

BACLE: GÉNEROS Y TÉCNICA EN LA CONSTITUCIÓN DE UNA NUEVA CULTURA VISUAL

MARÍA CRISTINA FÜKELMAN, MARÍA DE LAS MERCEDES REITANO

Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis sobre la producción de las imágenes enmarcadas en el género costumbrismo y caricatura producidos a través de la litografía de César Hipólito Bacle en relación al sistema cultural. De esta manera se intenta construir una interpretación entre el género, la introducción de litografía, el circuito de producción y consumo, los temas representados, las pautas sociales vigentes en Buenos Aires entre 1825 y 1845.

César Hipólito Bacle, al instalarse en Buenos Aires fue el precursor^[1] del desarrollo de la litografía y la prensa ilustrada, en su establecimiento trabajaron como asociados los artistas Hipólito Moulin, Arthur Onslow, Julio Daufresne y Andrea Macaire, miniaturista y esposa de Bacle quienes realizaron los originales de las obras impresas más conocidas como las litografías de Bacle. En su establecimiento Carlos Enrique Pellegrini aprendió a realizar litografías eligiendo como tema las vistas de la ciudad de Buenos Aires.

Cuando observamos el desarrollo de la historia de las artes plásticas durante las primeras décadas del siglo XIX en Argentina nos encontramos con el estudio de obras enmarcadas en los géneros tradicionales, mientras que la caricatura social y los grabados que aluden al humor social y político, frecuentemente ocupan un lugar secundario. Si bien es cierto que la presencia de este género es limitada en los primeros años de vida independiente, es notorio que al costumbrismo se le otorga en la historiografía una función de ilustración y documento gráfico, mientras que a los grabados políticos se los ha estudiado en relación a los procesos históricos resignando el estudio de los aspectos estéticos. Desde el comienzo de la historia la caricatura ha sido una "modalidad de representación exagerada de personas o de hechos con el fin de poder transmitir un mensaje incisivo sobre los actores sociales, apoyándose en el humor o la crítica^[2]". Es por esto que los artistas recurren a transmitir significaciones, sentimientos e ideas que se relacionan con lo social o lo político a través de una serie de trazos expresivos, simbólicos y al mismo tiempo de fácil lectura. Por esto, la caricatura, presentan una mirada crítica sobre un hecho, situación o actitud. Esta crítica se manifiesta tanto en la hiperbolización de algún rasgo como en la deformidad, lo cual se aleja de los conceptos clásicos de las bellas artes. Por lo expuesto, el estudio de este género requiere del saber histórico para comprender el motivo de la crítica expuesta a través de la caricatura.

El paisaje, la literatura y el costumbrismo en Argentina

De acuerdo a las teorías de la época sobre lo pintoresco y las prácticas de los artistas viajeros, el paisaje de la pampa no se ajustaba a las recomendaciones e ideas románticas sobre la naturaleza, Humboldt en 1830 le escribía a Rugendas: "Vd conoce demasiado, mi apreciado Rugendas el afecto que le tengo y mi

siempre creciente admiración por su talento... Cuídese de las zonas templadas, de Buenos Aires y de Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve, del Orinoco y del Amazonas, y hasta de los islotes. Un gran artista como Vd. debe buscar lo grande.”[3] A partir de estas consideraciones los artistas viajeros que recorrieron la pampa se dedicaron a realizar fundamentalmente descripciones de los tipos humanos, usos y costumbres y vistas de la ciudad enmarcadas en la categoría topográfica. Uno de los primeros viajeros del período independiente en el Río de la Plata fue el marino inglés Emeric Essex Vidal[4] quien realizó una serie de acuarelas que presentan un registro visual de los usos y costumbres y vistas de Buenos Aires. Es necesario destacar que en la primera edición de sus acuarelas fueron modificadas: se suprimieron personajes y cambiaron el paisaje, de este modo el respeto a un paisaje conocido como el césped inglés reemplazó a la tierra árida propia de las calles de Buenos Aires.[5] Por otra parte un residente inglés, describía Buenos Aires un tanto desilusionado: “La campiña que rodea a Buenos Aires carece de interés: una extensa llanura uniforme y monótona. ¿Dónde encontrar aquí el adorable paisaje de nuestra amada Inglaterra, sus colinas y cañadas, parques, espesos setos y espléndidas mansiones?” Los viajeros que llegaron a Argentina entre los años 1820 y 1845, elaboraron una imagen del país según pautas de selección y de jerarquización muy específicas. Diferenciaron las zonas del norte por sus paisajes: Mendoza por la desmesura de la cordillera y Córdoba fue elegida por sus aires puros y las colinas verdes. En el año 1826 otro viajero inglés[6] describió Portezuelo aludiendo a la relación entre paisaje y asentamiento humano.[7] En esta instancia el concepto de romántico se relaciona directamente con los contrastes entre naturaleza exuberante de las sierras y la humildad del paisaje humano interpretado como pintoresco.

