I+H

En torno a la Imprenta de Buenos Aires

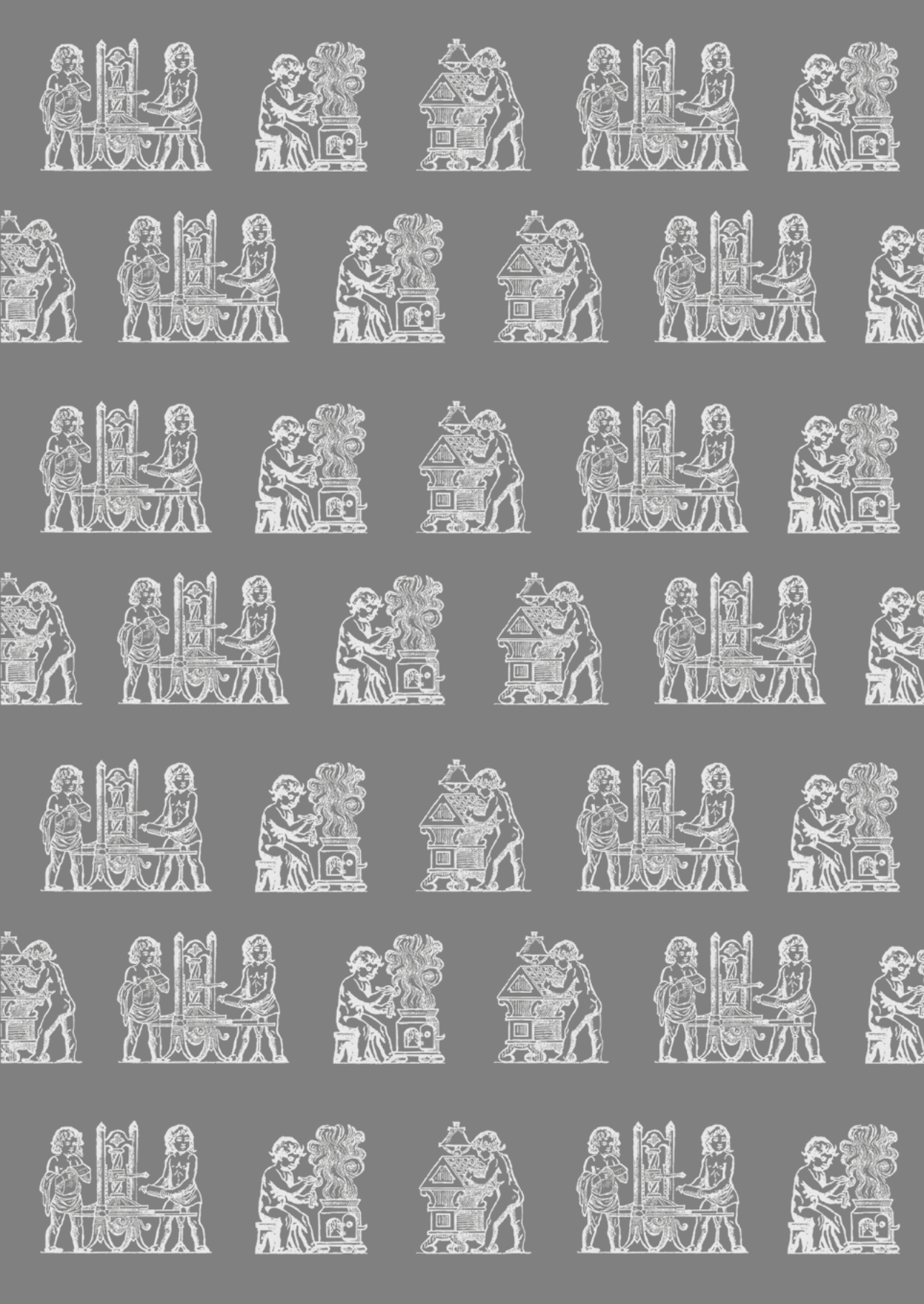
(1780-1940)

Fabio Ares
(compilador)

Damián Andrés Bil • María Eugenia Costa • Carlos Dellacasa
Marina Garone Gravier • Andrea Gergich • Gastón Lugano
Daniel Schávelzon • Sandra M. Szir • Pablo Ugerman

Patrimonio
de Buenos Aires

Vamos Buenos Aires



Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno
Horacio Rodríguez Larreta

Vicejefe de Gobierno
Diego Santilli

Ministro de Cultura
Enrique Avogadro

Director General de Patrimonio,
Museos y Casco Histórico
Juan Vacas

Gerente Operativa de Patrimonio
Graciela Aguilar

I+H

La Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, a través de la Gerencia de Patrimonio, generó un nuevo producto editorial, la serie **Investigaciones + Historia**. Se trata de un conjunto de publicaciones digitales elaboradas por especialistas, a las que se podrá acceder desde el sitio web del Gobierno de la Ciudad, a través de la siguiente URL: *http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/patrimoniocultural/patrimonio/publicaciones*

La temática que compondrá esta serie es muy diversa y se relaciona con los objetos de estudio y con el material de trabajo de las diferentes áreas que conforman a la mencionada Gerencia (Investigaciones, Patrimonio y Archivo). La historia, la arquitectura, la protección patrimonial, la arqueología, la nomenclatura urbana, los archivos, son algunas de las materias que serán abordadas en los artículos que conforman esta colección.

Los autores de los trabajos son investigadores que desarrollan sus tareas en esta Dirección General y también realizarán su aporte reconocidos profesionales "invitados". El abordaje de los temas es de carácter interdisciplinario y, más allá de su especificidad, su lectura es amable; el objetivo es acercar un material riguroso a cualquiera que demuestre interés por él. En definitiva, son trabajos hechos por especialistas para especialistas pero, también, para quienes no lo son.

La primera entrega de esta serie es este libro: *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)* y Fabio Ares es su compilador. Este trabajo de investigación representa acabadamente las características y la identidad que asumirán el resto de los libros que integrarán esta colección.

Daniel A. Paredes
Subgerente Operativo de Investigaciones

En torno a la Imprenta de Buenos Aires

(1780-1940)

Fabio Ares
(compilador)

Damián Andrés Bil • María Eugenia Costa • Carlos Dellacasa
Marina Garone Gravier • Andrea Gergich • Gastón Lugano
Daniel Schávelzon • Sandra M. Szir • Pablo Ugerman

Patrimonio
de Buenos Aires

Vamos Buenos Aires

En torno a la Imprenta de Buenos Aires : 1780-1940 / Fabio Eduardo Ares ... [et al.] ; compilado por Fabio Eduardo Ares ; coordinación general de Daniel Paredes ; dirigido por Graciela Aguilar ; prólogo de Marina Garone Gravier. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-673-368-7

1. Imprenta. 2. Tipografía. 3. Historia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. I. Ares, Fabio Eduardo II. Ares, Fabio Eduardo, comp. III. Paredes, Daniel, coord. IV. Aguilar, Graciela, dir. V. Garone Gravier, Marina, prolog.

CDD 982.11

© 2018 Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico
ISBN 978-987-673-368-7

Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico
Bolívar 466 (C1066AAJ) Buenos Aires, Argentina
Tel. 54 11 4342-1778
Correo electrónico: *consultapatrimonio@buenosaires.gob.ar*

Dirección editorial
Graciela Aguilar

Supervisión de la edición
Daniel A. Paredes

Compilación y diseño editorial
Fabio Ares

Edición y corrección
Marcela Barsamian
Nora Manrique
Fernando Salvati

Textos
Fabio Ares
Damián Andrés Bil
María Eugenia Costa
Carlos Eduardo Dellacasa
Marina Garone Gravier
Andrea Gergich
Gastón Lugano
Daniel Schávelzon
Sandra M. Szir
Pablo Ugerman

Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):
En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia será necesario reconocer la autoría. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Foto de tapa: Gustavo Milztein.
Esta obra fue compuesta con la familia tipográfica *Biblioteca*, de Roberto Osses Flores y equipo (Chile, 2016).

A través de esta publicación, la Gerencia Operativa Patrimonio del Ministerio de Cultura lanza una serie editorial dedicada a la historia y al patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires. Este proyecto que lleva por título *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, se transforma en el primero de la serie **Investigaciones + Historia,** instalando una nueva etapa de publicaciones digitales de calidad.

La imprenta fue un eficaz vehículo de evangelización y de dominación pero también de educación y de difusión de las ideas, de allí su innegable aporte a la historia de la cultura en la ciudad de Buenos Aires, una etapa de especial apogeo que se ve reflejada en esta publicación. El período 1780-1940 no es fortuito, representa, a grandes rasgos, el recorrido que va desde la apertura del primer taller tipográfico en estas latitudes hasta lo que se podría denominar la decadencia de esta tecnología.

Una obra trabajosa cuya compilación estuvo a cargo de Fabio Ares y que reúne investigaciones de profesionales que indagan en torno a la historia y al patrimonio de la tipografía y de la imprenta en la ciudad de Buenos Aires.

Los artículos que conforman este libro ofrecen una mirada interdisciplinaria sobre la temática en cuestión. Desde la historia del arte, la arqueología urbana, el diseño gráfico, la literatura, por ejemplo, se acercan datos e interpretaciones de la evolución de este fenómeno cultural.

Esperamos que su lectura sea un aporte al conocimiento del patrimonio y la historia de Buenos Aires.

Graciela Aguilar
Gerente Operativa de Patrimonio

Encabezados de papelería comercial de distintas imprentas porteñas (Dirección General Patrimonio, Museo y Casco Histórico).

Índice

Prólogo. **Tipografía, patrimonio y artes gráficas: los aportes de *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)* al estudio de la tradición impresa argentina**, por *Marina Garone Gravier.* 9

Presentación. **Los aprendices de Minerva**, por *Fabio Ares.* 15

Introducción. **Montserrat y Barracas, territorios de imprentas**, por *Fabio Ares.* 19

Impresores, punzonistas y fundidores. La provisión de tipos móviles y los "nuevos" protagonistas de la imprenta porteña (1780-1822), por *Fabio Ares.* 55

El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838), por *Sandra M. Szir.* 105

La antigua Imprenta Coni, su pasado y su arqueología, por *Daniel Schávelzon.* 135

Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de la Familia Estrada: hacia la independencia tipográfica argentina, por *Marina Garone Gravier y Fabio Ares* 149

Los talleres multigráficos de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser en los inicios de la industria editorial argentina, por *María Eugenia Costa.* 179

Arqueología del Taller Franco-Americano de Grabados, Fábrica de Sellos de Goma e Imprenta Comercial de Enrique Barés (1883-1978), por *Daniel Schávelzon.* 227

Transformaciones en la industria y luchas de los obreros gráficos en Buenos Aires (1878-1940), por *Damián Andrés Bil.* 247

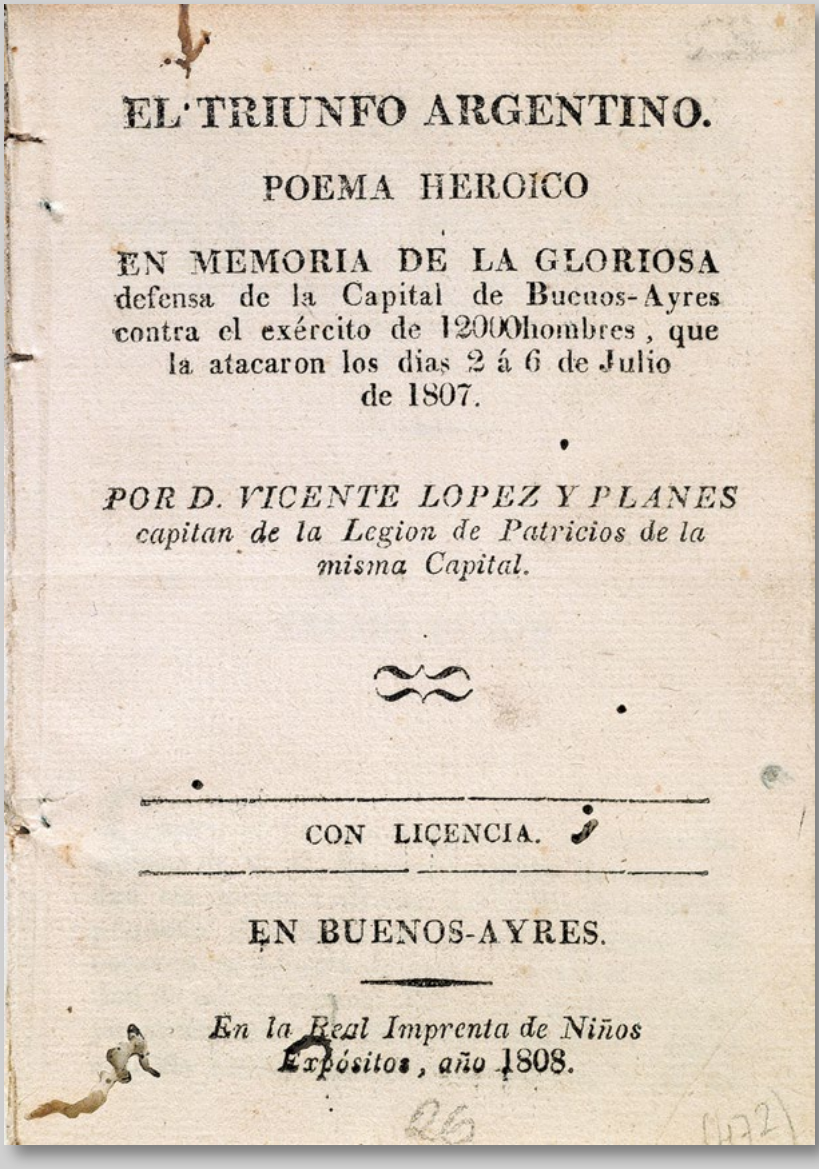
Taller de Publicaciones del Museo de La Plata (1889-1905). Un establecimiento tipolitográfico modelo al servicio de la ciencia y la administración pública bonaerense, por *Fabio Ares.* 277

"La persistencia de la razón en la locura". El Ecos... y la recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes, por *Carlos Dellacasa, Fabio Ares* y *Gastón Lugano.* 317

Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX, por *Andrea Gergich.* 361

Gotelli y la prototipografía publicitaria, por *Pablo Ugerman.* 389

Sobre los autores. 433



EL TRIUNFO ARGENTINO.

POEMA HEROICO

EN MEMORIA DE LA GLORIOSA
defensa de la Capital de Buenos-Ayres
contra el exército de 12000hombres, que
la atacaron los dias 2 á 6 de Julio
de 1807.

POR D. VICENTE LOPEZ Y PLANES
capitan de la Legion de Patricios de la
misma Capital.

CON LICENCIA.

EN BUENOS-AYRES.

En la Real Imprenta de Niños
Expósitos, año 1808.

El triunfo argentino..., 1808
(Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico).

Tipografía, patrimonio y artes gráficas: los aportes de *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)* al estudio de la tradición impresa argentina

Marina Garone Gravier

Podríamos decir, sin riesgo de exagerar, que en los últimos 15 años se ha gestado un verdadero renacimiento de los estudios del libro y la edición a nivel regional. Este florecimiento se ha dado de manera paralela al movimiento tipográfico de América Latina, promovido de forma inicial por el auge en la creación de fuentes digitales experimentales y más tarde alentado por varios espacios de integración y exposición de dichos trabajos –en particular las bienales de tipografía Letras Latinas y Tipos Latinos, y más tarde la organización de foros de investigación de distinto alcance como la serie de congresos internacionales del área que se han suscitado con singular periodicidad–.[1] A la producción tipográfica en sí y a los encuentros académicos antes citados, se ha sumado también, desde hace varios años, una creciente oferta educativa en temas de cultura visual, artes gráficas y tipografía: diplomados, postítulos y posgrados de duración y estructura curricular diversa en la Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México,[2] han permitido la paulatina consolidación de

1. A manera de ejemplo podemos mencionar el Congreso Internacional Las Edades del Libro o los Encuentros Internacionales de Bibliología (SIB-IIB-UNAM), ambos celebrados en México; los encuentros de Patrimonio e Historia de Tipografía que se llevaron a cabo tanto en Buenos Aires como Bogotá; o los de Encuentros de Patrimonio Gráfico que se han desarrollado en Minas Gerais, por citar solo algunos.

2. No es este el espacio para hacer un recuento exhaustivo de esta oferta académica pero vale la pena mencionar aquí, a manera de ejemplo alguno de ellos, el curso de extensión *Letras como imágenes* de la UNLP, la Maestría en Tipografía de la Universidad de Buenos Aires; la Maestría en Diseño Tipográfico del Centro de Estudios Gestalt de Veracruz o el postítulo que ofrece la Universidad Inacap, en Valparaíso, Chile.

perfiles profesionales con énfasis disciplinarios que antes no se habían dado, no solo en aspectos de diseño tipográfico sino también de especialistas en cuestiones de teoría, historia y sociología de la cultura escrita. El triángulo que se dibuja entonces, por la producción gráfica, la divulgación científica en estas materias y la educación en diseño y áreas afines, ha derivado, de manera casi natural, en la revitalización de los estudios del libro, la imprenta y la tipografía.

En ese sentido, el ritmo de producción de los estudios está vinculado con y alentado por varios factores: por un lado el intercambio académico de algunos actores regionales especialmente dinámicos; por el otro con el uso sistemático de redes sociales especializadas y recursos electrónicos; y también por el acceso a fuentes primarias antes desconocidas –o poco tratadas– y la revisión de otras secundarias que o bien habían caído en el olvido o habían dejado de ser usadas a raíz del aluvión de bibliografía internacional, particularmente la de corte anglosajón.

Tomando en consideración los factores señalados, y enfocándonos específicamente en los actores regionales activos, cabe destacar la labor de Fabio Ares, diseñador y tipógrafo de la Universidad Nacional de la Plata, y que se ha convertido por voluntad propia en estudioso de la historia de la imprenta rioplatense. Desde su seminal estudio sobre la *Imprenta de los Niños Expósitos* que realizó para la elaboración de un *revival* tipográfico –obra publicada en 2010 y que ya cuenta con una reedición–, así como los siguientes libros en los que ha colaborado,[3] Ares no ha dejado de "diseñar proyectos integrales" en torno a la letra, su estudio y rescate, no solo desde el ámbito del diseño tipográfico en sí –de lo que nos ha dado muestra en varias ocasiones y ha cosechado ya reconocimientos–, sino también a través de la investigación, el trabajo de campo y la publicación de ensayos sobre esta temática. Aunado a lo anterior, se puede decir que Ares ha desarrollado una

3. Como *Viñetas. Imágenes, estampas y tipografía del pasado, 1858-1958* o *Ars cartographica. Cartografía histórica de Buenos Aires. 1830-1889*, por mencionar solo dos.

destacada labor docente, participando en el diseño y la impartición de cursos, diplomados y talleres especializados, tanto en entidades académicas de la Argentina, como de Chile y Uruguay.

Por eso, no debe sorprender que en esta ocasión nos ofrezca una nueva compilación: una obra tan útil como necesaria y que tiene entre sus méritos ser oportuna y compendiosa. Con mucho criterio y buen olfato, el diseñador hizo una selección de ensayos (algunos habían sido ya publicados en otros medios), y convocó a varios colegas que, desde distintas disciplinas, se han interesado en casos, periodos históricos y aspectos diversos de la imprenta porteña, lo que le permite ofrecer en esta obra un caleidoscopio sugerente y a la vez bien articulado de temas y problemas de las artes gráficas de la capital argentina desde 1780 a 1940.

La obra está integrada por doce ensayos. Varios de los textos se establecen desde un parámetro geográfico, esa orientación –a manera de mapa– será particularmente útil para quien desee interpretar qué espacio urbano ocuparon los talleres y las fábricas tipográficas en la Ciudad de Buenos Aires. De esa forma, Ares nos propone por ejemplo pasear por "Montserrat y Barracas, territorios de imprentas", de todas formas, no solamente en su texto sino que en varios otros más no se escatimarán las referencias puntuales de los emplazamientos edilicios que, como he dicho, serán datos de orientación inclusive para alentar caminatas tipográficas.

Yendo un poco más atrás en el tiempo, el propio compilador propone una revisión de los materiales gráficos que circularon en los primeros talleres rioplatenses, tanto los de procedencia ibérica como los de origen inglés y norteamericano, de suerte que se pueda reconocer el ADN europeo de las imprentas locales entre 1780 y 1822.

Los personajes clave de la historia gráfica porteña iniciarán con el texto que la historiadora del arte Sandra M. Szir tributa a

César Hipólito Bacle, reconocido introductor de la litografía en Buenos Aires casi al finalizar la década de 1820. También serán tratados otros destacados participantes de la imprenta del siglo XIX como Guillermo Kraft y Jacobo Peuser, atendidos minuciosamente por la estudiosa María Eugenia Costa, o los aportes que la familia Estrada hizo específicamente a la fundición tipográfica nacional, en un texto de la autoría conjunta de Garone Gravier y Ares. Y por lo que respecta a la relación de la formación de instituciones nacionales y la edición de obras, podemos mencionar el trabajo que Ares escribe sobre el Taller de Publicaciones del Museo de La Plata (1889-1905) y el papel que tuvo en la difusión del conocimiento científico y administrativo de la capital de la Provincia de Buenos Aires en la transición de siglos.

Por su parte, sin lugar a dudas Daniel Schávelzon aporta una mirada tanto singular como irremplazable, al escribir sendos estudios arqueológicos: uno de la antigua Imprenta Coni, y otro del Taller Franco-Americano de Grabados, Fábrica de Sellos de Goma e Imprenta Comercial de Enrique Barés (1883-1978). Vinculada con esa perspectiva patrimonial está la aportación conjunta de Dellacasa, Ares y Lugano, sobre el rescate y puesta en valor del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes. Esta faceta de los estudios de la cultura gráfica –es decir la faceta de arqueología y patrimonio industrial– es quizá una de las que más nítidamente demuestra el potencial del renacimiento de los estudios regionales, de los que hemos hablado líneas arriba.

Aunque en muchos de los textos se mencionan las condiciones laborales, de organización gremial de los talleres gráficos y el impacto que tuvo en la profesionalización y las luchas sociales argentinas, el texto de Damián Andrés Bil es el que de manera más directa atiende dicha problemática, para el periodo 1878-1940. Finalmente, cierran la obra dos estudios vinculados sobre todo con el análisis fuentes documentales (una publicación profesio-

nal y una muestra de letras): por un lado la difusión de las ideas de la "Nueva Tipografía" europea a través de las publicaciones del Instituto Argentino de Artes Gráficas, de la autoría de Andrea Gergich y por otro el catálogo de letras de Luis Gotelli, ensayo de la pluma del tipógrafo Pablo Ugerman, ambos expertos en los temas de edición y diseño de la primera mitad del siglo XX.

Los lectores de este libro sin duda serán variados: naturalmente los diseñadores gráficos están entre los primeros en la medida que, el florecimiento discursivo del que hemos hablado líneas arriba, se ha planteado principalmente desde esa disciplina, por ello los textos resultarán especialmente provechosos para los diseñadores de la comunicación gráfica. Sin embargo también disfrutarán de la obra los historiadores, los historiadores del arte, los estudiosos de las áreas de edición, la cultura visual y el patrimonio industrial quienes encontrarán mucha tela de donde cortar en estas páginas. Esa tela está tejida con finas hebras como las que se ubican en las notas al pie de cada uno de los textos así como las bibliografías de los ensayos, espacios ambos que son en sí mismos abrevaderos de información que el lector agradecerá para futuras y fructíferas indagaciones. Sin embargo la obra tampoco excluye a un lector más general, un ciudadano que quiere conocer cómo se armó y por qué derroteros transitó el proyecto de la cultura escrita nacional, las formas de su transmisión y los modos de su organización textual; el libro, por lo tanto, no elude al lector general no académico.

Celebramos esta obra porque su espíritu se inspira en los proyectos que en la primera mitad del siglo XX enarbolaban personajes tales como Furlong, Buonocore, Torre Revelo, movilizado por la idea de la indagación en la cultura del libro y la imprenta argentina, en el estudio y la difusión de las fuentes que nos permita conocer un poco más y mejor nuestro patrimonio gráfico y así promover su recordación.

Arturo Nemesio Eusevi para la portada del *Almanaque Peuser*, Año XI, 1898
(Colección Biblioteca Nacional Argentina).

Los aprendices de Minerva

La imagen que antecede a estas breves preliminares fue realizada por Arturo Nemesio Eusevi, en 1898, para la casa Peuser y Cía.; refleja en gran medida el espíritu de las artes gráficas porteñas de la época. Se trata de una ilustración que sintetiza muy bien la idea de esta publicación y del trabajo que estamos realizando.

Allí, Minerva –en su rol de diosa de la sabiduría, las artes y patrona de los artesanos– oficia de capataz de un puñado de entusiastas aprendices, representados por los *putti* que desarrollan distintas tareas en un taller de impresión tipográfica de las últimas décadas de siglo XIX. Este personaje mitológico, posa junto a una máquina planocilíndrica de importante porte, similar a la que tuvieron por entonces muchos talleres de Buenos Aires y el interior del país. Se aprecia una imprenta capaz de producir todo el arte gráfico (tanto en el aspecto técnico como en el artístico) y reproducirlo en forma fiel gracias a las posibilidades que brindaba la fotomecánica.

Cuando Minerva arribó a Buenos Aires, los soldados de Gutenberg ya habían conquistado el mundo.[1] Desde su perfeccionamiento, a partir de la creación de los tipos móviles metálicos, la imprenta fue la principal herramienta para difundir ideas y conocimientos, y una vez traída a América, se convirtió en un poderoso elemento de dominación y evangelización. Y más tarde, de educación y de opinión, con una activa participación en los procesos independentistas. Los talleres se desarrollaron al ritmo de las nuevas naciones y de las dificultades para consolidar sus sistemas políticos, económicos y culturales. Nuestra ciudad no estuvo ajena a estos procesos. Nuestras imprentas tampoco.

1. "La imprenta es un ejército de veintiséis soldados de plomo con el que se puede conquistar el mundo." Frase atribuida a Johannes Gutenberg.

Quienes trabajamos en la construcción de la historia y puesta en valor del patrimonio gráfico de la región debemos ser capaces de interpretar esas situaciones y poder relacionarlas con los elementos más cercanos al rubro. El tema general que pretendemos abordar, por lo tanto, nos convoca alrededor del mundo de las artes gráficas porteñas y el contenido y la materialidad de sus productos –los impresos– pero, además, nos acerca a las personas que ejecutaban el oficio en un período histórico en el que la "gran aldea" se desarrolla para convertirse en una importante metrópolis. La evolución de nuestros talleres de imprenta marchó entonces al ritmo de la dependencia y la independencia, de las luchas internas, de la organización política y los vaivenes económicos, y se alimentó gracias al aporte inmigratorio y las innovaciones tecnológicas. El principal objetivo de esta obra es reunir algunos de los múltiples aspectos que se desarrollaron en torno a los establecimientos de impresión en Buenos Aires, entre la apertura del primer taller tipográfico acaecida en 1780 y el año 1940, límite que puede parecer algo arbitrario, pero que fue significativo para el rubro, ya que corresponde a los tiempos de la consolidación de los procesos mecánicos, la especialización de tareas y los logros sindicales, tópicos que contribuyeron lentamente a dejar atrás los talleres artesanales.

Este libro reúne una exquisita selección de autores, quienes a través de sus trabajos, aportan sustancialmente a la temática a través de una mirada específica, producto de puntillosos estudios y un elevado grado de experticia profesional en áreas como el diseño gráfico, la historia del arte, la bibliología, la arqueología y las letras. Esto permite al lector abarcar los temas de forma más integral y comprenderlos desde múltiples y diferentes perspectivas, como la social o la material. Además, consideramos necesario incluir algunos trabajos sobre la temática que en los últimos años realizamos desde la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico[2] y los avances de los proyectos en los que seguimos trabajando desde la Gerencia Operativa Patrimonio.

2. Actualmente, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico (Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

Agradecimientos

A las autoridades de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, representada por Juan Vacas, y a la Gerencia Operativa Patrimonio a cargo de Graciela Aguilar, por entender la importancia de publicar este trabajo para que pueda ser compartido con aquellos que se interesan en la historia y el patrimonio de la ciudad de Buenos Aires.

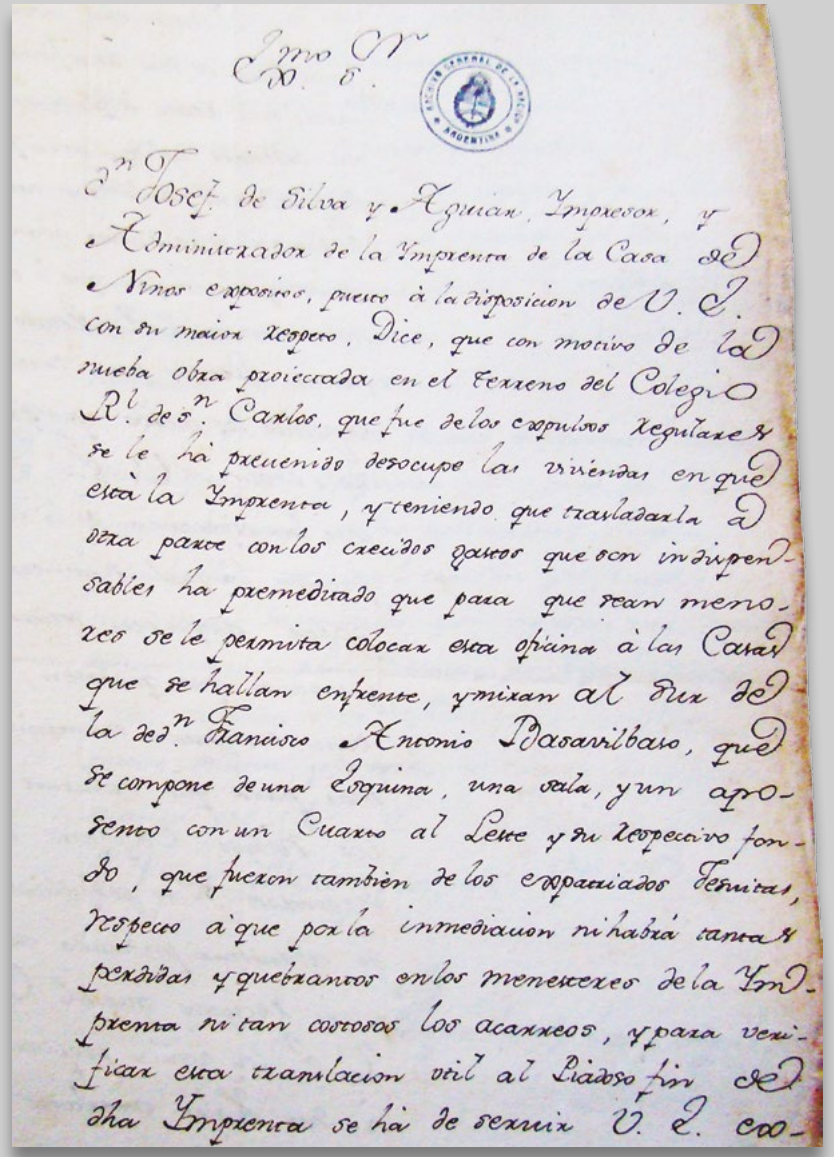
A los autores que participaron de esta compilación de manera desinteresada. En especial a Marina Garone Gravier, amiga, colega y maestra.

A los responsables de los archivos consultados, Florencia Bossié, Raúl Escandar y Alberto Piñeiro, por facilitar el acceso a los materiales que custodian y por permitir la reproducción de varias de sus joyas.

A mis compañeros del área de Publicaciones, Marcela Barsamian, Marcelo Bukavec, Dominique Cortondo, Nora Manrique y Fernando Salvati, por el compromiso y la dedicación que ponen en cada obra editada.

Fabio Ares

Vista del taller de imprenta del Hospicio de las Mercedes
(hoy Hospital de Salud Mental José T. Borda).



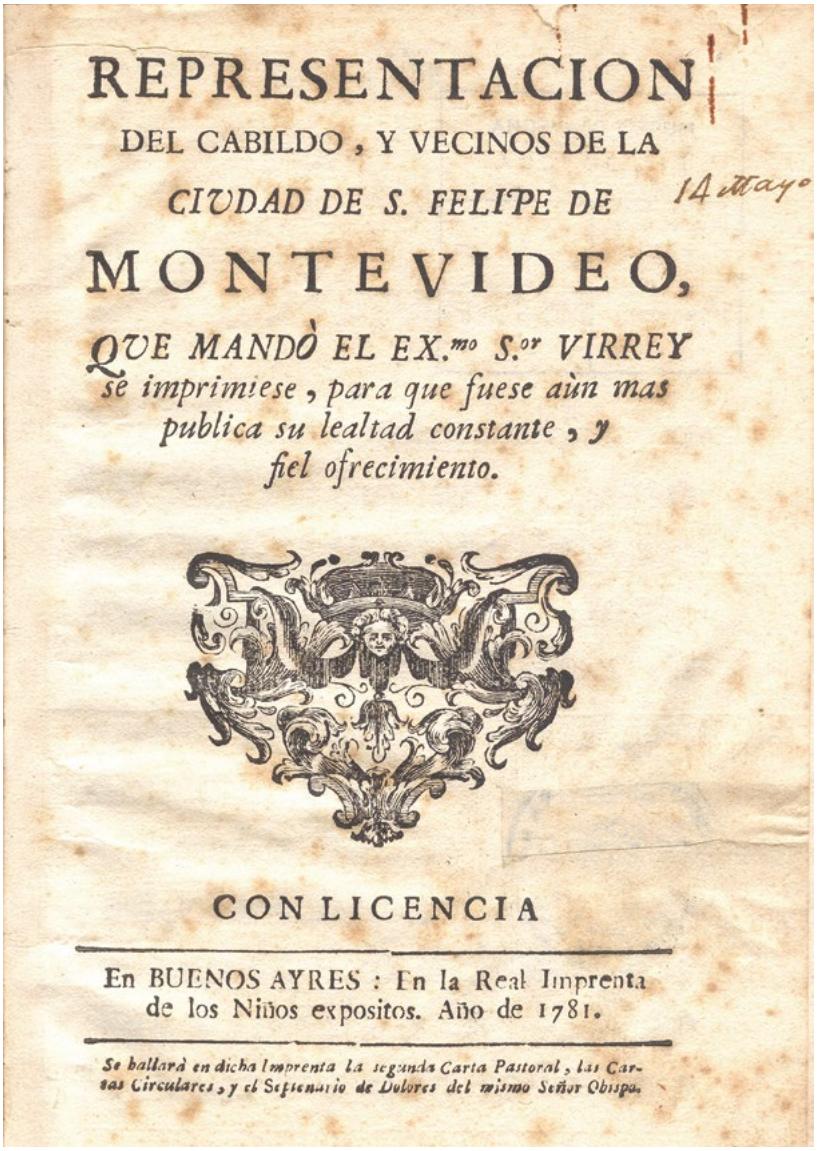
Solicitud al virrey Vértiz sobre la mudanza de la Imprenta de Expósitos (N° 496, Div. Colonia, Secc. Gobierno, Sala IX, 7-9-5, Archivo General de la Nación).

Montserrat y Barracas, territorios de imprentas

Montserrat, casco histórico y barrio fundacional de nuestra ciudad, también fue el barrio de las imprentas, puesto que allí se inauguró en Buenos Aires el "arte de Gutenberg", pocos años después de que fuera designada capital del Virreinato del Río de la Plata –esto sucedió en 1780, doscientos años después de la fundación de Juan de Garay, y a casi doscientos cincuenta años de que América tuviera su primer taller de impresión en México–. Pero además, desde 1815, caído el monopolio de la Imprenta de Niños Expósitos, el "centro" fue la zona elegida para instalar los comercios para la impresión tipográfica, y a partir de 1827, también las litografías, que introducen en nuestro país la novedosa técnica de impresión ideada por Johann Senefelder.

Los grandes cambios demográficos y culturales que sufrió la ciudad hacia mediados de siglo XIX propiciaron el surgimiento de grandes establecimientos gráficos y editoriales que hacia fines de siglo se encargaron de la producción a gran escala de diarios y revistas, envases y papelería comercial, y además, realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). Esta verdadera industria gráfica, que se alejaba del modelo de producción manual de los primeros talleres de imprenta céntricos, optó por lugares más alejados para instalarse, especialmente hacia el sur de la ciudad, en el barrio de Barracas, un territorio elegido por el rubro aún en la actualidad.

Esta breve cronología sirve como introducción a la obra y refiere a la apertura de diferentes establecimientos gráficos en



REPRESENTACION
DEL CABILDO, Y VECINOS DE LA
CIUDAD DE S. FELIPE DE
MONTEVIDEO,
QUE MANDÒ EL EX.mo S.or VIRREY
se imprimiese, para que fuese aùn mas
publica su lealtad constante, y
fiel ofrecimiento.

CON LICENCIA

En BUENOS AYRES: En la Real Imprenta
de los Niños expositos. Año de 1781.

Se hallarà en dicha Imprenta la segunda Carta Pastoral, las Cartas Circulares, y el Septenario de Dolores del mismo Señor Obispo.

Impreso de la Real Imprenta de Niños Expósitos, 1781
(Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra).

Montserrat y Barracas, algunas de sus publicaciones y personalidades involucradas, su aporte a la historia gráfica nacional; y brinda un panorama de los adelantos técnicos en materia de impresión, como factores determinantes para el desarrollo de la actividad.

La primera imprenta porteña

Fue a instancias del intendente de Ejército y de la Real Hacienda, Manuel Ignacio Fernández, del primer librero de Buenos Aires José de Silva y Aguiar, y del propio virrey Juan José de Vértiz que, por iniciativa o conveniencia, se trajo de Córdoba la prensa y los accesorios que estaban en poder de los franciscanos tras la expulsión de la orden jesuita de los dominios españoles, en 1767. Lo cierto es que el 21 de noviembre de 1780 se produjo la apertura del establecimiento con la denominación de Real Imprenta de Niños Expósitos –ya que parte de sus ganancias se destinaron a la recientemente creada Casa de Expósitos–, con el objetivo inicial de producir impresos administrativos; pero de inmediato también estampó numerosas obras religiosas y material educativo, además de impresos menores, como carteles para los toros y convites. En sus inicios se ubicó en una vieja dependencia que se acondicionó especialmente, a espaldas del Real Colegio y en la zona de quintas, en la esquina de San José y San Francisco (hoy Perú y Moreno), para mudarse luego, a partir de 1783 a su ubicación definitiva... enfrente, ya que debían construirse las Casas Redituantes, propiedades destinadas para la renta que también albergaron a distintas instituciones públicas, y donde actualmente funciona la Comisión Nacional de la Manzana de las Luces. Así, Perú fue la calle "De la Imprenta", tal cual se menciona en la *Memoria autógrafa* de Cornelio Saavedra,[1] como "la calle que hoy se dice de la Imprenta". Esta denominación, de carácter popular, se origina en la ubicación que tenía la Imprenta de Niños Expósitos.[2]

1. *Memoria autógrafa de Cornelio Saavedra*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, p. 24.

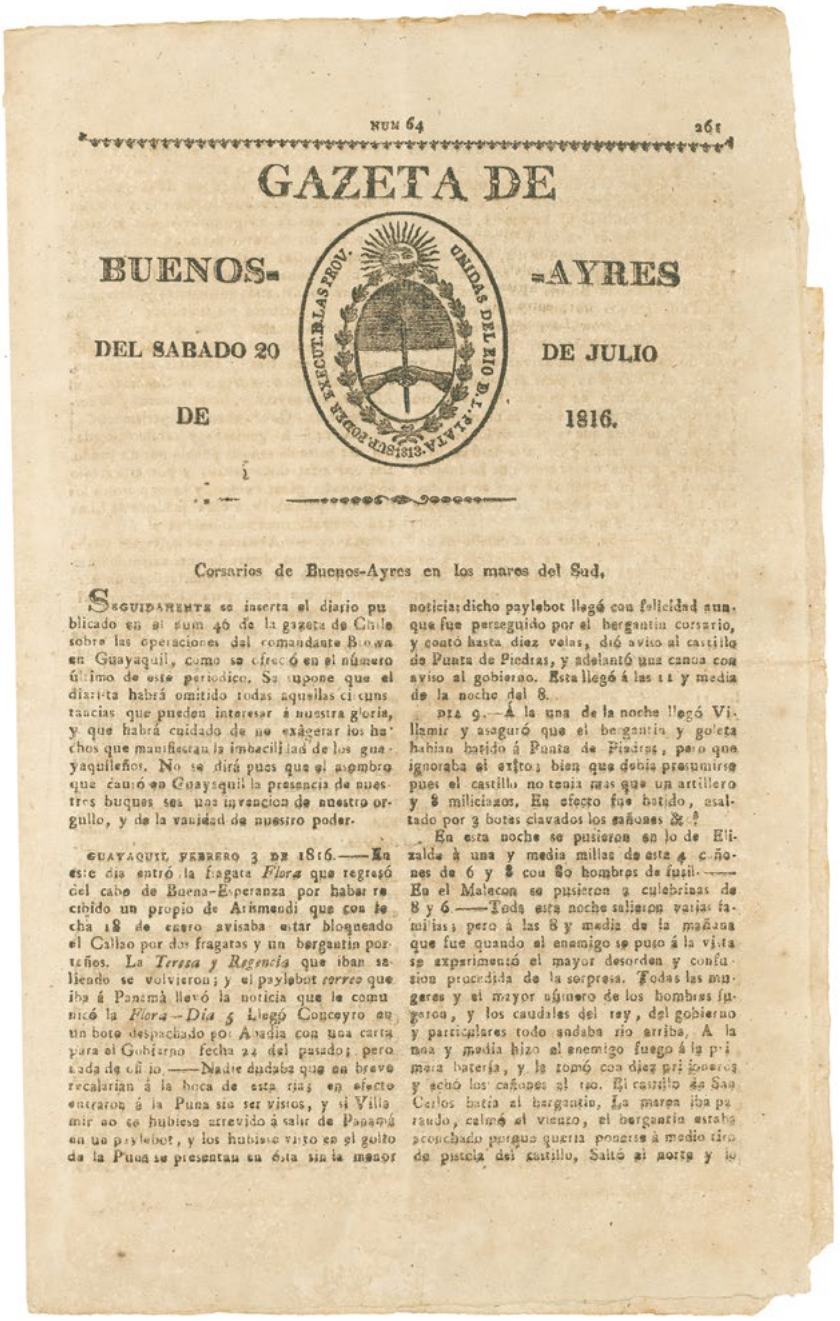
Por la esquina se accedía a una gran tienda, una sala de unos seis metros donde funcionaba la librería que vendía los productos del taller; más atrás se encontraba la sala de composición, y luego la de impresión, con la prensa y sus útiles, una organización propia de las primeras imprentas. El local tenía también dos cuartos más, cocina y patio con pozo.

