

Lia Munilla Lacasa*, Sandra Szir** y Georgina Gluzman*** /
Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la
litografía a Buenos Aires (1828-1838)

Introducción

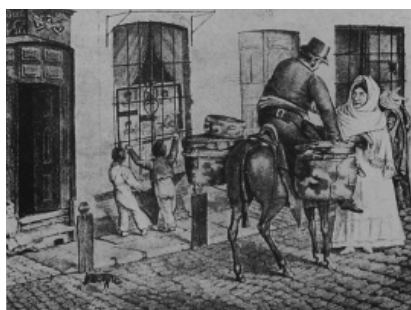
En el año 1828 se instaló en Buenos Aires el primer establecimiento comercial que implementó en forma sostenida la tecnología litográfica como método de producción de documentos e imágenes. Este hecho introdujo una práctica novedosa en la cultura visual porteña. Durante el lapso de casi diez años en los cuales operó, la firma “Bacle y Cía.” –denominada desde 1829 “Litografía del Estado”– produjo y puso en circulación una considerable cantidad de objetos gráficos de diverso carácter. En el soporte de libros, folletos o láminas diseminó retratos de hombres públicos, vistas, álbumes ilustrados de trajes y costumbres, imágenes estampadas en hojas sueltas, papeles de música, libros con portadas o ilustraciones litografiadas, documentos oficiales o particulares como patentes, títulos de propiedad, invitaciones, letras de cambio, programas de teatro, planos topográficos, mapas y diagramas. Publicó asimismo los primeros periódicos ilustrados locales y posibilitó el emplazamiento de imágenes y elementos decorativos en todo tipo de trabajos comerciales. Pero además desarrolló gran parte de la propaganda política del régimen rosista produciendo a través de la impresión litográfica divisas federales así como el retrato de Juan Manuel de Rosas multiplicado en fundas de sombreros, guantes o chalecos.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que estudia la historia cultural, social y material de la producción litográfica en la Argentina en el siglo XIX, marco en el cual el carácter y los alcances del caso de César Hipólito Bacle y la Litografía del Estado se presentan como peculiares. El propósito consiste en describir y brindar algunos indicios para la interpretación histórico cultural del fenómeno en el contexto de lo que entendemos como un evento significativo en la coyuntura de la cultura visual local.¹ Analizar la producción litográfica desde la actual historia del arte con algunas estrategias interpretativas de carácter interdisciplinar y revisar las fuentes con preguntas que no han sido formuladas por los historiadores que nos precedieron conducen a nuevas perspectivas para la comprensión de la cuestión del impacto de la tecnología litográfica.

En una narrativa histórica suele ubicarse a Bacle entre los creadores de un conjunto de obras homogeneizada en la categoría de iconografía nacional. La historiografía argentina en general lo presenta en su carácter de productor de impresos artísticos y a él mismo como artista. Si bien

desconocemos aún en detalle el trabajo del día a día del taller litográfico de aquella época y los diversos roles que en él se ejercían, no compartimos el criterio de atribuirle a Bacle todas las obras salidas de sus prensas eludiendo la consideración del proceso productivo del medio litográfico que implica una responsabilidad colectiva. Por otra parte, se soslaya a menudo el hecho de que Bacle pueda ser sólo una pieza visible de un entramado mayor y parte de un programa político, comercial o cultural en el cual él cumplía el encargo de un comitente sin adherir necesariamente al destino de las imágenes. Por último, creemos que se debe examinar la producción de Bacle en su totalidad y no sólo las obras consideradas artísticas a fin de aproximarnos a una valoración del impacto social de los objetos gráficos salidos de la litografía en su recepción en los variados campos en los que esos objetos desempeñaron una función.

Intentamos indicar pues cómo se dio a través de la producción del taller litográfico establecido por César H. Bacle y su mujer Adrienne Macaire el primer fenómeno importante de multiplicación de imágenes



Arthur Onslow. *Repartidor de pan*, 1830, litografía s/papel.

en Buenos Aires y como esto produjo una transformación en la cultura visual de la sociedad porteña. Este movimiento, vinculado con toda una serie de factores tecnológicos, económicos, políticos, sociales y culturales no ha sido revisado desde los últimos trabajos de investigación que tuvieron lugar en las últimas décadas. A fin de proporcionar una valoración histórica del papel cumplido por la Litografía del Estado nos proponemos comprender los procesos de producción intelectuales y materiales a partir de algunos ejemplos y al mismo tiempo considerar la participación local en una suerte de fenómeno de globalización visual.

¿Artista o empresario?