En el territorio de nuestro país, escenario de paisajes con grandes contrastes, belleza frente desolación, se instala el discurso de los escritores Alberdi, Sarmiento, Echeverría, quienes configuraron esta primera Argentina de acuerdo a una imagen elaborada según pautas de selección y jerarquización muy específicas que parten de las ideas sobre civilización, comercio y progreso asignadas a la ciudad en contraposición con la naturaleza bárbara de la pampa poblada por el gaucho y el indígena.[8]

Así en los alrededores de Buenos Aires la elección de los usos y costumbres como género de producción, se halla determinada por dos tendencias, una por ausencia y otra por similitud: por la inexistencia de paisajes que fueran “dignos de representar” y por la necesidad de registrar los tipos humanos enmarcados en los usos y costumbres. Estos a través de la técnica litográfica, comenzaron a formar parte de una nueva cultura visual que genera una doble acción. La imagen opera como una interpretación del mundo inmediato con todos los postulados insertos desde la producción. Desde otro ángulo la imagen actúa en el receptor como una elucidación de lo real, configurando en el espectador el interés y la lectura sobre su entorno. Esta doble disposición de la imagen opera de modo similar en la literatura, los textos definen un modelo de conocimiento de la realidad y a través de ese imaginario se resignifica el entorno. Otro aspecto a considerar es la circulación de la imagen impresa, a quiénes iba dirigida, quiénes eran los suscriptores y el perfil social de éstos. A través de las memorias se pueden rastrear que las litografías de César Hipólito Bacle, de Carlos Enrique Pellegrini, Alberico Isola y Carlos Morel tenían sus lugares en las bibliotecas de quienes eran asiduos lectores.[9] Por lo tanto esas imágenes comenzaron a configurar el universo visual de un grupo social. En este punto es preciso realizar una distinción que se relaciona directamente con la pertenencia cultural y

geográfica. Los europeos necesitaban de información visual en los libros de viajeros. Adolfo Prieto señala, en una carta de Humboldt, al editor de *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent*, su deseo: "quiero que el viaje esté escrito de modo de atraer a las gentes de buen gusto"^[10] de modo que los relatos debían ofrecer también una interpretación del paisaje en términos familiarizados con la visión cultural sancionada por "estas gentes" que conforma una parte de la burguesía europea. Por lo tanto la difusión de las imágenes en el ámbito europeo se relaciona directamente con la cultura de la Ilustración y con las teorías románticas, con el conocimiento científico a partir de precisiones de carácter geográfico, social y económico. Tal es el caso particular de los viajeros ingleses, con firmes intereses en India, Africa y América y una emigración significativa hacia Buenos Aires, quienes constituían una comunidad dedicada al comercio.

Desde fines del siglo XVIII se modificó el escenario de nuestro país, se fue gestando una cultura ilustrada rioplatense que impulsó la educación y la experimentación científica, la circulación de libros y fomentó el periodismo. Este último fue parte activa de las luchas políticas entre los porteños y las provincias como entre unitarios y federales. El crecimiento urbano de Buenos Aires planteó diferencias con el interior que se materializaron al interactuar con comunidades inglesas y francesas, que agregadas a la sociedad de criollos, mestizos y esclavos, configuraron una dinámica distinta, siempre señalada por los viajeros. El marcado crecimiento demográfico de Buenos Aires no alteró en demasía las diferencias culturales que separaban a la sociedad colonial, mientras que las posibilidades de acceso a los bienes literarios, artísticos y científicos quedaban en un marco reducido y aproximado al diez por ciento de la sociedad.^[11] Esta segmento social, constituido por comerciantes, propietarios rurales, empleados públicos y profesionales libres, constituyeron el público de las nuevas imágenes que circularon en las ediciones de álbumes y la prensa. La circulación de los impresos se hallaba supeditada a la compra a través de suscripciones, aunque también se podía acceder en los espacios de lectura públicos.