A lo largo de cuarenta y cuatro años de ejercicio, la casa imprimió los primeros periódicos de la ciudad: el *Telégrafo Mercantil* y el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*, que además de informar e ilustrar a la sociedad, difundieron las ideas libertarias que servirían de base a los acontecimientos de 1810. Casi frente a sus puertas se produjeron los enfrentamientos que detuvieron a las columnas de Pack y Cadogan durante la Defensa de Buenos Aires, en las Invasiones Inglesas, mientras el taller imprimía bandos y proclamas a destajo hasta destruir casi por completo su material tipográfico. Renovadas sus letrerías, y con la nueva prensa traída desde Montevideo a partir de la derrota británica de 1807, el taller porteño festejó el triunfo y a sus héroes a través de una extensa producción impresa. Fue protagonista de la Revolución de Mayo, de la mano del morenista Agustín Donado, anunció la caída de la Junta de Sevilla, y editó la *Gaceta de Gobierno*, el *Correo de Comercio*, de Manuel Belgrano, el *Contrato Social*, de Jacobo Rousseau y, una vez instalada la Junta, la *Gazeta de Buenos Ayres*, órgano oficial del nuevo gobierno y su publicación paradigmática. A partir de allí, acompañó cada modelo gubernamental, hasta su paulatina decadencia, cierre y reorganización, para convertirse en la Imprenta del Estado por decreto del gobernador Bernardino Rivadavia en 1824.[3]

Cuando la tipografía de los Niños Expósitos cerró sus puertas, funcionaban otras seis imprentas en Buenos Aires.

2. Alberto Gabriel Piñeiro, *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días, Buenos Aires*, IHCBA, 2005, p.137.

3. Aunque algunos colofones indican que se siguió imprimiendo a nombre de la imprenta de Niños Expósitos hasta 1825.



NUM 64 261

GAZETA DE

BUENOS-AYRES

DEL SABADO 20 DE JULIO

DE 1816.

UNIDAS DEL RIO DE LA PLATA. 1813. SUB EXCUT. BLAS PROY.

Corsarios de Buenos-Ayres en los mares del Sud.

SEGUIDAMENTE se inserta el diario publicado en el num 46 de la gazeta de Chile sobre las operaciones del comandante Brown en Guayaquil, como se ofreció en el número último de este periodico. Se supone que el diarista habrá omitido todas aquellas circunstancias que pueden interesar á nuestra gloria, y que habrá cuidado de no exàgerar los hechos que manifiestan la imbecilidad de los guayaquileños. No se dirá pues que el asombro que causó en Guayaquil la presencia de nuestros buques sea una invencion de nuestro orgullo, y de la vanidad de nuestro poder.

GUAYAQUIL FEBRERO 3 DE 1816.——En este dia entró la fragata *Flora* que regresó del cabo de Buena-Esperanza por haber recibido un propio de Arizmendi que con fecha 18 de enero avisaba estar bloqueado el Callao por dos fragatas y un bergantin portaños. La *Teresa y Regencia* que iban saliendo se volvieron; y el paylebot *correo* que iba á Panamá llevó la noticia que le comunicó la *Flora*—*Dia 5* Llegó Conceyro en un bote despachado por Arizdia con una carta para el Gobierno fecha 24 del pasado; pero nada de esto.——Nadie dudaba que en breve recalarian á la boca de esta ria; en efecto entraron á la Puna sin ser vistos, y si Villamir no se hubiese atrevido á salir de Panamá en un paylebot, y los hubiese visto en el golfo de la Puna se presentan en ésta sin la menor noticia: dicho paylebot llegó con felicidad aunque fue perseguido por el bergantin corsario, y contó hasta diez velas, dió aviso al castillo de Punta de Piedras, y adelantó una canoa con aviso al gobierno. Esta llegó á las 11 y media de la noche del 8.

DIA 9.—A la una de la noche llegó Villamir y aseguró que el bergantin y goleta habian batido á Punta de Piedras, pero que ignoraba el exito; bien que debia presumirse pues el castillo no tenia mas que un artillero y 8 milicianos. En efecto fue batido, asaltado por 3 botas clavados los cañones &c.

En esta noche se pusieron en lo de Elizalde á una y media millas de esta 4 cañones de 6 y 8 con 80 hombres de fusil.—— En el Malecon se pusieron 2 culebrinas de 8 y 6.——Toda esta noche salieron varias familias; pero á las 8 y media de la mañana que fue quando el enemigo se puso á la vista se experimentó el mayor desorden y confusion procedida de la sorpresa. Todas las mugeres y el mayor número de los hombres fugaron, y los caudales del rey, del gobierno y particulares todo andaba rio arriba. A la una y media hizo el enemigo fuego á la primera batería, y la tomó con diez prisioneros y echó los cañones al rio. El castillo de San Carlos batia al bergantin. La marea iba pasando, calmó el viento, el bergantin estaba acorchado porque queria ponerse á medio tiro de pistola del castillo. Salió al norte y lo

Portada de la *Gazeta de Buenos Ayres*, 1816 (Col. Fabio Ares).

Apertura de nuevos talleres en la ciudad

A partir del Estatuto Provisional del 5 de mayo de 1815 que dispuso la libre instalación de imprentas, se abrieron nuevos establecimientos tipográficos en Buenos Aires. El 24 de julio de 1815, treinta y cinco años después de la apertura del taller de Expósitos, se inauguró la segunda imprenta de Buenos Aires con el nombre de Manuel José Gandarillas y Cía. Su propietario fue un integrante del Cabildo, el comerciante Diego Antonio Barrios, y la dirección estuvo a cargo de Manuel José Gandarillas y Diego José Benavente. El gobierno de Ignacio Álvarez Thomas, director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, apoyó a la nueva imprenta dándole la edición de la *Gazeta*. El taller editó los números 15 al 20, entre el 5 de agosto y el 20 de septiembre. Allí se imprimió el primer número del periódico *El Censor*, publicación del gobierno, que saldría hasta noviembre de 1816; el semanario *La Prensa Argentina*; y los números 4 al 16 de *El Redactor del Congreso Nacional*, otra publicación impresa antes en el taller de Expósitos. Además fue pionera en la producción de naipes, aprovechando la exención de impuestos que regía para este rubro. A través de *La Prensa Argentina* N°32, del 23 de abril de 1816, la casa anunciaba entonces:

> La imprenta de este periódico ha recibido un surtido de letras abundantísimo con acentos y demás notas que carecía. Tiene dos prensas de excelente estructura y varias figuras alusivas, como para funerales, bodas, etcétera. Se halla este establecimiento en estado de abastecer los deseos más vastos de este pueblo y de las provincias todas.

En 1817, tras el alejamiento de Gandarillas hacia Chile, la razón social del establecimiento cambió a Imprenta de Benavente y Cía. En 1816, un ex director de la *Gazeta*, Vicente Pazos Silva,

abrió un taller denominado Del Sol, y editó los periódicos *La Crónica Argentina* y *El Observador Americano*.

Más tarde abrió sus puertas la conocida Imprenta de la Independencia, de cuyas prensas saldrían numerosas piezas oficiales, algunos números de la *Gazeta* y el periódico *El Independiente del Sud*. Hacia 1819 comenzó a funcionar la Imprenta de Álvarez y Cía., que editó varios periódicos como *El Americano*, y al año siguiente, y por poco tiempo, apareció la Imprenta de Phoción. En 1822 se instala la Imprenta del Comercio, y en 1823, la denominada Sres. Hallet y Cía., editores de *La Gaceta Mercantil*.

Hacia la consolidación de la rama gráfica

A partir del gobierno de Bernardino Rivadavia se produce la apertura de varios talleres y, la mayoría, dentro de los límites del actual barrio de Montserrat.[4] Las prensas de madera se reemplazaron lentamente por las de hierro, que agilizaron la impresión y permitieron trabajar con papeles de mayor formato.

Proliferó una gran cantidad de periódicos de corte político, y también abundaron las publicaciones burlescas –como las editadas por el padre Francisco de Paula Castañeda– aunque todas de efímera duración. Hasta el año 1820 se editaron unos cien periódicos en la ciudad.[5]

En 1825 se inaugura la importante Imprenta Argentina, a cargo de Pedro Ponce otro ex arrendatario del establecimiento de los Expósitos en donde se imprimía el *Diario de la Tarde*. En 1827 abre sus puertas Douville et Laboissiére, y al año siguiente, el establecimiento de César Hipólito Bacle, frente a la Plaza de la Victoria, que introducen en nuestro país la litografía, novedosa técnica de impresión ideada por Johann Senefelder a finales del siglo XVIII. En tiempos de Juan Manuel de Rosas existieron varias imprentas que trabajaban bajo la atenta mirada y censura del

4. Algunos se ubicaron también en San Nicolás.

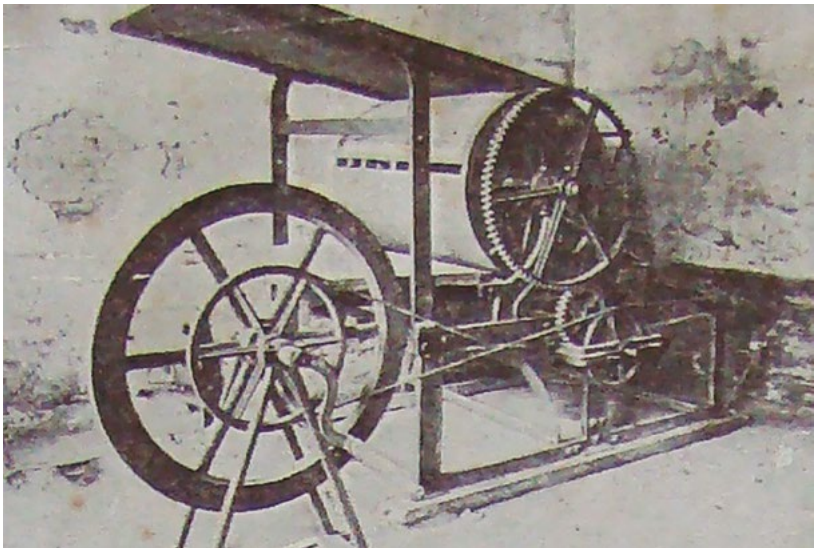
5. Así lo sostuvo María Eugenia Costa, en "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)", revista *Question*, UNLP. Año 11, 23, 2009.

Membrete de la Litografía del Estado a cargo de César Hipólito Bacle, 1830 (Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata).

régimen federal. Pedro De Ángelis, editor a cargo de la Imprenta del Estado y de distintas publicaciones oficiales, como el diario *La Gaceta Mercantil*, aparece como una figura paradigmática de este período.

Por entonces, la impresión manual comenzó lentamente a dejar paso a la mecanización y la fuerza del vapor –la primera máquina motorizada[6] llegó desde Robert Hoe & Co., de Estados Unidos en 1841, y aún se conserva en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo, de la localidad de Luján–.[7]

6. En el expediente sobre el mueble, redactado a partir de su donación, existe una carta de la Sociedad Tipográfica Bonaerense fechada el 26 de abril de 1926, que afirma que en un número especial editado por el mencionado periódico aparece: "Nos es muy grato anunciar que el número de hoy (...) hemos dado principio a la impresión en prensa movida a vapor; ensayo que no tenemos noticias haberse hasta ahora practicado en ninguna otra parte de la América del Sur".
7. Este hito permitiría extender el "período del libro antiguo" en la Argentina hasta 1841.



Primera máquina impresora movida a vapor
(Fotografía publicada en *Caras y Caretas*, 1901).

La imprenta "de barrio" se hace industria

Los barrios del centro se constituyeron en el corazón de la vida comercial, política y social de la ciudad de Buenos Aires, por lo tanto, no es de extrañar que gran número de imprentas se instalaran en el área. Pero el vínculo entre las artes gráficas y esta zona geográfica fue más cercano a partir de mediados del siglo XIX y estuvo propiciado por varios factores:

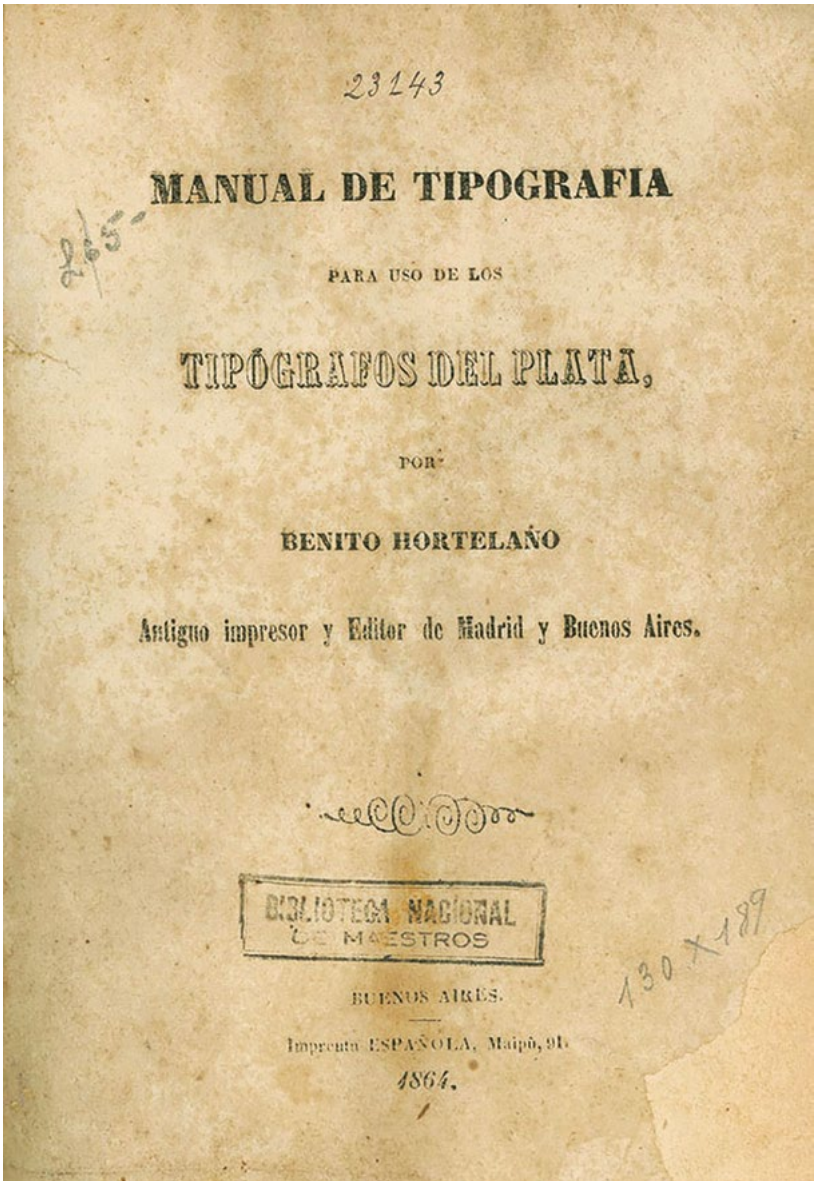
• Un contexto político y económico favorable para dicha actividad a partir de la caída del régimen federal.
• La cercanía de este espacio con la Plaza Mayor y la zona comercial porteña.

• La llegada de las nuevas tecnologías del rubro, una renovación impulsada por el proceso de industrialización que experimentaban los centros más desarrollados del mundo.
• El inicio de un proceso inmigratorio que cambió el perfil social de la ciudad y demandó nuevas formas de comunicación y acceso a la información escrita.

Luego de la Batalla de Caseros y a partir de lo que se conoce como la "organización nacional", en Buenos Aires se inauguran nuevas instituciones. El historiador Domingo Buonocuore define esta etapa como el comienzo de la "edad de oro del libro nacional",[8] se abren varias librerías e imprentas que luego serán grandes casas editoriales. Aparecen, además, unos treinta nuevos periódicos, muchos de ellos destinados a las crecientes colectividades de inmigrantes europeos. Varias imprentas[9] trabajarán exclusivamente para la impresión de periódicos destinados a dichas comunidades. Imaginemos estas casas impresoras como pequeños comercios que lentamente van incorporando maquinaria y operarios, conformando lo que Karl Marx definió como manufactura moderna.[10] De esta manera, muchos inmigrantes y oficiales de otras imprentas instalaron modestos talleres que en poco tiempo se transformaron en grandes establecimientos gráficos. Los de Benito Hortelano, José Alejandro Bernheim y Pablo Emilio Coni son un claro ejemplo de ello.

Benito Hortelano, tipógrafo y editor español, se instaló en 1852 con una librería e imprenta llamada Hispano Americana; editó periódicos como *El Español*, o *Los Debates*, dirigido por Barto-

8. Domingo Buonocuore, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, El Ateneo, 1944, p. 33.
9. El *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires* impreso por *La Tribuna* en 1855 destaca diez imprentas: De *La Tribuna*, De *El Nacional*, Constitución, Republicana, Del Pueblo, Imprenta y Librería de Mayo, Del *British Packet*, Americana, Litografía J. Pelvilain y la Hispano Americana. En *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1855, p. 115.
10. Damián Andrés Bil, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica. 1890-1940*. Buenos Aires, RyR, 2007, p.19.



Portada del *Manual de Tipografía para uso de los Tipógrafos del Plata*, 1864 (Biblioteca Nacional de Maestros).

lomé Mitre, y obras como la *Historia de España*, pero además, como librero, fundó el Casino Bibliográfico –una verdadera biblioteca popular–, y como empresario teatral, la sala El Porvenir, donde se representaron varias obras españolas. Son imperdibles sus *Memorias*, donde relata los pormenores de su vida y negocios en Buenos Aires entre 1849 y 1860, haciendo una excelente contextualización política, económica y cultural. Por esos años, recibió al tipógrafo madrileño Antonio Serra y Oliveres, autor del *Manual de la tipografía española, o sea arte de la imprenta*, una obra indispensable para el estudio de la disciplina en España, y que, sin dudas, empujó a Hortelano a escribir su propio trabajo, el *Manual de Tipografía para Uso de los Tipógrafos del Plata*, editado en 1864.

José Alejandro Bernheim, un tipógrafo y periodista alsaciano que llegó a Montevideo en 1850, prensista de la imprenta volante del Ejército Grande de Urquiza durante la campaña previa a Caseros, y después organizador de la Imprenta del Estado de Corrientes junto a Pablo Emilio Coni, llegó a Buenos Aires en 1854 y estableció en la calle Defensa 73 la Imprenta del *British Packet*. Allí publicó el *Anuario General del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de Buenos Ayres*, primera publicación de este tipo en la ciudad. Años más tarde se asoció a Martín Boneo, propietario de la Librería Argentina; agrega imprenta y litografía. Y en 1865, registró una sociedad anónima para crear la primera fundición de tipos de nuestro país, imprenta tipográfica y litográfica, en Belgrano 126, entre Bolívar y Perú, según el *Manual...* de Hortelano:

> Es el primero y único establecimiento en su género. Tiene una máquina de dos cilindros de gran tamaño, una mecánica única en su clase, chica, prensas, fundición de tipos, estereotipía, máquina única también en su

clase movida por el vapor para la Litografía. Esta casa surte de tipos, adornos, viñetas, clichés, y reproduce toda clase de láminas.

Bernheim editó importantes obras nacionales, pero se especializó en la publicación de periódicos y diarios de colectividades como *The British Packet and Argentine News* y *Le Courrier de la Plata,* que garantizaban la suscripción de los extranjeros y a su vez evitaban involucrarse en la política local. También publicó periódicos locales, como *El Censor*, *El Mosquito*, o el exitoso *La República*, que inauguró el sistema de venta callejero, en manos de los canillitas.

A comienzos de 1863, Coni abrió la imprenta que lleva su nombre y comienza con una verdadera dinastía –luego se asociará a sus hijos que más tarde le sucederán en el negocio– que se encargará fundamentalmente de las ediciones científicas, como anales y revistas de distintas asociaciones científicas y profesionales, pero además editó varios textos escolares de aritmética, gramática, lectura y geografía, de autores nacionales como Sarmiento y Marcos Sastre. Los impresos de la casa Coni se distinguen por su elegancia y sobriedad, y adoptan los cánones tipográficos del género científico; además, trae operarios franceses especializados en artes gráficas.

En 1853, Carlos Casavalle, quien había sido tipógrafo de Pedro Ponce, instala un modesto taller de imprenta que luego se transforma en una empresa próspera. Editó numerosas obras de autores nacionales como Rivera Indarte, Marcos Sastre, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Bartolomé Mitre. Y en 1862, tras un breve paso por Paraná, donde trabajó imprimiendo para el Gobierno, funda la Imprenta y Librería de Mayo, centro de una tertulia frecuentada por importantes personalidades de la cultura y la política nacionales, como Juan María Gutiérrez,

Rafael Obligado, Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, y Domingo Faustino Sarmiento, y de bibliófilos como Antonio Zinny y Vicente Quesada.

Los negocios familiares fueron también una característica del ramo, como las casas Estrada, Kraft y Peuser. Según sostiene la profesora Lidia González,

> Martín Biedma tenía su tipografía e imprenta (...) donde residía con su familia, perpetuando la antigua tradición de la élite de reunir los negocios y la residencia familiar en un mismo edificio, costumbre que también llevó a cabo su pariente Ángel de Estrada.[11]

En 1869 Ángel de Estrada fundó la firma comercial que fue el origen de la editorial que lleva su nombre. Sus primeras actividades fueron la representación de maquinaria europea y norteamericana para la industria gráfica y la fundición de tipos móviles para la impresión tipográfica, que acercaron sus productos a los pequeños establecimientos gráficos de la ciudad, y especialmente a los del interior del país. La Minerva a pedal, la más pequeña máquina tipográfica, revolucionó el rubro al generalizarse entre los talleres de menor envergadura, y la planocilíndrica Marinoni se transformó en la más popular del país –en Buenos Aires la tuvieron los talleres de *La Nación*, *La República* y *La Tribuna,* entre otros, y en el interior, se enviaron a las provincias de Corrientes, Entre Ríos, Córdoba y Mendoza–. Además comercializaba la prensa de pedal Lavoyer; la sencilla y económica Ullmers, de procedencia inglesa; la litográfica de Voirin; y la prensa de brazo neoyorquina Hoe & Co. Entre los accesorios ofrecidos, se pueden mencionar la máquina para imprimir boletos ferroviarios tipo Edmondson, –puede verse una actualmente exhibida en el Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, de Luján–;

11. Lidia González y Sandra Condoleo, "La Editorial Estrada" en *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*. Buenos Aires, DGPeIH, 2012, p. 129.

la máquina cortadora (guillotina); la numeradora; una máquina para rayar libros, como la que tenía el taller de Jacobo Peuser; la perforadora; la prensa de satinar; entre otros. Una de las novedades fue el pantógrafo, el aparato que permitía al operario grabar dibujos a partir de un original "aunque no sea artista" y escalarlos a diferentes tamaños; y otra fue la dobladora, la máquina a vapor para doblar impresos hasta en octavo de pliego.

Sobre la provisión de insumos

La introducción de suministros gráficos, al igual que la importación de papel siempre siguieron los vaivenes políticos y económicos que afectaron a la nación. La guerra entre Francia y España, las Invasiones Inglesas y las luchas por la Independencia dificultaron –o propiciaron–[12] la llegada de insumos europeos a la ciudad, a su vez se alternaron los proveedores de acuerdo con la coyuntura de cada período.[13] En los comienzos, la importación recayó en gente enviada a Europa especialmente,[14] luego, hacia fines de siglo XIX, estuvo a cargo de las casas introductoras –como las conocidas Stocker y Cía. (de 1884, luego Hoffmann & Stocker, en 1896) y Curt Berger y Cía. (1894), y más adelante, a comienzos del nuevo siglo, Serra Hermanos, representante de la fundición alemana Bauersche Gießerei–.

En la gráfica (...) la Argentina no tuvo nada que envidiarle a los Estados Unidos ni a Europa en cuanto a dotación tecnológica se refiere. Para los primeros años del siglo XX existían grandes fábricas impresoras que

12. Paradójicamente, Inglaterra sería indirectamente proveedor de material tipográfico a Buenos Aires al importarse los accesorios de la Estrella del Sur, imprenta instalada por los británicos durante la invasión a Montevideo de 1807.

13. Por ejemplo, consecuentemente con la política de Bernardino Rivadavia, en 1822, llega una gran cantidad de caracteres tipográficos desde Inglaterra con la intención de ampliar el taller de Expósitos y luego convertirlo en la Imprenta del Estado, hecho que ocurrió años más tarde.

14. En 1790 llegó desde España, en la fragata San Francisco de Paula, una remesa de letras tras la gestión de José Calderón; en José Toribio Medina. "La imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata". *Anales del Museo de La Plata*, La Plata, Talleres del Museo de La Plata, 1892, p. XVII.

reunían grandes masas de obreros y contaban con las últimas maquinarias disponibles en el mercado mundial.[15]

La venta de maquinaria y la producción local de caracteres tipográficos[16] facilitaron el aprovisionamiento de los pequeños talleres de imprenta, que rápidamente se diseminaron por los barrios de Buenos Aires, generalmente a cargo de tipógrafos que tras acumular un pequeño capital, dejaron su empleo en establecimientos mayores y se independizaron con su propio negocio.

Los aportes técnicos, sumados a los profundos cambios sociales y culturales que trajeron la inmigración y el modelo educativo implementado por Domingo Faustino Sarmiento, modificarán definitivamente el perfil de muchos establecimientos de impresión, que además de especializarse, diversificarse y en algunos casos transformarse en industrias, se instalaron en otras áreas de la ciudad, especialmente en la zona de Barracas.

Territorio multigráfico

La *Gran Guía de la Ciudad de Buenos Aires*, editada por Hugo Kunz en 1886, permite apreciar que la mayor concentración de empresas y negocios vinculados con la impresión aún se encontraba en el centro. Un año después, el primer censo industrial no registra talleres gráficos en la sección 19ª, que correspondía a lo que hoy es Barracas.[17]

Si bien estos datos pueden resultar engañosos, pues los establecimientos declaraban allí sus oficinas comerciales y no sus plantas impresoras, suponemos que en la última década del siglo XIX se ubicaron en el barrio.

Durante la colonia, en la ribera de la actual Barracas se instalaron galpones destinados al acopio de lana y cuero (lo que le dio

15. Damián Andrés Bil, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica. 1890-1940*. Buenos Aires, RyR, 2007, p. 14.

16. A partir de matrices importadas primero de Francia y luego desde Alemania.

17. La sección 19ª. estaba comprendida entre las calles Larga de Barrancas (hoy Montes de Oca) por el este; el Riachuelo por el sur; Caseros, Puente Alsina y camino del Paso de Burgos (hoy Alcorta) por el norte; y los terrenos de Llavallol por el oeste.

el nombre al barrio), y hacia el interior se ubicaron las quintas de algunas de las familias más pudientes de Buenos Aires. A partir de mediados de siglo XIX, el área comenzó a mutar gracias a la construcción de los grandes hospitales en los terrenos que ya eran conocidos como "la Convalecencia". El perfil industrial con que se identifica el barrio corresponde a finales de siglo. Hacia 1880 comienzan a instalarse las primeras fábricas cerca del Riachuelo y de la calle Larga (actual Av. Montes de Oca). Tanto el curso de agua como el camino, sumados a la conformación de la red ferroviaria, fueron indispensables para el desarrollo industrial –de allí salieron productos de consumo para todo el país y para exportación gracias al puerto y al ferrocarril–. Así, empresas que se iniciaron en otros barrios de la ciudad, a medida que fueron creciendo, localizaron sus nuevas plantas fabriles en Barracas.[18] Esto mismo sucedió con los talleres gráficos a partir de la última década de siglo XIX, y gracias a:

• Los grandes cambios demográficos y culturales que sufrió la ciudad.
• Las ventajas que otorgaba instalarse en un área cercana al Centro y con movimiento industrial.
• La consolidación de una actividad reconocida por la Unión Industrial, y gremialmente organizada (recordemos que la Unión Tipográfica declaró la primera huelga del país, en 1878).
• La incorporación de nuevas tecnologías, sistemas de impresión y tareas a la producción gráfica.
• La demanda de nuevos tipos de impresos, a partir de los cambios en los hábitos de lectura –como ejemplo, las revistas– y el desarrollo económico –afiches, publicidad–.

18. Como en los casos de Bagley (1892), y Molinos Río de la Plata (1910). En Fernando Álvarez de Celis, *El sur de la Ciudad de Buenos Aires: caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos*, Buenos Aires, Cuadernos de Trabajo N° 6, CEDEM, 2003, p. 62.

Sobre lo multigráfico

Hasta estos tiempos, la mayoría de los talleres se concentraban en una sola técnica de impresión, es decir que trabajaban en el sistema tipográfico o en el litográfico, anexando tareas complementarias, como la encuadernación. Algunos pocos establecimientos eran tipolitográficos, o sea que trabajaban indistintamente en ambas técnicas. Según el *Censo Municipal* de 1887, en el "servicio internacional":

> Son considerados impresos: los diarios y publicaciones periódicas; los libros a la rústica o encuadernados; los folletos; los papeles de música; las tarjetas de visita ó de dirección; las pruebas de imprenta, con ó sin manuscritos relativos; los grabados; las fotografías; los dibujos, planos, cartas geográficas, catálogos, prospectos, anuncios y avisos diversos, impresos, grabados, litografiados ó autografiados, y en general toda impresión o reproducción obtenida en papel, en pergamino o en cartón por medio de la tipografía, la litografía o cualquier otro procedimiento fácil de reconocer, menos el de calco.[19]

Los establecimientos multigráficos, en cambio, trabajaban simultáneamente con varios sistemas de impresión, además de poder realizar allí mismo las tareas complementarias específicas del rubro, como la utilización de métodos fotográficos para obtener las formas de impresión. También realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). A su vez, este tipo de empresas se encargó de la producción a gran escala de diarios y revistas, envases y papelería comercial, y además, se producía un sinnúmero de piezas gráficas de diversa factura. En el Segundo Censo Nacional (1895) puede leerse al respecto:

19. *Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. 1887.* Tomo 2, Buenos Aires, Imprenta Municipal, 1888, p. 313.

Las artes gráficas, en que se encuentran las tipografías, litografías, establecimientos fotográficos y sus anexos, se encuentran muy adelantadas, gracias al gran vuelo que ha tomado el periodismo, representado por 500 o 600 papeles públicos, algunos de muy grande importancia, que llevan al conocimiento del pueblo todos los sucesos. (...) Muchos de esos establecimientos tienen conjuntamente los tres ramos indicados, y aún otros, como la encuadernación, fábrica de libros en blanco, grabados, etcétera (...) El país cuenta con establecimientos de esta naturaleza tan buenos como los mejores de Europa y América, de lo que es una prueba la abundancia de publicaciones, algunas de gran mérito, que constantemente producen sus prensas.[20]

El capítulo XI, titulado "Industria", refiriéndose a las imprentas y litografías, expresaba claramente el concepto multigráfico:

Estas artes han adelantado extraordinariamente y las producciones argentinas son tan buenas como las mejores de Europa y Estados Unidos. Muchos de los establecimientos que figuran como imprentas son también litografías y tienen talleres de fotografía, encuadernación, grabado, etcétera. En algunos de ellos existen fundiciones de tipos.[21]

Para 1905, "los trabajos tipo y litográficos, así como los fotográficos, fototípicos y fotograbados que salen de los establecimientos argentinos, no desmerecen en nada a los que se ejecutan en los más afamados europeos".[22]

Dos inmigrantes que eligieron el barrio industrial

Unos párrafos atrás, mencionamos algunos extranjeros que tuvieron comercio de imprenta en el centro. Precisamente, dos de ellos eligieron la zona de Barracas para ampliar sus primitivos

20. *Segundo Censo de la República Argentina*, Tomo III y último, Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898, p. XCIII-XCIV.
21. Ibídem, p. CI.
22. *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1905, p. CXLIII.

establecimientos y transformarlos en grandes casas editoras: los alemanes Guillermo Kraft y Jacobo Peuser.

En 1864, el litógrafo, dibujante e impresor Guillermo Kraft abrió un pequeño taller en la calle Reconquista 83, que luego se transformó en uno de los establecimientos más importantes de la industria gráfica nacional. Hacia 1880, su "Imprenta y Litografía" era reconocida en todo el continente por su perfeccionada técnica de impresión polícroma y sus fototipias, y además por especializarse en la fabricación de libros en blanco y la impresión de papel moneda, estampillas, títulos y billetes de lotería. Desde 1885 editó la guía comercial *Anuario Kraft*. La casa introdujo la primera máquina litográfica motorizada, luego las primeras máquinas rotativas movidas a vapor y, por último, tuvo la iniciativa de utilizar máquinas para composición en caliente a través de monotipos. Kraft falleció en 1893, pero sus hijos continuaron con el mismo ímpetu el negocio y la línea que trazara su padre, perfeccionándose en artes gráficas en Alemania e Inglaterra, y siempre incorporando las nuevas tecnologías del ramo. En 1897 la firma instaló sus talleres en la manzana comprendida por las calles Martín García, Jovellanos, Uspallata e Isabel la Católica (con entrada en la calle España 151, hoy Gaspar Melchor de Jovellanos). Según un artículo aparecido en *La Nación*, el 25 de diciembre de 1898,

> (...) El edificio consta de dos cuerpos (...) En la planta baja del ala derecha se encuentra instalado el departamento de litografía, con todo lo que de más adelantado se cuenta en la actualidad: prensas para transporte y preparación de piedras, máquinas de impresión de la más perfeccionadas, de satinar papeles, broncear, moledoras de tintas, y como complemento, 3.000 piedras de diversos tamaños (...) En el ala izquierda, planta baja se halla la sala de máquinas de tipografía y en ella existen

Sección tipografía de la casa Kraft (en Ugarteche, *op. cit.,* p. 536).

desde la minerva hasta la de reacción más perfeccionada, mereciendo mención especial una de ellas, que simultáneamente efectúa dos impresiones, sea en negro, o en distintos colores (...) dicha máquina estaba dedicada a la confección de la Guía Kraft (...) Viene después el departamento de cajistas, en el piso alto, el que está en comunicación con el de máquinas con un ascensor, en el que se transportan las formas destinadas a la impresión.[23]

Más allá de que la Casa Guillermo Kraft se había convertido en sociedad anónima en 1925, la familia siempre tuvo fuerte presencia en la presidencia y el directorio. La firma poseía alrededor de 500 obreros en la década de 1910 y superó los 1.700 hacia 1940. Como editorial, dominó la producción de obras de lujo y libros de

23. Artículo citado por Félix de Ugarteche, en *La Imprenta Argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929, p. 526.

bibliófilo en los años 20, con ediciones muy elaboradas desde la materialidad y la maquetación, con extremo cuidado tipográfico y la incorporación de gran cantidad de imágenes; y a partir de los años 40, sus libros se agruparon en "colecciones diferenciadas y versátiles".[24]

La diversificación de los textos publicados (libros de bolsillo, libros de semi lujo o de lujo) permitió destinar la producción editorial a diversos segmentos del mercado, desde los sectores populares hasta las elites. La editorial Kraft se autorrepresentaba en sus textos conmemorativos como baluarte de la "cultura nacional", pero la mayoría de las colecciones, si bien podían incluir algunos escritores argentinos, estaban constituidas por obras de autores extranjeros en versiones de traductores autorizados.[25]

Guillermo Kraft Ltda. Impresores Generales quebró a fines de 1969.

Rosarivo
El tipógrafo argentino Raúl Mario Rosarivo, conocido mundialmente por su análisis de la Biblia de Gutenberg, trabajó en los Talleres Kraft, ilustrando y coordinando la diagramación y el arte final de los libros, junto a su propietario Guillermo Kraft (h) y su hermano Alberto. Esto se evidencia en gran parte de la obra impresa por Kraft poco antes de 1950, pues se destaca la austeridad en que resuelve el plano tipográfico.
Rosarivo, además de artista gráfico e ilustrador, fue investigador, poeta y pintor.

24. María Eugenia Costa, "Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)", *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012, p. 119. (Consultado en marzo de 2013, disponible en *http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar*).
25. Ibídem, p. 120.

Jacobo Peuser se instaló en Montserrat en 1867 con su Librería Nueva y en 1868 compró la librería de José Alejandro Bernheim. Su establecimiento se dedicó a la venta de artículos de librería y escritorio, rayado y encuadernación de libros, e imprenta. Su progreso fue tan notable que pronto debió instalar otro local en Del Parque (hoy Lavalle) y Uruguay, y más tarde, en 1890, la necesidad de ampliar sus talleres gráficos lo lleva a Barracas. Compra el predio de la avenida Patricios 567, donde instala sus máquinas para tipografía y litografía. Allí permanecerán hasta el cierre de la compañía.

En 1891 instaló su Casa Matriz en Cangallo y San Martín, y abrió sucursales en el interior de país, comenzando por La Plata, en 1885; Rosario, en 1890; Mar del Plata, en 1920; Mendoza, en 1923 y Córdoba, en 1924. Además, se anexan locales en diferentes barrios porteños: Once, en 1910; el Anexo Florida, en 1930; Constitución, en 1938 y Boedo, en 1939. Peuser produjo todo tipo de impresos menores como láminas, etiquetas para envases, boletos, estampillas, papelería y libros comerciales y escolares, además de sus clásicas postales con vistas de Buenos Aires. En 1887 editó su famosa guía de la ciudad, con información de calles, transporte, reparticiones públicas, etcétera.

Quién no recuerda por Florida el clásico y monótono pregón: ¡Salió la nueva Guía Peuser! (...) El nombre "Peuser" llegó a ser sinónimo de "Guía", a tal punto que, cerrada ya la casa, otro editor compró el nombre y la siguió publicando. A esta debemos agregar la Guía Peuser del viajero, de mayor volumen que la anterior y en la que se publicaban todos los horarios de los ferrocarriles del país, tanto generales como locales, con tarifas de viajeros y cargas; además de los recorridos de los tranvías de capital y provincia con datos de las principales ciudades y pueblos del interior. A ambas, ninguna otra las igualó.[26]

26. Marcelo L. Cáceres Miranda, "La Librería Peuser, una tradición porteña", en *Historias de la ciudad. Una revista de Buenos Aires*, N° 8, Buenos Aires, marzo, 2001, p.84.

Peuser ayer y hoy (fotomontaje del autor).

Como lo había hecho *La Nación* en 1901, la Casa introdujo ese mismo año la linotipo, la máquina que revolucionó el mercado de la edición por su técnica de composición mecánica en caliente, que en muchos casos desplazó a los compositores de oficio (ya que podía hacer el trabajo de hasta cinco tipógrafos)[27] y una situación que alertó a los gremios gráficos en varias oportunidades. Jacobo Peuser falleció ese mismo año, pero la firma continuó de manos de su familia por décadas, incorporando las novedades en tecnología gráfica y ampliando su área editorial. Es muy interesante la relación de Ediciones Peuser y el primer Gobierno peronista, especialmente con la Fundación Eva Perón. En 1949, se creó la colección Biblioteca Infantil General Perón, con títulos como *El niño en la Historia Argentina*, *Cuentos del 17 de Octubre* y *Una mujer argentina: Doña María Eva Duarte de Perón*. En 1951 edita *La razón de mi vida*, el libro autobiográfico de Eva Perón, con una tirada de 300.000 ejemplares. En 1961 se aprueba la razón social Peuser SACI, con la cual trabajaron hasta el cierre de la

27. Damián Andrés Bil, *op. cit.*, p. 34.

empresa en 1964. Desde fines de la década de 1980, el frente de los talleres gráficos de Peuser se transformó en una suerte de galería comercial. En la parte superior de la fachada aún puede leerse "Fundado 1867". Escribía el historiador Cáceres Miranda en 2001,

(...) funciona hoy en día un establecimiento gráfico que, según cuentan familiares de Peuser, utiliza como oficina el primer piso donde aún se conserva parte del mobiliario original que perteneció al fundador: Jacobo Peuser. Ironías del destino.[28]

El vecino más grande

Otro importante establecimiento gráfico industrial que se ubicó en Barracas fue la Imprenta de la Compañía General de Fósforos (1889), una sección de la fábrica de cerillas que se amplió paulatinamente hasta quedarse con el edificio, en la manzana comprendida por las actuales Herrera, California, Vieytes e Iriarte, tras la mudanza de la empresa a la actual localidad de Avellaneda. Allí se produjeron primero las cajas de fósforos, y prontamente, marquillas de cigarrillos, etiquetas y embalajes. El desarrollo de la publicidad diversificó los trabajos hacia piezas como catálogos, afiches, carteles y avisos. Se realizaron impresos comerciales: cheques y letras de cambio, cuadernos, libros en blanco y rayados, libros contables y de oficina, además de impresos para distintas reparticiones oficiales. A partir de 1908 se instaló una sección especial para la fabricación de naipes. Una actividad que por su popularidad, trascendió a la firma y se trasladó a la que la sucedió, con marcas como Angelito, Payador, Victoria y Mónaco, con diseños españoles y estadounidenses. Hacia 1920, la Compañía estaba instalada...

(...) en un magnífico local, con una superficie de 22.000 metros cuadrados, con entrada principal por la calle California al 2020. Componen

28. Marcelo L. Cáceres Miranda, *op. cit*., p.85.

el establecimiento seis grandes secciones: a) de tipografía, con sus talleres de estereotiopia y fotograbados; b) de litografía, con sus talleres de dibujantes y transportistas; c) de fotocromía y d) de fotogravure, ambos con sus talleres de fotografía y retocadores; e) de fabricación de blocks para almanaques, y f) de fabricación de naipes (...). Las seis secciones cuentan con más de 500 máquinas, figurando entre ellas las más perfeccionadas y nuevas existentes en el país y emplean 1.000 obreros, dirigidos por técnicos de reconocida capacidad. Su fuerza motriz, distribuida por medio de motores eléctricos, es de 500 HP. Exceden de 200.000.000 anuales las tiradas tipolitográficas. A estos talleres, se incorporaron en 1922 los talleres heliográficos de Ricardo Radaelli [introductor del rotograbado y especialista en fotograbado] (...), antes Ortega y Radaelli (...) que ahora funcionan refundidos con los de la calle California, donde fue trasladada la sección de rotograbado. Hagamos constar que esta sección fue, durante varios años, hasta que se estableció en el diario *La Prensa* una similar, la única en la América del Sud.[29]

La década de 1930 es tiempo de expansión de la rama gráfica hacia el mercado interno. Continúa la adquisición de moderno equipamiento y la difusión de las técnicas del offset, el rotograbado, lo que mejoró la reproducción en color y consolidó el modelo de imprenta industrial.

