Clark, L. R. (2013). "Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance studiolo". *Journal of the History of Collections*. 25 (2), 171-184.
- Constantino, M. E. y Pimentel, J. (2018). "Cómo inventariar el (nuevo) mundo. Las instrucciones como instrumentos para observar y coleccionar objetos naturales" en Laura Cházaro, Miruna Achim, Nuria Valverde (Eds.), *Piedra, papel y tijera: instrumentos en las ciencias en México*. Ciudad de México: UAM-Unidad Cuajimalpa, 2018, 65-96.
- Dahl, S. (1999). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin.
- Eisenstein, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal.
- Febvre, L. y Martin, H.J. (2005). *La aparición del libro*. México D.F: FCE-Libraria.

- Findlen, P. (1999). "The formation of a Scientific Community: Natural History in Sixteenth-Century Italy" en Anthony Grafton y Nancy Sirasaisi (eds.) *Natural Particulars Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge: The MIT Press, 369-400.
- Findlen, P. (1994). *Posessing Nature. Museums, Collecting, and, Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: Ediciones Literales-El cuenco de plata.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1996). *El orden del discurso*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- González, L. (1996). "El escudo de cobre. De Objeto etnográfico y regalo ceremonial a objeto de representación museográfica". *Cuicuilco. Nueva Época*, 3 (8), 35-50.
- Gorbach, F. (2008). *El monstruo objeto imposible. Un estudio sobre la teratología mexicana, siglo XIX*. México D.F: UAM-Itaca.
- Hess, V. y Mendelsohn, J. A. (2010). "Case and Series: medical knowledge and paper technology, 1600-1900". *History of Science*. 48 (3-4), 287-314.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México. D.F: FCE.
- Federación Bibliotecaria de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas. (1993). *Descripción bibliográfica internacional normalizada para publicaciones monográficas antiguas*. Madrid: ANABAD-Arco/Libros.
- Marrou, H. (1999). *El conocimiento histórico*. Barcelona: Idea Books.
- Martin, H.-J. (1999). *Historia y poderes de lo escrito*. Gijón: Ediciones Trea.
- Morales, L. (2010). "La escritura-objeto en los museos de historia". *Intervención*. 1 (1), 30-38.
- Morales, L. (2000). "La invención de la colección museográfica en la producción de significado". *Historia y grafía*. 15, 151-180.

- Moreno, A. y Pérez, A. M. (2009). “El frontispicio o portada, antecedente en imágenes del contenido del libro barroco: El teatro de las Religiones de fray Pedro de Valderrama, 1612”. *Cuadernos de arte*. 40, 69-82.
- Muñoz, A. (2007). *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Ediciones Trea.
- Müller-Wille, S. y Charmantier, I. (2012). “Lists as Research Technologies”. *Isis*, 103(4), 743-752.
- Romero-Reveron, R. y Arráez-Aybar. L. A. (2015). “Ole Worm (1588-1654) - Anatomist and Antiquarian”. *European Journal of Anatomy*. 19(3), 299-301.
- Olson, D. (1998). *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructuración del conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Pardo Tomás, J. (2010). “Escrito en la rebotica. Coleccionismo naturalista y prácticas de escritura en el gabinete de curiosidades de la familia Salvador. Barcelona, 1626-1857”. *Cultura Escrita & Sociedad*, 10, 17-52.
- Pearce, S. (1994). “Museum Objects”. Pearce, Susan M. (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. Routledge: Londres-Nueva York, 9-11.
- Podgorny, I. “Hacia una historia burocrática de las ciencias”. En Sanhueza, Carlos (ed) *La movilidad el saber científico en América Latina. Objetos, prácticas e instituciones (Siglos XVIII al XX)*, Santiago de Chile: Universitaria, 2018, 19-54
- Podgorny, I. y Lopes, M. M. (2014). *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina (1810-1890)*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Pomian, K. (1999). “Historia cultural, historia de los semióforos” en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (coord.) *En Para una historia cultural*. México: Editorial Taurus, 1999. 79-108.
- Pomian, K. (1990) *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press.
- Parada. A. (2012). *El dédalo y su ovillo. Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Facultad de Filosofía y Letras.

- Quiccheberg, S. (2018). *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro (1565). El museo como contenedor de objetos maravillosos*. Gijón: Ediciones Trea.
- Remírez de Esparza, F. (2008). *El comercio del libro antiguo*. Madrid: Arco/Libros.
- Romero-Díaz, N. (2013). “Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV” en Mechthild Albert (ed.) *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 255-276.
- Rubio, A. (2014). *Libros antiguos en la Universidad del Valle*. Cali. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Schultz, E. (1994). “Notes on the history of collecting and of museums” en PEARCE, Susan (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 175-187.
- Vallina, A. (2018). “Introducción” en Quiccheberg, Samuel. *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro (1565). El museo como contenedor de objetos maravillosos*. Gijón: Ediciones Trea, 13-34.
- Volóshinov, V. (2013). “Anexo 4. La estructura del enunciado” en Tzvetan Todorov (ed.) *Mijail Bajtin. El principio dialógico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Zabala, J. (2014). *Los impresos antiguos*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