Los intereses nuevos requerían de pinturas y grabados relacionadas con las influencias culturales, así la costumbre de vestir las paredes de la sala principal con colgaduras religiosas se fue perdiendo para dar lugar a otras imágenes: algunos retratos, paisajes y usos y costumbres. Si bien este hábito pudo comenzar en las ciudades que recibían mayor influencia de las ideas ilustradas, luego se trasladó al interior del país, como en la difundida anécdota de Sarmiento, quien describe cómo sus hermanas cambiaron el mobiliario de su casa materna y las imágenes de San Vicente Ferrer y Santo Domingo pasaron de la sala al dormitorio. Sarmiento da cuenta de esta modalidad y cómo a través de las modas se impregnan las ideas sociales. "Son vulgarísimos i pasan inapercibidos los primeros síntomas con que las revoluciones sociales que opera la inteligencia humana en los grandes focos de civilización, se estienden por los pueblos de origen común, se insinúan las ideas y se infiltran las costumbres"^[12] Si bien en las memorias de Sarmiento, las obras religiosas no son reemplazadas, es probable que en otras oportunidades se suplantaran con imágenes de carácter laico. En la litografía de Carlos Enrique Pellegrini, *Minuet* (1841) se observan dos obras que se asemejan a interiores realizados por el mismo artista, mientras que la escultura religiosa ubicada en un nicho se representa en el último plano en la intersección de las paredes.^[13] En el caso de *Tertulia Porteña* (1841) (Ilustración 2), también de Pellegrini, el centro de la pared se ocupa por un retrato. Otro tanto ocurre

en la litografía de Hipólito Moulin, Señoras por la mañana (Ilustración 3) perteneciente a la serie de Trajes y Costumbres de Provincia de Buenos Aires donde se observa un paisaje ubicado en la pared frontal. Estos ejemplos de citas en las obras, presentan ciertas cuestiones: ¿se utilizan las obras como documentos? Si fuera así, existía un hábito en el ámbito privado. Si no utilizamos las obras en ese sentido, entonces las obras sólo muestran la intención del artista. En este último análisis nos encontramos con una modalidad de difusión de las ideas en la obra.[14]



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3

El escenario y la moda en la sociedad porteña

D'Orbigny que recorrió el país entre los años 1826 y 1833, elogió a las porteñas por su gusto en la moda, por la recepción de las tendencias europeas y también por el uso del abanico como un objeto de seducción, en cuanto al tamaño de los peinetonos se mostró asombrado: "Siempre hará que se distinga una porteña del resto de las mujeres del mundo, un adorno especial a que tiende como a la vida, y casi me atrevo a decir más que a ella: es una inmensa peineta que parece un grande abanico convexo, mas o menos precioso, y mas ó menos adornado, según rango y bienes de quien lo lleva. La peineta la sigue por todas partes. ¿La señora va a la iglesia? La peineta . . . con una gasa negra y un gran velo del mismo color, con el que se cubre las espaldas el pecho y los brazos. ¿Va la porteña al paseo? La peineta, y además un velo grande de blonda bordada, con las mangas del vestido abiertas, brazaletes y el pañuelo de mano.[15] Es oportuno observar que las prácticas del atuendo implican mandatos sociales, evidentes en la representación y la práctica: el vestido es la apariencia necesaria que garantiza señales claras de mutuo reconocimiento en la configuración de la alteridad social. Las mujeres alternaban su actividades entre la iglesia, el teatro, las compras, las visitas y las tertulias. La sociabilidad, aunque recibía influencias europeas, conservaba resabios de lo criollo que se manifestaba en la práctica de la hospitalidad en el seno del hogar, a través del mate, bebida que se servía en las tertulias y bailes y el chocolate como bebida cuando estos últimos duraban hasta la mañana. Las distinciones entre clases sociales se mantenían y el atuendo también da cuenta de ello. Las descripciones de la vestimenta realizadas por Mariquita Sánchez,[16] observadora de las diferencias de clase, de gusto y de orígenes informan sobre ello: "Los géneros mas ordinarios y baratos no llamaban la atención, para abrigarse las mujeres utilizaban el rebozo, un gran pedazo de bayeta de pellón, adornado con una cinta. La gente pobre usaba un rebozo llamado picote, hecho con una bayeta cordobesa muy ordinaria, blanca que solía teñirse para vestir a los criados... por su parte la gente pobre andaba descalza, de aquí proviene la palabra

chancletas dado que los ricos daban los zapatos usados a los pobres y estos no lo podían calzar y entraban lo que podían del pie y arrastraban lo demás". El atuendo más común para los hombres de campo y los más humildes eran el chiripá, el poncho, un sombrero bajito y un pañuelo para atarse a la cabeza. Estas modalidades en el vestir se recrean en los textos visuales realizados por Bacle, así los hombres y mujeres que poblaban las calles de Buenos Aires fueron representados por los atributos, objetos y medios para llevar a cabo las actividades que los identificaban