A partir de 1929 se fundó la Compañía Fabril Financiera, un *holding* que se desprendió de la Compañía General de Fósforos, para desarrollar emprendimientos en la industria textil, gráfica y papelera, y que comenzó la compra de competidores como G. Ricordi y Cía., para adjuntarlos a sus talleres de impresión, una tendencia al monopolio advertida y denunciada reiteradas veces por la Federación Gráfica Bonaerense. La compañía siempre adoptó una firme resistencia a las numerosas huelgas, como la de 1936, llegando a contratar "carneros" de otros talleres. En 1969

29. Félix de Ugarteche, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929, p. 588.

Fachada de la Compañía Fabril Financiera, c. 1950
(Archivo General de la Nación).

fue protagonista de la mayor huelga del sector que duró cuatro meses. Para entonces, una buena parte de las revistas semanales argentinas de gran tirada eran impresas allí, dominando el mercado en este tipo de ediciones. Basta mencionar la popular *Patoruzito*. Contó con la colaboración de grandes artistas, como el creador del Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, el escultor Juan Carlos Distéfano, quien supo desempeñarse como asesor gráfico hacia 1950, y encargó trabajos a Dante Quinterno, Divito, Lino Palacio, Carlos Páez Vilaró y Carlos Loiseau (Caloi).

En 1992, los talleres gráficos cerraron por quiebra y su edificio fue rematado. La empresa llegó a tener 3.000 obreros.[30]

30. En 1998, el estudio Brunzini Enea Spilimbergo Arquitectos & Asociados transformó la sede de Fabril Financiera en el complejo de oficinas Central Park. Resaltan actualmente sus fachadas polícromas pintadas por el artista Pérez Celis, quien poseía allí su estudio. Sus locales a la calle fueron ocupados por los *outlets* de conocidas marcas de indumentaria.

La desindustrialización

Durante la década de 1970, el barrio sufrió un importante deterioro socioterritorial, a raíz de una política de desindustrialización estatal manifiesta, que preparó a la Argentina para el período neoliberal que vendría. Se buscaba una ciudad excluyente, que privilegiara lo residencial y los servicios. Dentro de este nuevo paradigma, claro está, no hubo lugar para la industria.

En ese período, se desactiva totalmente la actividad productiva del Riachuelo. Además, se produce el cierre de una gran cantidad de establecimientos industriales, afectando considerablemente la dinámica del barrio, especialmente en las áreas más próximas al Riachuelo. En tal sentido, estos barrios fueron afectados por un doble proceso, uno a escala local y otro a escala nacional, pero que están intrínsecamente vinculados y responden al mismo esquema de reestructuración. El proceso a escala local estuvo asociado a la prohibición de nuevas instalaciones industriales en un círculo de 60 km de radio del centro de la Ciudad de Buenos Aires. Así, la normativa aplicada a partir de 1977, perjudicó el desarrollo de los establecimientos en la Ciudad.[31]

En este contexto general, pudieron sobrevivir a la década de 1990 los establecimientos gráficos de menor escala, que además incorporaron nuevos servicios, como por ejemplo, el diseño gráfico, otrora un oficio y por entonces una profesión, ya que en esos años estaba muy de moda seguir esa carrera universitaria.

El barrio multigráfico en la actualidad

Basta consultar cualquier guía comercial para darse cuenta de que Barracas aún concentra gran parte de las empresas del rubro gráfico de la ciudad. Dan cuenta de ello las editoriales, imprentas, encuadernadoras y estudios de diseño que allí pueden encon-

31. Fernando Álvarez de Celis, *op. cit.*, p. 62.

trarse. Podemos afirmar que sigue siendo un barrio elegido por la rama gráfica.

La historia multigráfica del Barracas anterior a la desindustrialización propuesta por el Estado desde mediados de los 70, tiene hoy su continuidad a través de dos vecinos importantes, pues son los editores de los dos diarios de mayor tirada del país: por un lado el Grupo Clarín, en cuya planta de producción, ubicada en Zepita 3220, se imprimen los diarios *Clarín*, *Olé* y *La Razón*.

Por otra parte, La Nación SA, editora del diario homónimo, en el 2000 inauguró su planta impresora en la vereda de enfrente, en Zepita 3257. Lo multigráfico, además, parece transformarse en la actualidad de Barracas, rescatando algunos rasgos sociales que se desdibujaron tras las políticas neoliberales de la década de 1990.

Un claro ejemplo de crecimiento del sector después de dicho modelo y de la profunda crisis que se desencadenó en 2001, es la recuperación de los Talleres Gráficos Conforti[32] por parte de sus trabajadores (Av. Regimiento de Patricios 1941). Estos empleados conformaron desde 2002 la Cooperativa Gráfica Patricios, un emprendimiento que no solo les devolvió la dignidad del trabajo, sino que además posee un fuerte compromiso social, ya que en sus instalaciones funciona la Escuela Media N°2, perteneciente al programa Deserción Cero del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires, un centro odontológico y la radio comunitaria Radio Gráfica. También imprimen la revista *Hecho en Buenos Aires*. El concepto multigráfico muta también en el caso particular del Centro Metropolitano de Diseño (CMD), la repartición del Gobierno de la Ciudad que se ubica en las instalaciones del antiguo Mercado del Pescado (en la manzana de Algarrobo, Villarino, Santa María del Buen Ayre y San Ricardo), y que se encarga de la promoción del diseño en la empresa y las organizaciones como una disciplina generadora de trabajo y una mejor calidad de vida. Las industrias

32. En la empresa de Ricardo Conforti se imprimieron importantes diarios y revistas del país y del exterior como *Página/12*, el *Cronista Comercial*, *Segundamano* y *El País* de Madrid.

culturales tienen aquí una importante sede. A través de la Ley N° 4.761 (Promoción de las actividades de diseño en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), aprobada a fines de 2013, menciona:

(...) se institucionaliza la creación de un Distrito de Diseño en Barracas, y otorga un horizonte temporal determinado de 15 años con el objetivo de incentivar al sector, dar respuestas a las necesidades de la industria, y a la vez, actuar como el mayor polo generador de creación y producción de diseño.[33]

El antiguo perfil industrial de Barracas, con su escasez de comercios y la pobre oferta del sector de servicios, ha cambiado en los últimos años, evolucionando en un terreno propicio para todo tipo de inversiones. Su ubicación estratégica y sus amplios lotes son muy tentadores para acoger todo tipo de emprendimientos. La vieja ecuación parece invertirse, y el rubro gráfico se hace eco de estas transformaciones, incorporando servicios y actualizándose para responder a un nuevo modelo, donde lo que parece tener valor es la tecnología y la productividad.

Edificio de lo que fuera Fabril Financiera, en la actualidad (Foto del autor).

33. Extraído de *http://www.cmd.gov.ar/cmd/barracas*

Bibliografía

Álvarez de Celis, Fernando, *El sur de la Ciudad de Buenos Aires: caracterización económica territorial de los barrios de La Boca, Barracas, Nueva Pompeya, Villa Riachuelo, Villa Soldati, Villa Lugano y Mataderos*, Buenos Aires, Cuadernos de Trabajo N° 6, CEDEM, 2003. (Disponible en http://www.cedem.org.ar /) (Consultado el 21 de noviembre de 2012).

Ares, Fabio Eduardo, *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824*, 2ª edición, Buenos Aires, DGPeIH, 2011.

Ares, Fabio Eduardo, "Fundición Nacional de Tipos para Imprenta" en *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, DGPeIH, 2012.

Ares, Fabio Eduardo, "Territorio tipográfico" en *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, DGPeIH, 2012.

Badoza, María Silvia, "De la integración vertical al mercado: el taller de artes gráficas de la Compañía General de Fósforos en las primeras décadas del siglo XX", *Estudios Ibero-Americanos*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Vol. XXXIV, N° 2, 2008, pp. 13-30 (Disponible en: redalyc.uaemex.mx/pdf/1346/134612633003.pdf) (Consultada el 10 de octubre de 2012).

Barbero, María Inés, "De la Compañía General de Fósforos al Grupo Fabril: origen y desarrollo de un grupo económico en la Argentina (1889-1965)", en *Problemas de investigación, ciencia y desarrollo*, 2ª Jornada Anual de Investigación de la Universidad Nacional de General Sarmiento, San Miguel, UNGS, 2001, pp.327-359.

Barbero, María Inés, "Los grupos económicos en la Argentina en una perspectiva de largo plazo (siglos XIX y XX)", *El impacto histórico de la globalización en Argentina y Chile : empresas y empresarios*, Buenos Aires, Temas Grupo Editor, 2011.

Barret, Robert, "Paper, paperproducts and printingmachinery in Argentina, Uruguay and Paraguay", en *Special Agents Series* N° 163, Department of Commerce, Washington, 1918 (gentileza de Pablo Ugerman).

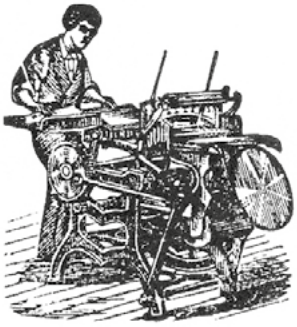
Bil, Damián Andrés, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica. 1890-1940*. Buenos Aires, RyR, 2007.

Buonocuore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Cáceres Miranda, Marcelo L., "La Librería Peuser, una tradición porteña", en *Historias de la ciudad. Una revista de Buenos Aires*, Año II, N° 8, Buenos Aires, Marzo, 2001, p.85.

Carrasco, Adriana, "Zona de outlets: vestirse en Barracas", en *Diario Z*, Buenos Aires, 16 de febrero de 2011. (Disponible en *http://www.diarioz.com.ar/nota-4651-zona-de-outlets-vestirse-en-barracas.html*).
Catopodis, Miguel, "No paren las rotativas", Visita a la Cooperativa Gráfica Patricios, T-Visita, Buenos Aires, 2009. (Disponible en *http://www.t-convoca.com.ar/01.08.09.shtml*) (Consultada en 10 de octubre de 2012).
Costa, María Eugenia, "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)". Revista *Question*, UNLP. Año 11, 23, 2009.
Costa, María Eugenia, "Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)", *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012. (Disponible en http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar). (Consultado en marzo de 2013).
Ferrer, Nelson Alberto, *Historia de los gráficos argentinos: sus luchas, sus instituciones. 1857-1957*. Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.
Furlong Cardiff, Guillermo S.J., *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses. 1700-1850*, Tomo I, Buenos Aires, Guarania, 1953.
González, Lidia G. y Sandra Condoleo, "La Editorial Estrada" en *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*. Buenos Aires, DGPeIH, 2012.
Hortelano, Benito, *Manual de Tipografía para Uso de los Tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, Antiguo Impresor y Editor de Madrid y Buenos Aires, 1864.
Hortelano, Benito, *Memorias de Benito Hortelano (Parte argentina). 1849-1860*, Buenos Aires, Eudeba, 1973. Colección Biblioteca de Maestros.
Kunz, Hugo (ed.), *Gran Guía de la Ciudad de Buenos Aires*, Hugo Kunz y Cía, 1886.
Medina, José Toribio. "La imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata". *Anales del Museo de La Plata*, La Plata, Talleres del Museo de La Plata, 1892.
Ojeda, Paula, "Cooperativa Gráfica Patricios: Imprime su conciencia a las fábricas recuperadas". *Devenir*. Colectivo de Papel N°11, Buenos Aires, septiembre de 2008. (Consultado en agosto de 2013) (Disponible en http://www.revistadevenir.com.ar).
Oteiza, Gruss e Inés Viviane, "*Le Courrier de la Plata*, diario de la colectividad francesa rioplatense" (Disponible en www.bn.gov.ar/descargas/recursos/colectividades/13-oteiza.pdf)

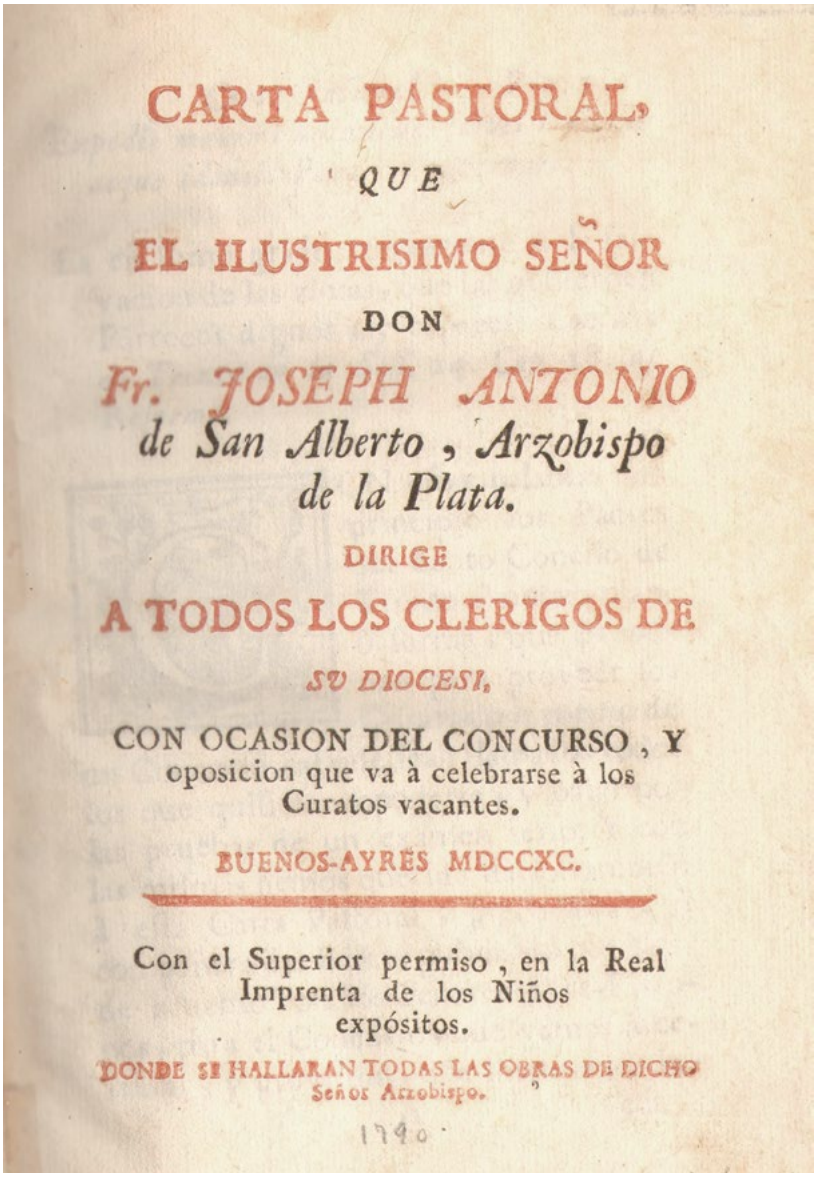
Piñeiro, Alberto Gabriel. *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires, IHCBA, 2005.
Puccia, Enrique H., *Barracas, su historia y sus tradiciones (1536-1936)*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera, 1968.
Ruiz, Diego Alberto, *Los Niños Expósitos. Primera Imprenta de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones BP, 2005.
S/a, *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1855.
S/a, *Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. 1887, Buenos Aires, Imprenta Municipal, 1888.
S/a, *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1905.
S/a, Expediente de la máquina introducida al país en 1841 que imprimía *La Gaceta*, Patios, 1ª sec., M, f. 114-121, Luján, Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo.
S/a, *Segundo Censo de la República Argentina*, Tomo III y último, Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.
Seivach, Paulina, "Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Evolución reciente y potencialidades. Complejos editorial y audiovisual (libro, diarios y revistas, música, cine, video y televisión)". *Cuadernos de Trabajo* N° 4, Buenos Aires, CEDEM, 2002. (Disponible en http://www.cedem.org. Ar) (Consultado el 21 de noviembre de 2012).
Ugarteche, Félix de, *La Imprenta Argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929.



PARTIDO DE GENERAL SAN MARTIN
PARTIDO DE SAN ISIDRO
RIO DE LA PLATA
Testamentaria de Justa Visillac de Rodriguez
Viuda de Vicente Zavala
VILLA DE FLORES
VILLA DE BELGRANO
VILLA ORTUZAR
VILLA SAN CARLOS
VILLA DEVOTO
VILLA LAS BARRANCAS
VILLA SAN BERNARDO
VILLA SAN JOSE DE FLORES
VILLA SAN CRISTOBAL
VILLA SAN LUCIA
VILLA SAN CARLOS
Herederos de Vicente Silveira
Herederos de Pinl y Benavente
Testamentaria de Francisco Merlo por Herederos de Chas
Testamentaria de Manuel Lynch
Testamentaria de Luisa Maldonado
Luisa Saavedra
Daniel Martinez
SAAVEDRA
BELGRANO
NUÑEZ
PARROQUIAS
1 Velez Sarsfield
2 Del Carmen
3 Belgrano
4 Sn. José de Flores
5 " Bernardo
6 " Carlos
7 Luis Beltran
8 Sta. Lucia
9 Sn. Cristobal
10 Balvanera al Sud
11 id " Norte
12 Pilar
13 Concepcion
14 Monserrat
15 La Piedad
16 Sn. Miguel
17 " Nicolas
18 Socorro
19 Sn. Juan Evangelista
20 " Telmo
21 Catedral al Sud
22 id " Norte
PLANO TOPOGRAFICO DE LA CIUDAD DE
BUENOS AIRES
CAPITAL DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
LEVANTADO POR LA
OFICINA DE OBRAS PUBLICAS
DE LA
MUNICIPALIDAD
AÑO 1895
Escala de Metros 1:20000

Artículos

Plano topográfico de la Ciudad de Buenos Aires. Capital de la República Argentina,
impreso por el Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, en 1895
(Archivo de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico).



CARTA PASTORAL,

QUE

EL ILUSTRISIMO SEÑOR

DON

Fr. JOSEPH ANTONIO
de San Alberto, Arzobispo
de la Plata.

DIRIGE

A TODOS LOS CLERIGOS DE

SU DIOCESI,

CON OCASION DEL CONCURSO, Y
oposicion que va à celebrarse à los
Curatos vacantes.

BUENOS-AYRES MDCCXC.

Con el Superior permiso, en la Real
Imprenta de los Niños
expósitos.

DONDE SE HALLARAN TODAS LAS OBRAS DE DICHO
Señor Arzobispo.

1790.

Portada a dos tintas de un libro impreso por la Imprenta de Expósitos en 1790 (Biblioteca del Museo Mitre. Gentileza de Raúl Escandar).

Impresores, punzonistas y fundidores. La provisión de tipos móviles y los "nuevos" protagonistas de la imprenta porteña (1780-1822)

Fabio Ares

Introducción

A fines de 2010, y con la idea de ampliar mi investigación sobre la primera imprenta porteña –la misma que posibilitó la publicación del libro *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824*–, comencé a trabajar en un proyecto que titulé "Identificación de las letrerías de la Buenos Aires colonial (1780-1810)". En el presente texto incluí los últimos avances de ese trabajo que aporta nuevos datos para la historia de la tipografía argentina. Se trata de un extenso estudio enmarcado en el área de la bibliografía material, que posibilita determinar, entre otros aspectos, el origen de los tipos móviles llegados a la ciudad, la fundidora que los produjo y el punzonista que grabó las matrices para su fabricación, y busca reconstruir el contexto de aprovisionamiento, producción y comercialización de letras para imprenta entre Europa y Buenos Aires en tiempos de la Colonia y en los primeros años de la Independencia.

Ante la ausencia en la ciudad y la región de fuentes arqueológicas como punzones, matrices y caracteres móviles correspondientes a este período, esta investigación propone como modelo metodológico el análisis comparativo entre inventarios, impresos y especímenes tipográficos europeos. En las obras de bibliógrafos e historiadores americanos, como el chileno José Toribio Medina o el sacerdote Guillermo Furlong, ya podía verse la utili-

zación de inventarios y el análisis de impresos, pero este proyecto suma además las muestras de letra.

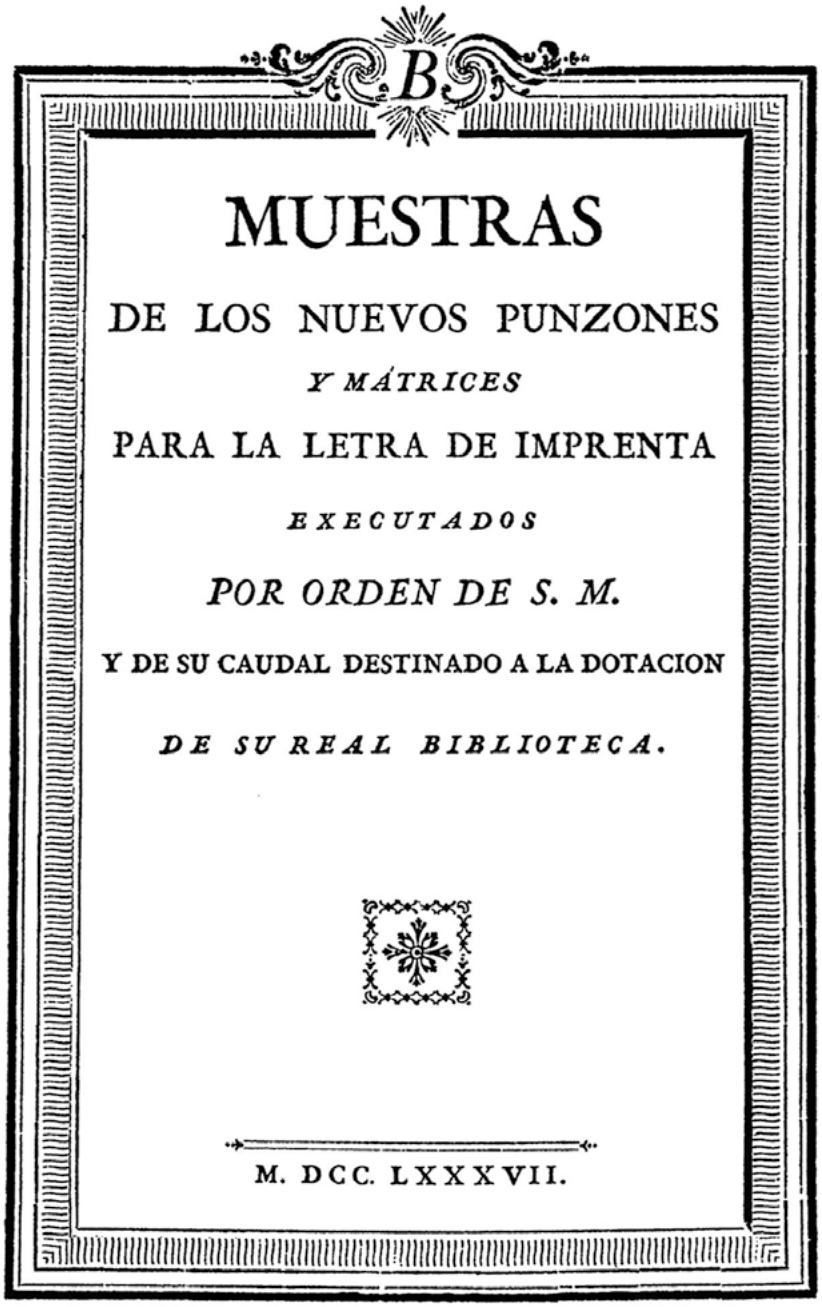
Los muestrarios de letras, catálogos o especímenes tipográficos son una fuente valiosa para el estudio de la historia de la tipografía, y documentos que hasta ahora han sido poco utilizados. Según el historiador español Albert Corbeto son: "(...) libros u hojas sueltas que contienen muestras de los caracteres que un grabador o fundidor, o un impresor, disponen y anuncian en vistas a una transacción comercial determinada"[1].

Un pionero en el uso de estas fuentes fue el impresor y bibliógrafo Daniel B. Updike, autor de la monumental obra *Printing Types: Their history, forms and use*. A través las muestras se pueden analizar varios aspectos de las fundidoras o imprentas que los produjeron (estilísticos, económicos, tecnológicos, etcétera), pero además, de quienes adquirieron las letras que allí se ofrecían. Según la diseñadora Marina Garone Gravier:

> Nos permiten estudiar la evolución estilística en los tipos y viñetas presentados; comentar los aspectos de disposición informativa y diseño editorial; reconocer el cambio en los procesos de producción de letras e imágenes; identificar, a través de los contenidos textuales, algunas filias y fobias políticas de los dueños de establecimientos, el ideario de los operarios involucrados o las lecturas usuales de los impresores.[2]

El presente artículo trata sobre las letras llegadas a Buenos Aires en aquella época, y algunos personajes involucrados en su diseño, fabricación y uso.[3]

1. Albert Corbeto, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur, 2010, p.15.
2. Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas C., *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México: Solar, 2012, p. 259.
3. Para comprender el contexto que recibió los primeros conjuntos de caracteres es necesario conocer parte de la historia colonial americana y en especial la historia de la Imprenta de Niños Expósitos –la primera y la única que existió en la ciudad entre 1780 y 1815–. Para ampliar sobre este tema pueden consultar el libro de mi autoría antes mencionado. Disponible en http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/documents/expositos_-_la_tipografia_en_buenos_aires2.pdf



B

MUESTRAS

DE LOS NUEVOS PUNZONES

Y MÁTRICES

PARA LA LETRA DE IMPRENTA

EXECUTADOS

POR ORDEN DE S. M.

Y DE SU CAUDAL DESTINADO A LA DOTACION

DE SU REAL BIBLIOTECA.

M. DCC. LXXXVII.

Portada del muestrario de la Real Biblioteca, 1787. Su estructura es muy similar a la del *Manuale Typographique* de Fournier, de 1764-1766 (Google Books Project).

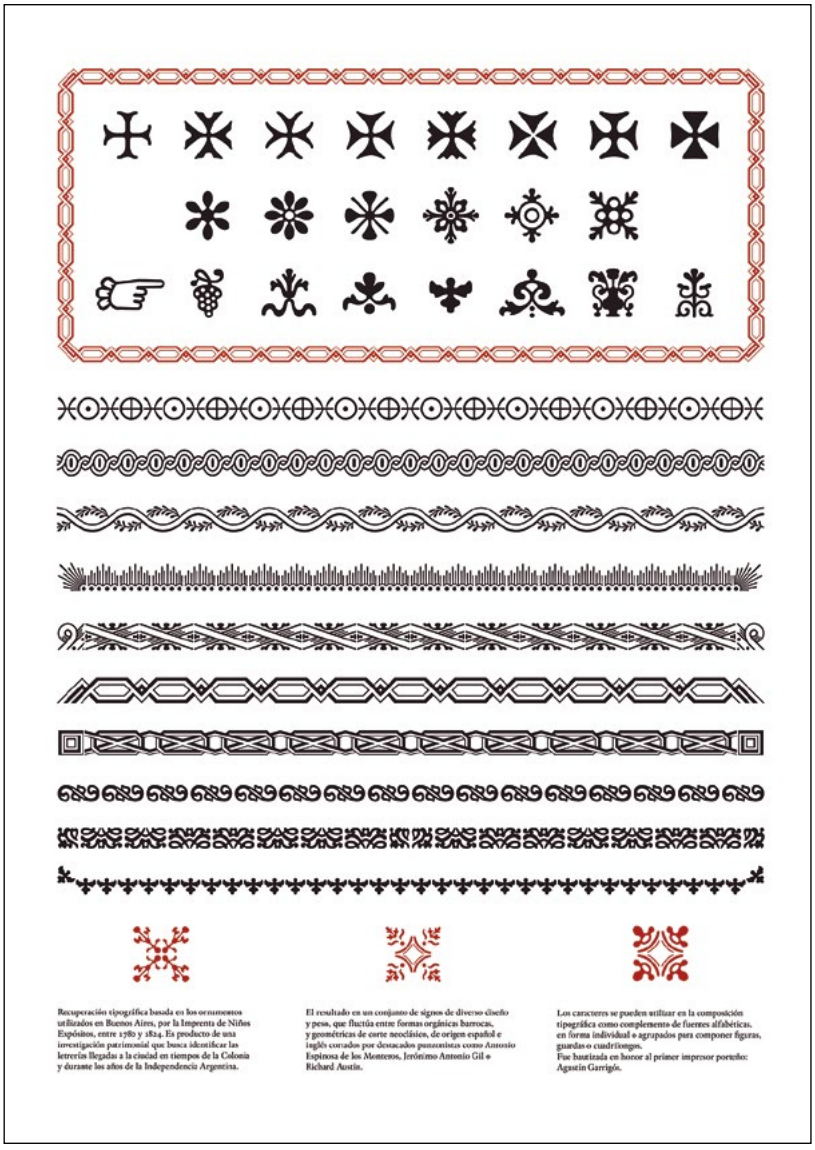
Agustín Garrigós, "maestro impresor" de Buenos Aires

La primera dotación del taller de Expósitos estuvo compuesta por el impresor Agustín Garrigós, cabo del Cuerpo de Dragones, el cajista Antonio Ortiz, luego también corrector de pruebas, y el encuadernador Antonio López, además de jornaleros –como el artillero José Fernández que trabajó los primeros siete meses– y aprendices, entre los cuales se encontraban dos esclavos propiedad del administrador José de Silva y Aguiar. No conocemos demasiado sobre las posteriores dotaciones del negocio, pero en algunos contratos se estableció el compromiso de iniciar en el arte tipográfico a algunos niños de la Casa de Expósitos para oficiar de aprendices y/o ayudantes, como era común por ese entonces –esto, sin lugar a dudas, alimentó la creencia de que la imprenta estuvo atendida por los propios párvulos–.

Garrigós, el primer personaje en el que voy a detenerme, tuvo un papel destacado en la historia de esta imprenta, ya que estuvo veinticuatro años vinculado al taller, se inició como impresor y llegó a ser su arrendatario.

Fue solicitado personalmente por el virrey Juan José de Vértiz al gobernador de Montevideo Joaquín del Pino, a raíz de un informe que se le presentara donde se decía que había tenido la "Profecion de Impresor",[4] de inmediato, después de llegar a Buenos Aires se hizo cargo de la prensa que vino de Córdoba, y ordenó su repertorio tipográfico, ya que lo encontró empastelado.[5] En 1791, tras diez años de trabajo, renunció al taller argumentando estar enfermo, pero se presentó a la subasta como candidato al arriendo. Luego de desestimada su oferta, inició un reclamo ante el virrey Pedro de Melo de Portugal y Villena para que se lo repusiera en el puesto con el sueldo de cuarenta pesos. Fue así que, por decreto del 14 de enero de 1796, se dispuso que la Junta lo repusiera de inmediato en su puesto de impresor; se reco-

4. Carlos Heras, *Orígenes de la Imprenta de Niños Expósitos*, La Plata, Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 1943, pág.102.
5. Cuando las suertes se mezclan unas con otras.



Hoja especímen de la fuente de ornamentos tipográficos diseñada por el autor y bautizada "Garrigós" en honor al impresor porteño (Disponible en *https://tipotype.com/garrigos-ornamental/*).

mendó, además, que cuando se venciera el arriendo, se le diera prioridad para la titularidad. Tal resolución solo hizo que se iniciara un nuevo litigio para el establecimiento, esta vez entre el nuevo administrador Antonio José Dantás y la Junta de Caridad, pero ante una intimación de Garrigós, y una posterior audiencia conciliatoria entre las partes, finalmente el 16 de marzo de 1796, Melo de Portugal repuso al prensista su antiguo cargo con el goce de cuarenta pesos mensuales, y le extendió, además, el título de "maestro impresor".

El contrato de Dantás debía extenderse hasta julio de 1799. Próximo a esta fecha, Garrigós presentó un memorial al virrey, aprovechando el favor que tenía ante la inminente sucesión del establecimiento, y postulándose de esta forma como candidato al arrendamiento. En realidad, el prensista buscaba que el funcionario intercediera ante la Hermandad para evitar la subasta pública. En el documento, que aportó el bibliógrafo chileno José Toribio Medina,[6] se detallan los puntos más relevantes de su trayectoria en el taller, recuerda los pormenores del conflicto por su salario con el actual arrendatario, y las trabas que le impusieron para desempeñar su función en virtud del litigio que llevaba adelante; ofrece pagar la misma cantidad que Dantás, e incluso agrega que contrajo matrimonio con doña María Isabel Congé, "huérfana criada y educada en la misma casa"[7]. La Junta de la Hermandad consideró finalmente que aunque le parecían ventajosas las propuestas de Garrigós, este proceder atentaba contra la igualdad que ofrecía el remate público.

Dantás y Garrigós se presentaron a la subasta. El primero ofreció pagar la suma de novecientos pesos anuales por trimestre vencido, y que dejaría a favor del establecimiento las mejoras que había introducido durante su gestión; además, enseñaría a leer y escribir, aritmética y el arte tipográfico a cuatro de los niños

6. José Toribio Medina, "La Imprenta en Buenos Aires", *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Tomo II, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958, págs. 352-353.
7. Ibídem, pág. 353.

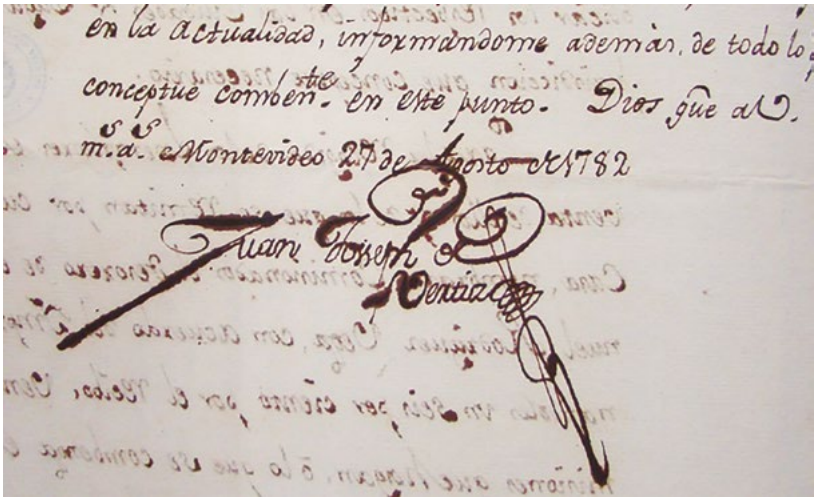
expósitos, entre otras. El segundo optó por señalar las órdenes que obraban a su favor para ser preferido en el cargo, además de respetar lo que ofertara el último arrendatario. La Junta se inclinó por la propuesta del antiguo empleado.

El 17 de octubre de 1799 se entregó la posesión a Garrigós. Su gestión será recordada por la producción de los primeros periódicos nacionales, aunque también estaría signada por la permanente falta de recursos –hubo ocasiones en que fue necesario suspender todo el trabajo, incluso el de los periódicos, para dar prioridad a publicaciones oficiales, porque no había material ni personal suficiente para atender más de una obra a la vez–.

El plazo otorgado a Garrigós para el arrendamiento del taller fue de cinco años, pero a poco tiempo de cumplirse, manifestó a la Junta que el contrato –al menos durante los tres primeros años–, le había dejado solamente pérdidas, y solicita una prórroga por dos años más, fundamentando el pedido en la escasez de insumos para imprimir, como consecuencia de la guerra de la Corona con Gran Bretaña, y el gasto que hubo que realizar con la compra de cartillas, catecismos y catones a particulares para surtir la demanda de las provincias. También argumenta el cumplimiento fiel de los compromisos, su idoneidad para la titularidad del cargo, haber enseñado composición y manejo de la prensa a algunos jóvenes, y el hecho de que sus antecesores en el arrendamiento, aun siendo extranjeros, dirigieron el establecimiento por diez años, mientras que a él se lo otorgaron por cinco, a pesar de ser español y estar casado con una hija de la Casa.

El día 24 de octubre de 1804 se desarrolló la subasta y la oferta de Garrigós fue desestimada ante la de Juan José Pérez. Esto marcó el alejamiento definitivo del maestro impresor, quien unos meses antes, había solicitado[8] infructuosamente la apertura de una segunda imprenta en la ciudad.

8. Carlos Heras, *op. cit.*, pág. 229.



Firma del virrey Vértiz (Documento 496, Sala IX, 7-9-5,
Archivo General de la Nación. Gentileza de Virginia F. González).

La importación de insumos tipográficos

La tarea de importar materiales de imprenta primero recayó sobre gente enviada a Europa especialmente para ese fin y, más tarde en las casas introductoras, lo que en cualquier caso, implicó seguir los vaivenes políticos y económicos de la región hasta más allá de mediados de siglo XIX.

Para el caso de la Imprenta de Expósitos, y luego del surtido inicial venido desde Córdoba, las letrerías arribaron en forma irregular, como en "oleadas", desde distintos lugares. No encontramos registros sobre su entrada al puerto de Buenos Aires –o sobre su salida hacia el Río de la Plata– y, en algunos casos, sabemos sobre su tipo o cantidad a partir de fuentes secundarias. La observación sistemática de impresos y el análisis comparativo de los inventarios del taller porteño permitió iniciar la reconstrucción

de su repertorio tipográfico. Sabemos que hubo por lo menos seis entradas de letras a la ciudad de Buenos Aires: Córdoba (1780), Madrid (1790), Montevideo (1807) y Madrid (1809), durante la colonia; Montevideo (1815) y Londres (1822), en los años siguientes.

Encontramos letras de diferentes estilos: romanas redondas y cursivas, de corte antiguo (garaldas o barrocas) con sus caracteres numerales no alineados (o elzevirianos); romanas de transición (*romain du roi* o neoclásicas) y modernas (didonas o románticas); góticas de tipo *blackletter* y *scripts*. Según los inventarios, los grados[9] arribados en este período fueron: parangona, atanasia, glosilla, texto, entredós, menuda, de misal y lecturas gorda y chica[10] (en redonda y cursiva). Observamos también una capitular ornamentada y gran cantidad de ornamentos tipográficos de diferentes tipos: abstractos, figurativos y diseños especiales para guardas. También se ubicaron signos astronómicos, matemáticos y zodiacales utilizados a modo de ornamentos.

La letra llegada desde Córdoba

Los primeros caracteres tipográficos introducidos en Buenos Aires fueron los de la imprenta jesuita que se estableció en el Colegio de Montserrat, en la ciudad de Córdoba.

La imprenta, a cargo del alemán Pablo Karer, al parecer un excelente impresor, se instaló en uno de los sótanos del establecimiento y, en 1766, imprimió la primera obra surgida de su prensa, las *Cinco laudatorias de Duarte Quirós*, y luego varias más, como un *Manual de Ejercicios Espirituales* y diversas publicaciones menores, como tesis y conclusiones. Funcionó por muy poco tiempo, precisamente hasta la pragmática de Carlos III, en 1767, que establecía la expulsión de los jesuitas de todos sus dominios.

9. Se refiere al cuerpo de la letra.

10. Según la nomenclatura antigua para la caja tipográfica española. Antes de la unificación propuesta por Fournier y luego por Didot, los tamaños de letra tenían nombre. Existen tablas comparativas que permiten a los investigadores observar las variantes nacionales y asimilarlas al cuerpo numérico.

El primer inventario que se practicó en la Imprenta de Expósitos[11] tras su apertura en 1780 estuvo a cargo del brigadier José Custodio de Saa y Faría, junto con Silva y Aguiar. Encontraron ocho cajones con tipos, la mayor parte empastelados, algunos usados y otros nuevos, con un peso neto de 111 arrobas y 10 libras[12] "de todo Jenero de letra". Garrigós, sostuvo en 1783, que cuando llegó por primera vez a la imprenta encontró "16 lecturas"[13] entre bastardilla y redondilla, y que las dividió dando el nombre que correspondía a cada una. Para Medina, si se atendiera solamente al peso que acusa la suma de los diversos cuerpos de letra, el fondo de la imprenta habría podido considerarse como abundante, pero como se hallaba repartido entre letras de cuerpos diversos y algunos de empleo muy escaso, resultaba un surtido deficiente.[14] Furlong, autor de la más completa bibliografía acerca de Expósitos, distinguió treinta y siete cuerpos de letras a partir de la observación de impresos, lo que pudo convencerlo del "gran stock de tipos o caracteres que vinieron de Córdoba con la imprenta jesuítica"[15]. El primer litigio que sufrió la primera administración de la imprenta imposibilitó cualquier mejora que intentó implementarse en el taller, y esto incluyó cualquier pedido de letra nueva. En un memorial presentado al marqués de Loreto en 1784, decía el arrendatario Alfonso Sánchez Sotoca respecto del estado de los caracteres:

> (...) la letra que se usa no hay la necesaria y está gastada. Advierto que al presente es natural de la letra haya de menos algunas libras o tal vez arrobas, pues naturalmente se va gastando con el uso; allegándose a esto que se quiebran o se raspan; otras que se entierran entre las junturas de los ladrillos del suelo; otras que suelen irse en la basura.[16]

11. *Inventario del material de la imprenta practicado al hacerse entrega de la misma a José de Silva y Aguiar*, 7 de julio de 1780, en Carlos Heras, *op. cit*., pág. 11.
12. Unos 1.300 kg.
13. Carlos Heras, *op. cit*., pág. 102.
14. José Toribio Medina, *op. cit*., 1958, pág. 339.
15. Guillermo Furlong Cardiff, *op. cit*., pág. 144.
16. José Toribio Medina, "La imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata", *Anales del Museo de La Plata*, La Plata, Talleres del Museo de La Plata, 1892, pág. XVII.

La escasez de tipos fue una constante en los primeros años de la imprenta, y esto se refleja en los impresos:

> Sin más que atender a que en la generalidad de los impresos de cierto aliento salidos de ese taller se nota ya que después de algunas páginas compuestas con un cuerpo de letra dado, se ven a renglón seguido páginas impresas con otro, es claro que era porque no había el material suficiente.[17]

Hasta el virrey Vértiz se vio involucrado en este pedido de letra cuando aceptó un encargo al dejar su puesto en 1784, y se comprometió a enviar desde Europa "un surtido abundante y escogido de tipos"[18], pero la gestión tampoco prosperó y debieron conformarse con lo que tenían. Las letras arribadas a Buenos Aires en 1780 habrían llegado a Córdoba desde el puerto Génova en 1764. Los primeros bibliógrafos no pudieron ponerse de acuerdo en este punto, ya que señalaron que el origen era España, salvo Furlong, que presentó un trabajo de Adolfo Luis Ribera[19] donde se comprueba que el jesuita Carlos Gervasoni obtuvo la prensa y sus accesorios en Italia.