En ausencia de una obra histórica de conjunto que atienda la especificidad de la litografía en la Argentina, los trabajos publicados conciernen al aspecto artístico del medio litográfico y provienen de historiadores del arte o de historiadores que se han ocupado de estudios iconográficos. En la conformación de categorías en los primeros modos de especulación de la historiografía artística argentina, Eduardo Schiaffino incluyó la figura de César H. Bacle junto con otros artistas “precursores” en un periodo en el cual el “estado de la cultura social en Buenos Aires” era pobre e indeciso en un medio limitado por las presencias “apagaluces” de déspotas y caudillos.² Por su parte, José María Lozano Mouján explora las obras y artistas por entonces canónicos insertando sin embargo un capítulo sobre las artes

gráficas, en las que destaca el papel de la litografía que, durante los años 1820 a 1860 “substituyó a la pintura casi ausente en el Río de la Plata”.³ De acuerdo a su perspectiva, el verdadero impulso se produjo a través de la llegada de Bacle y su esposa, conocedores de la materia “a quienes difícilmente nadie ha sobrepasado aquí”.⁴ Lozano Mouján menciona algunas de las producciones de Bacle, los nombres de los colaboradores, y destaca la calidad superior de la obra de este “artista” con respecto a la de los litógrafos posteriores sobre todo en los trabajos de “ornamentación (proclamas, decretos)” y en los estudios de costumbres. Señala además, que Bacle ha sido el primero que ha cultivado el género caricaturesco.

El estudio abarcador de José León Pagano sobre el arte argentino trazó una perspectiva más amplia acerca de Bacle y la litografía y sugirió algunas hipótesis que sin embargo no fueron reanudadas posteriormente. La construcción conceptual de Pagano se funda en la idea de Bacle como empresario y forjador de una industria. Afirma que “no fue nunca, en ningún momento, un artista puro, dominado por la fiebre de un ideal. El sentido práctico movió y guió su afán productivo. Un especulador, decimos, mitad luz, mitad sombra...”.⁵ En la visión de Pagano, Bacle, en su carácter de empresario, de querellante defendiendo sus intereses, no encaja en el perfil romántico de artista, pero es también sin embargo, un “héroe” de “esfuerzo continuado” con una obra de gran magnitud.⁶ Pero resulta significativa la posición de Pagano acerca de la autoría de la producción litográfica cuando lo que se mira es evidentemente la labor artística. Lo califica como “dibujante muy de segundo plano”, sin “estilo”, aunque con una significativa “gracia ingenua” sobre todo en la observación de motivos populares en los que el “espíritu de la obra aventaja su estructura formal”. Las escenas descubren vacilaciones y desmayos atribuidas por Pagano a una técnica “rebelde a la voluntad de forma, indócil a la exigencia expresiva” que no logra calidez ya que provienen de un hombre “formado y educado para la ciencia”. Pero afirma que “personificamos en Bacle las condiciones de los grabados salidos de su litografía. En rigor, es difícil identificar una intervención *directa* en la copiosa producción de su firma editorial.”⁷ En cambio, es Adrienne Macaire, su esposa –“la mano ejecutora del grafismo marital”– y sus otros colaboradores los verdaderos autores de las obras, aunque en todos se advierten aptitudes semejantes.

Pero casi todo lo que conocemos sobre la producción de la Litografía del Estado y lo que sabemos de la labor de Bacle provienen del discurso y la tarea de los coleccionistas e historiadores Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril y del historiador Rodolfo Trostiné, cuyas actuaciones⁸



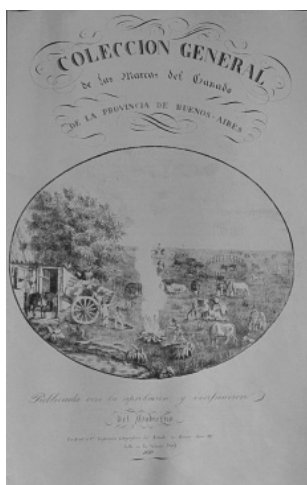
César Hipólito Bacle. Señora porteña con traje de Iglesia (Serie N° 5), 1833 -1834, litografía coloreada s/papel, 18 x 24 cm. Museo Isaac Fernández Blanco.

y publicaciones principales⁹ se desarrollaron entre los años 1930 y 1980 aproximadamente. En su aspiración a un saber científico estos historiadores integraron con fuentes y documentos escritos, las imágenes caracterizadas como representativas de una "iconografía nacional". Textos e imágenes eran considerados conjuntamente instrumentos ineludibles para el ejercicio de una erudición tendiente a construir una narrativa del pasado argentino y brindar una reconstrucción precisa y objetiva. Los objetos visuales provenientes de un coleccionismo "patriótico"¹⁰ constituían una oportuna contribución. La disciplina histórica en articulación con demandas estatales y sociales formalizó en la enseñanza escolar la aspiración de unificar en una identidad común una población culturalmente heterogénea, algunas de las imágenes de Bacle fueron, en ese periodo, rescatadas con ese propósito.