La moda de los peinetones

El tocado que adoptaron las porteñas y montevidéanas alrededor del año 1830 fue parte de la moda que suscitó polémicas y también ciertas ridiculizaciones por parte de la prensa escrita y por las imágenes de Bacle. Los tocados contemporáneos de las europeas no tenían nada que envidiarle a los tocados rioplatenses en cuanto a exageración. Las peinetas que usaron las españolas fueron casi un objeto artístico por la delicadeza de sus calados y arabescos, pero en Buenos Aires las peinetas evolucionaron por su cuenta, sobre todo desde la aparición de maquinarias de cierta complejidad. Uno de los peineros más famosos fue el español Manuel Mateo Masculino, quien se afincó en Buenos Aires y llegó a comercializar sus productos en Montevideo y Asunción. Él creó unos peinetones que llegaron a tener dimensiones desmesuradas y se convirtió en árbitro del nuevo estilo.[17] Las peinetas fueron en principio de carey, material de importación que por el furor de esta moda alcanzó a cuadruplicar su valor. Luego de la estampida de precios los peinetones se realizaron en asta vacuna con ciertos tratamientos químicos que modificaban su color para parecerse al carey, subsistían los calados e incrustaciones de nácar, oro y marfil. Los calados con motivos vegetales y animales se disponían en guardas horizontales y radiales. Esta moda influyó en los peinados, dado que era necesario sostener los peinetones que alcanzaron hasta un metro y diez en su dimensión horizontal. Si bien la moda duró hasta el año 1836, los peinetones perduraron en todo el período rosista, siendo parte del atuendo de Encarnación Ezcurra de Rosas. Son interesantes las consignas políticas inscriptas en ellos "Viva la Federación" o "Mueran los Salvajes Unitarios" que reemplazaron los motivos animales y se rodeaban de arabescos.[18]

La prensa no fue ajena a las dificultades que generó la moda, despertando una polémica entre los hombres y mujeres porteños. En *La Gaceta Mercantil* (31-7-1830)[19] se manifestaba la crítica a la moda femenina, en respuesta a un artículo sobre el uso de las patillas en los hombres.[20]

Las estampas que motivan este trabajo pertenecen al álbum "Trajes y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires", editadas entre los años 1833 y 1835 por Bacle con dibujos de Arthur Onslow e Hipólito Moulin. Uno de los cuadernos se enmarca en el género de la caricatura ya que se activa una mirada particular de la sociedad y los hábitos. Es común encontrar que los grabadores de escenas satíricas – presentadas en álbunes o periódicos– trabajaban también como pintores y grabadores costumbristas. En este quehacer se unen dos tendencias la obra como documento y la obra como crítica. La caricatura es un género que entrecruza signos variados implicando el humor y la ironía. Azorín escribía en 1913 a propósito del humorismo: "El capítulo de eutrapelia, del divertimento espiritual es sumamente importante en la historia

del desenvolvimiento humano; haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la sensibilidad humana y consiguientemente la del progreso, la de la civilización. La marcha de un pueblo está en la marcha de sus humoristas".[21] Por todo ello el humor gráfico proporciona información en tres aspectos significativos: el cultural, el estilístico y el sociopolítico. En este punto es necesario realizar una diferencia entre humorismo y comicidad.[22] En la caricatura existen tres características esenciales: el retrato de un individuo que sufre una deformación con el objeto de divertir, es relevante agregar la crítica como unacuartacaracterística. En cuanto a su significado, el dibujo se realza y ancla en lo textual, en la palabra escrita. El mensaje debe ser claro y de algún modo traduce las ideas de un sector social o de la sociedad toda sobre la persona aludida. Y en este punto es necesario destacar porque la caricatura tiene dimensión social es siempre la expresión o crítica de un grupo coetáneo. En esta dimensión se enmarcan las cinco estampas litografiadas: "Extravagancias de 1834", en relación a una situación que atañe a Buenos Aires y Montevideo. Bacle como intérprete de la sociedad levantó su voz, tradujo las protestas del sector masculino y se hizo portavoz de la crítica al seguimiento ciego de la moda por parte de las porteñas y montevidéanas.