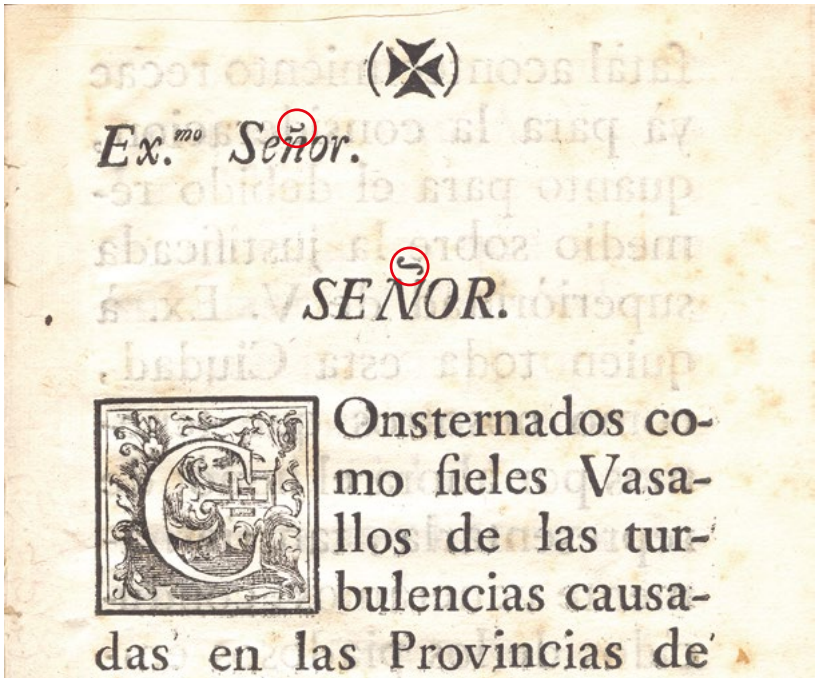
Existe cierto halo de misterio alrededor de esta letra ya que aún no ha sido identificada; actualmente me encuentro trabajando en este punto. El dato de Ribera orientó mi búsqueda hacia Italia. Aún no he podido encontrar coincidencias morfológicas en muestrarios tipográficos italianos –tampoco hallé evidencias en especímenes españoles, flamencos, franceses o alemanes–. La ausencia de acentos agudos en las composiciones (que en el uso se reemplazaron por graves), podría ser otra evidencia de un origen no hispano. No vamos a profundizar en la descripción estilística de la letra "cordobesa", pero se puede adelantar que su diseño romano antiguo se acerca a los cortes de Robert Granjon y se aleja

17. José Toribio Medina, *op. cit*., 1892, pág. XVI.
18. Ibídem, pág. XVII.
19. Adolfo Luis Ribera, *Estudios*, Tomo XXXV, Buenos Aires, 1946, pág. 447.

de los modelos de transición y modernos utilizados en Europa por esos tiempos.

Las cuarenta capitulares de madera de boj y estilo veneciano, mencionadas en los inventarios de 1780 y 1783, se acoplan a la perfección al estilo barroco tardío de las composiciones cordobesas y porteñas. Lo mismo sucedió con los pocos ornamentos tipográficos que las acompañaron, ya que, aunque bastante estilizados, tendieron más a lo vegetal que a lo geométrico, que era lo más elegido por aquel entonces.

Sobre el cierre de este texto encontré dos de los motivos ornamentales utilizados en Córdoba y Buenos Aires en impresos florentinos por lo que considero que pronto tendré novedades sobre este tópico.


(✠)

Ex.mo Señor.

SEÑOR.

Onsternados como fieles Vasallos de las turbulencias causadas en las Provincias de

Detalle de un impreso de la Imprenta de Expósitos, donde se aprecian algunas de las romanas "cordobesas" y una capitular de estilo veneciano. Las virgulillas de "ñ" fueron reemplazadas por otros signos (Doc. 232, Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra).

La letra de Espinosa de los Monteros

La gestión de los caracteres llegados desde Madrid en 1790 estuvo a cargo de José Calderón, que compró la letra en España y la embarcó en marzo de ese año en la fragata de comercio San Francisco de Paula con rumbo al Río de la Plata. Aunque no quedó constancia de su llegada, de su tipo o su cantidad, la comparación entre los inventarios de 1783 y 1799 permite confirmar que finalmente llegaron, ya que existe una diferencia entre ambos de 25,87 arrobas (unos 300 kilogramos), lo que puede parecer una entrega menor, a menos que se tratara de grados (tamaños) para texto, cosa que hubiera permitido la reposición del material que más sufría por ser el más utilizado y el más pequeño. El análisis comparativo entre los impresos de Expósitos anteriores a 1790 y los producidos hasta 1807 permite confirmar esta hipótesis sobre los tamaños de letra, reforzada con el dato de que alrededor de un 30% del total de los caracteres correspondientes a los grados glosilla, entredós, texto, lectura gorda y menuda, figura como "inútil" en 1799.[20]

Recientemente pude corroborar la afirmación de Marina Garone Gravier, quien había dejado sentado que en el *Catecismo de doctrina christiana en guarani y castellano*, de Joseph Bernal, impreso en Buenos Aires en 1800, se podía apreciar el uso de letras y ornamentos del reconocido punzonista español Antonio Espinosa de los Monteros.[21] Sería demasiado extenso incluir aquí todas las identificaciones positivas de diseños de Espinosa que pude hacer entre los impresos de Expósitos del período que media entre los arribos de 1790 y 1807,[22] pero se podría afirmar que fueron utilizados en varias publicaciones menores, antes de ser

20. *Razón de la entrega hecha á D. Agustin Garrigós de la Casa de Imprenta con sus correspondientes utensilios como por menor se expresa á continuación*, 17 de octubre de 1799, en José Toribio Medina (1892), *op. cit.*, pág. 442.

21. Marina Garone Gravier, "Kuati'aguarani: tres momentos de la edición tipográfica del guaraní (siglos XVII, XIX Y XXI)", en *Literaturas Amerindias*, V Foro de las Lenguas Amerindias. Literaturas Indígenas en América Latina, Barcelona, Casa América Catalunya, 2010, p. 138.

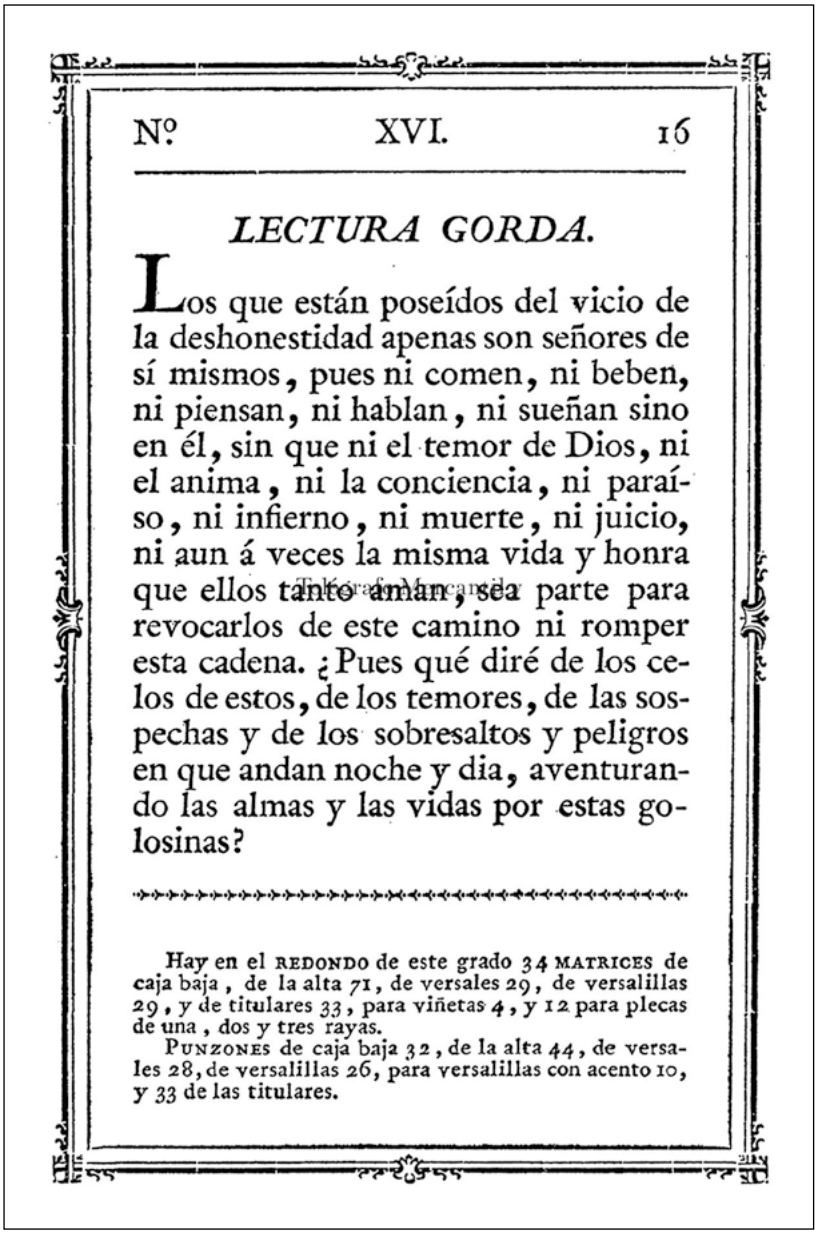
22. Puede verse en Fabio Eduardo Ares, "Las letrerías de Antonio Espinosa en la Real Imprenta de Niños Expósitos (1790-1802). El caso del Telégrafo Mercantil, primer periódico de Buenos Aires", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* N° 23, Gijón, Universidad de Oviedo, 2013.

elegidos para la edición del primer periódico de Buenos Aires: el *Telégrafo Mercantil*. Estos caracteres pudieron ser adquiridos en uno de los dos obradores que el propio grabador tuvo en Madrid y Segovia, ya que la totalidad de los motivos llegados a la ciudad están incluidos en su muestrario de 1780, titulado *Fundición de caracteres de imprenta, cuyos punzones, y matrices grava D. Antonio Espinosa...*

Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía fue formado como grabador en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en el grabado de moneda bajo la tutoría de Tomás Francisco Prieto, grabador principal de la Real Casa de Moneda. Fue grabador de la Casa de la Moneda de Sevilla y grabador principal de Casa de Moneda de Segovia. Poseyó fundición de tipos en Madrid, Sevilla y Segovia, e imprenta en esta última ciudad, en la que además fue director de la Escuela Práctica de Dibujo. Proveyó de letra a la Biblioteca Real e incluso se afirma que diseñó matrices exclusivas para su obrador de fundición.

Sus letras son de corte antiguo, de inspiración elzeviriana y con rasgos humanistas. Fue criticado por la irregularidad de sus redondas y la poca coherencia entre sus distintos grados, por la poca duración de sus tipos móviles y las deficiencias en la aleación que utilizaba –Daniel Updike, en *Printing Types*... incluso lo trató de ingenuo–. Sus cursivas son mucho más coherentes como familia y poseen rasgos muy caligráficos.

Una letra creada por Espinosa fue digitalizada en 1993, más precisamente la utilizada por el impresor Joaquín Ibarra para la edición de *La conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta de Cayo Salustio*, de 1772. Fue un trabajo de Juan Ignacio Pulido y Sandra Baldassarri, dirigidos por Francisco José Serón Arbeloa; pertenecientes al Departamento de Informática e Ingeniería de Sistemas de la Universidad de Zaragoza. Fue bautizada como Iba-



Nº XVI. 16

LECTURA GORDA.

Los que están poseídos del vicio de la deshonestidad apenas son señores de sí mismos, pues ni comen, ni beben, ni piensan, ni hablan, ni sueñan sino en él, sin que ni el temor de Dios, ni el anima, ni la conciencia, ni paraíso, ni infierno, ni muerte, ni juicio, ni aun á veces la misma vida y honra que ellos tanto aman, sea parte para revocarlos de este camino ni romper esta cadena. ¿Pues qué diré de los celos de estos, de los temores, de las sospechas y de los sobresaltos y peligros en que andan noche y dia, aventurando las almas y las vidas por estas golosinas?

Hay en el REDONDO de este grado 34 MATRICES de caja baja, de la alta 71, de versales 29, de versalillas 29, y de titulares 33, para viñetas 4, y 12 para plecas de una, dos y tres rayas.

PUNZONES de caja baja 32, de la alta 44, de versales 28, de versalillas 26, para versalillas con acento 10, y 33 de las titulares.

"Letura gorda" en la muestra de Espinosa de los Monteros, de 1780 (Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Gobierno de España).

rra en honor al famoso impresor español. En 1931, la fundición tipográfica Richard Gans comercializó el tipo Ibarra diseñado por Carl Winkow. El mismo fue digitalizado en 1998 por José María Ribagorda y Mario Sánchez y denominado Ibarra Gans. También fue bautizado en honor al impresor y no a su diseñador original.

Sus diseños se incorporaron a la producción de la Imprenta de Expósitos y cambiaron definitivamente la fisonomía de sus impresos. La presencia de los caracteres de Espinosa, utilizados sobre todo en la composición del *Telégrafo Mercantil*, marca un modelo que puede servir para comprender los usos tipográficos del taller porteño,[23] por lo menos hasta la siguiente anexión de tipos, los llegados en 1807 tras la Segunda Invasión Inglesa.

La relevancia que tiene este grabador para la historia de la tipografía española hizo indispensable que lo tome como el segundo protagonista de este texto.

Núm. 14.

TELEGRAFO MERCANTIL

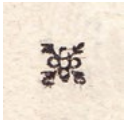
RURAL POLITICO ECONOMICO, E HISTORIOGRAFO
del Rio de la Plata.
Sabado 16. de Mayo de 1801.

Admiranda tibi levium spectacula rerum.
In tenui labor: at tenuis non gloria; si quem Virg.Lib.4.
Numina læva sinunt, auditque vocatus Apolo. Georg.

Encabezado del *Telégrafo Mercantil* con la letra y ornamentos de Espinosa (Biblioteca del Museo Mitre).

23. También puede verse en el trabajo "Las letrerías de Antonio Espinosa en la Real Imprenta de Niños Expósitos (1790-1802). El caso del Telégrafo Mercantil, primer periódico de Buenos Aires", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* N° 23, Gijón, Universidad de Oviedo, 2013.
24. Modelo de catalogación recomendado por Marina Garone Gravier, en "Hacia una breve historia del ornamento tipográfico en la edición colonial", *Actas del Encuentro Las Edades del Libro*, México, UNAM, 2012.

Ornamentos tipográficos venidos a Buenos Aires en 1790[24]

Motivo *Id.*	***Tipo***	***Presente en los muestrarios***	***Fundidor***	***Impreso más temprano en que fue ubicado***
021	Guarda	*Fundición de caracteres de imprenta…, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Oración fúnebre…*, 1790.
025	Esquinero geométrico	*Ídem, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Ídem…*, 1790.
023	Cordón geométrico	*Ídem, 1780.* *Muestras de los nuevos punzones y matrices…, 1787.* *Caracteres de la Imprenta Real…, 1788.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Arithmethica practica…*, 1792.
026	Estrella	*Manuel Typographique…*, 1764-1766. *Souveraneiment*, c. 1766. *Prueba de los caracteres…*, 1766; *Ídem, 1780; Ídem, 1787; Ídem, 1788.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Ídem…*, 1792.
027	Botón	*Ídem*, 1764-1766. *Ídem*, c. 1766. *Prueba de los caracteres…*, 1766. *Ídem, 1780; Ídem, 1787.* *Ídem, 1788.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Ídem…*, 1792.
033	Esquinero floral	*Ídem, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Ídem…*, 1792.
022	Cruz	*Ídem, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Telégrafo…*, 1801.
 *053*	Flor	*Ídem, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Semanario de Agricultura…*, 1806.
028	Cordón geométrico	*Ídem, 1780.*	Antonio Espinosa de los Monteros	*Ídem…*, 1806.

Austin, Fry y la letra inglesa

La guerra entre Francia y España dificultó la llegada de mercancías al Río de la Plata, entre ellas, material tipográfico y papel, hasta que en 1807, paradójicamente otro conflicto bélico, las Invasiones Inglesas, permitió el reaprovisionamiento del taller porteño, ya que llegaron desde Montevideo la prensa y las letrerías de La Estrella del Sur, imprenta instalada allí por los ingleses durante la ocupación.

A partir del entrecruzamiento de las muestras de letra *A Specimen of Printing Typescast at Bell & Stephenson's original British Letter Foundry, from Punches and Matrices Executed Under Their Direction. By William Colman, Regulator, and Richard Austin, Punch-cutter* (1789) y *A Specimen of Printing Types an Varius Ornaments for the Embellishment of Press Work by S. & C. Stephenson, British Foundry, Breams Buildings, Chancery Lane* (1796), con los tipos utilizados en el periódico propagandístico *La Estrella del Sur –o The Southern Star–*, y en impresos originales de Expósitos, pude comprobar[25] que el material tipográfico llegado al puerto de Buenos Aires en 1807 fue de origen inglés, fundido por la British Letter Foundry, y que entre los diseños arribados se hallan los cortes de Richard T. Austin (nuestro tercer protagonista), un importante punzonista de la época.

Austin nació en Londres en 1768. Trabajó para John Bell's British Letter Foundry entre 1788 y 1798, luego para la imprenta de la Universidad de Cambridge y más tarde para los obradores Wilson & Sons (Glasgow) y Miller & Richardson (Edimburgo). En 1819 abrió su propio negocio llamado The Imperial Letter Foundry.

Su diseño más popular fue la romana de transición con aires modernos que más adelante se conoció como Bell (British Letter Foundry, 1788) por el nombre del propietario de la fundidora para la cual trabajaba, John Bell y comercializada por Monotype

25. Se puede ver en mi trabajo "La Estrella del Sur, 'muestrario' tipográfico rioplatense. Tipografía inglesa en Buenos Aires colonial", *Revista Arte e Investigación* N°10. La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

The Southern Star.

La Estrella del Sur.

Tros Rutulusve fuat, nullo discrimine habebo.....Virg.

Nº. 1.] SATURDAY, May 23, 1807.....SABADO, 23 de Mayo, de 1807.

WE this day commence our arduous career. The undertaking in which we have engaged is bold; and great are our timidity and apprehension. Relying however on the candour and liberality of the Public we venture to hope for their patronage and protection. Should our success be unequal to their expectation we trust that they will regard us without severity or harshness, and forgive the errors of inexperience. Some few there are perhaps who would exult in our failure, and find pleasure in magnifying trivial imperfections; but to such we do not appeal. The exaggerations of malice we shall ever despise, and the lispings of envy will " pass by us as the idle wind."

The blessings of a Free Press have in this country been hitherto unknown; they are yet to be discovered. Our aim in conducting it will be to promote that harmony, cordiality, and friendship which ought to subsist among subjects of the same government.

We call on all to aid us in so good a cause. Our commercial friends we feel confident will readily give us, their assistance and wishes. The integrity and honourable character of a *British* merchant is known throughout the world.

To the nobleness and generosity of an English soldier we need not appeal. The fame that is won by valour can never be stained by oppression. We grieve at the frailty of Man, and lament the necessity of human bloodshed. But to soften by tenderness the miseries of war and to gain the *hearts* of the conquered is a noble endeavour and the highest boast of a generous mind.

To our Spanish fellow subjects we also speak. The present situation of affairs is without doubt felt severely. You now perhaps experience inconveniences which circumstances render inevitable. That necessity however cannot always continue, and time will ameliorate what now seem distresses. The English Government earnestly desire your felicity, and feel interested in the welfare of every citizen. They come not to conquer but protect. They wish to emancipate you from the slavery of prejudice, and restore you the liberty to which you have a right.

Cast your eyes for a moment towards the other hemisphere, and behold the state of the Spanish monarchy; degraded to a province of the French empire, and almost blotted from the map of Europe. That kingdom whose power was once so mighty, and whose fame extended to the remotest nations, now weak and miserable is hastening to dissolution. Under the absolute dominion of an upstart minister, the tool and creature of a foreign despot, and the Betrayer of his country, Spain at the present hour is a picture of disgrace, wretchedness, and humiliation: extensive yet powerless and feeble: the remains of her former grandeur are almost obliterated, and she seems now like the mouldering skeleton of a Giant.

What then is the situation of her provinces? unable to support themselves to whom can they look for protection? Their mother country exhausted of her resources, destitute of ships, of men, and of money, can afford but feeble aid. Will you seek support from that nation whose ambition has drained your treasures, who has plundered your churches, and insulted your religion?—Who has overturned your altars, and trampled on all divine and human institutions?—No recourse, no refuge remains but to throw yourselves into the arms of England

The basis of the English constitution is liberty. Her laws are founded on justice and equity. The rights of her sons are sacred. No despot can sacrifice to his caprice the lives of his subjects. No petty tyrant to satiate his malice or gratify revenge, can involve a family in ruin, or crush in misery his poor dependents. The lowly peasant whose labour gains him a hard-earned pittance, stands with respect to liberty on a level with his prince. He feels a confidence in the justice of his country, and his breast burns with the pride of independence. Riches can neither screen villainy from the arm of the

HOY se empieza nuestra carrera tan ardua y dificultosa. La empresa en que entramos es bien atrevida y no es menor nuestra timidez. Confiados, sin embargo en la candidez y liberalidad del publico, esperamos obtener su proteccion. Si sucede no cumplir con sus esperanzas, es preciso que indulgente nos perdone los errores de nuestra poca experiencia. Hay algunos sin duda á quienes nuestra desgracia causarán gusto y satisfaccion, y que se alegrarán en exagerar faltas pequeñas, y de poco momento. Pero con estos no hablamos. Despreciaremos siempre las exageraciones de la malicia sin hacer caso alguno de calumnias ó murmuraciones envidiosas.

En esta region las ventajas de una Imprenta Libre hasta ahora nunca se han experimentado. Van á descubrirse. Nuestro objeto principal en conducirla será aumentar y alentar aquella harmonia, concordia, y amistad que debe siempre existir entre los subditos del mismo gobierno.

Invocamos el socorro de todos en ayuda de una causa tan justa. Tenemos esperanzas de que nuestros amigos los comerciantes nos darán gustosamente su asistencia conforme á sus deseos. La integridad y caracter honrado de un comerciante Ingles se conoce en todas partes del mundo.

No hay necesidad de invocar la generosidad de un Ingles guerrero. El recuerdo que justamente ha adquirido su valor, no exige sugeto á manchare con la opresion. Lloramos, á causa de la fragilidad de la naturaleza humana, que el hombre ha de verse in sangre de sus semejantes. Pero aborrecemos por termina las miserias de la guerra, y ganar los corazones de los vencidos es la empresa mas noble de un alma generosa.

Y vosotros Amigos Españoles, que no tenecis menos parte en nuestros temores. Vuestro estado es cause sin duda mucho disgusto. Experimentais tal vez inconvenientes que las circunstancias hacen inevitables. Esta necesidad sin embargo no puede durar siempre, y los tiempos que ahora os parecen severos, despues se convertirán. El govierno Ingles desea vuestra felicidad de todo corazon y se halla interesado en la prosperidad de todos los habitantes. Vienen los Ingleses, no como conquistadores, sino como defensores. Quieren emanciparos de la servidumbre, y restituiros vuestra justa libertad.

Volved los ojos por un momento hacia el otro hemisferio, y mirad el estado de la monarquia Española degradada á una provincia del imperio Frances, y casi enteramente borrada del mapa de la Europa. Este reyno tan celebre, y antiguamente tan poderoso, y cuyos hechos famosisimos se iban extendiendo á las naciones mas distantes del orbe, ahora está cadaco, sin fuerzas y mu-

riendo. Baxo el dominio absoluto de un ministro infame, el instrumento y criatura de un tirano estraño y el traidor de su patria, la España en el dia ofrece una pintura de desdoro, infelicidad, y humillacion; teniendo una extension vasta aunque impotente y debil, su grandeza antigua casi arruinada, y casi olvidada, y no parece ahora mas que el esqueleto de un Gigante.

¿Qual es entonces la situacion de sus provincias? ¿Incapaces de sostenerse á si mismas, á quien pueden pedir proteccion? Su madre sin socorros, sin riquezas, sin dinero, el tesoro real haciéndose gastado, puede darles muy poco socorro. ¿Suplicarán clamoroso de aquella nacion ambiciosa y ladrona que ha consumido vuestras riquezas, que ha robado vuestros templos, é insultado vuestra religion santissima? ¿Que ha trastornado vuestros altares, que ha quebrantado sacrilegamente todas las leyes divinas y humanas? No hay otro refugio que tomar, sino acogeros á los brazos de la Inglaterra.

La libertad es el fundamento de la constitucion Inglesa. Sus leyes estan establecidas sobre la justicia y la equidad. Ningun tirano puede sacrificar á su capricho las vidas de sus vasallos. Ningun señor injusto, para satisfacer su mala voluntad ó para vengarse puede destruir á un sugeto humilde. El pobre vilteno, que á sus fatigas incesantes debe su miserable subsistencia, respecto á la libertad es igual á su soberano: se confia en la justicia de su patria, y se alienta su animo con la noble soberbia de la independencia. Los riquezas no pueden trastornar la justicia de la ley, ni el poder ocultar el delito.

En una monarquia absoluta como la Española, la libertad, las posesiones y vida del vassallo dependen del capricho de un tirano. El rey de la Gran Bretaña es el padre de sus subditos. Su poder reconoce por base el amor, y no el miedo. La bondad de su corazon y caracter, la envidiable de su govierno, y su habilidad en escoger á sus ministros, han alzado nuestro imperio, durante su reynado tan largo y glorioso, al punto mas alto del poder y de la gloria.

En sometaros al otro Ingles partidarios los mismos derechos y privilegios que gozamos nosotros. Vuestro comercio libre de exacciones injustas y monopolios onerosos se hallará mas facil y prospero que nunca. La justicia se administrará con imparcialidad rigorosa. Los puertos del Reyno estarán igualmente abiertos á los Españoles que á los Ingleses.

Habeis, acaso, entre vosotros hombres intrepidos, ingenios y cavilosos, que trabajan en inspiraros sentimientos de odio á la nacion Inglesa, garantiendo sus capciosas ideas con publicaciones pesadas, largas, y tiranas: Pues el

Portada de *The Southern Star / La Estrella del Sur* N°1
(Biblioteca Nacional de Uruguay. Gentileza de Fernando Díaz).

a comienzos de siglo XX y distribuida por Microsoft a partir de los años noventa.

Otras de sus letras son Tooled Roman (1788), Austin's Pica N° 1 (una de las primera romanas modernas británicas, de 1819), la letra para griego Porson (para la Caslon Foundry, de 1806), Didona (luego comerciada Monotype Co. A través de su *revival* de 1907 y Antique (de c. 1827), digitalizada en 2007 por Hi H y bautizada como Austin Antique.

La primera llegada de letra inglesa trajo estilos nunca vistos en Buenos Aires, como góticas o *blackletters*, romanas de un tono más oscuro (las primeras negritas), abiertas en sus trazos (*open*), sombreadas (*shadow*), un modelo de letra *script* y una titular decorada que fue profusamente utilizada como capitular.

Otro de los diseños de Austin, más precisamente Fry's Ornamented (British Letter Foundry, 1796),y el hecho de que varios de los cortes que se utilizaron en Buenos Aires aparecen en el muestrario *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent, Type Street* (1816), nos llevan al siguiente personaje: Edmund Fry.

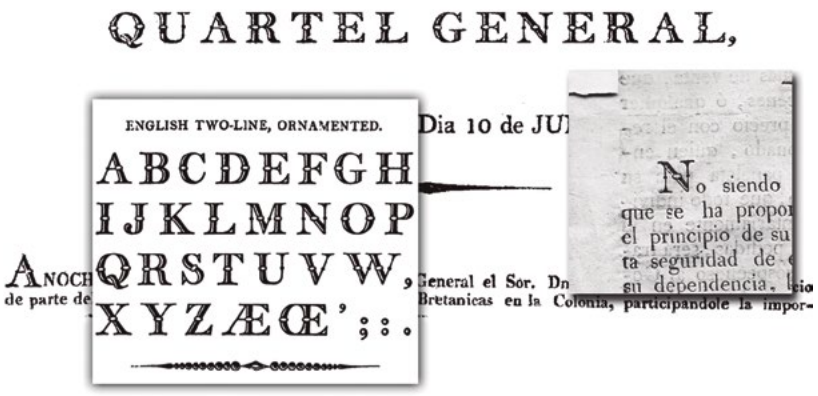
Letras góticas de La Estrella del Sur en la muestra de Edmund Fry, de 1816.

Este fundidor comercializaba sus tipos desde 1787, cuando heredó el negocio iniciado por su padre Joseph. Se recibió de médico en Edimburgo y llegó a ejercer en el Hospital londinense de St. George antes de dedicarse primero a la fundición de tipos en Queen Street, en 1782, y al retirarse su padre también a la impresión junto con su hermano Henry. Edmund Fry & Co. editó su primer espécimen en 1788 en el cual se incluyeron fuentes cortadas por el mismo Edmund.

Ese mismo año, el negocio de imprenta se separó de la fundición y se quedó bajo la dirección de Henry en Worship Street, bajo el nombre Cicero Press. La fundición se instaló primero en Chiswell Street y luego se mudó a Type Street.

En 1793 publicaron *Specimen of Metal-cast Ornaments curiously adjusted to paper*, una muestra de ornamentos que fue popular entre las imprentas. Al año siguiente se incorporó Isaac Steele a la sociedad y se publicó un nuevo espécimen.

Al admitir a George Knowles en 1799, la empresa tomó el nombre de Fry, Steele & Co. al tiempo que incorporó diseños de corte moderno.



Fry´s Ornamented en la muestra de 1816, como titular en un impreso de Montevideo y como capitular en la *Gazeta de Buenos Ayres*.

NUM 64 26t
GAZETA DE
BUENOS- -AYRES
DEL SABADO 20 DE JULIO
DE 1816.
EXECUT. P. LAS PROV. UNIDAS DEL RIO D. L. PLATA. 1813.

Letra titular de Fry en una *Gazeta*... de 1816 (Col. del autor).

En 1808, Fry reasumió la titularidad de la empresa y en 1816 publicó el mencionado *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent*. La firma poco después se convirtió en Edmund Fry & Son, cuando incorporó a su hijo, Windover.

Fry fue uno de los más destacados fundidores ingleses, pero además como punzonista, cortó tipos exclusivos para la Universidad de Cambridge y la British and Foreign Bible Society, entre otras instituciones. Murió en Londres, en 1835, a los ochenta y un años.

La identificación de los tipos de 1809: Gerónimo Antonio Gil

Gracias a las fuentes secundarias consultadas sabemos que a fines de 1809, y tras un largo periplo que pasó por Cumaná y Vigo, llegó a Buenos Aires en el bergantín Nuestra Señora del Carmen un envío de quince cajones de caracteres desde España. El administrador de la imprenta, Juan José Pérez, quien había reclamado en varias ocasiones a la Casa de Expósitos por la compra de letra nueva, decía al respecto:

> Habiendo llegado de la Península la copia de letra necesaria para el surtido de esta Imprenta, y haciéndose todos los posibles esfuerzos para servir con la exactitud posible al público, se advierte que en lo sucesivo se procurará desempeñar la impresión del mejor modo y a los precios más equitativos que sean compatibles con los costos de su administración.[26]

El contrato de arrendamiento de la imprenta terminó el 28 de noviembre, y a Pérez lo sucedió Agustín Donado, morenista y miembro de la Sociedad Patriótica.

Entre lo que quedaba de 1809 y mayo de 1810, el taller imprimió la *Gaceta del Gobierno*, el *Correo de Comercio* y *Del Contrato Social*, de Rousseau. Todas estas publicaciones utilizaron, en una u otra medida, los materiales recién llegados.

A partir de la Revolución de Mayo, el Cabildo encontró al establecimiento en condiciones óptimas para afrontar los trabajos oficiales que requeriría: a trece días de instalada la Primera Junta, el 7 de junio de 1810, se imprimió el primer número de la *Gazeta de Buenos Ayres*, pero además, sus dos prensas produjeron una gran cantidad de proclamas, bandos, manifiestos, decretos, órdenes, disposiciones y reglamentos.

26. José Toribio Medina, 1892, p. XVIII-XIX.

No se pudo ubicar un inventario correspondiente a esta entrega de caracteres que pudiera arrojar datos sobre su origen y/o cantidad. De acuerdo con la observación de impresos, la entrega pareció ser más significativa que voluminosa. Por un lado, impactó fuertemente en sus diseños, y por otro, se hacen evidentes algunos signos de la falta de letra para los grados pequeños. Un ejemplo de esto es que *Del Contrato Social* debió hacerse en dos partes.

En la mayoría de los documentos se aprecia un diseño de letra para textos de lectura muy limpia y llamativamente bien espaciada –cosa que no ocurría en las composiciones anteriores–, una letra decorativa para títulos –que recuerda a la letra florida de Pierre-Simon Fournier– utilizada también como capitular, y varios ornamentos.

Siguiendo datos que ofrecen fuentes secundarias americanas tradicionales sobre el origen de los tipos arribados en 1809, orienté mi búsqueda de coincidencias hacia la Península Ibérica, aunque en un principio se hizo extensiva al resto de España y a los países desde donde se importaron matrices y caracteres.

Fue así como pude ubicar los motivos venidos a Buenos Aires en los catálogos de la Biblioteca Real (1787) y la Imprenta Real (1788 y 1799).

Por entonces, en la Península Ibérica se vivían tiempos muy difíciles. Durante la ocupación de Napoleón –y en pleno reinado de José Bonaparte, su hermano mayor–, se desarrollaba lo que se conoce como Guerra por la Independencia.

Si los tipos fueron adquiridos en Madrid como aseguran los bibliógrafos americanos –ciudad que por entonces era territorio francés–, debió ser antes de que la Imprenta Real se trasladara de urgencia a Cádiz, último refugio de la Junta Central, y luego, lugar de residencia del Consejo de Regencia de España e Indias.

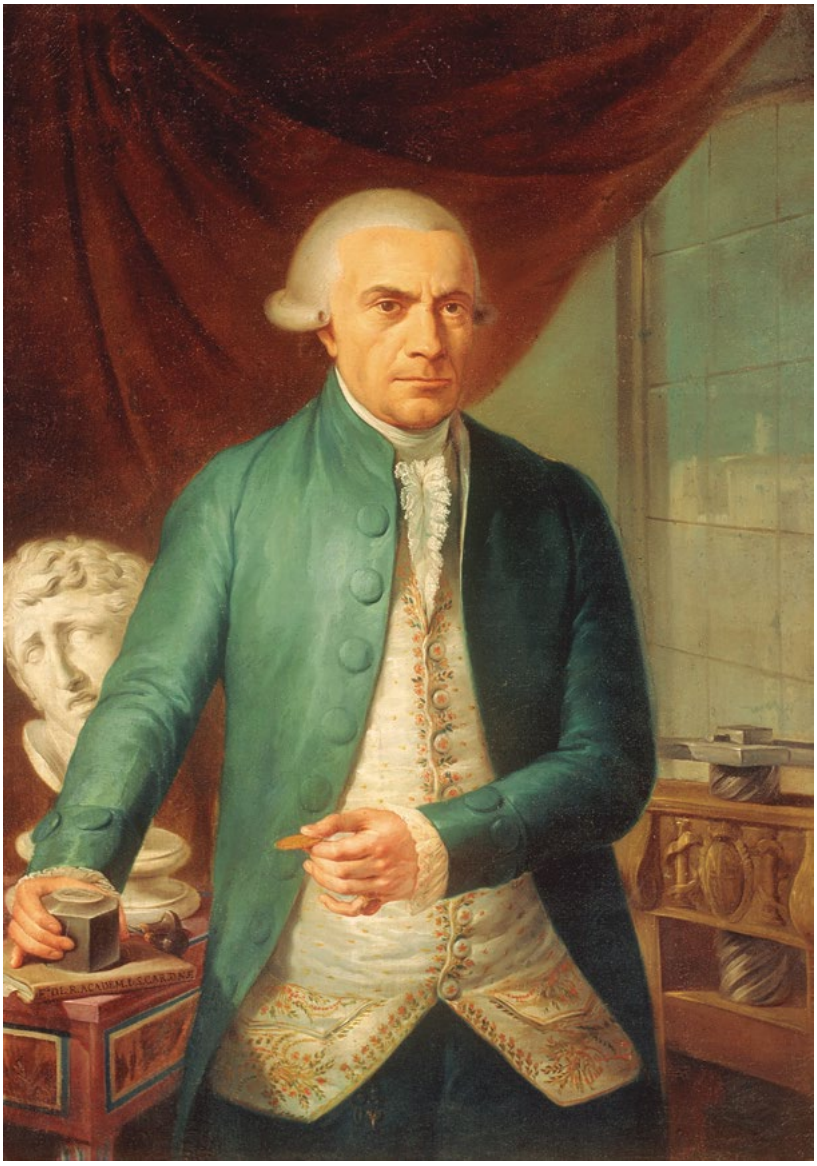
Se sabe que los materiales de su obrador de fundición habían quedado en Madrid, y que a las matrices se sumaban fundiciones de letra,[27] por lo que es muy difícil establecer dónde, en qué momento y a quién se compraron las suertes.

Por otra parte, se vivía el apogeo del periodo de mayor esplendor de la tipografía española, aquel en el que se desarrollaron por primera vez caracteres de diseño español, merced a las políticas proteccionistas de Carlos III que alcanzaron a los impresores y libreros, y que propiciaron la apertura de una imprenta anexa a la Real Biblioteca –una tarea que fue encargada en 1761 al bibliotecario mayor Juan de Santander– como una forma de rescatar la imprenta española y sus ediciones de un largo período de estancamiento. Más tarde, y con el fin de terminar con las tradicionales importaciones de matrices y tipos móviles, el propio bibliotecario propuso anexar un obrador de fundición.

La Biblioteca sumó así matrices francesas y holandesas que Santander había comprado años antes en el país y en el exterior, se intentaron comprar punzones de John Baskerville y se incorporaron los diseños de grabadores locales como Eudald Pradell –sindicado como el primer punzonista español–, el mencionado Espinosa de los Monteros, y nuestro próximo personaje: Gerónimo Antonio Gil.

Gil cursó junto con Espinosa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y también fue discípulo de Tomás Francisco Prieto, pero fue el único punzonista que trabajó comisionado exclusivamente para el proyecto del obrador una vez que se decidió hacer todo el proceso de fabricación de tipos en España –desde 1766 hasta 1778, cuando se trasladó a México para trabajar en la Casa de la Moneda–, primero completando juegos de matrices, y luego grabando sus propios diseños romanos de transición para diferentes grados, y los alfabetos hebreo, griego y árabe.

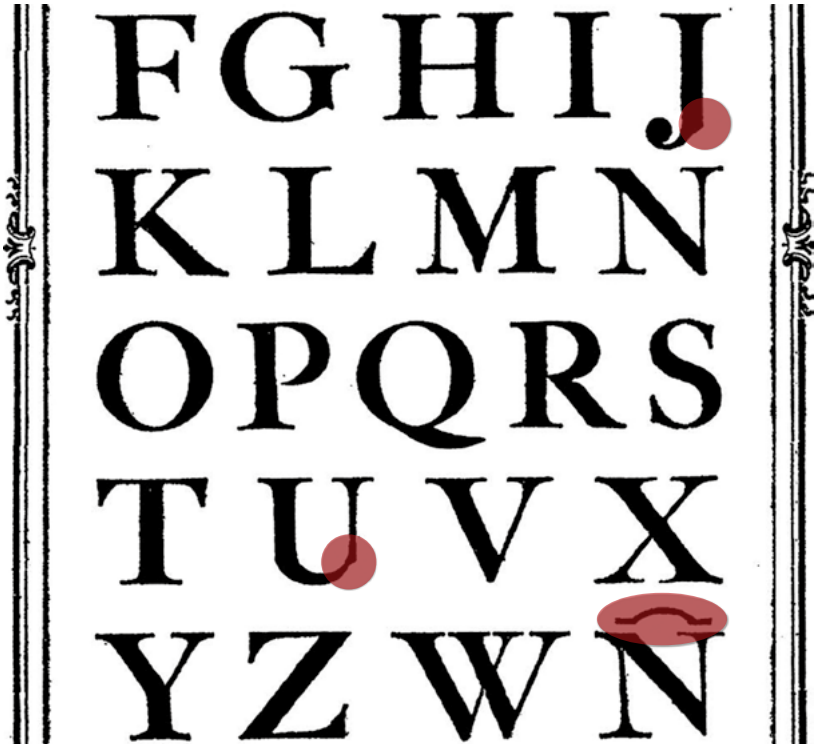
27. Albert Corbeto, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur, 2010, p. 53.



Retrato de Gerónimo Antonio Gil, óleo de Rafael Ximeno y Planes (Google Art Project).

La dirección del trabajo del punzonista corrió por cuenta del reconocido calígrafo Francisco Javier de Santiago Palomares –de allí la marcada influencia de la caligrafía en sus cortes–.

Precisamente, gracias a los particulares rasgos caligráficos de algunos signos de la letra de transición de Gil, como los que se aprecian en la "J" y la "U",[28] pude ubicarla en varios impresos porteños fechados a partir de 1809. Estas romanas redondas y cursivas se utilizaron para la composición del *Correo de Comercio*, de la *Gazeta...* y de varios impresos importantes de la Primera Jun-



Algunos rasgos de la lectura gorda de Gil en la muestra de 1787.
(Google Books Project).

28. Albert Corbeto, *Tipos de imprenta en España*. Valencia: Campgràfic, 2011, p. 174.

ta, de la misma manera que en 1780, el célebre impresor Joaquín Ibarra lo hiciera para producir la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española. Esta letra fue sujeta a *revivals* como el de la fundición tipográfica Richard Gans (Elzeviriano Ibarra) a fines de siglo XIX, y también digitalizada: a partir de 1998 por el portugués Mario Feliciano (Gil) y desde 2005 por José María Ribagorda (Ibarra Real).

Tras la muerte de Santander, en 1783, la Biblioteca fue dirigida por Francisco Pérez Bayer y el obrador por Manuel Monfort (hijo del prestigioso tipógrafo Benito Monfort), a quien se debe la edición del catálogo de 1787,[29] que al igual que el editado un año más tarde por la Imprenta Real, tenía por objeto mostrar los diseños disponibles para sus publicaciones e incluyeron las adquisiciones y producciones del obrador, entre las cuales aparecen los motivos de Gerónimo Antonio Gil.