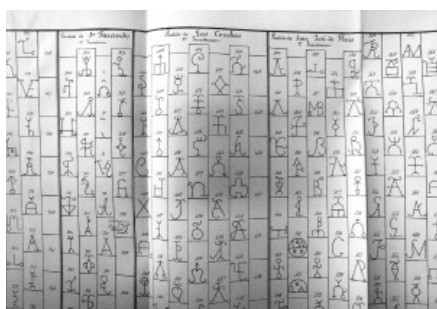
Estos estudios dedicados a Bacle lo señalan como hombre "cultísimo" y "destacado artista", también cartógrafo, entendido en trabajos de geodesia y topografía, naturalista y botánico distinguido.¹¹ Mientras que del Carril lo sitúa más como editor que autor de sus obras,¹² Trostiné lo presenta como una de las "figuras artísticas más populares del siglo XIX", renovador y educador de la "vida artística porteña".¹³ González Garaño indica que Bacle "dictó una cátedra de buen gusto" tratando de sacudir el medio hostil y refractario que sin embargo lo recibió, y en el cual logró abrir nuevos horizontes para las artes gráficas al instalar definitivamente, luego de un compromiso aplicado, la litografía en Argentina.¹⁴

Sin embargo los historiadores mencionados no tienen certeza de la fecha de arribo de Bacle a nuestro país, y poco se sabe de su formación así como de las actividades que desarrolló antes de su llegada a Buenos Aires. Trostiné y del Carril afirman que había nacido en Versoix, en los alrededores de Ginebra, Suiza, en 1794. Hijo de un maestro relojero, se casó en 1816 con la miniaturista y pintora Adrienne Pauline Macaire con la que viajó a Buenos Aires. Había realizado viajes exploratorios por África acompañando expediciones de carácter científico en los cuales probablemente actuó como naturalista.

Reconocido como artista o empresario, nos interesa explorar su carácter de litógrafo, que abarca, sin embargo, tanto conocimientos técnicos como competencias visuales y habilidades comerciales. De su preparación como litógrafo la bibliografía citada afirma que Bacle desconocía la técnica antes de llegar a Buenos Aires. Si bien en la ciudad de Ginebra se había instalado la litografía antes de 1820¹⁵ evidentemente Bacle no la había practicado. José M. Mariluz Urquijo cita una circular fechada el 15 de abril de 1831 en la cual



César Hipólito Bacle. Colección general de las Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires, 1834, litografía s/papel.



César Hipólito Bacle. Colección general de las Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires, 1834, litografía s/papel.

Bacle afirmaba: "...el difícil arte de la litografía nos había sido absolutamente desconocido tanto a nosotros como a nuestros empleados antes de nuestra llegada a esta capital y nuestro celo y esfuerzos no habían podido hasta hoy suplir nuestra inexperiencia...".¹⁶ Cierta habilidad técnica, la ayuda de sus colaboradores entre los cuales se encontraron varios ilustradores y hombres con conocimientos en caligrafía y cartografía, la experiencia de otros artesanos de imprenta conocedores de la cultura gráfica, y la probable asistencia de tempranos tratados litográficos como el de G. Engelmann¹⁷, el de Ch. J. Hullmandel¹⁸ o el del propio Alois Senefelder¹⁹, pudieron haber actuado como guías para habilitar la prensa litográfica que existía en Buenos Aires y fundar el taller Bacle y Cía en circunstancias pioneras y en un periodo en el cual la litografía comenzaba a expandirse en Europa y América.

Bacle evidentemente fue instruyéndose en los detalles técnicos y reconoció rápidamente las posibilidades comerciales, proveyó el capital inicial para el desarrollo y las modestas campañas promocionales. Pero fundamentalmente advirtió las variadas aplicaciones del proceso de producción litográfico, la posibilidad de los artistas de utilizar el medio sin la intermediación de un grabador, pero también los usos más allá de la reproducción de obras artísticas. Es decir, la capacidad de la técnica de introducir con facilidad imágenes o elementos decorativos en todo género de impreso y comunicación, insertando en la vida cotidiana una práctica nueva de consumo visual.

Sus productos y proceso de producción

El "Repartidor de pan", lámina litografiada por Arthur Onslow²⁰ en 1830 en la Litografía del Estado, representa el exterior de la imprenta litográfica. Una casa baja cuya ventana enrejada actúa a modo de vidriera en la cual se exhiben reproducciones litográficas –se distinguen retratos y otras vistas– que despiertan la curiosidad de dos niños. En el frente, el letrero anuncia el nombre de la firma. Carecemos sin embargo de imágenes o descripciones de su interior pero algunos indicios documentales reponen ideas acerca del equipamiento disponible en la misma. El anuncio del remate de las pertenencias del taller tras la muerte de Bacle en 1838 en *La Gaceta Mercantil* indica:

Remates. Por Tomas Gowland

En la Litografía del finado D. Cesario Bacle, calle de la Catedral n° 17.