Ilustración 4

La labor de Bacle

La llegada del ginebrino César Hipólito Bacle y su familia a Buenos Aires no está documentada exactamente, la primer noticia de su estadía es un anuncio publicado el 18 de noviembre de 1828 en *La Gaceta Mercantil*. Entre sus emprendimientos se encuentran las litografías del Album en homenaje póstumo a Manuel Dorrego, luego del asesinato en el año 1829, así como el proyecto de una serie de retratos de los hombres célebres denominado "Fastos de la República Argentina". Este último quedó sin efecto por falta de suscriptores. Bacle tenía pensado editar una serie de cuadernos con cuatro ilustraciones cada uno, adjuntando un texto explicativo y un facsimil de la escritura de los representados. Esta idea por demás interesante, remite al concepto más amplio de relación entre texto e imagen, a la necesidad de responder a las nuevas demandas de la sociedad porteña con las efigies de los hombres destacados en la política, tanto militares como civiles. Esta forma de difusión de las acciones de los actores institucionales, fue necesaria para la formación de los bienes simbólicos de una república en formación. Si bien el proyecto no se concretó los retratos fueron impresos más tarde en forma aislada. Por otra parte el afán naturalista de Bacle quedó registrado en la "Colección General de marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Aires" del año 1830, lo

cual exigió una labor intensa, acompañado por el "Mapa geográfico de la Provincia de Buenos Aires". Con esta producción se reafirma la necesidad de los pobladores y gobernantes de contar con imágenes eficientes para el mejor conocimiento del territorio. Luego de una incursión a Brasil, volvió a instalarse en Buenos Aires. En esta oportunidad consiguió la licencia para el establecimiento litográfico con la condición de no efectuar publicación alguna relacionada con la política. En el año 1833 realizó la colección de "Trajes y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires" cuya última entrega salió a la venta en febrero de 1835. La colección completa de seis cuadernos con cuarenta y seis láminas se vendió en dos modalidades: láminas iluminadas a cien pesos el ejemplar y sin color a cuarenta pesos.

Los peinetones

En las obras de Extavagancias de 1834 el tratamiento visual de las imágenes se acompaña de un texto que refuerza el sentido de las acciones. En esta serie el humorismo se torna en ironía ya que no existe una exageración en la representación –ya que los peinetones eran enormes– sino en los efectos de la moda, y la crítica esta centrada en la actitud femenina, mostrando como perjudicados a los caballeros. ¿Un problema de género?

La serie de los peinetones se pueden ordenar de acuerdo a las acciones. La número uno "Peinetones en la casa" (Ilustración 5) presenta a una señora intentando salir de su casa, y por el tamaño de su peinetón un joven saca la puerta y realiza una abertura en la pared, a la vez que rompe otro peinetón de una dama que pasa por la calle. El texto es un diálogo entre el hombre y la dama que pide rompa la pared del otro lado. En una segunda lectura se puede interpretar la falta de ingenio para salir de su casa sin necesidad de ruptura alguna, lo cual permite establecer una relación a partir de la rigidez del pensamiento femenino al seguir una moda ciegamente, señalado desde la ironía. En la número dos "Peinetones en la calle" (Ilustración 6) el texto refiere a otras derivaciones de la actitud femenina al ocupar todo el ancho de la calle, si bien pide disculpas a su paso, los caballeros responden con una maldición, provocada por el efecto sobre sus ojos que causa el paso de la señora. En la tercer imagen "Peinetones en el Baile" (Ilustración 7) el tono es más gracioso y la actitud menos rígida, donde el caballero ha perdido su peluca en el medio de la danza, la cual cuelga del peinetón, mientras los otros concurrentes al baile miran divertidos. En la cuarta imagen "Peinetones en el teatro" (Ilustración 8) la escena refiere a los palcos donde se sentaban las damas, acompañadas por los hombres quienes dialogan entre sí marcando la imposibilidad de ver el escenario; y uno de ellos explica su decisión de dormir como una consecuencia de su impotencia ante una realidad inmutable. También en esta escena nos encontramos con la acción en las figuras masculinas mientras que las mujeres permanecen inmóviles sin aparente registro de los inconvenientes que producen. En la quinta imagen "Peinetones en la calle" (Ilustración N° 9) se desarrolla una composición mas dinámica donde el agente exterior es el ventarrón que provoca el vuelo de las damas, mientras que los señores que las acompañan -desde el texto y la imagen- piden auxilio para sostenerlas, en este caso los peinetones provocan los inconvenientes a las damas y son los hombres quienes tratan de solucionarlos en un interesante juego de entrelazamientos corporales. En la sexta y última imagen "Peinetones en el paseo" (Ilustración 10) el texto vuelve a ser parte de un