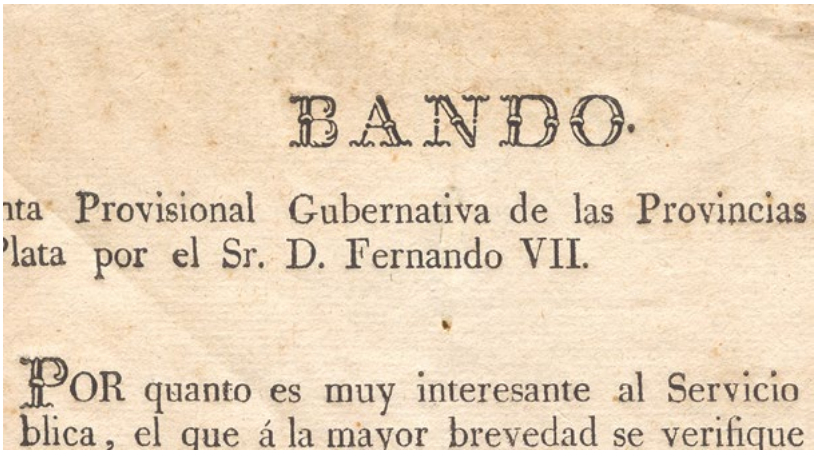
En 1794, el obrador de fundición de la Real Biblioteca y su colección de tipos pasaron a la Imprenta Real. Ante la imposibilidad de seguir realizando el trabajo de apertura de nuevas matrices en el propio establecimiento, se debió recurrir nuevamente a la importación. Así, su fondo se amplió y se actualizó gracias a los seis juegos de matrices de estilo moderno compradas al tipógrafo Giambattista Bodoni. La colección completa fue incluida en el espécimen de 1799,[30] donde aparecen todos los motivos llegados a Buenos Aires en 1809. Este muestrario, a diferencia de los anteriores, se destinó especialmente a la comercialización de las fundiciones. Según el historiador catalán Albert Corbeto: "La publicación de este monumental catálogo supuso la culminación del período de máximo esplendor del arte tipográfico en España"[31].

La letra decorativa florida, abierta, sombreada y con perlas isabelinas, de cuerpo breviario, que aparece frecuentemente en

29. Se trata de *Muestra de los nuevos punzones y matrices para la letra de imprenta executados por orden de S.M. y de su caudal destinado a la dotación de su Real Biblioteca*.
30. Hablamos de *Muestra de los punzones y matrices de la letra que se funde en el obrador de la Imprenta Real*.
31. Albert Corbeto, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur, 2010, p.50.

impresos de Expósitos, como titular y capitular, fue ubicada entre las "letras titulares de varios grados" de la muestra de 1787 (p. 64) para el grado "brebiario" (sic). Además, este diseño fue publicado en el espécimen de 1788 para la "glosilla" (s/p), y en el de 1799, para los grados "nompareil" y "breviario" (páginas 121 y 123, respectivamente). Para Updike, este tipo de letras "derivan, con algunas diferencias, de Fournier, Caslon y Baskerville"[32].

Se puede agregar que se utilizó como alternativa a la única titular decorada que existía en el taller porteño –la que había llegado a Buenos Aires tras la Invasión Inglesa a Montevideo, en 1807–. El impreso más temprano en que fue ubicada es un bando de 1810 (Museo Saavedra, MHS, 65) y (Furlong, 1959,p. 241).

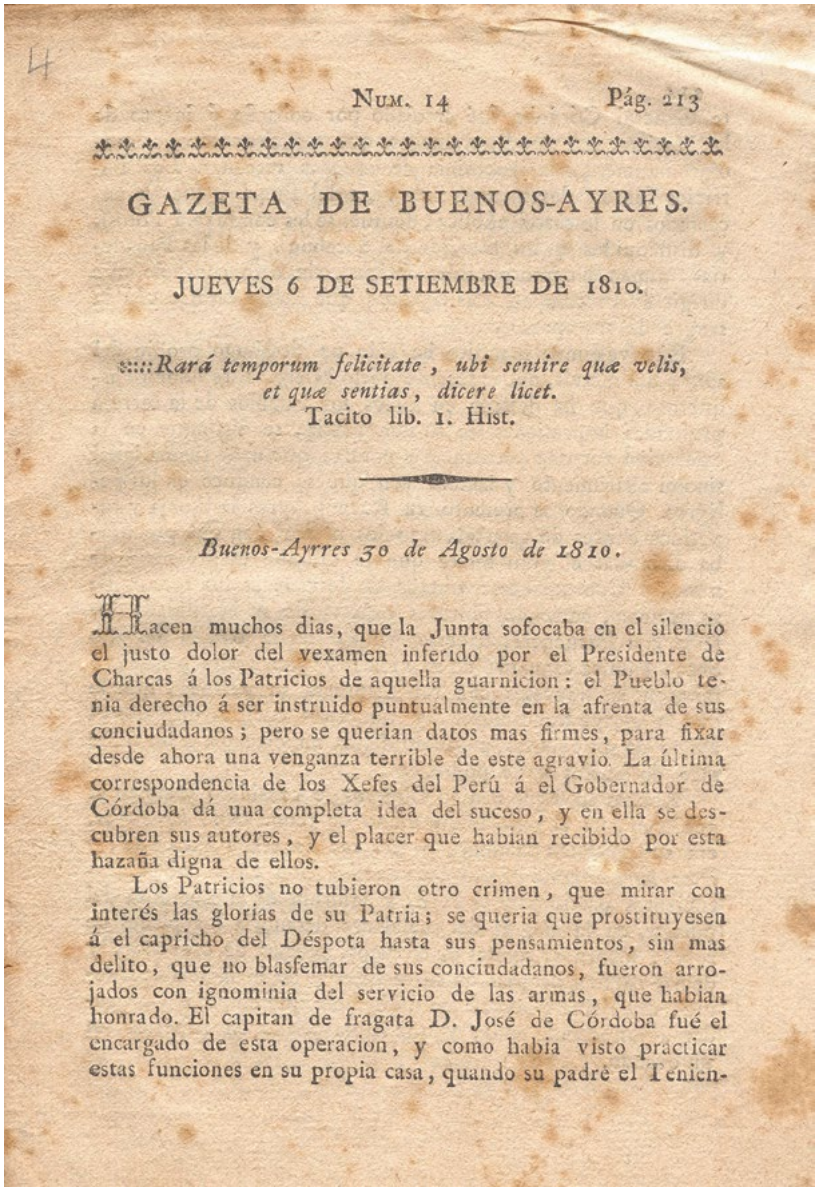

BANDO.

ıta Provisional Gubernativa de las Provincias
Plata por el Sr. D. Fernando VII.

POR quanto es muy interesante al Servicio
blica, el que á la mayor brevedad se verifique

Letra decorada utilizada como titular y capitular
en un bando de 1810 (MHS, 65).
(Gentileza del Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra).

32. Albert Corbeto, "Printing types: their history, forms and use. Edición en castellano de los dos capítulos dedicados a la tipografía española", en *Daniel B. Updike: Impresor e Historiador de la tipografía*. Valencia, Campgráfic, 2011, p. 86.



Num. 14 Pág. 213

GAZETA DE BUENOS-AYRES.

JUEVES 6 DE SETIEMBRE DE 1810.

:::::*Rará temporum felicitate, ubi sentire quæ velis, et quæ sentias, dicere licet.*
Tacito lib. 1. Hist.

Buenos-Ayrres 30 de Agosto de 1810.

Hacen muchos dias, que la Junta sofocaba en el silencio el justo dolor del vexamen inferido por el Presidente de Charcas á los Patricios de aquella guarnicion: el Pueblo tenia derecho á ser instruido puntualmente en la afrenta de sus conciudadanos; pero se querian datos mas firmes, para fixar desde ahora una venganza terrible de este agravio. La última correspondencia de los Xefes del Perú á el Gobernador de Córdoba dá una completa idea del suceso, y en ella se descubren sus autores, y el placer que habian recibido por esta hazaña digna de ellos.

Los Patricios no tubieron otro crimen, que mirar con interés las glorias de su Patria; se queria que prostituyesen á el capricho del Déspota hasta sus pensamientos, sin mas delito, que no blasfemar de sus conciudadanos, fueron arrojados con ignominia del servicio de las armas, que habian honrado. El capitan de fragata D. José de Córdoba fué el encargado de esta operacion, y como habia visto practicar estas funciones en su propia casa, quando su padre el Tenien-

Letra y ornamentos de 1809 en la Gazeta de Buenos Ayres (MHS, 16.859. Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra).

Los ornamentos tipográficos identificados, aparecen en las muestras de 1787 y 1799 bajo el título "Viñetas" (en la de 1788 solo se publicaron letras). Se trata de siete diseños vegetales, probablemente de inspiración francesa aunque "ejecutados de tal forma que se transforman en diseños muy españoles"[33]. Corresponden a diferentes grados, y se incorporaron de diferente manera a los impresos de Buenos Aires: se agruparon en forma lineal para conformar guardas o se combinaron para generar nuevas formas.

Ornamentos agrupados (MHS, 230) y combinados (BUNLP, 43 y MHS, 78), (Gentileza del Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra y de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata).

33. Albert Corbeto, "Printing types: their history, forms and use. Edición en castellano de los dos capítulos dedicados a la tipografía española", en *Daniel B. Updike: Impresor e Historiador de la tipografía*. Valencia, Campgráfic, 2011, p. 99.

Los ornamentos llegados en 1809

Motivo *Id.*	***Tipo***	***Presente en los muestrarios***	***Grado***	***Impreso más temprano en que fue ubicado***
030	Hoja	*Muestras de los punzones y matrices de la letra...*, 1799.	*Atanasia*	*Conclusión de la Gazeta del Gobierno del 16 de noviembre*, 1809: 1. (UNLP, 0108)
032	Esquinero Vegetal	*Muestras de los nuevos punzones y matrices...*, 1787. *Ídem*, 1799.	*Atanasia*	*Ídem*, 1809.
035	Hoja	*Ídem*, 1787. *Ídem*, 1799.	*Entredós*	*Correo de Comercio* N°1, 3 de marzo de 1810 (Furlong, 1959: 255).
036	Esquinero Hoja	*Ídem*, 1787. *Ídem*, 1799.	*Entredós*	*Invitación al Cabildo abierto del 20 de mayo*, 1810. (MHS, 0230)
050	Hoja	*Ídem*, 1787.	*Parangona*	*Observaciones de algunos asuntos útiles...*, 1815: 1. (UNLP, 0042)
051	Flor	*Ídem*, 1787. *Ídem*, 1799.	*Misal*	*Ídem...*, 1815.
052	Hoja	*Ídem*, 1787. *Ídem*, 1799.	*Parangona*	*Explicación, y reflexiones sobre la última proclama...*, 1811: 15. (UNLP, 0032)

Independencia se escribe sin tilde. Caracteres ingleses y nuevas imprentas en Buenos Aires

En 1815, la Banda Oriental realizó un nuevo aporte de materiales a la Imprenta de los Niños Expósitos. El 23 de junio de 1814 el gobernador Gaspar de Vigodet se rindió ante las tropas revolucionarias al mando de Carlos María de Alvear, poniendo fin al dominio español. El 25 de febrero de 1815, la Imprenta de la Ciudad de Montevideo, que meses atrás había dado a luz la primera publicación revolucionaria *El Sol de las Provincias Unidas* o *Gaceta de Montevideo*, fue traída a Buenos Aires y encomendada a José Rolland, arrendatario de Expósitos, con el nombre Imprenta del Estado, un establecimiento de vida efímera que funcionó en paralelo al taller "de los Niños", y al cual se le agregaron dos prensas más adelante.[34]

Poco tiempo después, luego de la caída del director supremo Alvear, la imprenta fue devuelta a Montevideo por solicitud del Cabildo y la gestión del Libertador José Gervasio Artigas, aunque se cree que no se enviaron todos los materiales,[35] y que las prensas, como veremos, se quedaron en la Imprenta de Niños Expósitos.

Al término de su contrato, en 1816, el administrador entregó la llave a Jaime Mora, quien falleció antes de finalizar ese mismo año. La nueva subasta de arrendamiento otorgó el contrato a Juan Nepomuceno Álvarez por un término de dos años por tres mil pesos anuales.

A mediados del mismo año se intentó consolidar el proyecto de Imprenta del Estado,[36] lo que obligó al cierre temporal de la Imprenta de Expósitos para la reorganización de sus letrerías.

34. Según José Toribio Medina, compradas al comerciante inglés Diego Brittain. Guillermo Furlong, además, sostiene que Rolland contrató con el Francisco da Acosta Pereyra la venida de una prensa más, desde Río de Janeiro, cosa que habría sucedido en 1816.

35. José Toribio Medina, *La imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*, Anales del Museo de La Plata, La Plata, Talleres del Museo de La Plata, 1892, p. XVII.

36. La apertura de una imprenta estatal era una obligación que puede observarse en los acuerdos capitulares bonaerenses. En la sesión del 30 de enero de 1816 se leyó un oficio de la Junta de Observación en la cual se ordenó al Ayuntamiento que con los fondos públicos se costee la compra y el establecimiento de una imprenta pública.

El historiador Diego Alberto Ruiz aporta un texto interesante al respecto. Un aviso aparecido en el periódico *El Desengaño* de Bartolomé Muñoz, del 23 de octubre, que relataba:

> La gaceta ministerial se despachará en esta imprenta de la Independencia hasta que la de los Niños Expósitos se habilite de letra, lo que se verificará bien pronto.[37]

En muchos casos se obvió colocar palabras acentuadas en los impresos, probablemente ante la ausencia de acentos en algunas de las cajas inglesas. En otros casos se reemplazaron por graves (0046, UNLP) o agregaron a las mayúsculas como en el caso de la portada de la *Gramatica Española...*, de 1817.

El 4 de enero de ese año, salió un nuevo número de la *Gazeta Ministerial* tirado nuevamente en Expósitos. Allí se anunciaba tanto la incorporación de los tipos como la de las máquinas:

> La Imprenta de Niños Expósitos se halla al presente habilitada de suficiente cantidad de letra nueva, y provista de dos prensas también nuevas, que unidas a las de regular uso que tenía antes dicha casa, proporcionan un despacho considerable (...).

Vencido el contrato fue renovado por otros dos, pero a raíz de un pleito con la Casa de Expósitos –que por lo visto seguía siendo la administradora de la Imprenta y la beneficiaria del canon ofrecido en subasta pública– se llegó a un acuerdo para su recisión. El mismo año, Álvarez fundó la imprenta que llevó su nombre.

En mayo de 1820, Narciso Martínez, el administrador de bienes de la Casa de Expósitos, entregó la llave a un nuevo arrendatario, Bernardo Vélez.

37. Diego Alberto Ruiz, *Los Niños Expósitos. Primera Imprenta de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones BP, 2005, p. 19.

Un año más tarde, el gobernador Martín Rodríguez concedió a Ramón de Anchoris, director de la Imprenta de la Independencia, la exclusividad de todos los trabajos a realizarse por cuenta del Estado por el término de cinco años, y en compensación, entregó a los Expósitos 2.000 pesos anuales. Para Diego Alberto Ruiz, esta medida determinó el comienzo del fin de la Imprenta.

Hacia fin de año Saturnino Segurola, director de la Casa de Expósitos, arrendó la primera prensa del taller –la vieja máquina traída de Córdoba–, parte de las letras y accesorios, a Pedro Ponce, primer socio de Vélez.

De esta manera, quedaron en el establecimiento la prensa traída de Montevideo en 1807 y las dos prensas "imperiales"[38] compradas en 1815. En cuanto a los caracteres, según el inventario practicado en 1820 (cuando le fue entregado el taller a Vélez),

> (...) los tipos pesaban, en bruto 120 arrobas y 2 libras. Había 45 cajas (4 grandes y 41 chicas) con letra, cuyo peso era de 68 arrobas 10 libras; 7 tarimas con letra en composición, 25 arrobas 13 libras; 3 galeras, ídem, 4 arrobas 22 libras; 5 cajones con letra, 3 de letra moderna, 1 de la vieja y otro chiquito con tipos modernos, que pesaban 21 arrobas 7 libras.[39]

Además de las letras y los ornamentos llegaron a Buenos Aires una serie de figuras de latón o *cast metal*. Una novedad que se utilizaba desde hacía tiempo en Europa y que venía a suplir en parte la falta de grabadores en la ciudad.

38. Así se las menciona en el inventario de 1820. Desconocemos si eran de marca Imperial –un modelo fabricado durante poco tiempo en Londres, por Cope, Sherwin & Company– o si se trataba de una forma genérica de referirse a las prensas enteramente construidas en hierro desde que Earl Stanhope produjera la primera alrededor del año 1800. Para 1820 existían otros modelos de prensas de hierro, como las Columbian y las Albion.
39. La arroba equivalía a la cuarta parte de un quintal (unos 11,5 kg).

Otras, como un conjunto de elementos militares ("56. 6s.") y un navío ("154. 9s.") incluidos en el mismo espécimen pueden observarse algunos años más adelante en impresos de la Imprenta del Estado.

La observación de los impresos producidos en Expósitos a partir de 1815 y hasta 1822 (cuando arriba la última partida de tipos móviles) permite apreciar algunos diseños que no habían aparecido en Buenos Aires, especialmente letras para titulares de varios tamaños entre las que se cuentan romanas de corte moderno, romanas más *bold* ("N°2" redonda e itálica, en Fry & Steele), contorneadas (*outline*), sombreadas (*shadow*), decoradas, cinco ornamentos para guardas y una curiosa letra de caja alta rayada en sentido horizontal (MHS, 187).

El dato más importante es que todos estos –salvo la última– están incluidos entre la oferta del muestrario de 1816, titulado *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent*, del obrador de fundición londinense Edmund Fry & Co, una muestra que incluye también diseños de Fry, Steele & Co. que fue como se llamó la empresa desde 1799 hasta 1808 cuando tuvo como socio a Isaac Steele.

Letra decorativa (MHS, 187) y figura con el lema "Finis" en la página 98 del impreso *Discurso de primera investigación a la verdad*, de Pablo José de Ramírez (BUNLP, 122) y en el espécimen de Fry, de 1816, bajo el título "86. 2s. 2d." (Google Books).

Ornamentos llegados en 1815

Motivo *Id.*	***Tipo***	***Presente en los muestrarios***	***Grado***	***Impreso más temprano en que fue ubicado***
055	Guarda geométrica	*Specimen of Printing Types, by Edmund Fry*, 1816.	*English*	*Gramática española*, 1817 (UNLP, 0046)
056	Esquinero geométrico	*Ídem*, 1816.	*English*	*Gramática española*, 1817 (UNLP, 0046)
057	Esquinero geométrico	*Ídem*, 1816.	*Pica*	*Al Avisador Patriota y Mercantil de Baltimore...* N°4, 29 de septiembre de 1817: 1. (UNLP, 0073)
058	Cordón geométrico	*Ídem*, 1816.	*Pica*	*Al Avisador Patriota y Mercantil de Baltimore...* N°4, 29 de septiembre de 1817: 1. (UNLP, 0073)
059	Cordón geométrico		*Pica*	*Gramática española*, 1817 (UNLP, 0046)

Encabezado de la *Gramática española*, 1817 (UNLP, 0046).

Última entrega de tipos

Gracias a la intención política del gobernador Bernardino Rivadavia, en 1822 llegó gran cantidad de tipografía desde Londres a los efectos de ampliar el repertorio del taller de Expósitos para convertirlo en imprenta oficial. De esta manera,

> (...) la imprenta aumentaba su material tipográfico con un completo surtido de tipos. Según el periódico *El Argos de Buenos Aires* [número 57, del 3 de agosto de 1822], pesaban más de 5.000 libras y tenían una gran variedad de emblemas y adornos, con todo lo necesario para cualquier clase de impresión en castellano u otros idiomas.[40]

La identificación de los tipos llegados a Buenos Aires en ese año será parte de un trabajo de próxima aparición.

El proyecto de Rivadavia no era otro que el dos veces frustrado de abrir una Imprenta del Estado. Finalmente fue concretado en 1825, tras su disposición de fecha 9 de febrero de 1824, en la cual se determinó la estatización de la Imprenta de los Niños Expósitos, a fines de hacerla más productiva para los impresos oficiales y realizar obras de enseñanza elemental. El decreto contiene una propuesta de reorganización de la Imprenta y la tasación de todos los elementos –que se sumarían a los recientemente llegados a bordo del buque Lord Egremont–, una tarifa de precios y un reglamento contable. Además manda hacer un inventario.

El nombre de la imprenta se mantuvo hasta 1825 según puede verse en varios colofones. El 6 de agosto de ese año, el N°174 de *El Argos de Buenos Aires* anunció: "La imprenta denominada de Expósitos se llamará en lo sucesivo imprenta del Estado".

40. Félix de Ugarteche, "La primera imprenta de Buenos Aires", *Artes Gráficas, órgano oficial de la sección artes gráficas de la UIA*, Año 1, Nº 3, edición extraordinaria, 1942, pp. 51-63.

Apertura de nuevos talleres tipográficos en la ciudad

El Estatuto Provisional del 5 de mayo de 1815 dispuso la libre instalación de imprentas en Buenos Aires para facilitar el uso de la libertad de prensa. Dice allí:

(...) se declara que todo individuo natural del país o extranjero, puede poner libremente imprentas públicas, en cualquier ciudad o villa del Estado, con solo la calidad de previo aviso al gobernador de la provincia, teniente gobernador y cabildos respectivos, y que los impresos lleven el nombre del impresor y lugar donde exista la imprenta.[41]

Esta legislación significó la finalización del privilegio del que disponía la Imprenta de Niños Expósitos, posibilitó la apertura de nuevos establecimientos tipográficos y marcó un punto de inflexión en la historia del taller ya que terminó con su monopolio, hecho que contribuyó significativamente con su paulatina decadencia. Además, la normativa redundó en que las ediciones de los tiempos de la Independencia se produjeran en distintos talleres, que compitieron por el favor oficial sin ningún tipo de escrúpulos. Gracias a esto, por ejemplo, podemos encontrar varios periódicos con diferente pie de imprenta entre sus diferentes números.

El 24 de julio de 1815, treinta y cinco años después de la apertura del primer taller, se inauguró la segunda imprenta de Buenos Aires con el nombre de Manuel José Gandarillas y Socios. Su propietario fue un integrante del Cabildo, el comerciante Diego Antonio Barrios, y la dirección estuvo a cargo de los exiliados chilenos Manuel José Gandarillas y Diego José Benavente.

Sobre la inauguración y sobre las letrerías, decía un aviso al público:

Con previo aviso de la Superioridad se ha establecido en esta Capital una imprenta nueva con un buen surtido de Letras de excelente cali-

41. *Estatuto Provisional*, artículo segundo, sección séptima, 5 de mayo de 1815.

dad, y figuras. Los que quieran ocuparla, se servirán ocurrir a la Oficina; del Colegio cuadra y media para el Alto; manzana 48, n. 495. Buenos Ayres, 24 de julio. Año sexto [de la Libertad].[42]

El gobierno de Ignacio Álvarez Thomas, director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, apoyó a la nueva imprenta dándole la edición de la *Gazeta*... El taller editó los números 15 al 20 del año 1815, entre el 5 de agosto y el 20 de septiembre. Allí se imprimió el primer número del periódico *El Censor*, publicación del gobierno que saldría hasta noviembre de 1816; el semanario *La Prensa Argentina*; y los números 4 al 16 de *El Redactor del Congreso Nacional*, otra publicación impresa antes en el taller de Expósitos.

Dos datos curiosos: fue pionera en la producción de naipes, aprovechando la exención de impuestos que regía para este rubro, y allí se imprimió el *Acta de la Independencia*.

Al principio la imprenta carecía de eñes. También de acentos agudos lo que ya en aquel entonces se atribuyó a la procedencia de sus caracteres. Así se observó en el primer número de *El Censor*, del 15 de agosto de 1815.

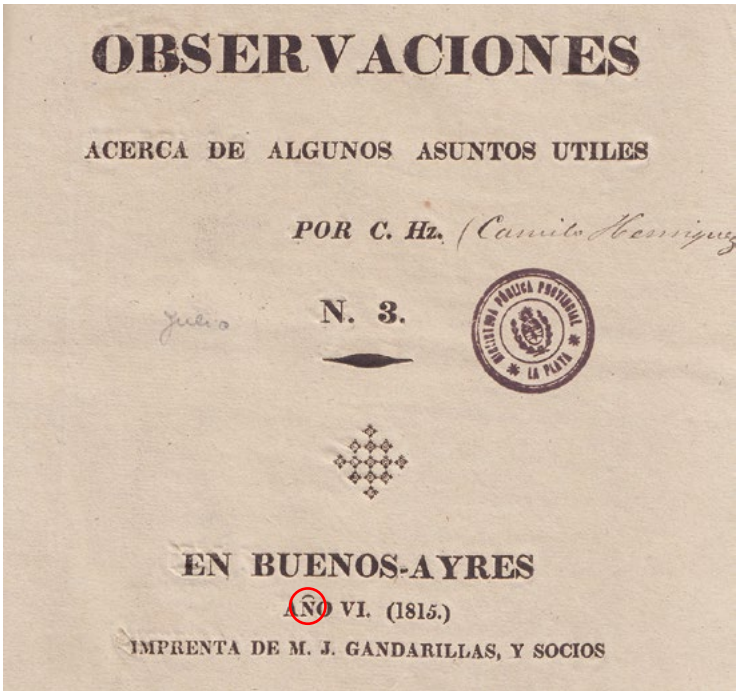
Advertencia ortografica: (...) POSDATA. Forzosamente se echara de ver la falta de acentos en muchas voces que deben llevarlos; pero siendo la imprenta inglesa (en cuya ortografía se desconoce la nota llamada acento) y nueva, carece de ellos por el momento, y hasta que se concluyan los que se construyen para suplir esta falta.

También se hizo referencia a esta situación el prospecto de *Los Amigos de la Patria y de la Juventud*: "Se observará que en el curso de la obra faltan muchos acentos. Consiste en que la imprenta está escasa de ellos".[43]

42. Documento aportado por Guillermo Furlong en *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850*, Tomo IV: Librería Huemul, Buenos Aires, 1975.

A comienzos de 1816, Gandarillas y Socios recibió un nuevo surtido de tipos para superar este problema. A través de *La Prensa Argentina*, del 23 de abril de ese año, la casa anunció:

La imprenta de este periódico ha recibido un surtido de letras abundantísimo con acentos y demás notas que carecía. Tiene dos prensas de excelente estructura y varias figuras alusivas, como para funerales, bodas, etcétera. Se halla este establecimiento en estado de abastecer los deseos más vastos de este pueblo y de las provincias todas.[44]


OBSERVACIONES

ACERCA DE ALGUNOS ASUNTOS UTILES

POR C. Hz. (Camilo Henriquez)

N. 3.

BIBLIOTECA PÚBLICA PROVINCIAL LA PLATA

EN BUENOS-AYRES

AÑO VI. (1815.)

IMPRENTA DE M. J. GANDARILLAS, Y SOCIOS

Detalle de un impreso en donde puede observarse la ausencia de acentos y de la letra Ñ (en este caso suplida por una N y un paréntesis (BUNLP, 0042) .

43. Visto en Augusto E. Mallé, *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, Tomo IV 1814-1815. Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, 1967, p. 452.
44. Guillermo Furlong Cardiff, *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850*, Tomo IV: Librería Huemul, Buenos Aires, 1975, p. 29.

Gracias a los acentos recibidos, Gandarillas pudo imprimir publicaciones como la *Cartilla ó Silabario Para uso de las Escuelas.*[45]

Cuando habla de "figuras alusivas" se refiere a los motivos de latón que ilustraron sus impresos tal como lo hizo antes la imprenta de Expósitos.

En 1817, tras el retorno a Chile de Gandarillas, la razón social del establecimiento cambió a Imprenta de Benavente y Cía.

También en 1816, un ex director de la *Gazeta*, Vicente Pazos Kanki (o Pazos Silva), abrió un taller denominado Del Sol y editó los periódicos *La Crónica Argentina* y *El Observador Americano*.

Ese año también abrió sus puertas la conocida Imprenta de la Independencia, de cuyas prensas salieron numerosas piezas oficiales, algunos números de la *Gazeta* y el periódico *El Independiente del Sud*.

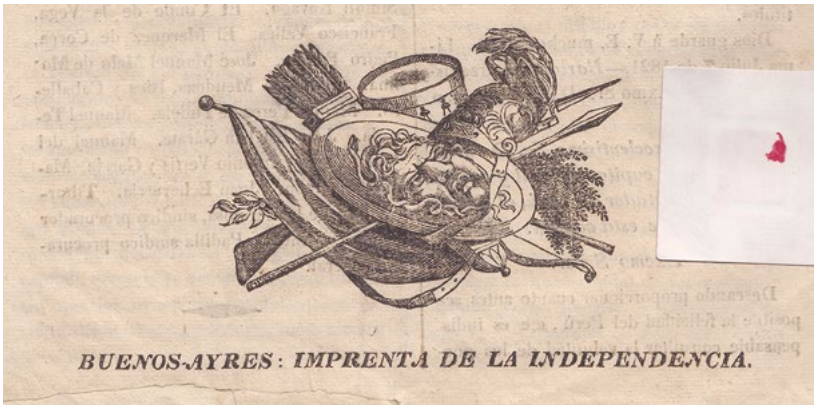


Figura de latón y pie de imprenta
de la Imprenta de la Independencia, 1821 (BUNLP, 0086).

45. Visto en Augusto E. Mallé, *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, Tomo IV 1814-1815. Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, 1967, pp.179-192.

VIVA LA AMERICA DEL SUD INDEPENDIENTE.

JUEVES 27 DE SETIEMBRE DE 1821.

Oficio del Exmo. supremo director de Chile al exmo. señor gobernador y capitan general de esta provincia, en que dá parte de la entrada del general San Martin á la capital de los reyes.

Excmo Sr.—El gran suceso de la libertad de la capital del Perù que tengo la honra de comunicar á V. E. por los adjuntos documentos que lo comprueban, debe causar en el ànimo de V. E. la misma emocion que en el mio. El es de tal influencia á la suerte de la América meridional, que no ceso de mirarle como muy superior á cuanto podiamos esperar, sin embargo de que por las últimas noticias que habiamos recibido de las acertadas operaciones del ejército libertador, y de la bella disposicion de los pueblos, lo creiamos infalible.

Yo congratalo à V. E. por èl, y me anticipo á experimentar el placer en que ha de rebozar su alma generosa. Al mismo tiempo me lisonjeo de que su prudencia sabrá aprovechar la proporcion que ofrece este feliz acontecimiento, para reducir los pueblos à un centro de union que restablezca el órden, y renueve su natural energìa, y ese espíritu pùblico con que supo arrostrar las mas arduas empresas.

El capitan del estado, mayor de la plaza D. Rosauro Garcìa, tendrà el honor de poner en manos de V. E. estas comunicaciones.

Dios guarde à V. E. muchos años. Palacio directorial en Santiago de Chile, agosto 16 de 1821.—*Bernardo O'Higgins.*—Exmo Sr; capitan general y gobernador de la provincia de Buenos-Ayres.

Parte del general San Martin.

Excmo. Señor.—El 10 del presente tomó posesion el ejército de mi mando de esta capital: sus habitantes en proporcion de la opresion que han sufrido, han demostrado de un modo inequivoco que pertenecian à la clase de los hombres libres: los papeles pùblicos que tengo el honor de incluir impondrán à V. E. mas extensamente de los acontecimientos sucedidos. El enemigo sigue en fuga por la sierra, perseguido por nuestra caballeria, y varias partidas que lo acosan: su desercion ha sido inmensa á pesar de las precauciones que han tomado para evitarla.

El ejèrcito de mi mando vá correspondiendo à la confianza que V. E. puso en él, y los sacrificios del benemérito Chile no han sido inutiles por la libertad que han proporcionado à sus hermanos del Perù.

El castillo del Callao es en el que han dejado como unos ochocientos hombres de guarnicion, estos se hallan sitiados por mar y tierra estrechamente, y espero en breves dias su rendicion

Dios guarde á V. E. muchos años. Cuartel general en Lima julio 19 de 1821.—*José de San Martin.*—Excmo. Sr. Director supremo de la repùblica de Chile.—

Portada del periódico *Viva la América del Sud Independiente*, Imprenta de la Independencia, 1821 (BUNLP, 0086).

Hacia 1819 comenzó a funcionar la Imprenta de Álvarez y Cía., que editó varios periódicos como *El Americano*, y al año siguiente, y por poco tiempo apareció la Imprenta de Phoción. En 1822 se instala la Imprenta del Comercio, y en 1823, la denominada Sres. Hallet y Cía., primeros editores de *La Gaceta Mercantil*.

En los archivos no abundan los impresos de estos comercios pero sin embargo hemos tenido la posibilidad de visualizar algunos de ellos, lo que nos permite afirmar, al menos de manera preliminar, que compositivamente mantienen la austeridad tipográfica general del período (de corte neoclásico) y que es raro que incluyeran ornamentos o figuras.

Como puede verse, las imprentas de los años de la Independencia fueron principalmente "imprentas de periódicos", una pieza que posibilitaba un ingreso regular a través de las suscripciones. Allí se imprimieron gran cantidad de semanarios –según la profesora María Eugenia Costa, hasta 1820 se editaron unos cien en la ciudad–.[46]

Cabecera de *El Tucumano imparcial*, Imprenta de Expósitos, 1820 (Archivo General de la Nación).

46. María Eugenia Costa, "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)", revista *Question*, UNLP. Año 11, 23, 2009.

Imprentas en Buenos Aires desde 1815 a 1823

Fecha	***Talleres***	***Propietarios y/o administradores***	***Periódicos y/o impresos más importantes***
1815	Imprenta de Niños Expósitos	José Rolland (1812-1815); Jaime Mora; Juan Nepomuceno Álvarez (1816-1819); Bernardo Vélez (1920)	*La Gazeta de Buenos Ayres; El Redactor del Congreso Nacional; El Independiente; Observaciones acerca de algunos datos útiles; Los Amigos de la Patria y de la juventud; El Censor; El Desengaño, El Observador Americano; La Crónica Argentina; El Avisador Patriota y Mercantil de Baltimore*
24 de julio de 1815	Imprenta de Gandarillas y Socios	Manuel José Gandarillas, Diego José Benavente y Diego Antonio Barrios	*El Censor; La Gazeta de Buenos Ayres; Los Amigos de la Patria y de la juventud; La Prensa Argentina; El Redactor del Congreso Nacional; Ensayo Histórico,* del Deán Gregorio Funes; *Justa Defensa,* de Rodrigo Antonio de Orellana; *Acta de Independencia del 9 de julio de 1816*;
Mediados de 1816	Imprenta del Estado	José Rolland; Jaime Mora	*El Independiente; Estatuto Provisional para la Dirección y Administración del Estado*
13 de agosto de 1816	Imprenta del Sol	Vicente Pazos Kanki	*El Censor; La Gazeta de Buenos Ayres; El Observador Americano; La Crónica Argentina*
Agosto o septiembre de 1816	Imprenta de la Independencia	Ramón Eduardo Anchoris	*El Censor*; *La Gazeta de Buenos Ayres; El Redactor del Congreso Nacional; El Desengaño; Oda,* de De Luca; A la victoria de Chacabuco; *Manifiestos del Congreso de Tucumán; Confirmación de los Obispos; Suplemento de los Oficios de San Francisco; Reglamento para el ejercicio de maniobras de las milicias de caballería*
1817	Imprenta de Benavente y socios	Diego José Benavente	*El Redactor del Congreso Nacional; Novena de San Benito*
1818	Imprenta Federal	William P. Griswold y John Sharpe	
1819	Imprenta de Álvarez	Juan Nepomuceno Álvarez	*La Gazeta de Buenos Ayres; El Americano*
1820	Imprenta de Phocion	José María de los Santos y Rubio	*Año Veinte*
1822	Imprenta del Comercio		
1823	Imprenta de los Sres. Hallet y Cía		*La Gaceta Mercantil*

Fuente: Furlong, *op cit*., pp. 23-47.

A modo de conclusión

La identificación de las letrerías de este período constituye un trabajo original para el estudio de la tipografía y la cultura gráfica en la Argentina. A partir del entrecruzamiento de fuentes primarias poco utilizadas, como son las muestras de letra, inventarios e impresos originales, pude comprobar que el material tipográfico llegado al puerto de Buenos Aires en esa época fue de origen español e inglés, y que entre los diseños arribados se hallan los cortes de notables punzonistas como Antonio Espinosa de los Monteros, Richard Austin y Gerónimo Antonio Gil y de fundidores como Edmund Fry.

Estos diseños se incorporaron a la producción de la única imprenta que existía en Buenos Aires desde 1780, la Imprenta de Niños Expósitos, consolidando el estilo neoclásico de la composición de sus impresos que hasta allí mantenían un aspecto barroco. A partir de 1815, tras la apertura de nuevos talleres, estas nuevas formas ganaron en presencia acompañadas en algunos casos por figuras alusivas de latón.

La ausencia de caracteres acentuados en las publicaciones clave de la época (los periódicos) lentamente fue subsanada con la importación de cajas inglesas preparadas para el idioma español.

¿Cómo estaba conformado el surtido de caracteres de nuestras imprentas; de qué manera alteran estos sus impresos; cómo podían diferenciarse unas de otras a través de las suertes? Estos son algunos de los interrogantes que me plantee al comenzar este trabajo que una vez concluido permitirá conocer más sobre el patrimonio tipográfico nacional, y detectar las particularidades regionales, con el fin de sustentar conceptualmente y reforzar la identidad de las prácticas tipográficas y editoriales del presente.

Bibliografía

Ares, Fabio Eduardo, "*La Estrella del Sur*, 'muestrario' tipográfico rioplatense. Tipografía inglesa en Buenos Aires colonial", *Revista Arte e Investigación* N° 10, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Ares, Fabio Eduardo, "Las letrerías de Antonio Espinosa en la Real Imprenta de Niños Expósitos (1790-1802). El caso del Telégrafo Mercantil, primer periódico de Buenos Aires", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* N° 23, Gijón, Universidad de Oviedo, 2013.

Ares, Fabio Eduardo, "Tipografía para la Revolución de Mayo. Los caracteres de Jerónimo Antonio Gil y la Imprenta Real en Buenos Aires (1809)", *Ulrico* N° 4. Buenos Aires, DGPeIH, 2015.

Ares, Fabio Eduardo. *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824*, 2ª ed., Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2011.

Biblioteca Nacional (Argentina), *La Estrella del Sur-The southern star. Montevideo, 1807.* (Reproducción facsimilar, en conmemoración del bicentenario de la Segunda Invasión Inglesa al Río de la Plata). Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2007.

Corbeto, Albert, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833.* Madrid, Calambur, 2010.

Corbeto, Albert, "Printing types: their history, forms and use. Edición en castellano de los dos capítulos dedicados a la tipografía española", en *Daniel B. Updike: Impresor e Historiador de la tipografía*. Valencia, Campgráfic, 2011a.

Corbeto, Albert (2011b), *Tipos de imprenta en España*. Valencia, Campgráfic, 2011b.

Furlong Cardiff, Guillermo S. J., *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses. 1700-1850*, Tomo I, Buenos Aires, Guarania, 1953.

Furlong Cardiff, Guillermo S. J., *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses.1700-1850*, Tomo III, Buenos Aires, Librería del Plata, 1959.

Furlong Cardiff, Guillermo (1953), *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850,* Tomo I: Guarania, Buenos Aires, 1953; Tomo II: Librería del Plata, Buenos Aires, 1955; Tomo III:

Librería del Plata, Buenos Aires, 1960; y Tomo IV: Librería Huemul, Buenos Aires, 1975.

Garone Gravier, Marina, "Kuati'aguarani: tres momentos de la edición tipográfica del guaraní (siglos XVII, XIX Y XXI)", en *Literaturas Amerindias*, V Foro De Las Lenguas Amerindias. Literaturas Indígenas en América Latina, Barcelona, Casa América Catalunya, 2010.

Garone Gravier, Marina, "Hacia una breve historia del ornamento tipográfico en la edición colonial", *Actas del Encuentro Las Edades del Libro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Garone Gravier, Marina y María Esther Pérez Salas C., *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, Solar, 2012.

Heras, Carlos, *Orígenes de la Imprenta de Niños Expósitos*, La Plata: Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 1943.

Mallé, Augusto E., *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, Tomo IV 1814-1815. Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, 1967.

Medina, José Toribio, "La Imprenta en Buenos Aires", *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Tomo II, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

Medina, José Toribio, "Historia y bibliografía de la imprenta en Buenos Aires (1780-1810)", Anales del Museo de La Plata, Tomo III, La Plata, Taller de Publicaciones del Museo, 1892.

Medina, José Toribio, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Tomo II, Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

Moran, James, *History and development from the Fifteenth Century to Modern Times,* University of California Press, 1978.

Ruiz, Diego Alberto, *Los Niños Expósitos. Primera Imprenta de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones BP, 2005.

Ugarteche, Félix de, *La Imprenta Argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Talleres gráficos R. Canals, Buenos Aires, 1929.

Ugarteche, Félix de, "La primera imprenta de Buenos Aires", *Artes Gráficas*, órgano oficial de la sección artes gráficas de la UIA, Año 1, N° 3, edición extraordinaria, 1942.

Updike, Daniel Berkeley, *Printing Types. Their History, Forms, and Use. A study in survivals*, Londres, Harvard University Press, 1922.

Especímenes tipográficos

Fry, Edmund, *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent, Type Street*, del fundidor Edmund Fry, Londres, 1816. Disponible en https://books.google.com.ar/books/reader?id=MRACAAAAQAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA1 S/a, *A Specimen of Printing Typesan Varius Ornaments for the Embellishment of Press Work by S. & C. Stephenson, British Foundry, Breams Buildings, Chancery Lane*, Londres, 1796. Disponible en https://books.google.com.ar/books/reader?id=xpzgAAAAMAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader

S/a, *A Specimen of Printing Types cast at Bell &Stephenson´s original British Letter Foundry, from Punches and Matrices Executed Under Their Direction. By William Colman, Regulator, and Richard Austin, Punch-cutter*, Londres: Bell &Stephenson´s original British Letter Foundry, 1789. Disponible en https://books.google.com.ar/books/reader?id=4-pbAAAAQAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader

S/a, *Caracteres de la Imprenta Real*, Madrid, 1788. Disponible en http://www.ibarrareal.es/

S/a, *Fundición de caracteres de imprenta, cuyos punzones, y matrices grava D. Antonio Espinosa Académico de merito de la de S. Fernando, gravador principal de la Real Casa de Moneda de la ciudad de Segovia, y Director de la Escuela de Dibujo de dicha ciudad*, Segovia, 1780. Disponible en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Gobierno de España, disponible en http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20070006443

S/a, *Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de imprenta executados por orden de S. M. y de su caudal destinado a la dotación de su Real Biblioteca*, Madrid, 1787; Disponible en http://www.ibarrareal.es/

S/a, *Muestra de los punzones y matrices de la letra que se funde en el obrador de la Imprenta Real*, Madrid, 1799. Disponible en http://www.ibarrareal.es/

Inventarios

S/a, *Cuenta de lo que importó la Imprenta comprada á los Ingleses de Montevideo...* (1807). Disponible en Medina, 1892, p. 448-449.

S/a, *Inventario del material de la imprenta practicado al hacerse en-*

trega de la misma a José de Silva y Aguiar (1780). Disponible en Heras, 1943, p. 11.
S/A, *Lista que me ha entregado José de Silva y Aguiar, etc.* (9 de abril de 1783). Disponible en Medina, 1892, p. XV.
S/A, *Razón de la entrega hecha á Don Agustín Garrigós de la Casa de Imprenta con sus correspondientes utensilios, como por menor se expresa a continuación* (1799). Disponible en Medina, 1892, pp. 442-443.