El jueves 5 y viernes 6 del entrante Abril, a las 11 en punto, se rematarán indispensablemente a la mejor postura, por orden del Sr. Juez de Primera Instancia, todas las existencias de dicha Litografía.

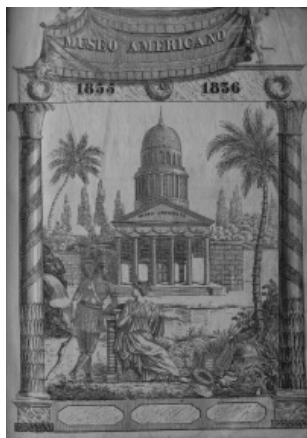


Adrienne Macaire de Bacle. *Carlos María de Alvear*, 1830, litografía s/papel. Museo Histórico Nacional.



Boletín del Comercio, *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales*, 1835.

Una hermosa prensa de fierro de patente completa,
 2 id. Id. Id. Para Litografías completas.
 Una numerosa porción de tipos y adornos de diferentes clases,
 500 colecciones del primer año del Museo,
 374 ejemplares del Museo Americano
 Planos, cuadernos con marcas,
 Impresos, 100 cuadernos trages del país,
 Moldes para escritura, ejemplares Recuerdos Sangrientos,
 Varios cuadernos, libros de distintas clases,
 Novenas, &c, &c.
 Un mostrador grande con vidrieras,
 Uno Id. más pequeño
 Barandas como para escritorios de varios tamaños,
 Algunos armarios, un aparador,
 Mesas, estantes, un busto de Napoleón.
 Dos quinqués, varias piezas de bronce,
 Cuadritos con diferentes pinturas,
 Resmas de papel de imprimir y de otras clases
 Un escritorio grande
 Y una porción de artículos y muebles que se
 Manifestarán a la hora del remate.²¹



El Recopilador, 1836.

González Garaño provee referencias al respecto y afirma que en 1834, la Litografía del Estado contaba con tres prensas, 150 piedras litográficas y empleaba 34 obreros.²² Si bien no sabemos de qué tipo de prensas se trataba, es seguro que debían ser máquinas manuales de palanca lateral de presión o molinete, que provenían del aporte tecnológico europeo y su perfeccionamiento después de los primeros modelos concebidos por Senefelder. Se fabricaban principalmente en Inglaterra, Francia o Alemania, y también en Estados Unidos. La prensa “de fierro” podía ser inglesa o norteamericana de donde provenían las máquinas metálicas, mientras que Francia y Alemania privilegiaban los modelos construidos en madera. Las prensas manuales, grandes y lentas, serán reemplazadas por las mecánicas a vapor después de mediados de siglo cuando la necesidad de la producción demandó mayor rapidez, las que se accionaban en forma manual perdurarían para trabajos artísticos.²³

El tamaño del taller de Bacle representa lo usual para esa época que marca los inicios de la expansión del negocio litográfico. En el inventario de la primera imprenta litográfica mexicana instalada por el italiano Claudio Linati de Prevost en 1826 figuran: una prensa pequeña de tres cilindros y una prensa grande con palanca, tinta, un surtido de lápices litográficos, hoja de acero para plumas litográficas, 34 piedras de 11 libras

cada una, 7 piedras de 70 sobre 100 libras, 11 piedras para música de a 16 sobre 19 libras, una colección de estampas para modelo de todo género.²⁴ Para la década de 1820 en Londres se encontraban instalados alrededor de 70 talleres litográficos y en París unos 300, y si bien había establecimientos importantes la norma más general era la pequeña manufactura.²⁵

La tecnología litográfica, creada por Alois Senefelder en Munich a fines de los años 1790²⁶, representaba un proceso de impresión de carácter diferente al de los utilizados hasta ese momento, la tipografía y el huecograbado.²⁷ La impresión tipográfica consistía en la composición con tipos móviles –en relieve– y la posibilidad de insertar junto a los textos, tacos de madera para grabar imágenes, en tanto para la reproducción de grabados en metal se utilizaban planchas talladas en hueco que requerían de una prensa especial y de un soporte separado de la hoja en la que se estampaba el texto. La litografía, en cambio, era una impresión en plano a partir del tratamiento de una piedra caliza en la que las marcas a imprimir se realizaban a través de diversas técnicas con pincel o pluma con tinta grasa o un crayón. La piedra se humedecía, las marcas grasosas del crayón retenían la tinta que la piedra húmeda rechazaba. Seguidamente se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa.