diálogo, en un tono de exigencia pidiendo el espacio para transitar sin molestias, otra dama en segundo plano observa la acción con su adorno partido por la mitad mientras que a su lado se encuentra un hombre que transporta sobre su cabeza un gran paquete, el cual ha causado la ruptura, éste se halla vestido de modo sencillo, similar a los presentados en los oficios. En este caso también la composición es más dinámica. En las primeras imágenes analizadas se define una localización de lugar: la calle Victoria con los números impares opuestos a la ubicación del establecimiento de la litografía de Bacle, ubicado en la calle Victoria n° 148, este detalle es interesante ya que deja constancia de lo que ocurría cerca de su casa, con una visión documetalista y satírica.. Las imágenes son detalladas en cuanto a la vestimenta, peinetones y el entorno tanto en la arquitectura y su ornamentación, mientras que los rostros son simples y sin detalles. Esta modalidad se repite en toda las obras examinadas, al igual que en aquellas escenas más complejas como en el caso de las pulperías. con un tratamiento similar al otorgado en las imágenes de costumbres.

El análisis realizado sobre el género costumbrismo y caricatura genera algunas consideraciones en relación a aspectos diversos: su implantación en Buenos Aires en relación al paisaje ya se ha analizado. El otro aspecto se vincula directamente con el grabado de carácter popular y la ilustración de usos y costumbres en la prensa europea a comienzos de siglo XIX, donde el interés puso su acento tanto en las zonas alejadas de los centros ilustrados de Europa -algunas costumbres españolas y de medio oriente- como en las zonas menos conocidas como América y Africa. En segundo término la aparición de las litografías y su difusión plantea la cuestión del estilo, ya que las diferencias entre romanticismo y naturalismo establecidas por los historiadores del arte no pueden ser aplicadas del mismo modo.[23] La litografías de usos y costumbres nos remiten al grabado popular europeo de fines del siglo XVIII, mientras que las caricaturas se relacionan con las modalidades de la estampa que surgen en el siglo XIX instaladas durante el romanticismo.

El grabado de fines del siglo XVIII presenta una gran diversidad temática y estilística, que incluye la moda femenina, uniformes de militares, escenas de teatro, usos y costumbres.

Dentro de estos grabados de corte popular, en cuanto a la temática, se desarrolla en Buenos Aires la labor litográfica de Bacle cuando publica los usos y costumbres y las caricaturas. En cuanto a la litografía y su difusión en la prensa el género por excelencia fue el retrato y posteriormente la caricatura política. En el año 1835, Bacle editó el primer diario ilustrado de nuestro país denominado "El Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires", cuyo redactor era José Rivera Indarte. En el ejemplar número ochenta presenta el retrato de Rosas en homenaje a la asunción de Juan Manuel de Rosas como gobernador con la suma de los poderes públicos.

Durante el año 1835 editó también un semanario ilustrado denominado *El Museo Americano*, cuya continuación se realizó bajo el nombre *El Recopilador* en el año 1836. Estas publicaciones presentaban artículos sobre temas diversos, en su mayoría traducciones del francés realizadas por Juan María Gutiérrez, Rafael Menvielle y su esposa, tomando como modelo *El Instructor de Londres*[24]. Sin embargo se encuentran algunos artículos originales tales como Salta del doctor Zorrilla; Megaterium, siendo ésta la primera ocasión en que se escribe sobre la paleontología en nuestro país.

Dada la variedad del trabajo producido por Bacle y la instalación de un establecimiento litográfico casi contemporáneamente a España, es necesario destacar que esta modalidad de producción y circulación de la imagen impresa señala un punto de partida para la configuración de una cultura visual más amplia.



Ilustración 5



Ilustración 6

Bibliografía citada

Azorín. *Clásicos y modernos*, Renacimiento, Madrid, 1913.

Del Carril, Bonifacio. *Mauricio Rugendas*, Emecé, Buenos Aires, 1966.

_____. "El Grabado y la Litografía" en *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo III, Buenos Aires, 1984.

_____. *Monumenta Iconographica*, Paisajes, tipos, usos y costumbres en la Argentina, 1536- 1860, Buenos Aires, Emecé, 1964.