El fabricante de imágenes
César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838)

Sandra M. Szir

(...) 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 travajos 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.[1]

Se expresaba así en 1834 César Hipólito Bacle (1794-1838) reclamando al Gobierno mayor número de encargos para su firma litográfica establecida en Buenos Aires desde 1828, solicitando, de esta manera, la posibilidad de cubrir los tipos de trabajo para los cuales la litografía era, a criterio de Bacle, el medio más apto para llevarlos a cabo. De este modo no se favorecería solo a la imprenta tipográfica ya que, como además afirmaba la petición, la ventaja de la litografía consistía en que facilitaba la ejecución de tipos de impresos especiales que excedían la letra corrida y que involucraban dibujos o cualquier signo ornamental.

Esta polémica que tuvo lugar entre Bacle y el periodista e historiador Pedro de Angelis (1784-1859), a cargo de la Imprenta

1. Citado en Félix de Ugarteche, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929, p. 328.

del Estado desde mayo de 1834 manifiesta la competencia entre litografía y tipografía que se mantuvo durante el siglo XIX. El reclamo del litógrafo se enmarca en un particular contexto político, económico, comercial, tecnológico y estético e indica las tensiones que implicaron el decidido impulso y las operaciones estratégicas de Bacle para instalar un tipo de consumo gráfico aún bastante novedoso para la época: los impresos salidos del sistema de la prensa litográfica, distinto al sistema ya conocido de los tipos móviles. El escenario correspondía a la coyuntura política del régimen de Juan Manuel de Rosas a lo que se sumaban las dificultades económicas de un mercado limitado.

En el plano tecnológico, en efecto, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX la cultura impresa diversificó su capacidad técnica, y la reproducción de imágenes y de otros signos gráficos cobró impulso en parte debido a la invención de la litografía en Alemania en 1796, procedimiento cuya expansión se produjo en las primeras décadas del siglo XIX. En la Argentina la técnica litográfica fue adoptada en 1827 y se constituyó, durante casi todo el siglo XIX en la principal productora de imágenes múltiples en el campo de los objetos artísticos, relegando a los otros procesos de reproducción –la xilografía y el huecograbado–. En el terreno de los impresos comerciales, en cambio, la litografía compitió con los otros procesos, tanto manuales como fotomecánicos. En una diversidad de objetos gráficos como publicaciones periódicas ilustradas, publicidad y otros trabajos comerciales que no fueron incorporados a las narrativas de la historia del arte, se practicaron otros procedimientos como grabados xilográficos y fotomecánicos a partir de la mitad del siglo. Sin embargo, existen lagunas y escasas fuentes documentales para construir el relato de los procesos de reproducción de imágenes en el siglo XIX local, y constituye aún un tema poco atendido por las investigaciones

académicas. Este ensayo propone abordar ese vacío y considerar algunos aspectos relevantes de la introducción de la litografía en la Argentina a fin de comprender su impacto en la coyuntura de la cultura gráfica y visual local en el temprano siglo XIX.

En 1827, el viajero y etnógrafo Jean Baptiste Douville (1794-1837) ejecutó las primeras litografías producidas en Buenos Aires en una prensa importada por John Q. Beech,[2] impresor inglés que dirigía la Imprenta del Estado, en la calle de la Biblioteca nº 89. Douville, viajero, naturalista y etnógrafo francés (quien, sin embargo, de acuerdo con Bonifacio del Carril era más bien "un aventurero y contrabandista")[3] había concebido la idea de retratar a hombres públicos como el almirante Brown, los generales Mansilla, Alvear y Balcarce, imágenes que imprimió en 1827 y comercializó con éxito. Pero el establecimiento no tuvo continuidad, Douville inmediatamente se dedicó a otras actividades y pronto abandonó el país.[4] Al año siguiente, en 1828, el ginebrino César Hipólito Bacle, naturalista que había arribado a Buenos Aires en 1827 junto a su mujer, la pintora y miniaturista Andrea Macaire (1796-1855) y sus hijos, instaló en la ciudad la primera firma litográfica que tuvo continuidad. Implementó entonces en forma comercial esa tecnología como método de multiplicación de documentos e imágenes. Durante el lapso de casi diez años en los cuales operó, Bacle y Cía. –denominada desde 1829 "Litografía del Estado"– produjo y puso en circulación objetos gráficos de diverso carácter, que interactuaron en distintos campos de la vida social, política, científica y cultural de la ciudad.

En el *Almanaque* editado por J.J.M. Blondel para el año 1829 se afirma que el establecimiento litográfico de Bacle situado en ese año en la calle Victoria 148 "es el primero de su clase que se haya formado en Buenos Aires, y a este se reúne en la misma casa la ejecución de retratos en miniatura y óleo con una perfección

2. Citado en Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953, p. 91.

3. Bonifacio del Carril, "Prólogo", en J.B. Douville, *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

4. Véase Alejo González Garaño, *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838,* Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933, pp. 7-9. Véase también J. B. Douville, *op. cit.*

extraordinaria".[5] La misma firma anunciaba en el periódico *La Gaceta Mercantil*:

> Los SS Bacle y Cía. avisan al público que en la casa que habitan calle de la Victoria Nº 148, han formado un establecimiento de litografía y pinturas, y particularmente para retratos de todas clases, en miniatura y al olio, así como para la impresión litográfica, de letras de cambio, precios corrientes, circulares, targetas, &. Los mismos desean comprar una partida de papel fino para dibujo.[6]

A fin de ahondar la comprensión acerca de las características de la cultura gráfica porteña de la primera parte del siglo XIX, sus prácticas y saberes, y alcanzar una perspectiva amplia acerca del impacto social de la litografía en los variados campos en los cuales sus artefactos desempeñaron una función, se torna necesario analizar las huellas de los procesos de fabricación, su consumo y apropiación reconsiderando las fuentes disponibles, los objetos que salieron de sus prensas y los profesionales que actuaron en su producción.

César Hipólito Bacle entre la ciencia y el arte

La construcción de la historia de la firma litográfica de César H. Bacle, la descripción de su producción más significativa y la reflexión acerca de la gravitación de su figura y de su trabajo, provienen esencialmente de historiadores del arte que han considerado sus impresos como parte de las representaciones visuales previas a la creación de las principales instituciones artísticas del país. Los primeros historiadores del arte consideraron a Bacle como productor de objetos artísticos y a él mismo como artista. Eduardo Schiaffino y J.M. Lozano Mouján, a comienzos del siglo XX, incluyeron su figura junto con otros artistas "precursores"

5. J.J.M. Blondel, *Almanaque de Comercio de la ciudad de Buenos Aires para el año 1829*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1829.
6. *La Gaceta Mercantil,* Buenos Aires, 19 de noviembre de 1828. El mismo aviso se replica en otros números.

y lo consideraron productor de una obra de calidad.[7] José León Pagano, en cambio, lo señaló más como empresario y forjador de una industria,[8] y 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."[9] Félix de Ugarteche desde la historia de la imprenta argentina ubica a Bacle en el contexto de la producción impresora del periodo, la aparición de los primeros periódicos ilustrados argentinos y menciona al litógrafo y su reacción ante las políticas reglamentarias del Gobierno de Juan Manuel de Rosas con respecto a la imprenta.[10]

Pero precisamente parte de la información que registra Ugarteche proviene de uno de los investigadores que más ha estudiado la producción de la Litografía del Estado y la labor de Bacle, el historiador y coleccionista Alejo González Garaño. Su discurso, junto con el de Bonifacio del Carril, ha construido una idea acerca de la producción litográfica salida de las prensas de Bacle como representativa de una *iconografía nacional* que brindaba una reconstrucción narrativa *precisa* y *objetiva* del pasado argentino. La mirada desde el siglo XX hacia algunas de las litografías de Bacle y otras, producidas en el siglo XIX, procuraba en las imágenes del pasado local rasgos comunes que proveyeran signos para alcanzar una sensibilidad e identidad nacionales en una población culturalmente heterogénea. En ese proceso se observaron estas imágenes con relación a sus iconografías, pero se soslayó el análisis del medio litográfico en sí mismo, de sus procesos de producción intelectuales y materiales, de la diversidad

7. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1849)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, pp. 84-95; José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.
8. José León Pagano, *El arte de los argentinos*, t. 1, Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 132.
9. Ídem.
10. Félix de Ugarteche, *op. cit.*, pp. 320-334.

de funciones y propósitos que abarcó, de su rol como tecnología de impresión más allá de su carácter estético o nacionalista. [11]

Sin embargo, conocemos algunos detalles del trabajo diario del taller litográfico de aquella época y los diversos roles que en él se ejercían a través del trabajo de Rodolfo Trostiné.[12] Apoya la idea de González Garaño al considerar a Bacle "introductor del gusto artístico en Buenos Aires"[13] y destaca particularmente sus "hazañas" y sus "empresas casi quijotesca" y le atribuye todas las obras salidas de sus prensas eludiendo la consideración del proceso productivo del medio litográfico que implica una responsabilidad colectiva. Pero, además, en la consideración de las obras "artísticas" salidas de su taller, se deja de lado su carácter de ilustrador científico y de viajero.

César Hipólito Bacle había nacido en Suiza en 1794, en la pequeña localidad de Versoix, a pocos kilómetros de Ginebra. Hijo de un comerciante relojero fue educado en saberes técnicos y científicos y tenía conocimientos de cartografía, topografía y ciencias naturales. Ginebra era, a comienzos del siglo XIX, una ciudad más modestamente culta que Londres, Paris, Berlín o San Petersburgo pero con una tradición científica local. Se había desarrollado la enseñanza y estudio de las matemáticas y la mecánica pero también las ciencias experimentales y se estaba impulsando la botánica sistemática, con el trabajo de Augustin Pyramus de Candolle (1778-1841).[14] Si bien se desconocen detalles

11. Alejo González Garaño, "Los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", en *La Nación,* Buenos Aires, 8 de julio de 1928; *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838,* Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prologo", Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires,* (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau, 1947; Alejo González Garaño y Alfredo González Garaño, *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Castagnino, 1942; Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

12. Rodolfo Trostiné, *op. cit.*

13. Ibídem, p. 12.

14. René Sigrist, *L'essor de la science moderne à Genève*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.

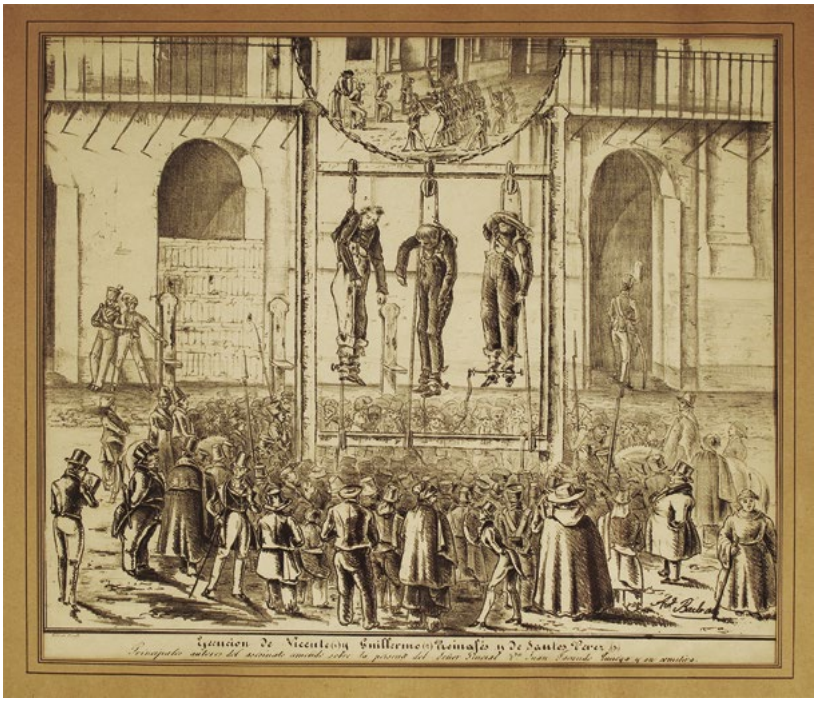
de la actuación profesional de Bacle en Suiza, y aunque emigró al Río de la Plata a la edad de 33 años, había tenido vínculos con los círculos intelectuales y de la ciencia de su ciudad. Había realizado dos viajes científicos a Senegal y había aportado a su regreso diversas colecciones zoológicas, especialmente de pájaros, y también botánicas, ya que muestras etiquetadas con su nombre entraron en 1820 en el herbario de Candolle. Este llegó a tener un número de 58.000 especies diferentes en 1835 y continuó creciendo, alimentado por científicos viajeros, y constituyó la base para la elaboración de una taxonomía cuya publicación fue completada por otros estudiosos en 1873, publicado en 17 volúmenes de 13.000 páginas en folio, después de la muerte de Candolle.[15]

Cuando Bacle partió hacia América en 1827 ya era miembro de la Societé Linnéenne de Paris, y corresponsal de la Sociedad de los curiosos de la naturaleza, de Berlin.[16] Antes de llegar a Buenos Aires se detuvo en Rio de Janeiro y recogió muestras de animales y plantas para enviar a museos de Europa. Cuando en 1832 pasó casi un año en Santa Catalina, Brasil, llegó a recolectar una significativa cantidad de mamíferos, reptiles, pájaros, peces y plantas desecadas, que traía a Buenos Aires a su regreso junto con manuscritos para la confección de un libro e ilustraciones "del natural" hechas por Andrea Macaire. Fatalmente, el barco en el cual regresaba naufragó y todo ese material se perdió frente a las costas de Maldonado, en Uruguay.[17]

De modo que el interés por las ciencias naturales acompañó las actividades de Bacle hasta el final de su vida, pero lo cierto es que a su llegada a Buenos Aires se vio convocado a un camino alternativo, la litografía. Se ignoran las razones y circunstancias que condujeron a Bacle a tomar tal decisión, ya que el caso es que aparentemente no tenía experiencia alguna en la impresión lito-

15. René Sigrist & Patrick Bungener, "The first botanical gardens in Geneva (c.1750-1830): private initiative leading science", disponible en https://www.ville-ge.ch/cjb/publications/publications_pdf/bungener2008c.pdf. Consultado el 1/11/2017.
16. John Briquet, "César Hippolyte Bacle (1794-1838) Naturaliste genevois, explorateur de l'Amérique du Sud", *Bulletin de L'Institut National Genevois*, Genève, t. XLIX, 1932, p. 242.
17. César Hypolite Bacle, *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*, Buenos Aires, 1833.

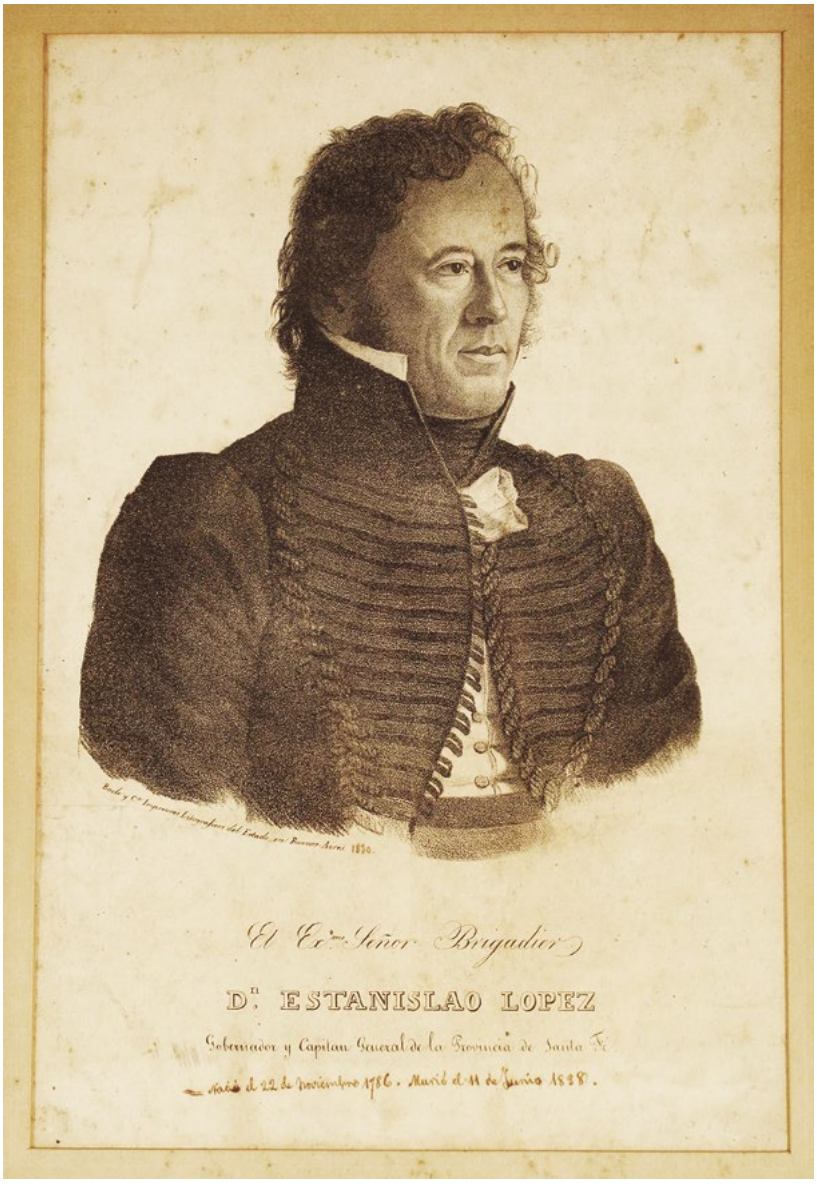
Victoria del Serro. Obtenida por el General Arenales, el 6 de diciembre de 1820, Buenos Aires, Litografía de Bacle y Cía, 1832. Litografía sobre papel (Colección Museo Histórico Nacional).



Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafés y de Santos Pérez. Principales autores de asesinato cometido sobre la persona del Señor General Dn Juan Facundo Quiroga y su comitiva, A. Bacle del., Lith. de Bacle, Buenos Aires, 1837. Litografía sobre papel (Colección Museo Histórico Nacional).

gráfica. Tal vez poseía la pericia técnica de su práctica científica sumada a las competencias artísticas de su mujer, pero lo cierto es que en 1831 afirmaba que "el difícil arte de la litografía" les había sido "absolutamente desconocido" tanto a ellos como a sus colaboradores antes de su llegada a la ciudad.[18] Con experiencia o sin ella, en 1828 anunciaba en los periódicos la instalación de su negocio de pinturas y litografía Bacle & Cía. en la calle Victoria N° 148.

18. José M. Mariluz Urquijo, "Artistas poco conocidos en la época de Rosas", *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, N° 3, Buenos Aires, 1952.



El Exmo. Señor Brigadier Dn Estanislao López. Gobernador y Capitán General de la Provincia de Santa Fé, Buenos Aires, Bacle y Cía. Impresores Litográficos del Estado, 1830. Litografía sobre papel (Colección Museo Histórico Nacional).

Como resultado de esto, Bacle y su equipo de ilustradores y técnicos produjeron y pusieron en circulación objetos gráficos de diverso carácter, diseminaron los primeros periódicos ilustrados locales y también libros, folletos, láminas, retratos, vistas, álbumes, papeles de música, documentos oficiales, títulos de propiedad, invitaciones, letras de cambio, programas de teatro, planos topográficos, mapas y diagramas. Podemos conjeturar que la circulación de estos objetos supuso el consumo de una cultura impresa con imágenes y elementos decorativos de todo tipo emplazados en trabajos comerciales e implicó una cultura visual más profusamente ilustrada de lo que se suele considerar para esa época.

Tecnología litográfica y cultura visual

Esta profusión puede explicarse por el propio proceso litográfico que habilitaba la reproducción en términos cuantitativos de una cultura gráfica de un modo poco conocido hasta entonces. La técnica debió ser asimilada en sus posibilidades artísticas conjuntamente con sus otras aplicaciones. La variedad de usos es señalada en un aviso de Bacle en *La Gaceta Mercantil* del año 1833 dando cuenta del carácter de la litografía como método alternativo al tipográfico y 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 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.[19]

El "Repartidor de pan", lámina litografiada 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 que despiertan la curiosidad de dos niños que las observan. En el frente, un letrero anuncia el nombre de la firma [ver siguiente imagen]. No encontramos, sin embargo, imágenes o descripciones de su interior, pero el anuncio del remate de las pertenencias del taller tras la muerte de Bacle en 1838 en *La Gaceta Mercantil* puede proveer una idea del equipamiento disponible:

Remates. Por Tomas Gowland
En la Litografía del finado D. Cesario Bacle, calle de la Catedral nº 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.
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 Muceo Americano
Planos, cuadernos con marcas,
Impresos, 100 cuadernos trages del país,
Moldes para escritura, ejemplares Recuerdos Sangrientos,
Varios cuadernos, libros de distintas clases (...)[20]

19. *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1833.
20. *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1838.

La litografía de Bacle en 1830, reproducido en Alejo González Garaño, *Bacle. Litógrafo del Estado, 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

González Garaño afirma que, en 1834, la Litografía del Estado contaba con tres prensas, 150 piedras litográficas y empleaba 34 obreros.[21] 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

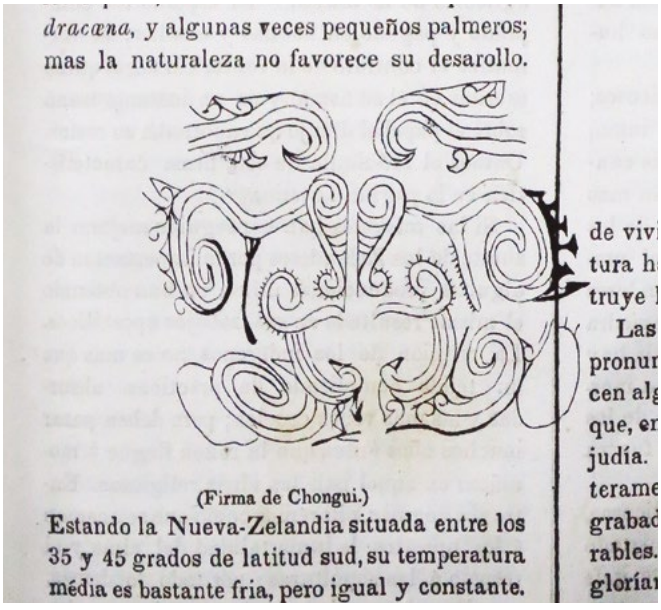
21. González Garaño, *op. cit.*, 1933, p. 19.

provenían las máquinas metálicas, mientras que Francia y Alemania privilegiaban los modelos construidos en madera.[22] El tamaño del taller de Bacle representa lo usual para esa época que marca los inicios de la expansión del negocio litográfico. Para la década de 1820 en Londres se encontraban instalados alrededor de 70 talleres litográficos y en Paris unos 300, y si bien había establecimientos importantes la norma más general era la pequeña manufactura. La firma litográfica de Bacle fue la primera de su tipo, pero al cabo de un tiempo tuvo competencia. En 1831 Carlos Risso y su hermano Francisco Javier junto con su socio Francisco Tonelli llegan a Buenos Aires procedentes de Montevideo e instalan una litografía en la Calle de la Paz Nº 17. En 1833 se instala la litografía de Antide Hilaire Bernard al que se suman las actividades en litografía desde 1836 de Rufino Sánchez. A ambos Bacle demandó por plagio y robo de originales de su propio taller. La demanda estaba también dirigida a Julio Daufresne, quien había trabajado en la Litografía del Estado y es a él a quien Bacle le adjudica el robo. En 1835 pedía permiso para abrir una litografía Gregorio de Ibarra.

La tecnología litográfica, creada por Alois Senefelder en Munich a fines de los años 1790, representaba un proceso de impresión de carácter diferente al de la tipografía y el huecograbado. La impresión tipográfica de tipos móviles –con sus formas en relieve– permitía insertar junto a los textos, tacos de madera para grabar imágenes, en tanto para la reproducción de grabados en metal las planchas talladas en hueco requerían de una prensa especial y de un soporte separado de la hoja en la que se estampaba el texto. La litografía, en cambio, consiste en una impresión sobre la base de una matriz plana 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 direc-

22. Jörge de Sousa, *La Mémoire Lithographique. 200 ans d'images,* Paris, Arts & Métiers du Livre Éditions, 1998, pp. 35 y ss.

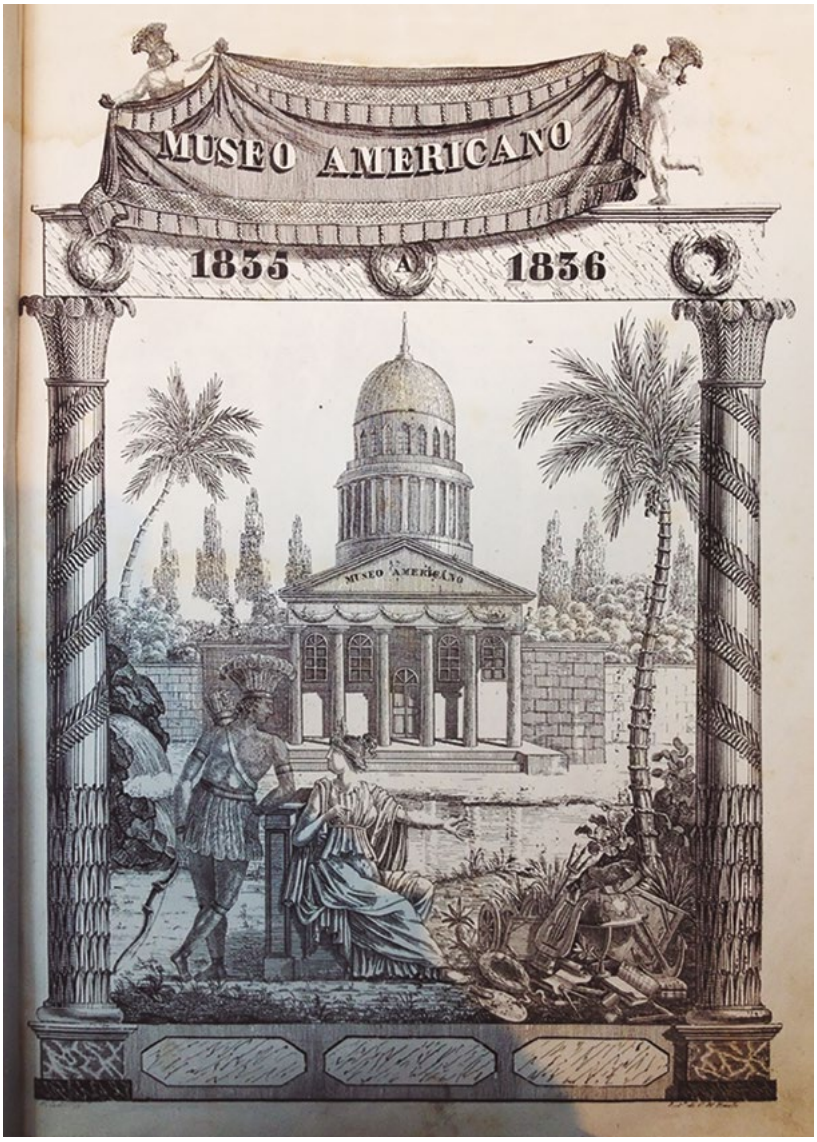
tamente dibujando con un crayón. Las posibilidades que ofrecía la litografía de trabajar directamente sobre la piedra, presentaba como resultado cierta libertad en el diseño de portadas y todo tipo de trabajos comerciales ya que al ser posible que palabras, imágenes y otras marcas gráficas sean dibujadas a mano, ilustraciones u ornamentaciones interactuaban con un texto también dibujado a mano de un modo flexible. Pero al igual que el grabado en metal la litografía no era compatible con la impresión tipográfica. En primer lugar debía imprimirse el texto en la prensa tipográfica y seguidamente se estampaban las imágenes en la litografía ya que el proceso no permitía la impresión conjunta de imagen y texto, salvo en una doble pasada. Así sucedió con el periódico *El Museo Americano* cuyas páginas muestran el desajuste producido por ese proceso [ver siguiente imagen]. *El Recopilador*, en cambio, presenta sus imágenes emplazadas fuera de texto, a página entera, litografiada.


dracæna, y algunas veces pequeños palmeros; mas la naturaleza no favorece su desarollo.

(Firma de Chongui.)

Estando la Nueva-Zelandia situada entre los 35 y 45 grados de latitud sud, su temperatura média es bastante fria, pero igual y constante.

El Museo Americano, nº 23, Buenos Aires, Imprenta y Litografía de C. H. Bacle, 1835-1836. Colección Biblioteca Nacional.



Portada *El Museo Americano*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía de C. H. Bacle, 1835-1836 (Colección Biblioteca Nacional).

La litografía 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, a través de un proceso de calco. Uno de los primeros trabajos de Bacle fue la reproducción de las cartas de Manuel Dorrego que fueron repartidas en su funeral en diciembre de 1828.

Retomemos, pues, la protesta de Bacle de 1834 citada al comienzo de este ensayo con motivo del contrato firmado entre Pedro de Angelis y las autoridades al hacerse cargo el primero de la Imprenta del Estado. El gobierno comunicaba que las impresiones que se hagan con fondos del Estado debían encargarse a la Imprenta del Estado, esto suscitó el reclamo de Bacle por el rol que cumplía entonces la Litografía del Estado,[23] ya que como afirmaba, en primer lugar, no era justo favorecer solo a la imprenta tipográfica y, en segundo lugar, la litografía aventajaba a la tipografía en ciertos tipos de trabajos. Sin embargo, Pedro de Angelis insiste largamente sobre su privilegio. Pero, además, resultan elocuentes las expresiones sobre lo que considera ventajas de las herramientas de la tipografía, las letras de molde serían más perfectas que las realizadas manualmente con la pluma, y los grabados en cobre exhiben una mayor calidad que los dibujos litográficos en la piedra, según De Angelis.

(...) Quiero también conceder al Sr. Bacle /reservándome después a desmentirle con los hechos/que *la imprenta ordinaria trabaja de un modo sumamente inferior:* ¿será este un motivo legal para violar mi privilegio? La litografía existía cuando fue celebrada mi última contrata (...) Aun cuando pudiera probarse que los trabajos de la litografía son más perfectos, no se llegaría a anular mi derecho (...)

23. Entre Bacle y el Gobierno no existía un contrato firmado como en el caso de De Angelis y la Imprenta del Estado, era solo el título de Litografía del Estado que el Gobierno había concedido. Véase Trostiné, *op. cit.*, p. 91-92.

En la composición de las obras que cita el Sr. Bacle no entran más elementos que los que son propios y fundamentales de una imprenta a saber; letras y armas: ni con unas ni con otras puede competir la litografía. 1º porque según lo indicamos, las letras vaciadas en el mismo molde salen más iguales y perfectas que las que puede trazar con la pluma el más hábil calígrafo; y 2do 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 cuál de estos dos *modos es inferior*.

Hace valer el Sr. Bacle el merito de las letras litografiadas sobre las impresas, de no estar espuestas[sic] a la falsificación: y es otra equivocación notable que ha padecido, porque en primer lugar el litógrafo escribe, y es ciertamente mucho más fácil contrahacer con la pluma lo que se escribe con la pluma, que imitar con la pluma lo que se hace con la letra de molde (...).[24]

A pesar de la interesada desvalorización de Pedro de Angelis, la litografía además de resultar una técnica para artistas era asimismo un modo de duplicar diagramas, mapas y documentos que requerían una puesta en página no lineal. En la observación de los colaboradores de Bacle se revela que los profesionales comprometidos con la litografía incluyeron artistas, ilustradores, pero también calígrafos y cartógrafos, y seguramente otros con herramientas más modestas.

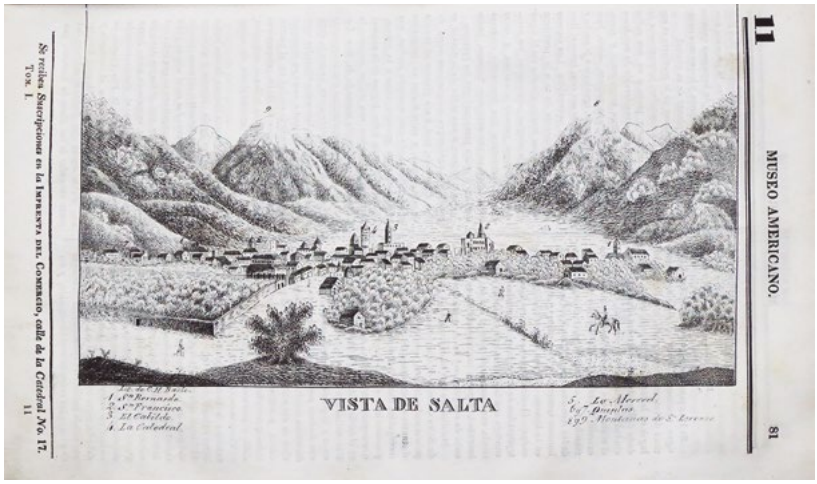
En ese sentido, cabe suponer que Bacle no fue el único sujeto que, detrás de sus proyectos, enunciara los mensajes en el proceso de producción. Los objetos gráficos comprenden procesos colectivos de fabricación que involucra a diferentes artistas, técnicos y cada uno de ellos aporta algo al resultado visual y material del objeto impreso. Arthur Onslow (activo en Buenos Aires desde 1829) pintor, Hipólito Moulin (llegado en 1831) ilustrador

24. Pedro de Angelis, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ricardo Levene, 22 de septiembre de 1834. Resaltado en itálicas en el original.

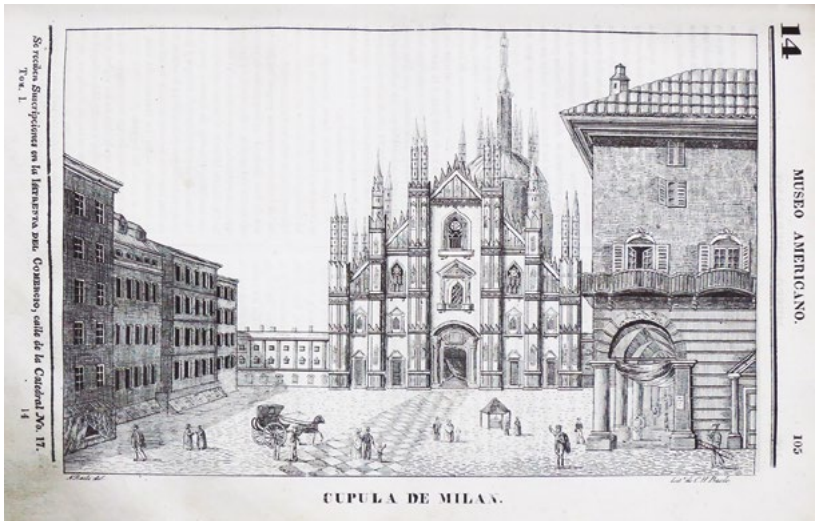
competente, Julio Daufresne (arribó en 1835) fue un desertor de un barco francés a quien Bacle protegió y enseñó el oficio de la litografía, Juan Francisco Guerrin (llegado a Buenos Aires en 1826) antiguo militar, dibujante, calígrafo y cartógrafo, Alfonso Fermepin (c. 1805-1871) ilustrador también y Andrea Macaire (1796-1855), miniaturista, ilustradora y pintora. Todos ellos trabajaron en la litografía, seguramente junto a otros técnicos que aportaron sus herramientas culturales y sus miradas acerca de la realidad local que debían interpretar.

Objetos, usos y funciones

Con respecto a la producción puede afirmarse que una parte de ella mantuvo la disposición hacia temas específicamente locales, mientras que otra parte se apropió de imágenes derivadas de publicaciones europeas copiadas por los colaboradores de su taller. En el primer caso pueden mencionarse los numerosos retratos (Bernardino Rivadavia, José María Paz, Manuel Belgrano, Manuel Dorrego, Tomás Guido, Cornelio Saavedra, Juan Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, entre otros), las vistas y láminas históricas (*Vista de la ciudad de Salta*, *Buenos Ayres. Cabildo y Policía*, *Buenos Aires. Recova*, *Asesinato del General Don Juan Facundo Quiroga*), los planos y cartas geográficas de ciudades o regiones del país, así como la serie de iconografías que formaron parte de la propaganda del régimen político que produjo a través de la impresión litográfica "divisas federales" o retratos de Juan Manuel de Rosas multiplicado en fundas de sombreros, guantes o chalecos. En el segundo caso, los periódicos *El Museo Americano* (1835-1836) o *El Recopilador* (1836) constituyen un corpus significativo que indica la práctica intercultural de importación de representaciones visuales de distinto tipo.



Vista de Salta, en *El Museo Americano*, nº 11, Buenos Aires, Imprenta y Litografía de C. H. Bacle, 1835-1836 (Colección Biblioteca Nacional).



Cúpula de Milán, en *El Museo Americano*, nº 14, Buenos Aires, Imprenta y Litografía de C. H. Bacle, 1835-1836 (Colección Biblioteca Nacional).

Al poco tiempo de instalarse como firma litográfica Bacle y Cía. solicitó el nombramiento de Litografía del Estado[25] presentando diversos proyectos. En primer lugar, la publicación de retratos de hombres célebres del país, cuya aparición tuvo que ser diferida por falta de suscriptores, y se imprimió finalmente en hojas sueltas entre 1829 y 1836. Entre junio de 1830 y los comienzos de 1835 la Litografía del Estado publicó una *Colección General de Marcas de Ganado de la Provincia de Buenos Ayres*, en respuesta a un decreto del Gobierno que ordenaba la comunicación e impresión de las marcas por parte de los hacendados. Las páginas de más de un metro de largo registraron litográficamente más de diez mil marcas en un verdadero catálogo de variadas formas sígnicas. Articula así sentidos económicos, comunicativos y estéticos, ya que conforma un bello catálogo de formas diferentes. Aparentemente tuvo escasos suscriptores y fue adquirida finalmente por el propio gobierno.

Entre 1834 y 1836 publica un álbum vinculado con la modalidad conocida como la de "pintarse a sí mismos".[26] El libro ilustrado de tipos, trajes y costumbres fue un género de impreso largamente extendido durante el siglo XIX en Europa y América. Representaba en una miscelánea visual un registro del entorno físico y social, articulando frecuentemente imágenes con textos en una modalidad del romanticismo que fue difundida y conocida como "costumbrismo". En diversos países de América, artistas viajeros o nativos plasmaron vistas y escenas urbanas o rurales, tipos sociales en trajes típicos que fueron ilustrados, estampados en la prensa y luego comercializados en formato de álbum para su difusión local o para el mercado extranjero.

25. Denominación que obtiene a partir de octubre de 1829.

26. Nos referimos al género de colecciones de álbumes ilustrados que en el siglo XIX han adoptado ese nombre como *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, L. Curmer, 1840-1842; *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix, 1843-1844; *Los cubanos pintados por sí mismos*, La Habana, I. de Barcina, 1852; *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, Imprenta de M. Murguia y Cía., 1854, entre otros.

Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires[27] fue publicado en forma de seis cuadernos de seis láminas cada uno, algunos ejemplares fueron coloreados a mano, y representaban vistas, escenas, trajes y tipos, junto con imágenes satíricas de la moda femenina.

Figura 8. *Interior de una pulpería*, en Cuaderno nº 6, Hoja nº 1, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Lit. de C. H. Bacle, 1834- 1836 (Edición facsimilar, Viau, 1947).

27. Cabe aclarar que el análisis de este impreso fue hecho sobre la base de la edición facsimiliar que realizó Viau en 1947, ya que hasta el momento no se ha encontrado la edición original en existencia en bibliotecas públicas de Buenos Aires.

Señora Porteña. Trage de baile, en Cuaderno nº 2, Hoja nº 6,
Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires,
Lit. de C. H. Bacle, 1834-1836 (Edición facsimilar, Viau, 1947).

El duraznero, en Cuaderno nº 3, Hoja nº 4, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Lit. de C. H. Bacle, 1834-1836 (Edición facsimilar, Viau, 1947).

Este impreso fue el primero de una serie no muy extensa pero rica de álbumes litográficos del siglo XIX producidos en Buenos Aires.[28]

En 1832 el Gobierno de Rosas decretó el régimen de previa autorización para todo lo que publicaran las prensas locales y la obligación de los impresores de fijar domicilio permanente en la provincia de Buenos Aires renunciando a sus nacionalidades de origen, Bacle interrogaba a las autoridades por el alcance del decreto y preguntaba si tocaba a la litografía:

(...) la que por su misma naturaleza está principalmente destinada a la impresión de los retratos, dibujos y vistas, así como de las cartas geográficas, planos, circulares, precios corrientes, letras y otras cosas de comercio y de topografía, sin tener nada que ver con los periódicos y con los asuntos políticos.(...)

Los abajo firmantes esperan con ansiedad la contestación de V.E. para saber si después de cuatro años de trabajo penoso y honorable para formar un establecimiento tan útil, y el primero de esta clase en el país, tendrán que abandonarlo.[29]

Bacle decidió entonces ausentarse del país. Permaneció por el transcurso de casi un año en la isla de Santa Catalina, en Brasil. A comienzos de 1833 se le comunicó la posibilidad de regresar y retomar la dirección de la Litografía del Estado y, en la nueva etapa terminó la colección de marcas de ganado, inició nuevamente

28. Además del mencionado álbum de Bacle pudieron relevarse otros siete álbumes ilustrados litográficamente producidos en Buenos Aires en el siglo XIX: Gregorio Ibarra, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, publicados en la Litografía Argentina de su propiedad,* Buenos Aires, 1839; Julio Daufresne y Carlos Morel, [*Serie Grande de Ibarra*], Buenos Aires, 1841; Carlos Pellegrini, *Recuerdos del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1841; Julio Daufresne y Alberico Isola, *Usos y Costumbres de Buenos Aires publicados en la Litografía de las Artes. Calle de la Federación n 33...*, dos cuadernos, Buenos Aires, 1844; Alberico Isola, *Album Argentino, o sea, Edificios, Vistas y Costumbres, de la Provincia y Ciudad de Buenos Aires, por A. I.* Buenos Aires, 1845; Carlos Morel [y Alberico Isola], *Usos y costumbres del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1845; León Pallière, *Album Pallière, Escenas americanas. Reducción de cuadros, aquareles y bosquejos,* Buenos Aires, s/f. [c. 1860].

29. Cit. en Ugarteche, *op. cit,* p. 326.

la colección de trajes y costumbres y publicó los periódicos *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales*,[30] *El Museo Americano. Libro de todo el Mundo*[31] y *El Recopilador*.[32]

En 1836 Bacle regresa a Buenos Aires desde Chile con la intención de mudarse allí definitivamente con su litografía y fue apresado por el régimen de Juan Manuel de Rosas, acusado de prestar ayuda a los unitarios exiliados opositores y de enviar información visual estratégica al gobierno francés y al de Bolivia. Pasó unos meses en prisión y fue luego liberado, pero con problemas de salud. Murió inmediatamente, el 4 de enero de 1838.