Las posibilidades que la litografía ofrecía de trabajar directamente sobre la piedra, presentaba como resultado cierta libertad en el diseño de portadas y todo tipo de trabajos comerciales ya que al ser posible que palabras, imágenes y otras marcas gráficas sean dibujadas a mano, ilustraciones u ornamentaciones interactuaban con un texto también dibujado a mano de un modo flexible. Pero revela, por otro lado, una pluralidad mayor en sus aplicaciones ya que constituye asimismo un proceso de duplicación, que con relativa rapidez y economía puede reproducir documentos manuscritos en cualquier tipo de caracteres. Una técnica para artistas, y además, un modo de duplicar diagramas, mapas y documentos que requieran una puesta en página no lineal.

Un aviso de la Litografía del Estado publicado en *La Gaceta Mercantil* en el año 1833 revela el rango de trabajos que el negocio captaba, o, al menos esperaba atraer.

Litografía del Estado.

Esta imprenta se acaba de trasladar a la calle de la Catedral N° 17, al lado del Banco. – Allí se encontrarán siempre y a precios los más moderados – Conocimientos y letras de cambio en castellano, francés, inglés y portugués – papel rayado para música, y varias piezas de música compuestas por diferentes maestros de esta capital – también retratos de los hombres más



Alejandro Heredia, litografía s/papel, Museo Histórico Nacional.



La columna de Trajano, diario *El Recopilador* N° 3, 1836.

célebres – vistas y trages de Buenos Ayres – planos de la ciudad – mapas de la Provincia – el plano topográfico de esta Provincia con la delineación de todos los terrenos, estancias y chacras – cuadernos de premios mensuales – dibujos para bordar – *Napoleón y su época*, en castellano – papel y muestras de dibujo – papel de marquillas y de luto – falsas y un sinnúmero de otros artículos que se pueden ver en dicho establecimiento en el cual se hacen también en el día tarjetas, rótulos, esquelas de convite de luto y de matrimonio, música, circulares, facsímiles, y todo lo que concierne a la litografía.

Pero los documentos disponibles indican que no solo insistía Bacle en la variedad de trabajos que la litografía conseguía elaborar sino en la calidad que éstos alcanzaban. El 17 de enero de 1831 al proponer Bacle al Departamento de Policía la impresión de los pasaportes afirmaba “que los Pasaportes espedidos por la Policía, no llegaban en mucho a ser tan bien hechos como las Patentes de Navegación usadas en la Comandancia de Marina hechas por nosotros, y sin dudas que una pieza tan esencial destinada á ser vista por todos los pueblos de la tierra, dijera, con la grandor actual del Pueblo Argentino”.²⁸ En el mismo sentido en el pleito con el gobierno y el periodista e historiador Pedro de Angelis, responsable de la Imprenta del Estado, César H. Bacle defiende la litografía y apela también al fundamento de la calidad. El intercambio de comunicaciones que esta controversia suscitó entre los meses de julio y septiembre de 1834 señala la competencia entre tipografía y litografía por un mercado reducido y los favores del gobierno. En la protesta de Bacle ante la circular emitida por el gobierno en el cual ordenaba a todas las reparticiones oficiales que cualquier impresión hecha con fondos del Estado debía hacerse por la Imprenta del Estado afirmaba:

Me veo pues forzado a rogar a V.E. se sirva declarar cuáles son las impresiones que pertenecen a la Imprenta ordinaria; pues como dicha imprenta puede hacer, *aunque de un modo sumamente inferior*, casi todos los trabajos que hasta ahora han sido de la Litografía, así como los encabezamientos de cartas, las letras y pagarés, los despachos, ya sería lo mismo que mandar cerrar el así único establecimiento Litográfico que hay en este País.

Así pues, confiando en que la justicia de V.E. no dejará que un solo establecimiento monopolice los trabajos que pertenecen a otros ramos, suplico respetuosamente V.E. se sirva declarar que generalmente todos los trabajos que en Europa y en todos los países donde hay Litografía, son hechos por la Litografía, se ejecutan aquí por la Litografía también; tanto más cuanto que si el comercio de esta Capital da la preferencia a la Litografía para letras, pagarés y más por ser este *modo mucho mejor, y más decente*, no sería justo que solo el Gobierno procediese de este modo, por favorecer un solo establecimiento.²⁹

Al respecto de Angelis responde que el nombramiento de la firma de Bacle como Litografía del Estado era sólo nominal sin que obligue al gobierno a compromiso alguno en cuanto a envío de trabajos, mientras que su propio título como Imprenta del Estado estaba basado en un acuerdo de derechos y obligaciones. Pero además impugna el argumento de la calidad superior de la litografía presentado por Bacle concediendo sin embargo que debe acudir al proceso litográfico cuando deba grabarse “un mapa, un retrato, un dibujo cualquiera”.³⁰ Pero que de ningún modo puede considerarse de calidad inferior los productos de la composición tipográfica que no podrían presentar más igualdad de una serie de letras que salen del mismo molde. Concluye además de Angelis, apoyándose en la pertenencia de los grabados en una tradición artística en la cual la litografía no había ingresado:

En la composición de las obras que cita el Sr. Bacle no entran mas elementos que los que son propios y fundamentales de una imprenta á saber; letras y armas: ni con unas ni con otras puede competir la litografía. 1° porque segun lo indicamos, las letras vaciadas en el mismo molde salen mas iguales y perfectas que las que puede trazar con la pluma el mas habil caligrafo; y 2° porque las armas de la imprenta son grabados en cobre y las de la litografía dibujadas en la piedra; y no se necesita ser artista para decidir cual de estos dos modos es inferior.³¹

Más allá de la discusión acerca de la naturaleza estética o la calidad de los resultados de los artefactos producidos por la litografía y los de los grabados, una de las seguras ventajas que proveía la técnica litográfica era la economía. En 1830 Avelino Díaz comunica al gobierno la conveniencia de publicar sus lecciones de geometría para la Universidad de Buenos Aires a través de la nueva técnica ya que “la litografía presenta una economía considerable respecto al grabado”.³²

Cabe preguntarse pues los motivos por los cuales la litografía, aunque no fue la única, hegemonizó la reproducción de imágenes durante el siglo XIX en Buenos Aires, al menos hasta la ampliación del uso de las técnicas fotomecánicas en las últimas dos décadas del siglo y luego del fotograbado después de 1890. ¿Fueron las posibilidades en cuanto a rapidez de ejecución o bajos costos, o fue la cualidad de la litografía de expresar rasgos particulares en los artefactos que producían que explotaron los productores, editores y artistas? ¿Qué efectos tuvo el propio proceso litográfico en los objetos visuales que salieron de sus prensas y en el diseño de los impresos? Y, finalmente ¿cuáles fueron los resultados de la expansión de la litografía en los usos y prácticas de recepción de las imágenes y en la cultura visual?

THE PENNY MAGAZINE

Society for the Diffusion of Useful Knowledge.

PUBLISHED EVERY SATURDAY. Thomas A. BULL.

IN LONDON, GREAT BRITAIN.



La columna de Trajano, diario The Penny Magazine N° 97, 1833.

Si bien no podemos responder a todas estas preguntas, podemos conjeturar acerca de las posibilidades de reproducción de imágenes que se ofrecieron a la cultura visual a partir de la adopción de la técnica litográfica. Las tecnologías de reproducción habilitaron el consumo de nuevos objetos en tanto imágenes generando nuevas prácticas y experiencias en las cuales la práctica estética podía estar ligada a la praxis cotidiana. Los estudios visuales atienden a estos nuevos objetos no por su valor estético sino por sus sentidos y sus modos de definir experiencias visuales en contextos históricos particulares.³³ La visión se analiza entonces como ejercicio diferencial, mediatizado por las tecnologías, los discursos, las instituciones que facilitaron su visión y las formaciones sociales que la posibilitan.

Si examinamos entonces los impresos que se conocen producidos en la Litografía del Estado³⁴ encontramos diversidad de usos y funciones, grados de utilidad, mensajes políticos, persuasivos y distintos rasgos estéticos o culturales. Tal es el caso de las obras más conocidas como *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1830-1835), el *Registro de Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires*, los numerosos retratos, los periódicos como el *Boletín del Comercio*, *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales* (1835), *El Museo Americano* (1835-36) y *El Recopilador* (1836). Pero además, una cantidad de obras consideradas por Trostiné “menores” de uso efímero, tales como invitaciones de teatro, papeles comerciales, invitaciones a funerales o bodas, en las que por primera vez se ofrecía la posibilidad a bajo precio de insertar una imagen o emplazar cualquier tipo de decoración introdujo la novedad de impulsar la circulación de miles de impresos en su gran mayoría ilustrados. Algunos documentos prueban el hecho de que una tirada promedio para impresos que se ofrecían al mercado era de 500 ejemplares, siguiendo el catálogo de González Garaño y la cantidad de objetos que enumera resulta más de 200.000 impresos en el espacio público y privado de la vida porteña entre los tempranos años de 1828 y 1838 sólo de la producción de la Litografía del Estado.