Claudín V. y Arabitante, H.: *Diccionario General de Comunicación*, 1986.

Cicerchia, Ricardo. *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. Buenos Aires, Troquel, 1998

D'Orbigny, Alcides. *Voyage dans l'Amérique Meridionale*, París, 1844.

Gálvez, Víctor (Vicente G. Quesada) *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1990.

González Garaño, Alejo B. *Quince acuarelas inéditas de E. E. Vidal*, Buenos Aires, 1931.

González, Ricardo, et. al. *Arte, Culto e Ideas*. Minerva, La Plata, 1998.

Miers, John. *Travels in Chile and La Plata*, Londres, Baldwin, 1826, 2 vols. Reimpresión: Nueva York, AMS Press, 1970.

Paltrinieri, Amanda. Catálogo "Extravagancias de las porteñas. Los peinetones" Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Noviembre, 1997.

Pradere, Juan A. *Juan Manuel de Rosas, su iconografía*, Buenos Aires, J. Mendesky e hijos, 1914.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la Literatura Argentina 1820-1850*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996.

Proctor, Robert. *Narración del viaje por la cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824*. Traducción de Carlos A. Aldao, Londres, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1919.

Sánchez, Mariquita. *Recuerdo del Buenos Aires Virreynal*. Prólogo y Notas por Liniers de Estrada. Sección Historia, ENE, Buenos Aires, 1953-

Santamaría Daniel, en "La Población: Estancamiento y Expansión, 1580-1855" en *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos*. Altamira, Buenos Aires, 2000. Tomo I.

Sarmiento, Domingo F. *Recuerdos de provincia*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

Trostiné, Rodolfo. *Introducción de la Litografía en la Argentina*, Talleres Gráficos San Pablo, Buenos Aires, 1948.

Trostiné, Rodolfo. *Ensayo sobre Bacle*. Monografías N° 1. Asociación Anticuarios de la Argentina, Buenos Aires, 1953.

Vázquez Lucio, Oscar Edgardo (Siulnas) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Eudeba, Buenos Aires, 1985

[1] En febrero de 1824 el gobierno argentino solicitó el envío de operarios tipógrafos y especialistas en litografía y una maquina litográfica a la casa Hullet Hermanos. El contrato para hacer efectivo dicha empresa se realizó con John Quenby Beech quien se instaló en Buenos Aires con un contrato de mil pesos anuales. A pesar de establecerse en Buenos Aires con los implementos necesarios no cumple con su contrato, ni con las obligaciones de enseñar el manejo de la prensa. En 1827 fue Juan Bautista Douville, francés, quien con medios precarios trabajó las primeras obras en litografía realizadas en nuestro país. Trostiné, Rodolfo. *Introducción de la Litografía en la Argentina*, Talleres Gráficos San Pablo, Buenos Aires, 1948, pp 7-10

[2] Claudín V. Y Arabitante, H.: *Diccionario General de Comunicación*, 1986.

[3] Del Carril, Bonifacio. *Rugendas*, Emecé, Buenos Aires, 1966, pág. 18. Fuente G. Reichert: *Johann Moritz Rugendas Ein Deutscher Malr in Ibero - Amerika* (1952).

[4] Emeric Essex Vidal publica en Londres en 1820 - luego de estadía en el Río de la Plata entre 1816 y 1818- "Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo", con veintitrés aguatinas coloreadas, imágenes y relatos descriptivos con vistas de diferentes edificios como el fuerte, la recova, habitantes de la ciudad, los oficios y mujeres de paseo, los gauchos en su actividades habituales e indios comerciando en la ciudad.

[5] González Garaño, Alejo B. *Quince acuarelas inéditas de E.E. Vidal*, Buenos Aires, 1931, pág. 40. En este texto se describen las modificaciones realizadas por el editor Ackermann tanto en la imagen como en el relato, agregando a las notas de Vidal otras de Azara, quien había visitado el Río de la Plata y la pampa en años anteriores.

[6] Miers, John. *Travels in Chile and La Plata*, Londres, Baldwin, 1826, 2 vols. Reimpresión: Nueva York, AMS Press, 1970, pag. 13.