Consideraciones finales

La omnipresencia de la imagen en los impresos cotidianos de nuestra era, estrechamente vinculada a las diversas tecnologías desarrolladas, hunde sus raíces en el contexto técnico-industrial de la cultura gráfica del siglo XIX y la irrupción de la imagen. La litografía fue una de sus vías de acceso. Hemos comentado algunos de los grandes proyectos de Bacle, que son los que por lo general se han conservado en colecciones públicas o privadas, ya que

30. El *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales* fue publicado desde el 5 de enero de 1835 hasta el 30 de septiembre del mismo año alcanzando 215 números. Dirigido por José Rivera Indarte, sus contenidos principales eran anuncios oficiales, decretos, edictos, además de avisos de todo tipo de transacciones. Incluyó también entre sus contenidos narraciones de las fiestas, homenajes en honor a Rosas, pero también una sección de modas ("Observador de las modas") en las cuales ridiculizaba el uso de los grandes peinetones, y crónicas de teatro, entre otros. Contaba con litografías insertadas en sus artículos, pero al aparecer el *Museo Americano* las ilustraciones del *Diario de Anuncios* se suprimieron.

31. Sandra Szir, "Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano.* 1835-1836", en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales,* a. 18, n. 36, Caracas, Universidad Simón Bolívar, Venezuela, julio-diciembre 2010, pp. 296-322.

32. *El Recopilador* apareció en mayo de 1836 y tiró 25 números. A diferencia del *Museo* que publicaba artículos tomados de publicaciones europeas, *El Recopilador* incluía producciones originales entre las cuales se encontraron escritos de Esteban Echeverría y de Juan María Gutiérrez.

33. Los estudios disponibles acerca de la historia de la litografía en la Argentina no presentan cronologías exhaustivas ni abarcan el desarrollo industrial.

estos despertaron un interés iconográfico, histórico o artístico. Pero al lado de estos existieron muchos otros objetos salidos de sus prensas, más modestos y de uso más efímero como trabajos comerciales, cheques o letras de cambio, menús o programas de teatro, que raramente han sobrevivido. Como hemos mencionado, la litografía fue el procedimiento que habilitó la multiplicación de imágenes y decoraciones en estos dispositivos que proveyeron a la cultura visual una existencia más densa y ubicua. Por su rapidez de ejecución y bajo costo, hegemonizó el mercado y facilitó la difusión de una cantidad mucho mayor de dispositivos visuales en la educación, la política, la ciencia, el ámbito comercial. Y si bien la litografía del siglo XIX tuvo un gran desarrollo en las publicaciones periódicas ilustradas, en la estampa artística y en la caricatura, los usos comerciales, pedagógicos o científicos avanzaron y en su conjunto proveyeron a la experiencia visual general ligada a la praxis cotidiana de una profusa y rica densidad.

Bacle fue quien inició este camino, comprendió los detalles técnicos, reconoció rápidamente las posibilidades comerciales, proveyó el capital inicial para el desarrollo y las modestas campañas promocionales, y advirtió las variadas aplicaciones del proceso de producción litográfico y los usos más allá de la reproducción de obras artísticas. En los años posteriores a la instalación de la primera prensa litográfica se desarrolló gradualmente la producción de imágenes sustentada en el aumento de establecimientos en la ciudad de Buenos Aires.[33] De las tres litografías citadas por la *Guía de la ciudad de Buenos Aires y manual de forasteros* de 1851 se pasa a dos en 1855 según el *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires,* las de Rodolfo Kratzenstein y Julio Pelvilain. Pero en 1895 el panorama se había transformado, de acuerdo con el Censo Nacional, 35 litografías se hallaban establecidas en el país, de las cuales 27

se encontraban en Buenos Aires. La mayoría de sus propietarios eran extranjeros, empleaban 1.494 personas, frente a los 77 litógrafos que arroja el Primer Censo de la República Argentina de 1869. De este panorama resultaron las condiciones de posibilidad para el desarrollo de la prensa satírica ilustrada –que constituye una de las tipologías más importantes de periódicos ilustrados que se editaron en Buenos Aires durante el siglo XIX–, los libros ilustrados, los afiches, etiquetas, en un proceso que condujo a la mecanización e industrialización de la litografía.

Bibliografía

Bacle, César Hypolite, *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*, Buenos Aires, 1833.

Blondel, J.J.M., *Almanaque de Comercio de la ciudad de Buenos Aires para el año 1829*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1829.

Briquet, John, "César Hippolyte Bacle (1794-1838) Naturaliste genevois, explorateur de l'Amérique du Sud", *Bulletin de L'Institut National Genevois*, Genève, t. XLIX, 1932.

Chartier, Roger (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.

Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

De Sousa, Jorge, *La Mémoire Lithographique. 200 ans d'images,* Paris, Arts & Métiers du Livre Éditions, 1998

Douville, J.B., *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984.

Engelmann, Godefroy, *Manuel du dessinateur litographe*, Paris, 1822.

Gluzman, Georgina, Lía Munilla Lacasa y Sandra Szir, "Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)", *Separata*, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, a. XIII, n. 18, diciembre de 2013, pp. 3-17

— "Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)", *Artelogie,* n. 5. Dossier: "Arte y género", Octubre 2013. Disponible en: http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245.

Gonzalez Garaño, Alejo, "Los primeros periódicos ilustrados de 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, Asociación Amigos del Arte, 1933.
— "Prólogo", Bacle y Cía. 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.
Griffiths, Antony, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996.
Hullmandel, Charles Joseph, *The Art of Drawing on Stone,* London, 1824.
Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.
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.
Marino, Marcelo, "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2009.
Mirzoeff, Nicholas, *The Visual Culture Reader,* London-New York, Routledge, 1998.
Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, t. 1, Buenos Aires, Edición del autor, 1937.
Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1849)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.
Schwartz, Vanessa R. y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth Century Visual Culture Reader,* New York-London, Routledge, 2004.
Senefelder, Alois, *A complete course of lithography: containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompannied by illustrative specimens of drawing. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time,* London, 1819.
Sigrist, René, *L'essor de la science moderne à Genève*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.
Sigrist, René y Patrick Bungener, "The first botanical gardens in Geneva (c.1750-1830): private initiative leading science". Disponible en:

https://www.ville-ge.ch/cjb/publications/publications_pdf/bungener2008c.pdf
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.
— "Representación de lo 'nacional' en el álbum de los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1833-1834)", en Jesús Silva, Rosangela y María Elena Lucero (coords.), *Política, memoria y visualidad: siglos XIX al XXI*, Barcelona, Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, Editorial FOC, 2016.
—"Litografía, geografía y otras grafías. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires" en Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ed. Ampersand, 2016.
Trostiné, Rodolfo, *Bacle. Ensayo,* Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.
Twyman, Michael, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography,* London, The British Library, 2001.
— *Printing. 1770-1970. An Illustrated History of its Development and uses in Englan,* London, The British Library-Oak Knoll Press-Reading University Press, 1998.
— *The British Library guide to Printing. History and Techniques,* Toronto, University of Toronto Press, 1998.
Ugarteche, Félix de, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

La antigua Imprenta Coni, pasado y arqueología

Daniel Schávelzon

Quien recorre la calle Perú encontrará que algunos edificios sobresalen de la línea municipal de fachadas: son los relictos del verdadero pasado de lo que hoy llamamos San Telmo, Barrio Sur o Casco Histórico. Es lo que queda, lo poquísimo que no ha sido demolido en aras de priorizar el automóvil sobre el peatón; y luego cambiar para proteger algo del patrimonio que restaba, en la década de 1970. Fue una tremenda pérdida patrimonial en aras de una modernización que poco tiene para alabar. Perú 680, dirección de la que fuese la famosa Imprenta Coni desaparecida hace medio siglo, es uno de esos edificios que asoman de la línea municipal y que sigue en ruinas.

Excavaciones arqueológicas en el interior de la imprenta.

Fachada deteriorada de la antigua Imprenta Coni en Perú 680.

Hace algún tiempo, interesados en conocer la historia del edificio y del barrio, y tratando de preservarlo y conservar su pasado también –no siempre es lo mismo–, nos llevó a hacer trabajos de investigación histórica y arqueología que arrojaron resultados que aún nos llenan de asombro.

El sitio antes de su ocupación (1580-ca. 1730)

La zona en que estaba la imprenta había sido marginal desde que Juan de Garay trazó la ciudad como tal y su ejido o tierras "del común" para uso colectivo. Al estar cerca de un arroyo, el Tercero del Sur, que se llenaba de barro cuando llovía y luego fue usado para la basura urbana, no era de los mejores lugares en la joven Buenos Aires. Salvo porque la calle Defensa (calle Real en esos tiempos) era prestigiosa para vivir, lo demás era un borde, un límite. No muchos querían vivir allí, salvo sobre Defensa que era a la vez la entrada desde el puerto en el Riachuelo. Por el otro lado, hacia el este, el terreno descendía en una barranca hacia el Río de la Plata, lo que lo hacía poco cómodo para construir. Esto cambió poco antes de que se hiciera el edificio ya que los cambios sociales y la fiebre amarilla produjeron un corrimiento de los niveles sociales altos hacia la zona norte de la ciudad.

En este lote al parecer no hubo nada construido por mucho tiempo y la excavación permitió recuperar evidencias de uso ligero del terreno: restos de vacunos, quizás algunos asados al borde del barranco, fragmentos de cerámicas de tradición indígena dispersos y hasta dos piedras para moler maíz. Lo más interesante fue que encontramos tres pozos, marcas de postes clavados en el piso y luego retirados, colocados en una hilera, que quizás sean parte de una *tienda de cueros* indígena –aunque es imposible saberlo–. Pero construcción no hubo ninguna.

Las primeras viviendas: de la casa Rodríguez a la del "pardo" Almandoz (ca. 1733-1822)

Cuando el Cabildo comenzó a repartir terrenos en el ejido, sea por la presión de una ciudad que crecía o por regalar o vender a precio vil tierras a sus familiares y amigos, el sur de la ciudad cambió abruptamente. Con la edificación de los jesuitas de un conjunto para una Residencia de Hombres –hoy Iglesia de San Pedro Telmo y su claustro–, la zona comenzó a poblarse, se trazaron calles y trataron de mantener el zanjón del Tercero lo más acotado posible. Igualmente sobre sus orillas se fueron asentando esclavos libertos o gente muy pobre que aceptaba soportar barro, inundación y olor. Porque los olores ya eran comunes en los tiraderos de basura y las zonas inundables.

Si bien no hay una escritura para este sitio hasta 1770, tenemos evidencias de que fue una casa que ocupó una familia Rodríguez. Pero no fue un tema simple: los papeles parecen indicar que el teniente de Dragones Thomás Escudero de Rosas y su mujer Juana Rodríguez pretendían la propiedad de la vivienda que había sido del marido anterior de la señora, Juan Gutiérrez Villegas. La casa era usada y estaba en posesión de la madre de esa señora. Finalmente el juez le dio la razón a la madre a cambio del pago de $ 600 que los hizo efectivo mediante una esclava "de veinte a treinta años" y de su hija de menos de un año. Y ya estaba delimitado para el futuro el terreno de poco más de quince metros de frente por más de 60 de fondo tal como llegó a la actualidad. Se trataba de una gran sala al frente de poco más de cinco metros de ancho, "la sala-aposento" y un cuarto unido; posiblemente y sin citarlo como era habitual, había un baño llamado *común* o letrina y un lugar para cocinar. Esta estructura arquitectónica modesta compuesta por una sala y una habitación menor adosada, fue el inicio de lo que al crecer se transformó en la conocida

casa chorizo tan típica de Buenos Aires. Seguramente no estaba al frente, ya que era costumbre en esa época construir dentro del gran terreno; la idea de una línea municipal es posterior, de finales del siglo XVIII.

Gracias a la excavación sabemos que la casa tenía cimientos de ladrillos, paredes de adobe, techos de teja y pisos de tierra: todo habitual en la ciudad. Únicamente encontramos parte de un piso hecho con fragmentos de ladrillos que quizás era un patio o galería del que también hablan los primeros documentos históricos del sitio. Pero la casa no era tan pobre porque tenía un desagüe desde el techo hecho con caños de cerámica vitrificada y unas extrañas tejas muy cocidas, que le daban color gris a la superficie, lo que lo haría un techo muy llamativo.

Respecto al arroyo cercano nada podían hacer, pero los vecinos hacían puentes, encerrados con medianeras, para de mejorar un poco el lugar que iba, de a poco, modificándose socialmente. Esto queda demostrado en el importante cambio en los objetos usados y cuyos restos quedaron en el sitio: mucha loza inglesa importada –de contrabando seguramente– y botellas de vidrio inglés, lo que era todavía raro en la ciudad. Son indicios de que ponían una mesa presentable y digna de su nivel. De todas formas, la mayor parte de la vajilla era de la tradicional cerámica indígena pintada color rojo, que si bien tenía con el paso del tiempo formas más europeizantes, sólo las imitaban; el resto seguía siendo la accesible cerámica esmaltada española. Es decir, más allá de ciertas apariencias, era una casa modesta aunque muy pobre para los estándares de la época. ¿Pocos ingresos y muchas aspiraciones?, imposible de demostrar.

La propietaria heredó la casa a su hija María quien la vendió a un "pardo" llamado Almandoz (lo nombraban sin el don, obviamente) en el año 1800 y luego este la traspasaría en 1822. En el

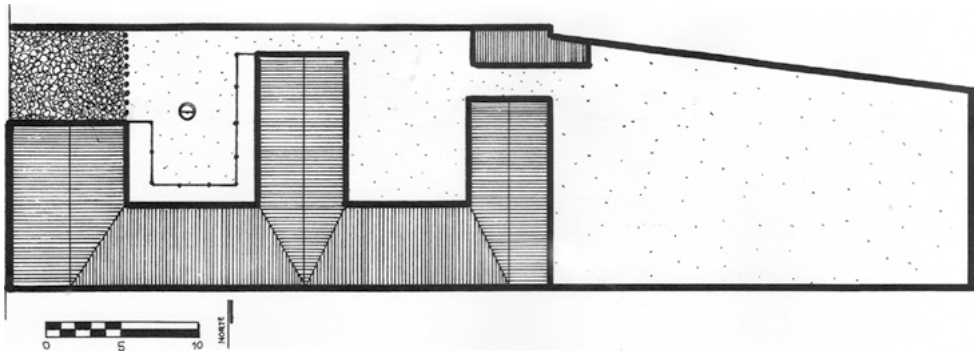
ínterin hubo muchas obras porque cuando María la vendió se hablaba "de varias viviendas" en el mismo lote, y cuando la vendió Almandoz era una importante construcción de tres patios con 17 ambientes, un cambio no menor por cierto, y menos para alguien no era blanco, algo que se destacaba. Pero un tal Zapiola que compró la casa, la vendió antes de veinte días a Benito Joseph Goyena por lo que suponemos que era un intermediario.

La casa de la familia Goyena (1822-1883)

La familia Goyena pudo haber hecho cambios en la casa pero básicamente lo que se encontró en la excavación no lo aparenta con respecto de lo descripto. Tenía sus dos patios (y un fondo), uno con aljibe central, y un enorme terreno atrás. Sí hubo procesos de rellenado de la barranca posterior, donde quedaron enterrados los restos de las casas anteriores demolidas, pero nada más. Y así quedó hasta 1873 en que se firmó una escritura de venta a Francisco Arias quien diez años más tarde la traspasaría al primero de una nueva familia, los Coni, para hacer todo a nuevo.

Ellos aprovecharon la casa por tres generaciones, con sus patios y aljibe en el primer cuerpo, galería, sala y comedor, varios dormitorios y el baño separado del último cuerpo construido en el terreno en el fondo. Por lo hallado, baño y cocina debieron estar recubiertos con los nuevos azulejos franceses y los pisos, por

Casa de la familia Goyena en 1860, en base al catastro Beare y las excavaciones realizadas.



baldosas rojas del mismo origen. Suponemos que, bien amueblada, sería una casa cómoda y elegante de su tiempo, aunque la hubiera construido un "pardo". Pero con el transcurso del tiempo la casa se fue deteriorando al grado de que la vendieron y quienes la compraron decidieron demolerla para darle un nuevo uso al terreno. Quedó el relleno bajo el piso, fragmentos de lozas domésticas de comer y cocina, y hasta juguetes descartados de los niños.

Excavación de uno de los ambientes principales de la imprenta: se ven los cimientos de las casas anteriores, los albañales para el agua del aljibe y los caños de cerámica puestos en 1892 para el agua corriente.

La imprenta de Pablo Emilio Coni

La fiebre del oro en California fue un aliciente que atrajo hacia allí a miles de personas del mundo entero en 1851, los que dejaron todo –o nada– para arriesgarse en el Nuevo Mundo. Para llegar a California había que aventurarse a un viaje nada simple en aquellas épocas: embarcarse por meses, cruzar el Estrecho de Magallanes, luego dirigirse al norte a lo largo del continente por el Pacífico, después de haber descendido por el Atlántico. Y como en toda maniobra de especulación desaforada muchos barcos se quedaron en el camino: esto le sucedió a un francés de apellido italiano, Pablo E. Coni, un joven impresor de profesión con título habilitante. El destino quiso que se quedara varado en Montevideo donde decidió buscar trabajo; allí vio que los emigrados argentinos formaban una élite culta que luchaba contra Rosas; esa podía ser su veta para establecer una imprenta y, efectivamente, así fue. En 1853, el gobernador de Corrientes, Pujol, lo invitó a trabajar en la Imprenta Oficial donde, entre otras cosas, realizó la primera estampilla del país; nada menos.

En 1861 viajó a Buenos Aires porque había decidido regresar a Francia, lo que hizo, pero menos de dos años más tarde regresó para instalarse definitivamente. Alquiló un primer local, luego cambió de dirección un par de veces, pero lentamente fue estableciendo algo muy nuevo en la ciudad: la excelente calidad de sus ediciones. Por marketing, o por su formación, entendió que lo que se hacía era de mala calidad, lleno de errores tipográficos, sin cuidar los blancos y negros, el entintado, el papel, la simetría, los márgenes o la encuadernación. Que la tipografía era un verdadero arte y había quienes lo consideraban importante. Y así fue elegido por quienes querían que sus libros tuvieran un poco más de cuidado que los demás. Incluso se negó a imprimir publicidad y solo editaba libros de ciencia y cultura. No fue una deci-

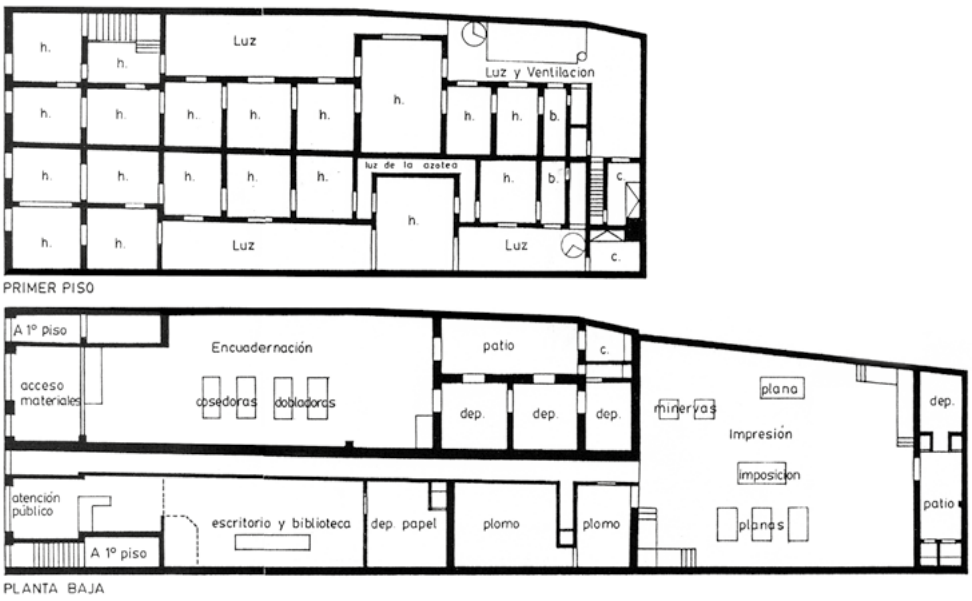
sión simple desde lo económico, pero tomó la decisión de jugar su prestigio en eso. Así se hizo cargo de la *Revista Farmacéutica*, los *Anales de la Educación Común*, las ediciones del Museo de La Plata, el *Código Civil*, *La vuelta del Martín Fierro*, los *Fallos de la Corte Suprema* entre cientos de otras afamadas series, libros y colecciones. Era garantía de calidad y precisión. Tenía tipografía en griego, latín, árabe y otras lenguas imposibles de encontrar en las imprentas de la ciudad.

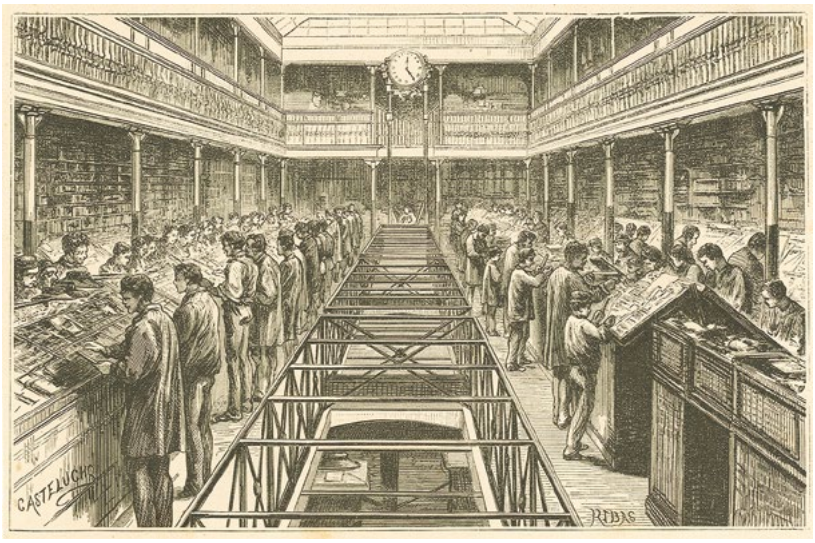
En 1883 compró la vieja casa de los Goyena, la hizo demoler y le encargó a su hijo, Pedro Coni, recién graduado de ingeniero y ya cubierto de trabajos, que le hiciera una imprenta modelo con la casa arriba. Más tarde, tras la crisis de 1890, la sociedad pasó a ser Coni e Hijos al incorporar como socios a Pablo Emilio, Fernando y Pablo. Con los años, la familia se fue dispersando pero la imprenta siguió en manos de la familia hasta la década de 1970, en que era, realmente, obsoleta.

Imagen en la que se incluyen los tres sistemas constructivos superpuestos en el tiempo: la columna de hierro de Coni y los cimientos de ladrillos de dos tipos diferentes de las casas precedentes.

El edificio que diseñó Pablo Coni era complejo, le tocó el momento de los grandes cambios en la tecnología y en el funcionamiento de las empresas: en este edificio todavía el dueño vivía arriba, los sistemas constructivos de gruesas paredes de ladrillo no habían sido totalmente reemplazados por el hierro y las aguas sanitarias no estaban instaladas. Por esto, el edificio es una mezcla de sistemas portantes de muros de gran grosor y de columnas de hierro inglesas, lo que implica una contradicción estructural. Tiene dos entradas para separar las funciones; la distribución mantiene el sistema de las *casas chorizo* antiguas. Era un edificio enorme, donde el problema principal era la oscuridad ya que solo el patio posterior tenía luz natural con galerías hechas de madera y cristal. Era muy grande, pero no tenía la categoría de un edificio industrial moderno de su tiempo.

Planta reconstruida del interior de la imprenta en planta baja y las dos casas del primer piso.



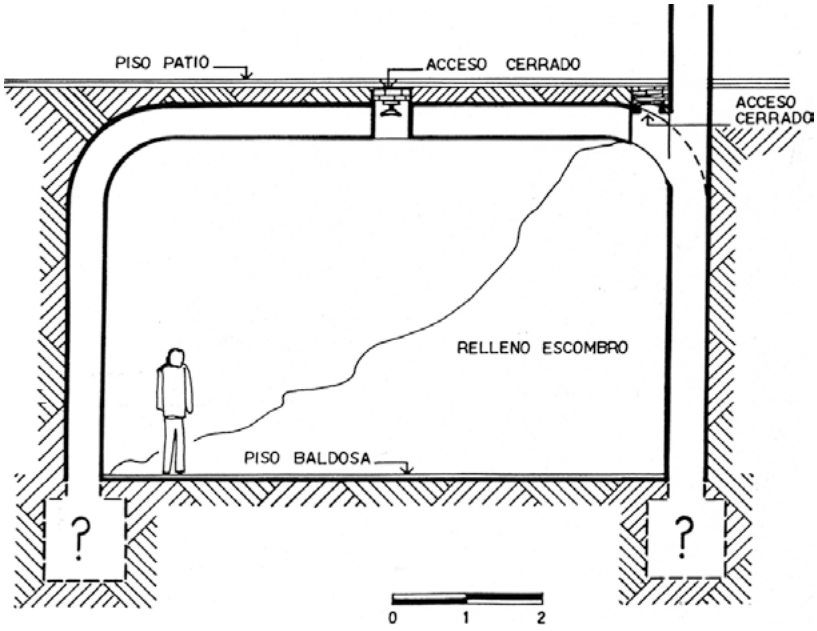


Vista del interior de la imprenta de N. Ramírez y Cía. a fines de siglo XIX, en la sección de cajistas. Nótese el entrepiso superior, el techo vidriado y el nivel inferior para la maquinaria.

Techo del taller de impresión en la parte posterior del edificio.

Con los años, se instalaron cañerías para el agua corriente y se cancelaron varios aljibes enormes que se usaban para el agua de las máquinas de vapor. Se anularon los pozos ciegos de los baños y los desagües de absorción, pero quedaron llenos de la basura de su tiempo. Luego fueron excavados y fue posible recuperar una enorme cantidad de objetos de valor patrimonial e histórico.

Pero el tiempo no pasa en vano. Todo el edificio se fue deteriorando y se convirtió en obsoleto. La frase elegida por Coni para su sello editorial *Mens agitat Molen* –La mente puede mover las piedras– ya no fue posible de repetir, la imprenta cerró para siempre.



La cisterna de un aljibe en el patio norte, nótense las dimensiones para acumular enormes cantidades de agua.

Tipos de imprenta y plomos usados en la tipografía manual movible, encontrados entre los ladrillos de los pisos del taller.

Agradecimientos
Este trabajo fue hecho por los colaboradores del Centro de Arqueología Urbana; agradecemos al propietario del sitio, Jorge Eckstein, y a la Dra. Ana María Lorandi que codirigió los estudios. La organización internacional Earthwatch financió la investigación.

Bibliografía

Coni Bazán, Fernando, *La imprenta y casa editora Coni desde 1854 a 1869 en Corrientes y 1862-1924 en Buenos Aires*, Buenos Aires, Exposición de la Industria Argentina, 1924.

Coni Bazán, Fernando, "Los impresores Coni", *Artes Gráficas* Nº. 7, pp. 17-26, Buenos Aires, 1944.

Coni Bazán, Fernando, *Primeras décadas de la Imprenta Coni*, Buenos Aires, Imprenta Coni, 1945.

Coni Bazán, Fernando, "Evocaciones y reminiscencias de autores próceres", *XL Aniversario de la Cámara de la Industria Gráfica*, pp. 37-42, Buenos Aires, 1946.

Coni Bazán, Fernando, *Pablo Emilio Coni*, Buenos Aires, Imprenta Coni, 1951.

Grondona, Iván, *Imprenta Coni, apuntes para la historia de una imprenta y una dinastía*, Buenos Aires, Ediciones San Telmo, 1990.

Schávelzon, Daniel, "Excavaciones en la Imprenta Coni, San Telmo", en *Arqueología Histórica de Buenos Aires,* Vol. III, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de la Familia Estrada: hacia la independencia tipográfica argentina

Marina Garone Gravier y *Fabio Ares*

Introducción

La fundición local de tipos móviles impulsó el crecimiento de nuestras artes gráficas y editoriales, superando la dependencia comercial que se venía experimentando desde los tiempos de la colonia, facilitó el acceso a nuevos diseños tipográficos por parte de las imprentas y brindó la posibilidad de acercar el país al nivel de los principales establecimientos europeos. La renovación de las letrerías y viñetas de los establecimientos gráficos permitió el cambio de la fisonomía de los libros, periódicos e impresos comerciales ante las innovaciones que proponía el nuevo escenario editorial y comercial de finales del siglo XIX, y nos ubicó, ante Europa y Estados Unidos, como un referente latinoamericano del rubro.

Ese proceso de producción nacional y renovación se dio de manera paralela y gracias a los adelantos tecnológicos del siglo XIX en materia tipográfica, y en él intervinieron factores como la mecanización, el poder del vapor y, más tarde, la introducción de las máquinas rotativas para la producción de la prensa periódica.

El objetivo de este artículo es presentar el trabajo realizado por la Fundición Nacional de Tipos para Imprenta, el emprendimiento más importante del ramo en la República Argentina durante el siglo XIX, y una de las primeras actividades industriales que realizó la firma Ángel Estrada poco después de su creación,

en 1869. El ensayo está organizado en cuatro secciones más las conclusiones, en la primera de las cuales se dará un breve contexto histórico y económico, y un acercamiento al estado de las artes gráficas argentinas. En segundo lugar se ofrecerán los antecedentes de la familia y la firma Estrada, las actividades editoriales de la casa, que contribuyeron al fortalecimiento del proyecto educativo nacional, mediante la dotación de una gran cantidad de libros de texto, y su papel como importadora de productos para las artes gráficas y útiles de imprenta. En tercer lugar se abordará específicamente las tareas del obrador de fundición en el país, como punto de quiebre e inicio de la independencia tipográfica argentina y, para finalizar, antes de las conclusiones, se hará un análisis de la oferta tipográfica a partir del muestrario de Ángel Estrada publicado en el año 1883.

Breve contexto histórico y económico

A partir de 1852, luego de la batalla de Caseros, hecho que significó la caída del régimen rosista (1829-1852), se inicia en la Argentina lo que una corriente historiográfica denomina el comienzo de "la organización nacional", ya que a partir de entonces comenzó a forjarse la unión jurídica y política del país. La sanción de la Constitución de 1853 no bastó para lograr la pacificación del territorio, ya que no fue jurada por la provincia de Buenos Aires que, al ser económicamente poderosa por su enclave portuario, se consideraba un Estado independiente.[1]

El pacto de San José de Flores, firmado el 11 de noviembre de 1859, acercó posiciones, aunque los enfrentamientos internos no cesaron. A esto hay que sumar la resistencia de los últimos caudillos federales en el interior del país, y la decisión del Gobierno Nacional, impulsado por un sector porteño del poder, de intervenir en la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (1865-1870).

1. "El 11 de abril de 1854 la Legislatura de Buenos Aires sancionó su propia Constitución (...)". (Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, *Ciudad de Buenos Aires. Un recorrido por su historia*, 2ª ed., Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2009, p. 40).

A partir de la presidencia de Bartolomé Mitre (fue electo el 5 de septiembre de 1862), Gran Bretaña, potencia indiscutible desde la Revolución Industrial, da un nuevo impulso a su penetración económica en el país mediante la exportación de capitales y tecnología: es el tiempo de la obra pública, especialmente de la construcción de una amplia red ferroviaria que generó nuevos núcleos urbanos y permitió el contacto más estrecho entre el campo y la ciudad. Buenos Aires, la ciudad receptora de los bienes y las nuevas inversiones, irá adquiriendo un aspecto moderno que la acercará culturalmente a las grandes capitales europeas.

En 1868 es electo presidente Domingo Faustino Sarmiento, quien en seis años de gobierno impulsó múltiples proyectos, alentando el desarrollo de actividades agrícolas y ganaderas, creando instituciones de vital importancia como la Biblioteca Nacional, y desarrollando una inédita política educativa.

Los complejos procesos políticos, económicos e institucionales que se dieron en ese período crearon un ambiente propicio para el desarrollo cultural en el que se fundaron nuevas instituciones, como la Escuela Modelo, la Sociedad Paleontológica y la Filantrópica, se abrieron varias salas de teatro, como el viejo Cristóbal Colón, algunas librerías, como la Hispano Americana, La Española y la Nueva, y se crearon nuevas publicaciones periódicas e imprentas,[2] que pronto necesitaron de las nuevas tecnologías del ramo que ya estaban en uso en Europa,[3] para hacer posible la producción al ritmo y en la escala que el país requería.

La familia y la firma Estrada. Actividad editorial e importación de maquinaria

Los primeros miembros de la familia Estrada arribaron a Buenos Aires a fines del siglo XVIII provenientes del pueblo cantábrico de Santillana del Mar, España, se dedicaron al comercio y se vincu-

2. Aparecen importantes publicaciones como *Los Debates*, *El Nacional* y *El Progreso*. Y como veremos más adelante, importantes imprentas que luego se transformarán en grandes editoriales, como las de Guillermo Kraft, Jacobo Peuser y Ángel Estrada.
3. Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, Biblioteconomía y administración cultural, 1999, pp. 233-264.

laron con las familias más destacadas de la época. Del matrimonio de Juan Bautista Estrada con Manuela Barquín Velasco nació José Manuel Estrada y Barquín, quien desempeñó varios cargos públicos e invirtió en empresas privadas como la Compañía de Gas de Iluminación y la Compañía Ferrocarril del Oeste, ambas vinculadas al desarrollo de la ciudad. De su relación con Rosario Perichón y Liniers nacieron siete hijos, entre ellos José Manuel, Santiago y Ángel, de destacada actuación en la cultura, la educación y política argentinas. Ángel Estrada, además, heredó de su padre la visión empresarial ya que, advirtiendo el crecimiento de la ciudad y del país, se dedicó a la industria gráfica y editorial, que se encontraba en franco ascenso.

El 27 de noviembre de 1869 Ángel alquiló un local en la calle Moreno 147/149½ (225/229 de la numeración actual). Al principio, la firma representó a fábricas europeas de maquinaria y útiles de imprenta, y en 1871 amplía sus actividades con el establecimiento de la Fundición Nacional de Tipos para Imprenta con frente a la calle Belgrano 286, y que daba a los fondos del local de Moreno. Años más tarde, en 1878, traslada sus oficinas y depósito general a la planta baja de Bolívar 192 (hoy 462/466), y en sus altos fija su domicilio particular luego de contraer enlace con Tomasa Biedma y Monasterio. La propiedad pertenecía a la familia de su esposa,[4] descendientes de otra familia patricia, los Sarratea. Entre los amplios ambientes de la casa se destacaba un gran comedor que fue sede de los tradicionales almuerzos del día domingo[5] donde recibían a importantes personalidades de la ciencia y la política nacionales. Esa sería la sede central de la editorial hasta 2008. Actualmente es una de las sedes de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico.

4. En la guía Kunz de 1886, aparecen como propietarias Tomasa y Martina Monasterio, esposa y suegra de Ángel Estrada, en la misma publicación se informa además que "Ángel Estrada [era], la casa introductoria de artículos de imprenta, litografía y encuadernación" (Kunz, Hugo, *Gran Guía de la Ciudad de Buenos Aires*, 1886, p. 65).

5. En estas reuniones sociales se dieron, por ejemplo, las discusiones finiseculares entre católicos y liberales, y años después, se recibió de primera mano, a través de Indalecio Gómez, el proyecto de la ley electoral que se sancionaría en 1912, conocida como Ley Sáenz Peña.

Ese mismo año don Ángel instala sus propios talleres de impresiones generales[6] en el inmueble con acceso sobre la calle Venezuela, unido por los fondos con el edificio de la calle Bolívar, y en 1884, en la localidad de Zárate, funda la segunda fábrica de papel de la Nación, "La Argentina", junto a Mariano de Escalada y Juan Maupas.

Aunque en este artículo nos dedicamos especialmente a la Fundición Nacional, cabe subrayar que la actividad por la que sería recordado Estrada es, sin lugar a dudas, la producción editorial, y especialmente la de material educativo.

Estrada obtiene en 1872 la representación de la casa editora D. Appleton & Co. de Nueva York, famosa por sus cartillas científicas, el vínculo con dicha casa duró hasta 1895. Allí imprimió libros de lectura, el *Epítome* y el *Compendio de la Gramática Castellana* dispuestos por la Academia Española. También inicia allí la importación de artículos de papelería, escritorio, y material para la educación. Estas informaciones se pueden obtener del muestrario publicado en 1883, donde se lee "la casa ofrece á los Libreros de la República, un surtido completo de todos los artículos de su ramo: Papeles, cuadernos, plumas, tintas, tinteros, portaplumas, lápices, libros de educación, bancos para escuelas, globos, mapas, telurios, planetarios, etcétera, etcétera."[7]

Por esos años, la firma importó material de enseñanza de otras editoriales extranjeras: la francesa Hachette envió láminas de física, química, ciencias naturales, historia general y trabajo manual, con textos en castellano e impresos especialmente para Estrada, y globos terráqueos como parte del material didáctico imprescindible para el aula. Y en 1880, la firma W. y A. K. Johnston Limited de Edimburgo, manda cuadros murales sobre

6. Antes de instalar sus talleres mandaba imprimir a la imprenta de su cuñado Martín Biedma y Monasterio en la calle Bolívar 535, y en la Imprenta Americana, donde su hermano José Manuel junto con Pedro Goyena imprimía la *Revista Argentina*. También imprimió en Nueva York, como es el caso del libro de Juana Manso, *Compendio de la Historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta 1874*, editado en 1876 por sugerencia de Domingo F. Sarmiento.

7. Ángel Estrada (ed.), *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases, Buenos Aires*, Ángel Estrada, 1883, p. 7.

historia universal, historia natural, anatomía y fisiología. Otros procedían de "Geógrafos e Impresores del Gobierno Inglés". Más adelante, esta misma empresa imprimió la colección completa de mapas murales de la República Argentina, hemisferios y continentes, realizados por cartógrafos argentinos.

Es el tiempo de la aparición de las grandes casas editoriales. Según la profesora en bibliotecología e historia del arte de la UNLP, María Eugenia Costa,

> (...) De los treinta y ocho establecimientos de edición de libros que existían hacia 1879 se pasó a cincuenta y ocho en 1887. En 1880 siete establecimientos de edición de libros se llamaron a sí mismos "editores". Poco después, en 1886, el número ascendió a veintidós. Al menos un tercio de las imprentas que editaban libros eran, también, imprentas de diarios y las restantes se ocupaban, por lo general, de cualquier tipo de trabajo de impresión. Aunque muchas de estas empresas desaparecían y las reemplazaban otras a lo largo del período, se fundaron algunas significativas casas editoriales que perdurarían en el siglo XX (...).[8]

Ángel Estrada participó activamente en el proceso educativo de nuestro país también desde la política, ya que integró el primer Consejo General de Educación que presidió Sarmiento, y que reglamentó y puso en práctica la ley de educación común de la provincia de Buenos Aires en 1875.

A la importación de textos escolares de los comienzos, seguiría luego la convocatoria a autores nacionales para su preparación. En este sentido, la edición de manuales y libros de iniciación de la lectura, y la edición de obras de importantes escritores, pedagogos y científicos, fueron fundamentales a la hora de aplicar un plan de educación escolar e integración social que se extendería a lo largo del siglo XX.

8. María Eugenia Costa, "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)", *Question*, Año 11, Nº 23, La Plata, UNLP, 2009, s/p.

Como ya mencionamos, una de las actividades que desarrolló Estrada fue la importación de maquinaria para la industria gráfica mediante la representación de casas europeas y norteamericanas. La demanda creciente por parte del sector editorial hizo que la empresa ofreciera, además, insumos para la impresión tipográfica y litográfica, importando materiales diversos. Los motores a gas, por ejemplo, de entre uno y cuatro caballos de fuerza, se traían de Inglaterra, Francia y Estados Unidos; la empresa decía entonces[9] que eran los más adecuados para el uso de las imprentas por consumir poco gas, no hacer ruido, y no necesitar conductor, además de ser más económicos que los motores a vapor.

En 1875, un grupo de socios de la Sociedad Científica Argentina realizó una visita a los depósitos de la firma dirigida por el propio Ángel Estrada. La memoria redactada por Estanislao S. Zeballos, y publicada un año después en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, aporta valiosos datos sobre los productos ofrecidos y, como veremos más adelante, sobre los talleres de la fundición tipográfica. El recorrido comenzó por los depósitos de la calle Bolívar, grandes salones donde exhibían para su comercialización las máquinas y accesorios para impresión. Allí encontraron la Minerva, una de las más pequeñas máquinas tipográficas, que revolucionó la producción impresa generalizándose su uso entre los talleres de poca envergadura. También se observaron las Alauzet, máquinas francesas para litografía y "de reacción", para la impresión de diarios, utilizadas desde 1874 en *El Nacional* y *La Prensa*; la Marinoni, la máquina tipográfica planocilíndrica más popular en nuestro país –en Buenos Aires la tuvieron por ejemplo *La Nación, La República*, y *La Tribuna*, y en el interior, se enviaron a Corrientes, Entre Ríos, Córdoba y Mendoza–; la prensa de pedal Lavoyer; la sencilla y económica Ullmers, de procedencia inglesa; la litográfica de Voirin; y la prensa de brazo neoyorquina Hoe & Co.

9. Así lo afirma en Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 9.

DEPOSITO DE MAQUINAS Y UTILES DE IMPRENTA 89

LA MINERVA

LA MAS PEQUEÑA DE LAS MÁQUINAS TIPOGRÁFICAS

MEDALLA DE ORO EN LA EXPOSICION UNIVERSAL

TIRAJE 1,200 POR HORA

La máquina se mueve con el pie ayudado de un pedal; pero está igualmente dispuesta para recibir la trasmision de un motor. Llama la atencion por su elegancia, y la facilidad de su trabajo, y puede servir con igual aseo en tipografía como en algun otro trabajo, como puede verse en la Sala de la Exposicion Florida 80, en la imprenta de la Tribuna y en el Pasaje Argentino, donde funcionan las primeras de estas máquinas vendidas por nosotros.

Dimensiones

Num. 1 35 cent. de largo por 18 cent. de ancho
» 2 38 » » 20 » »

Advertencia

Podemos igualmente ofrecer las máquinas norte-americanas, que se asemejan a la Minerva

Accesorios que acompañan la maquina 2 rumas, 6 tipos, 1 molde para rótulos, 1 guia para libros y tarjetas, y 1 caja para recibos, regletas de bronce y diversos utiles

Siendo agentes de la Fabrica de estas maquinas, podemos pedir cualquier numero que el comprador desee y no se halle en nuestros almacenes, mediante una módica comision.