El caso de los periódicos y la globalización de la imagen

El análisis del caso particular de los periódicos y sus procesos de producción indica que las imágenes multiplicadas ahora a través de la litografía pertenecen a una cultura de cierta manera globalizada que se apoyó en las tecnologías difundiendo modos de representación y mensajes visuales. Durante 1835 y 1836, la Litografía del Estado publicó *El Museo Americano* y *El Recopilador*, publicaciones periódicas que contienen el corpus más numeroso de imágenes producidas por la empresa de Bacle. Para

el mismo periodo la firma ejecutó diversas láminas, tales como *El Excmo. Sr. Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas, Restaurador de las Leyes, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires*, *El Excmo. Sr. Gobernador y Comandante de las Provincias de Salta, Jujuy y Catamarca*, *Dr. Don Alejandro Heredia*, *Sra. D. Encarnación Ezcurra de Rosas*, *Asesinato del General Don Juan Facundo Quiroga* (1836) y *Vida de Santa Genoveva* (1835). Por otra parte, se imprimió el *Almanaque Federal* (1836) y, entre 1833 y 1835, Bacle dio a conocer la segunda serie de los *Trages y costumbres*. Asimismo, se ejecutaron diversos folletos, hojas, sueltos, programas de teatro e impresos menores, como facturas o invitaciones.³⁵



Tippou-Saib, diario *El Recopilador* N° 20, 1836.

El Museo Americano y *El Recopilador* constituyeron artefactos visuales novedosos en la Buenos Aires de la década de 1830.³⁶ Ambas publicaciones colocaron en un lugar privilegiado a la imagen, incluyendo de una a cinco imágenes por número.³⁷ El examen detallado de las imágenes de ambas revistas sugiere la existencia de múltiples fuentes. Han sido identificadas algunas de ellas pero es indudable que existieron otras publicaciones en la biblioteca de Bacle, un auténtico banco de imágenes al alcance de la mano. Entre las publicaciones confrontadas con *El Museo Americano* y *El Recopilador* se destaca *Le Magasin Pittoresque*, revista francesa cuyo primer número data de 1833.

González Garaño se ha referido a *El Museo Americano* como “un periódico sin originalidad y sin carácter, calcado en sus similares europeos y actualmente sin otro interés que el bibliográfico”.³⁸ En realidad, es posible complejizar esta mirada y atender a las transformaciones de las fuentes de estas revistas. Aunque muchos de sus contenidos hayan sido trasplantados, no es posible desconocer las mediaciones introducidas tanto por las traducciones y las modificaciones producidas durante la copia de la imagen.

Un primer aspecto a analizar son las selecciones operadas sobre el material utilizado como fuente. En este punto se debe señalar que *The Penny Magazine* —referente último de este tipo de publicaciones—, *Le Magasin Pittoresque* y *El Instructor* abarcaron un espectro de temas indudablemente mayor al presente en las revistas editadas en Buenos Aires. Un breve recorrido por estas fuentes revela la coexistencia de diversos intereses: escenas históricas, reproducciones de obras de arte —tanto clásicas como contemporáneas—, asuntos religiosos, contenidos científicos, información geográfica de diversas partes del mundo, descripciones de flora y fauna exóticas así como un nutrido conjunto de textos e imágenes referidas a los pueblos no europeos a través de una mirada claramente occidental. Pero para *El*

Museo Americano y *El Recopilador* se operó una selección de un repertorio que en líneas generales privilegió los contenidos de intereses científicos y, por otro, a temas orientalistas. En este sentido es posible afirmar que lejos de la ausencia de originalidad y carácter propugnada por González Garaño existió un recorte acorde a las inquietudes de los lectores porteños.

Además, las imágenes fueron sometidas a múltiples cambios. Éstos afectaron aspectos como la dirección de la imagen, dando origen a representaciones que —aunque copiaban una fuente—, cambiaban la orientación de la misma. Asimismo, la calidad de la imagen de origen fue frecuentemente optimizada, al realizarse nuevas litografías a partir de fuentes, hecha a menudo con desgastadas matrices que circulaban por el continente europeo. Pero también las imágenes podían ser considerablemente alteradas, si bien no en sus líneas fundamentales. En escasas oportunidades se incluyeron ilustraciones realizadas especialmente para la publicación.

Conclusiones

Investigaciones de más largo aliento deberían poder evaluar el verdadero impacto del fenómeno descrito en este trabajo. Los datos analizados nos presentan el arribo de la litografía a Buenos Aires como una promesa de diseminación y consumo de imágenes. Sin embargo, las fuentes señalan dificultades para la implementación de ese destino. Quejas de Bacle por la escasa suscripción a determinados proyectos, o la cantidad de impresos sobrantes en el remate de las existencias del establecimiento (“500 colecciones del *Museo Americano*” y “374 ejemplares...”) indican que la avidez visual del público porteño no se tradujo en lo inmediato en una práctica de utilización de imágenes generalizada.



Omai, diario *El Museo Americano* N° 46, 1835.

* Universidad Nacional de San Martín, Universidad Torcuato Di Tella.

** Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, Universidad Nacional de San Martín.

*** Universidad de Buenos Aires.

¹ En cuanto a debates y nuevos problemas que aborda la corriente de los estudios de la cultura visual pueden leerse en numerosas publicaciones. Véase como ejemplos algunos de los trabajos volcados en los principales libros sobre el tema: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge, Polity-Blackwell, 1991; Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.) *Visual Culture: Images and Interpretation*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994; Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1995; Jon Bird et al. (eds.), *The Block Reader in Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1996; Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 1998; Jessica Evans, Stuart Hall (eds.), *Visual*

Culture: The Reader, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage, 1999; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press, 2001; Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Institute, 2002; Débora Cherry (ed.), *Art: History: Visual: Culture*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2005; Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press, 2006.

² Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1849)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, pp. 84-95.

³ Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, t. I, Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 132.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 126 y 127.

⁸ Con "actuaciones" nos referimos además de las tareas académicas a los roles como coleccionistas, difusores y gestores cumplidos por González Garaño y Bonifacio del Carril, a las actividades institucionales en la Academia Nacional de Bellas Artes, en la Academia Nacional de Historia, Museo Histórico, entre otras.

⁹ Entre las obras principales de estos autores referidas a la litografía pueden citarse: Alejo González Garaño, "Los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1928; Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prólogo", en *Exposición Juan Leon Palliere, 1825-1887*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; Carlos E. Pellegrini, *1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1939; *Iconografía de Rivadavia*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945; C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; "Prologo", Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau, 1947; González Garaño, Alejo B. y Alfredo, *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Castagnino, 1942. De Bonifacio del Carril: *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires. Emecé, 1964; *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires, Emece, 1971; *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires. Emecé, 1978; *Los indios en la Argentina. 1536-1845 según la iconografía de la época*. Buenos Aires. Emecé, 1992. De Rodolfo Trostiné véase: Bacle. *Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953; *Un colaborador de Bacle: el litógrafo Juan F. Guerrin, s/d*; *Introducción de la litografía en la Argentina, 1824-1827*, Buenos Aires, Talleres Gráficos San Pablo. 1948.

¹⁰ Ravignani en González Garaño, Alejo, *Carlos E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1939, p. 14.

¹¹ González Garaño, Alejo, Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

¹² Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires. Emecé, 1964.

¹³ Trostiné, Rodolfo, Bacle. *Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953, p. 25.

¹⁴ González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 11.



Omai, diario *Magasin Pittoresque* N° 17, 1835.

- ¹⁵ Twyman, Michael, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, London, The British Library, 2001, p. 18.
- ¹⁶ Mariluz Urquijo, José M., "Artistas poco conocidos en la época de Rosas", *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, No. 3, Buenos Aires, 1952, pp. 83-90.
- ¹⁷ Godefroy Engelmann, *Manuel du dessinateur litographe*, Paris, s/d, 1822.
- ¹⁸ Charles Joseph Hullmandel, *The Art of Drawing on Stone*, London, R. Akermann, 1824.
- ¹⁹ Alois Senefelder, *A complete course of lithography: containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompanied by illustrative specimens of drawing. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*, London, R. Akermann, 1819.
- ²⁰ Arthur Onslow fue socio de Bacle en la primera época.
- ²¹ *La Gaceta Mercantil*, a. 15, n° 4441, Buenos Aires, sábado 31 de marzo de 1838, p. 7
- ²² González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 19.
- ²³ De Sousa, Jöрге, *La mémoire lithographique. 200 ans d'images*, Paris, Arts & Métiers du Livre, 1998, pp. 35 y ss.
- ²⁴ Idem. Véase también María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2005; Laura Suárez de la Torre (coord.), Miguel Angel Castro (ed.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, Instituto Mora-UNAM, 2001; catálogo de la exposición *Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, México, MUNAL, 1994.
- ²⁵ Twyman, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁶ El proceso fue creado aproximadamente en 1796 y patentado en 1799.
- ²⁷ De Sousa, *op. cit.*, pp. 9 y ss.
- ²⁸ Archivo Histórico Provincial Dr. Ricardo Levene.
- ²⁹ Archivo Histórico Provincial Dr. Ricardo Levene. El destacado es nuestro.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.* Subrayado en el documento original manuscrito.
- ³² Trostiné, *op. cit.*
- ³³ Schwartz, Vanessa R. y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004, p. 4.
- ³⁴ El catálogo producido por González Garaño para la exposición de la Asociación Amigos del Arte en 1933, con los objetos que formaban parte de su colección constituye la lista más completa de la producción del taller. Lamentablemente la colección se dispersó tras la muerte del coleccionista y no conocemos el paradero de muchos de los objetos.
- ³⁵ González Garaño, *op. cit.*, 1933, pp. 36 y ss.
- ³⁶ Szir, Sandra, "Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836", *Estudios*, 18: 36, julio-diciembre de 2010, pp. 296-322.
- ³⁷ *El Museo Americano* contenía al menos dos litografías por número, mientras que *El Reco-pilador* incluía una única lámina por número.
- ³⁸ González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 22.