[7] "el verdor y la lujuria del follaje, contrastados con la desnudez de las masas de roca, la pobreza de las chozas y la miserable apariencia de los habitantes de este bellamente protegido lugar, daba al conjunto un aire de lo romántico. La vista en general es muy placentera, lugar de alivio para un viajero que ha atravesado mil millas de la region menos interesante que pueda encontrarse en el mundo; tan pocos objetos de millas de la region menos interesante que pueda encontrarse en el mundo; tan pocos objetos de curiosidad se ofrecen para quebrar el tedio de las perpetuas planicies y deshabitados páramos."

[8] Prieto, Adolfo. Los Viajeros Ingleses y la Emergencia de la Literatura Argentina 1820 - 1850. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996, pág. 12

[9] Gálvez, Víctor (Vicente G. Quesada) Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1990, pág. 211.

[10] Prieto., Adolfo. Op.cit. pág 24.

[11] Este porcentaje se calcula en función de los gráficos de actividades de las clases sociales presentes en Buenos Aires en 1822 sobre el esquema realizado por Santamaría Daniel, en "La Población: Estancamiento y Expansión, 1580-1855" en Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos. Altamira, Buenos Aires, 2000. Tomo I. Pág. 221.

[12] Sarmiento, Domingo F. Recuerdos de Provincia, Emecé, Buenos Aires, 1998, pág. 190.

[13] Es conocida la función de la escultura religiosa como objeto de culto, más allá de sus carácter estético, lo que no ocurría con la pintura religiosa, que explicitaba la pertenencia a cofradías o la preferencia hacia algun santo en particular por pertenencia racial o familiar. Este hábito instaurado pervive luego del período colonial en los primeros años del siglo XIX. Cfr. González, Ricardo, et. al. Arte, Culto e Ideas. Minerva, La Plata, 1998.

[14] Mas allá de los ejemplos anteriores, se puede inferir que los géneros tales como el retrato y el paisaje ocuparon los sitios dejados por la pintura religiosa y los retratos institucionales del período colonial, mientras que los grabados permanecían junto a la literatura en su modalidad de ediciones encuadernadas de estampas

[15] Dessalines D'Orbigny, Alcides. Voyage dans l'Amerique Meridionale, París, 1844.

[16] Sánchez, Mariquita. Recuerdo del Buenos Aires Virreynal. Prólogo y Notas por Liniers de Estrada. Sección Historia, ENE, Buenos Aires, 1953, pp. 27 - 31.

[17] Paltrinieri, Amanda. Catálogo "Extravagancias de las porteñas. Los peinetones". Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Noviembre, 1997.

[18] Pradere, Juan A. Juan Manuel de Rosas, su iconografía, Buenos Aires, J. Mendesky e hijos, 1914, pag. 146.

[19] "Me parece que antes de reparar las extravagancias ajenas, debía usted haber mirado las de su sexo, las cuales son a la verdad bastante ridículas, y no poco gravosas para los pobres maridos. Consisten en llevar en la cabeza una peineta de vara y cuarta de alto y de dos de largo, y unas mangas de cartón, lona o papel con las cuales ocupan ustedes las veredas hasta el grado de tener que caminar de lado de miedo de arrugarlas, y unos bucles, trenzas y postizos que con el menor ventarrón se van volando. De manera que con estos artificios desfiguran sus lindos rostros y excitan la burla de Los Patilludos."

[20] *El Monitor* (18-6-1834) se encuentra una crítica que acompaña la serie gráfica: "La inmensa, extensiva y prolongada peineta que nos han sacado las damas es uno de los fenómenos de la moda (...) una exageración tan exagerada excede los límites de lo exagerado y si creen las damas que les favorece la enormidad del tamaño de las peinetas están en un error"

[21] Azorín. Clásicos y modernos, Renacimiento, Madrid, 1913, pág. 51.

[22] Oscar Edgardo Vázquez Lucio (Siulnas) realiza esta distinción: "... la comicidad sólo pretende excitar la risa, mientras que en el humorismo la gracia se hermana con la ironía, lo que emparenta con la agudeza y mordacidad de la sátira. Oscar Edgardo Vázquez Lucio (Siulnas) Historia del Humor Gráfico y Escrito en la Argentina. Eudeba, Buenos Aires, 1985, Tomo I, pag. 10.

[23] Es necesario destacar que los cortes nítidos entre los estilos romántico y naturalista sólo se utilizan en función de una organización de la información, dado que siempre hay hibridaciones tanto de los temas como los géneros y técnicas de realización.

[24] Trostiné Rodolfo. Ensayo sobre Bacle. Monografías N° 1. Asociación Anticuarios de la Argentina, Buenos Aires, 1953, pág.107