Aviso de una minerva tipográfica aparecido en el muestrario de 1875 (Tomás J. de Estrada [dir.], *Centenario*, 1969).

El obrador de fundición

Después de haber visitado los depósitos, en aquella calurosa jornada de enero de 1875, los miembros de la Sociedad Científica Argentina recorrieron los talleres de la fundición de la familia Estrada, que estaban situados en la calle de Belgrano, entre Piedras y Tacuarí. Es posible que el establecimiento hubiera funcionado todavía hasta 1885 porque en la popular *Gran Guía de la Ciudad de Buenos Aires*, editada por Hugo Kunz en 1886, aparecen tres fundiciones de tipos: la del impresor J. N. Klingelfuss, en la calle Venezuela 232/234, la de Germán Strokirch, en México 323; y la de Alberto Wacker, en Rodríguez Peña 83, pero curiosamente ya no se menciona a la Fundición Nacional.

Volviendo al *racconto* de la visita, a cargo de Estanislao Zeballos, se describe un taller de considerables dimensiones en el que se podían observar, en estaciones de trabajo dispuestas ordenada y simétricamente, todos los pasos de las labores de producción tipográfica.

En el establecimiento coexistían maquinarias viejas y nuevas, lo que permite suponer que la fundición hubiera tenido un paulatino y progresivo crecimiento, y hubiera habido algún tipo de antecedentes en materia tipográfica en el territorio nacional. Los comentarios del relator señalan algunos aspectos colaterales de la higiene laboral que se observan en frases como: "Si bien la atmósfera del salón era sofocante por la alta temperatura de los hornos o crisoles de fundición, no había ni malos olores ni humo,"[10] y también se describe la presencia de chimeneas con el fin de señalar que los dueños conocían las incipientes regulaciones locales en materia industrial.

Los procedimientos de producción de letra que se narran comprenden las propiedades de los tipos; las aleaciones metálicas empleadas; las características del horno y de las antiguas

10. Estanislao S. Zeballos, "Visita a la Fundición Nacional de Tipos". En: *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1876, p. 15.

Litografías que ilustran dos secciones de la Fundición Nacional de Tipos. Dibujos de M. Martínez, Litografía Madrileña, c. 1873 (Estrada, Tomás J. de [dir.], *Centenario*, 1969).

y modernas máquinas de fundición y fabricación de letras; los acabados (pulido y cepillado), así como el funcionamiento de las máquinas de cortar y pulir; los procesos de galvanoplastia y producción de viñetas y finalmente las producción de letras de madera.

A continuación presentamos un apretado resumen de las noticias más relevantes que se ofrecían en ese informe y que nos

permiten tener un panorama sobre el estado del arte de la fundición tipográfica en la Argentina, durante la década de 1870.

• *Metales y tipos*

El primer aspecto que se describe de la producción de letra es justamente el vinculado con las propiedades y aleaciones de los tipos, ya que en este asunto intervienen consideraciones económicas y de resistencia de materiales sometidos a un uso intensivo. Entre las causas del deterioro de las letras el relator indicaba: la compresión, el frotamiento, el calor, y la erosión cáustica.

La primera, que en sentido vertical produce el *aplanamiento*[11] de la *forma*[12] y el consecuente el deterioro del *ojo*[13] de la letra.

11. Operación que consiste en recorrer la página con la cara pulida de un trozo de madera blanda, que recibe los golpes de un mazo, para que el ojo de todas las letras quede en un plano horizontal y no entorpezcan la rotación del tambor impresor.
12. Las páginas listas para imprimir.
13. Lo que en relieve forma la letra en una de las extremidades de los tipos o caracteres de imprenta.

También hay compresión horizontal, efecto del ajuste de la forma, producida por la fuerza de las cuñas colocadas entre la *rama*[14] y la *composición*.[15] El segundo efecto, el frotamiento, es el roce del cilindro impresor sobre los tipos, propendiendo a aplastarlo y hacerle perder la pureza de los contornos. Esto se evitaba suavizando los tambores y prensas con una *mantilla* de paño especial para imprentas. El calor, el tercer factor de deterioro, es un efecto derivado de la acción mecánica del frotamiento, sobre todo en las grandes máquinas cilíndricas. El deterioro se produce en la medida que dos de los componentes principales de las letras son el plomo y el antimonio, ambos fácilmente fusibles. Al calor derivado del frotamiento como agente del deterioro tipográfico se suma la flama que se usa para secar las formas tipográficas, al parecer era un procedimiento común de trabajo en las imprentas argentinas. El cuarto y último factor de deterioro es la acción de los álcalis cáusticos que se usaban para limpiar el excedente de tinta en los tipos. Usualmente se trataba de lejía o potasa de la ceniza de algunos vegetales como el ombú, a veces mezclada con cal.

Por lo tanto, la elección de aleaciones de metal fue uno de los retos que debió sortear la fundición de los Estrada,[16] cuyos componentes principales fueron plomo, antimonio, estaño, bismuto, cobre, zinc, hierro, aluminio, y bronce. Sobre los primeros dice Zeballos: "Tales son los tres metales usados en Buenos Aires con generalidad y con preferencia en la fabricación de

14. Marco fuerte de hierro que sirve para sujetar los tipos por medio de cuñas dentadas con tuercas.

15. Conjunto de palabras formadas con los tipos ya ordenados como para reproducirlos.

16. Dice Zeballos: "Los ingleses lo llaman *Type metal*, los alemanes *Lettern-mettall* y los franceses *métal de lettres*, denominaciones que concuerdan con la que he adoptado." (Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 15).

tipos de imprenta. Puede decirse también que ellos son los más baratos." Indicando la procedencia de estas materias primas, en el relato se señala que el plomo era nacional y venía de Córdoba y se precisaba además que "muy pronto [se] usará también el estaño argentino." El antimonio y el sulfo antimoniuro de cobre también eran productos locales, los primeros de La Rioja y Catamarca, y el segundo específicamente de Famatina, yacimiento que hoy día nos es muy familiar. Sin embargo, se indicaba que se usaban menos porque el transporte desde los yacimientos a la capital era dificultoso y no había una gran demanda por parte de la industria editorial y la prensa periódica nacional. Al parecer, por lo regular las fundiciones se valían del pastel,[17] una suerte de retacería de metales producto de los tipos inservibles de los talleres.

Al describirse el empleo de los metales se indicaban algunos usos específicos como por ejemplo que el bismuto se emplea para reproducir viñetas, aunque se aclara que en la Fundición Nacional las imágenes se realizan a partir de aleación de plomo, antimonio y estaño, para evitar lo quebradizo del bismuto. Igualmente se daban las contraindicaciones del uso del cobre, aduciendo razones de carácter financiero y también su porosidad y el cambio dimensional que producía en los tipos; sin embargo, se lo usaba para la elaboración de matrices.

En la descripción de los materiales surge un asunto gremial encubierto: "Siendo los trabajos comerciales y administrativos los más provechosos para las imprentas, los impresores han procurado siempre perfeccionarlos para luchar con la litografía, que se los arrebata." Esta pugna tipografía-litografía ya la hemos documentado en México de mediados del siglo XIX, entre impresores como Rafael, de Rafael y Cumplido,[18] y al parecer era también usual en la Argentina.

17. Las líneas o planas de la composición que se desorganiza, y los tipos inservibles.
18. Marina Garone Gravier, "Muestras tipográficas latinoamericanas: comentarios sobre nuevos hallazgos (siglos XVIII hasta primera mitad del siglo XX)", *43 Reunión Nacional de Bibliotecarios,* Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina, Feria del Libro de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, Conferencia magistral, 2011.

De otros metales como el hierro o el aluminio se indicaba como principal objeción el alto precio. Del bronce se señala que es el que regularmente se usa para titulares de las secciones de los diarios pero "no en forma de tipos fundidos, sino en lingotes con las letras grabadas y a veces estereotipadas."[19] Y sobre este asunto el relator agregaba: "Se ha ensayado en la imprenta de *La Prensa* la adopción del bronce para todos los encabezamientos, inclusive el nombre mismo del diario. Se ha usado allí también el bronce para rayas y puntos. El éxito ha sido inmejorable." Esa fiabilidad y durabilidad se señala con el siguiente dato: "Desde que se fundó *La Prensa* (1869) hasta hoy se usan muchas rayas de bronce y aun serán usadas durante algunos años."[20]

En la sección XI del relato se dan referencias regionales sobre las formas de composición de las aleaciones para las distintas clases de tipos. Por ejemplo: "para los caracteres mayúsculos [los alemanes] indican 1 parte de antimonio y 6 o 7 partes de plomo. Para los caracteres menores, 3 de plomo sobre 1 de antimonio. Para los caracteres comunes, 1 de antimonio con 4 hasta 5 de plomo. Para las rayas 1 de antimonio por 10 de plomo."[21] Pero los tipos ingleses y franceses contienen estaño en altas dosis, y al parecer en los Estados Unidos se usa el patrón industrial alemán. Comparativamente los elementos empleados en la fundición de Estrada son mezcla de plomo, antimonio y estaño, en proporciones convenientes para obtener un nivel reconocido internacionalmente.

• *Punzones y matrices, tipos y viñetas*

Además de la fundición en sí, entre los procesos tipográficos estaba la elaboración de punzones y matrices. Una vez grabado el

19. Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 23.

20. "Por lo demás se hacen caracteres de bronce, pero para el uso exclusivo de los *encuadernadores*; pues en las imprentas aún no han sido adoptados." (Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 23).

21. Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 24.

punzón, que en esta empresa se realizaba usualmente de cobre, era sometido a diversas pruebas como por ejemplo el esfumado (*fumee*), que Zeballos denomina *rectificación*[22] y el *templado*.[23] Por su parte las matrices de Estrada eran de cobre. En la descripción se indica que los punzones y las matrices de la Fundición Nacional eran de Francia.

Además de la fragua y las calderas, otro de los dispositivos del inmueble de la Fundición Nacional es el horno que se encontraba en un galpón, y era manejado por un solo operario. Al salir del horno, la mezcla de la fundición se vierte en los moldes con una cuchara larga de hierro y con ellos se forman lingotes. Se indican los problemas de envenenamiento que podían darse por la manipulación e inhalación de los gases residuales de estas fundiciones, y que el antídoto usual era el consumo de leche.

Con el metal listo para elaborar letras, se usaban en el establecimiento dos clases de máquinas: las *primitivas*[24] y las *perfeccionadas,*[25] aunque ambas coincidían en el uso de moldes. Zeballos emplea la descripción que Fournier ofrece en su *Manual*[26] para describir la forma general del molde tipográfico,[27] e indica la diferencia entre la forma de ajustar la matriz en las máquinas pri-

22. Creemos que es una denominación incorrecta, en todo caso debería usarse *corrección* ya que se trata de medicaciones al dibujo de un carácter y no debe confundirse con la rectificación de la matriz.

23. La debilidad de la pieza era producto de un mal templado, la mala posición al momento del golpe o los defectos del acero.

24. "Las máquinas primitivas se componen de: un horno pequeño o crisol sobre una mesa con su correspondiente hogar; un molde y accesorios (pequeñas cucharas y pinzas que sirven para extraer el metal del crisol, derramarlo en el molde y sacar las letras calientes)."

25. "En un mismo cuerpo se encuentran reunidos el molde, el crisol, el hogar y el recipiente del producto, el proceso emplea vapor y tiene grandes ventajas relativas a la salud del operario, que este encuentra menos expuesto y trabaja sentado, mientras que en las segundas lo hace a pie y con fatigoso movimiento." Con estas máquinas se realizan tipos de 6 a 16 puntos. Hay otras máquinas, las más modernas del taller, que usan el metal más caliente y producen tipos de 5 a 12 puntos. Los cuerpos que producen tipos de mayor tamaño, 28 a 48 puntos, emplean un sistema de enfriamiento por goteo de agua, para evitar el deterioro de los moldes y las matrices.

mitivas –mediante un *crochet* o gancho– y las mejoradas –que no lo usan–, lo que permite obtener las diversas formas de signos[28] y letras de una fuente tipográfica.[29]

Una vez realizado el tipo, debe pulirse para eliminar sobrantes y colas de metal que deben cortarse, y que según sea el cuerpo de la letra son de distinto tamaño.

Después del frotamiento se procede a parar las letras con el ojo hacia arriba sobre un componedor y con la guía o cran hacia afuera, esto se denomina *composición*. Este procedimiento se emplea con todas las letras menos las rayas que pasan directamente al *laminador*. Asimismo los materiales se cepillan para alcanzar una altura homogénea, que en esta fábrica era la americana. El cepillado también se aplica a los *hombros* del tipo en un ángulo aproximado de 45º.

Cuando han pasado por estos procesos se realiza la prueba de los tipos, para verificar dimensiones, mediante una regla, y calidades. Los tipos terminados se embalan y etiquetan con el nombre del cuerpo, las letras del lote, el precio por libra y el total con relación al lote completo.

Además de la producción tipográfica, en la empresa de Estrada se empleaba la galvanoplastia para hacer viñetas. El proceso consistía en estampar el modelo sobre un látex o goma vegetal

26. Henri Fournier, *Traite de la Typographie*, 3ra. Edition, Tours, 1870, p. 37.
27. Fournier: "El molde que sirve para la fundición de letra, dice, se compone de cuatro partes, de las cuales, dos son invariables y reglan la fuerza del cuerpo, las otras dos paralelas, como las primeras, se acercan o se alejan según el espesor de la letra." (Henri Fournier, *Traite*, p. 37).
28. "Tales signos denominados *cuadrados, cuadratines, medios cuadratines y espacios*, según su grueso que varía entre 0^{m}, 015 y 0^{m}, 001 (y a veces menos) por ejemplo, en las fundiciones para diarios, no son de la misma altura de las letras, y suelen ser ½ más bajos." (Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 29.).
29. "La longitud se llama en tipografía la *fuerza del cuerpo*, y tiene por medida la distancia comprendida entre dos líneas paralelas, una perpendicular a la extremidad de un signo de prolongación superior (como la d) y la otra a un signo de prolongación inferior (como la p). La latitud es el *espesor*, llamado también *grueso*, o sea la relación que existe entre unas y otras letras, consideradas en cuanto a su desarrollo horizontal. Así por ejemplo, se dirá que la *m* es más gruesa que la *i*. La *altura* o el *árbol* es la distancia que media entre el ojo de la letra y la cara paralela de la misma que es lo que se llama el *pie*." (Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 31).

conocido como *gutapercha* y sumergirlo en una solución de sulfato de cobre, que es descompuesto por una corriente eléctrica, depositándose el cobre sobre la goma. También se producían letras de madera, de entre dos y tres, hasta treinta centímetros de altura, para imprimir carteles y avisos en hojas sueltas, aunque eran menos resistentes que los demás tipos por el agua que recibían para eliminar el excedente de tinta.

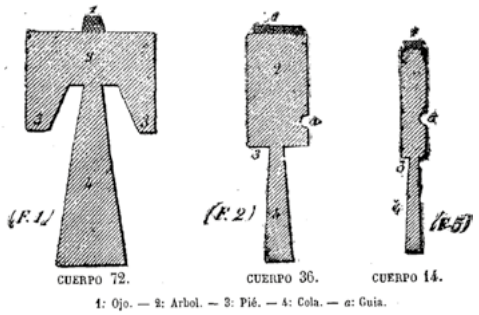
Letras y viñetas: el análisis de la oferta tipográfica a partir del muestrario de 1883

En este muestrario Ángel Estrada se jactaba de la gran variedad de tipos que ofrecían al público, y de la posibilidad de surtir con rapidez los pedidos, independientemente de que las letras fueran extranjeras, dado que la casa poseía las matrices. De todas maneras dejaba en claro que no solo se vendían tipos fundidos en el país, sino que se podrían surtir materiales de casas francesas, alemanas, inglesas, belgas y americanas. En el mismo libro de muestras se indicaba que la fórmula de aleaciones de los Estrada era la usual de las fundiciones francesas de Renault & Robcis y Laurent & Deberny, ambas establecidas en París, y en las principales casas de Norteamérica.

Algunos datos colaterales sobre las prácticas industriales surgen de la lectura de este espécimen, por ejemplo nos enteramos que Estrada usaba la medida tipográfica francesa (puntos Didot) y argumentaba que lo hacía "por ser la más cómoda, fácil, exacta y económica. Además, es hoy la que más se conoce entre nosotros", léase en la Argentina.

• *Descripción del diseño y surtido del muestrario*

El muestrario, que consta de 195 páginas numeradas, está organizado en las siguientes secciones:

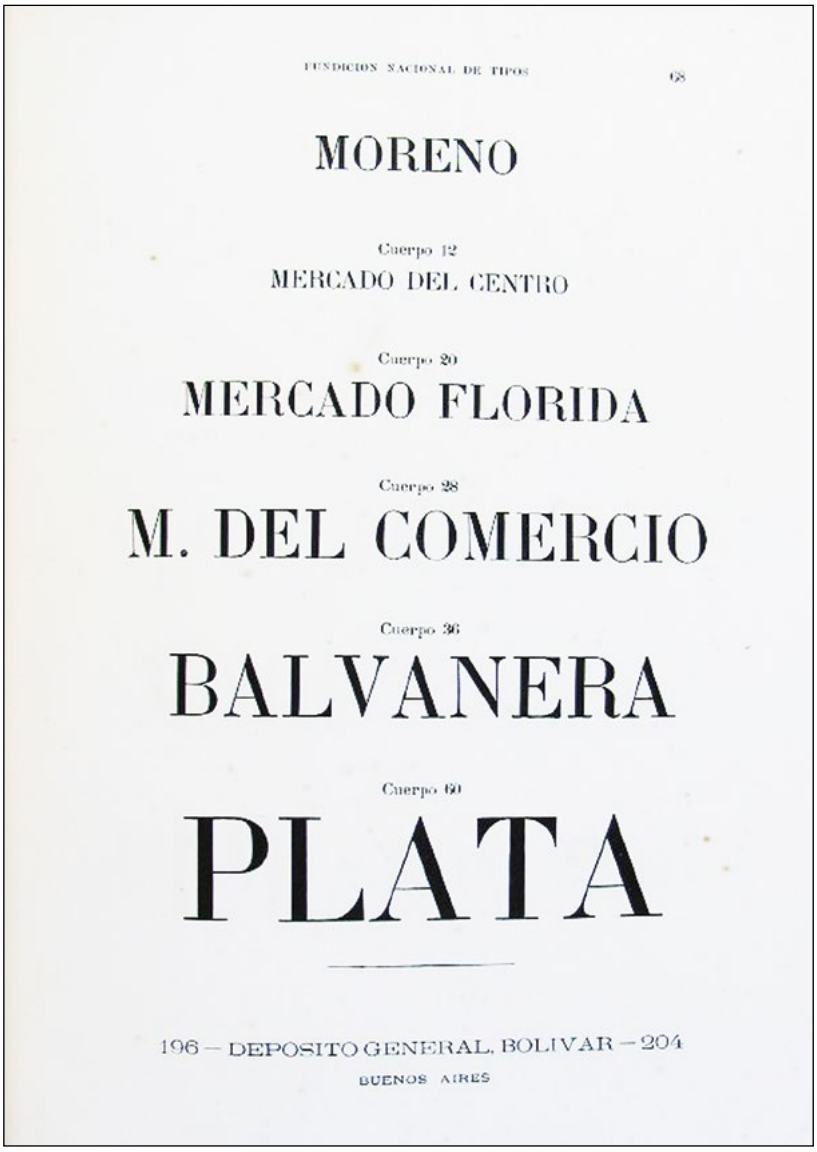


Cuerpo 72, 40 y 14 (Estanislao S. Zeballos, "Visita", p. 283).

1. Tipografía para cuerpo de texto, incluido tipos para griego y sánscrito.
2. Especialidades para anuncios de Diarios
3. Tipos para cartel
4. Letras negras
5. Letras de Fantasías
6. Parafernalia para la elaboración de papelería administrativa
7. Sección de viñetas

Los cuerpos, de menor a mayor, están dispuestos en su redonda y cursiva, con y sin interlineado. De los cuerpos 6 a 14, los usuales para la composición de libros, y aunque la tipografía no tiene nombre, se observa una letra elzeviriana de marcados contrastes. El primer nombre que aparece es Medieval, que recuerda levemente al tipo Caslon. Posteriormente se componen los tipos Griegos (cuerpos 7 y 10) y Sánscrito (cuerpo 9). Siguen "Especialidad para anuncios de Diarios" (12 a 16 pt) y "Tipos para carteles" (16 a 130 pt).

• *Los nombres de las familias tipográficas*
Una característica de este muestrario es que, para denominar cada una de las familias, se emplean nombres de ciudades y provincias argentinas; de algunos países vecinos (orientales; paraguayas; montevideanas); de facciones políticas (nacionalistas; autonomistas) y de próceres (Moreno; Belgrano; San Martín; Rivadavia). Esta estrategia se usa para citar cada uno de los cuerpos de las letras "Negras" ("9 Corrientes; 10 Entre Ríos y 11 Santiago del Estero") pero también se asocia con distintas familias de letra. Así por ejemplo, desde la página 43 de la muestra, vemos como unas elzevirianas chatas son denominadas "riojanas" y otras letras con remates curvos llamadas



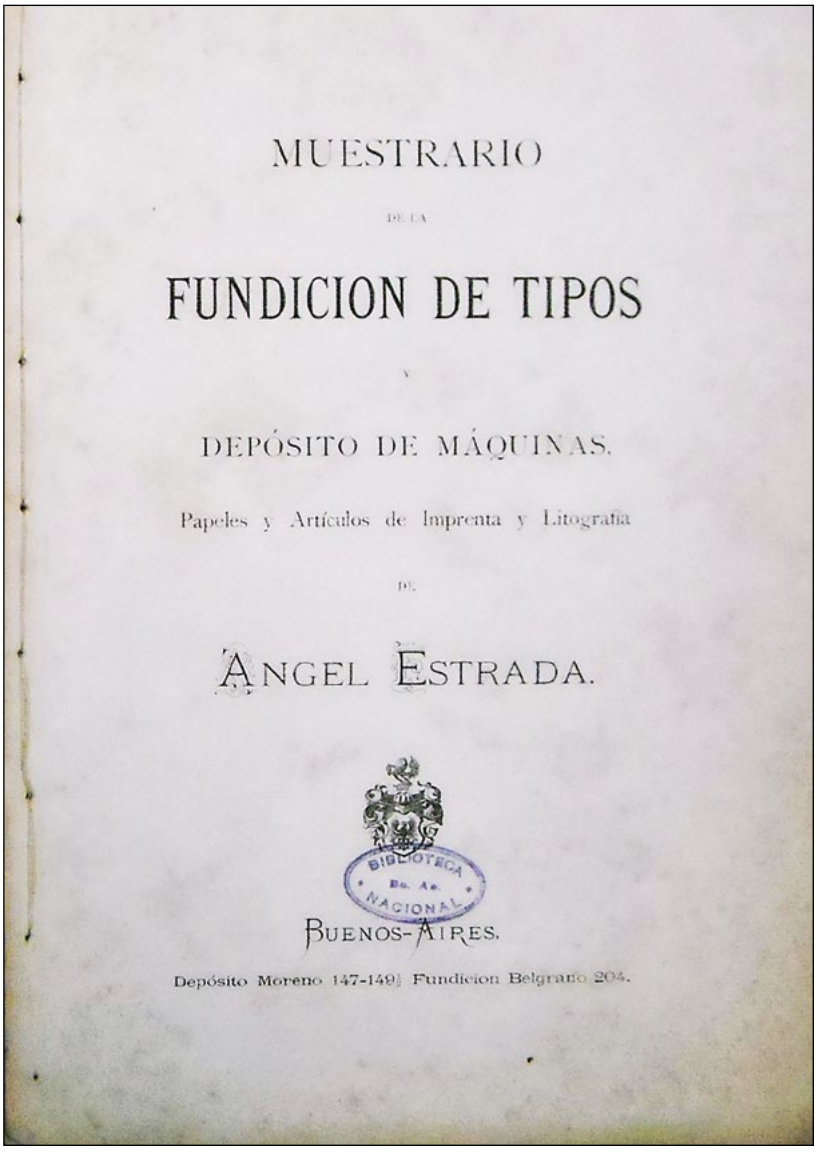
Tipos para cartel (Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 36).

"rosarinas". Entre las denominaciones aparecen con las misioneras, patagónicas, chivilcoyanas, pampas, correntinas, jujeñas, cordobesas, tucumanas, santafesinas, salteñas, mendocinas, puntanas, argentinas modernas, nacionales, sanjuaninas, catamarqueñas, entrerrianas, santiagueñas, argentinas, porteñas, bonaerenses.

Esta estrategia nacionalista no era nueva y posiblemente había sido introducida al mercado por la misma fundición de los Estrada en sus primeros catálogos. Para decir esto también nos apoyamos en otro muestrario de letras, el de la Imprenta de la Penitenciaría, publicado en Buenos Aires en 1878.[30] En la página de ese espécimen, se presentan los tipos de titulares, vemos una muestra de varios de los gentilicios (cordobesas, mendocinas, porteñas, correntinas, riojanas y jujeñas) empleados en el mismo estilo de letras que en el catálogo de Estrada que estamos analizando. Por otro lado, aunque en el muestrario que fechamos tentativamente entre 1874 y 1875 no aparece, conocemos una imagen de la página 243 de un catálogo de Estrada fechado en 1875 en el que figura la letra bautizada "estradistas", cuyo texto simulado es de corte nacionalista.

La estrategia nominal geográfica se interrumpe en siete ocasiones, cuando aparecen otras denominaciones como egipcia moderna, las largas delgadas, egipcias delgadas, escrituras comerciales, escrituras inglesas, escrituras nuevas, redondas, escritura itálica monarquista, ibernia, góticas modernas, normandas modernas, Clarendon, egipcias chatas, egipcias negras y lapidarias. En este caso nuestra hipótesis es que se prefirió mantener los términos de las fundiciones originales porque para los operarios de las imprentas las familias tipográficas que representaban deben haber sido muy conocidas.

30. Marina Garone Gravier, "Muestras tipográficas latinoamericanas".


MUESTRARIO

DE LA

FUNDICION DE TIPOS

Y

DEPÓSITO DE MÁQUINAS.

Papeles y Artículos de Imprenta y Litografía

DE

ANGEL ESTRADA.

BIBLIOTECA
Bs. As.
NACIONAL

BUENOS-AIRES.

Depósito Moreno 147-149½ Fundicion Belgrano 204.

Portada del muestrario de la Fundición de Tipos (Sin autor, *Muestrario...*).

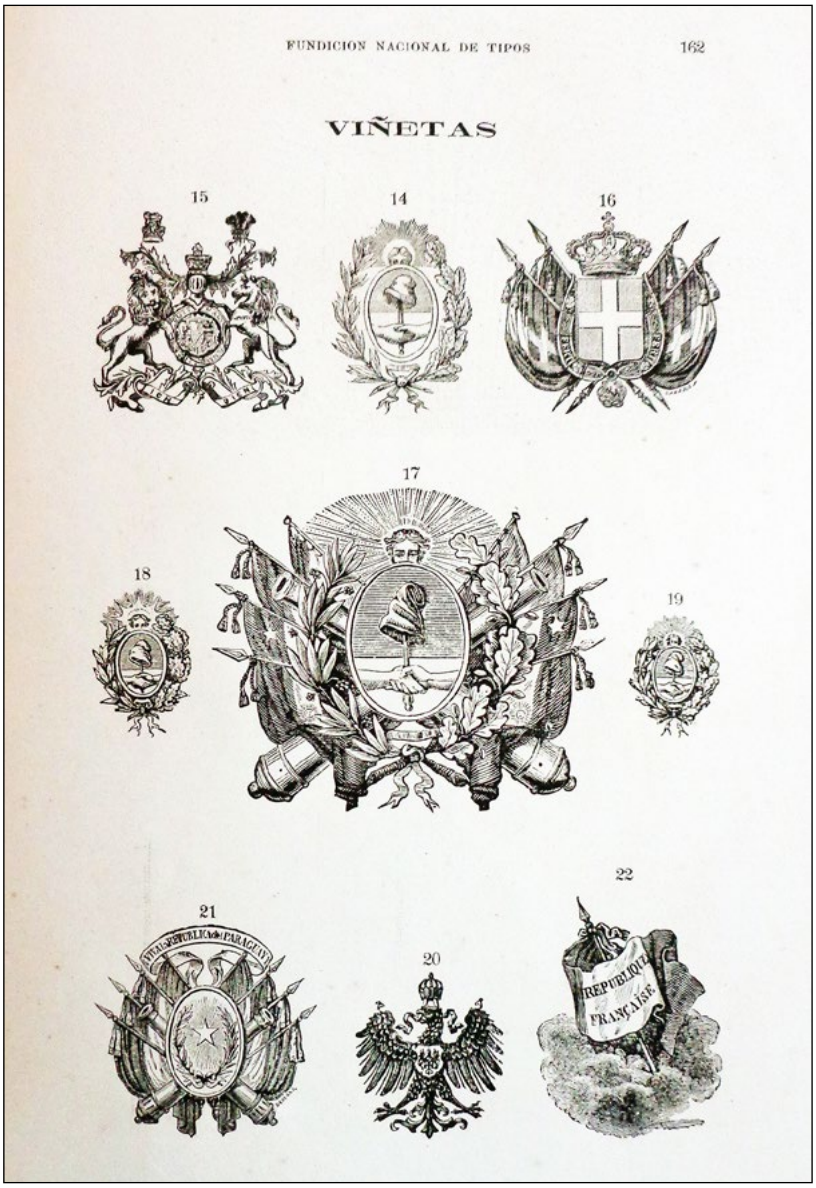
• *Estilos tipográficos del muestrario de Estrada*

La mayoría de los tipos presentados en el muestrario son letras de corte elzeviriano, es decir de los *revivals* más o menos fidedignos de tipos del siglo XVII, que las fundiciones internacionales realizaron durante el siglo XIX. También encontramos tipos modernos (estilo bodoniano, con mayor o menor contraste), egipcios, y palo seco grotescos, que presentan variaciones en el contraste de trazos gruesos y delgados, así como condensación o expansión de las letras. Hay también todo un grupo de familias con diferentes tratamientos en los remates y astas, la más conocida de las cuáles son las toscanas —que se pueden identificar fácilmente por sus terminales bífidos—, y otras que, sin llegar a ser letras de decoración, tienen rasgos manieristas. Y finalmente, existe un grupo de fuentes de estilo caligráfico: escrituras comerciales y góticas que eran común en las muestras del siglo XIX, y una variedad de letras con rasgos muy exagerados.

• *Letras de fantasía, parafernalia para el diseño de formatos, y viñetas*

Continuando con la descripción del catálogo tipográfico, la siguiente sección del catálogo son las letras de *Fantasías* que comprenden diversos efectos visuales como tipografía negra con delineado y púas al costado de cada carácter, toscanas llenas y caladas, letras con sus astas modeladas como columnas; letras en medio de cintas, blancas modernas, egipcias, y palo seco con bordes negros y sombra en diversos ángulos, altas inclinadas a la izquierda y la derecha.

La sexta sección del muestrario, que podríamos denominar *parafernalia para la elaboración de papelería administrativa,* está integrada por tipos para talonarios, combinaciones de bronce, bigotes, llaves y azurados, tanto de bronce como de antimo-



Viñetas (Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 161).

nio, clichés para talonarios y cabeza y fondos para factura, óvalos, círculos, cintas y adornos de combinación; rasgos de pluma y esquinas de bronce.

Finalmente, la sección de *Viñetas* está organizada con escudos, nuevas viñetas (porteñas, argentinas y americanas) y viñetas tradicionales; manos, cruces, esquinas y puntillados; modelos de cajas tipográficas; signos y viñetas propiamente dichas. Es importante hacer notar que se usa indistintamente el término *viñeta* para los tipos que permiten formar guardas y para los clichés de imágenes varias, reproducidos por galvanoplastia y estereotipia. Entre el surtido de grabados se cuentan 270 tipos distintos, los motivos que se pueden mencionar son: escudos y emblemas políticos, imágenes vinculadas con el comercio, bebidas, vestuario, niños, plantas, mobiliario, lámparas, campanas, anteojos, ojos, medicinas, armas, sillas, instrumentos musicales, agricultura, medios de transporte, calzado, relojes, juguetes, defunciones, insectos y ganado, animales salvajes, sierras. El muestrario termina con la presentación de rayas de antimonio y rayas de bronce para diarios.

Desde el punto de vista de las técnicas de artes gráficas, en el mismo muestrario se explica cuál era la ventaja que Estrada veía al ofrecer un surtido visual tan abundante:

> El gran surtido de viñetas de todas clases, adornos de gusto moderno, rasgos de pluma de Derriere, (las tres series), bigotes de lo más elegante que se conoce y de todas dimensiones, rayas de bronce y de antimonio, con combinación o sin ella, tipos para titulares de todas clases, escrituras inglesas y jónicas de diferentes cuerpos, etcétera, etcétera, que produce nuestra fundición, hacen que las imprentas puedan competir, y aun superar a las litografías en la mayor parte de los trabajos que antes eran exclusivos de estas.[31]

También en el texto simulado empleado para presentar los Tipos para Cartel se indican algunas características:

Los tipos de metal son preferibles a los de madera y más económicos, hasta llegar al cuerpo 130. La facilidad de reponerlos, su mayor abundancia en lotes, la facilidad de su distribución y colocación en caja, su inalterabilidad, y la dificultad de obtener letras de madera sólida y bien grabadas en tamaños pequeños, deciden los impresores a favor del tipo de metal. La colección de tipos para cartel fundidos en nuestra casa empieza en el cuerpo 16 y llega hasta el 130. Es decir que podemos ofrecer doce cuerpos diferentes muchos de los cuales tienen su correspondiente bastardilla.[32]

Entre los textos que se usan para disponer el tipo hay fragmentos de historia de la imprenta ("En esa época dejó Gutenberg Strasburgo para volver a Maguncia, con la idea de quizás encontrar allí más fácilmente algún prestamista"[33] o "Hétenos aquí en una de las grandes imprentas de la ciudad. Hay dos prensas y Franklin tiene a su lado un aprendiz");[34] también se dan algunos datos de historia nacional como "La independencia de la República Argentina fue proclamada en la ciudad de Tucumán".[35] En cambio otras frases tienen que ver directamente con el ámbito de la tipografía: "la tipografía es un arte que requiere cierta instrucción literaria en los que (...)"[36] o "Los tipógrafos verdaderos deben poseer una (...)"[37]; "Los carteles son indispensables".[38]

31. Ángel Estrada, (ed.), *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1883, p. 41.
32. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 31.
33. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 9.
34. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 23.
35. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 33.
36. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 35.
37. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 36.
38. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos*, p. 37.

Conclusiones

La Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de los Estrada es un claro exponente de la labor tipográfica que se realizaba en la Argentina después de la segunda mitad del siglo XIX. La importancia del estudio de esas labores editoriales y tipográficas radica en que a la fecha prácticamente han desaparecido de nuestro país las imprentas antiguas, con materiales artesanales y letrerías móviles, y con ellas se ha perdido para siempre una del parte patrimonio gráfico y tecnológico de la Argentina. Por lo que toca a la naturaleza de las obras que realizaba la imprenta (papelería, carteles, folletos y anuncios, publicación de libros y manuales de estudio), su legado es de vital importancia porque nos permite conocer la naturaleza de la comunicación visual que se dio en Buenos Aires y qué impacto tuvo no solo en el resto de la República, sino cómo sirvió al proyecto educativo y cultural nacional.

La búsqueda de información en fuentes secundarias nos ha revelado que, en la historia de la imprenta argentina, se ha atendido preferentemente el perfil editorial de los personajes y sus casas; sin embargo, los aspectos vinculados con la tipografía en sí y las consideraciones técnicas han quedado al margen de las narrativas, y no se consignan prácticamente ninguna clase de datos. Esta forma de historiar nos demuestra un sesgo negativo en los estudios de cultura impresa local que pretendemos subsanar con la inclusión nuevos objetos de estudio y fuentes de consulta. No estamos hablando exclusivamente de historia del libro, sino de hacer historia de la cultura impresa local, incluyendo en esa mirada la historia de la imprenta y la tipografía, lo que conlleva atender una serie de conocimientos específicos sobre aspectos estéticos y procesos técnicos.

Por todo lo anterior, al incluir a los productores de tipos y verlos en conjunto con sus obras, como ha sido nuestra intención en el

caso de la imprenta y fundición de tipos de los Estrada, hemos procurado ampliar la base conceptual desde la que se debe mirar la historia de la comunicación visual y la cultura impresa argentina.

Para llevar a cabo el estudio completo de este caso es necesario localizar más documentación que nos permita subsanar algunas dudas, especialmente las referidas a la actividad comercial y económica de la fundición y sus clientes, para trazar las redes de distribución en el resto del país; será preciso también emprender el estudio de los costos de los productos tipográficos ofertados, un área de la historia económica de las artes gráficas que aún está prácticamente inexplorada en la Argentina.

Del muestrario tipográfico conservado que usamos en este estudio, es posible comentar que los Estrada recurrieron a los proveedores internacionales más relevantes de su momento, tanto en Europa como en Estados Unidos, y eso mismo nos indica que se encontraban a la vanguardia tecnológica y estética de su época. Hemos dejado pendiente para trabajos posteriores la identificación precisa, en los impresos de la editorial Estrada, de los usos tipográficos y la naturaleza de la maquetación y el diseño gráfico de los libros y otras publicaciones.

Fuentes de consulta

• *Libros*

AA.VV., *Estrada, 125 aniversario.* Buenos Aires, Ángel Estrada & Cía., 1994.

Ares, Fabio Eduardo, *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824,* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

Buonocuore, Domingo, *Libreros, Editores e Impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

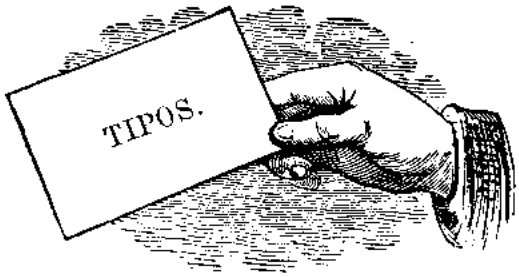
Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, *Ciudad de Buenos*

Aires. Un recorrido por su historia, 2ª ed., Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2009.
Estrada, Ángel (ed.), *Muestrario de la Fundición de Tipos. Depósito de Máquinas. Papeles y Artículos de Imprenta y Litografía*, Buenos Aires, Ángel Estrada, ¿1874-1875?
Estrada, Ángel (ed.), *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1883.
Estrada, Tomás J. de (dir.), *Centenario, 1869-1969. Cien años de activa permanencia en el campo de la educación y la cultura*, Buenos Aires, Estrada, 1969.
Fournier, Henri, *Traite de la Typographie*, 3ra. Edition, Tours, 1870.
Furlong Cardiff, Guillermo S.J., *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses. 1700-1850*, Tomo I, Buenos Aires, Guarania, 1953.
Garone Gravier, Marina, *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo. Panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento,* México, Biblioteca Lafragua-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Biblioteca Histórica del Colegio Preparatoriano de Xalapa-Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, 2009.
Garone Gravier, Marina y María Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa,* México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Ediciones del Ermitaño, 2012.
Garone Gravier, Marina y Albert Corbeto, *Las letras de la ilustración. Edición, imprenta y fundición de tipos en la Real Biblioteca* (Catálogo), Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012.
Hortelano, Benito, *Manual de Tipografía para Uso de los Tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, Antiguo Impresor y Editor de Madrid y Buenos Aires. Colección Biblioteca de Maestros, 1864.
Hortelano, Benito, *Memorias de Benito Hortelano (Parte argentina). 1849-1860*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

Kunz, Hugo (ed.), *Gran Guía de la Ciudad de Buenos Aires*, Hugo Kunz y Cía, 1886.
Lima González Bonorino, Jorge, *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870. A través del Catastro de Beare y el Censo Poblacional*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
Medina, José Toribio, *La imprenta en el antiguo virreinato del Río de la Plata*, Anales del Museo de La Plata, La Plata, Talleres del Museo de La Plata, 1892.
S/a, *Muestrario de la Penintenciaría,* Buenos Aires, 1878.

• *Artículos*
Ares, Fabio Eduardo, "Territorio tipográfico". En *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*, Cuaderno N° 7, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012.
Costa, María Eugenia, "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)", *Question*, Año 11, Nº 23, La Plata, UNLP, 2009. Publicación electrónica disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/34 [Consulta: 12 de junio de 2011].
Garone Gravier, Marina, "La influencia de la Imprenta Real Española en América: el caso de México", en *Imprenta Real Fuentes de la tipografía Española,* Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, 2009, pp. 87-102.
Garone Gravier, Marina, "Competencia tipográfica en México a mediados del siglo XIX: entre la disputa tecnológica e ideológica del catalán Rafael de Rafael y el jalisciense Ignacio Cumplido", *Butlletí de la Reial Academia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, LII, Años académicos 2009-2010, ISSN: 0210-7481 [en prensa].
Garone Gravier, Marina, "A Vos como Protectora Busca la Imprenta ¡ô Maria! Pues de Christo en la agonia Fuiste Libro, é Impresora: una

muestra tipográfica novohispana desconocida (1782)," *Gutenberg-Jahrbuch* , 2012 [en prensa].
Garone Gravier, Marina, "Muestras tipográficas latinoamericanas: comentarios sobre nuevos hallazgos (siglos XVIII hasta primera mitad del siglo XX)", *43 Reunión Nacional de Bibliotecarios,* Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina, Feria del Libro de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, Conferencia magistral, 2011.
González, Lidia Graciela y Sandra Condoleo, "La Editorial Estrada". En *Montserrat, Barrio fundacional de Buenos Aires*, Cuaderno N° 7, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012, pp. 128-141.
Oteiza Gruss, Viviane Inés, "Bibliotecas y periódicos de inmigración. Una reflexión basada en el estudio del periodismo francés". Ponencia presentada en 5° Encuentro de Bibliotecas de Colectividades, Buenos Aires, 26 de junio de 2010. Disponible en: www.bn.gov.ar/descargas/recursos/colectividades/13-oteiza.pdf. [Consulta: 8 de enero de 2012].
S/a, *Veritas*, "Historia de una institución que es orgullo de nuestra editorial", *Veritas*, Año VIII, N° 89, Buenos Aires, Veritas, 1963, pp. 24-29.
Ugarteche, Félix de, "La primera imprenta de Buenos Aires", *Artes Gráficas, órgano oficial de la sección artes gráficas de la UIA*, Año 1, N° 3, edición extraordinaria, 1942, pp. 51-63.
Zeballos, Estanislao S., "Visita a la Fundición Nacional de Tipos". En: *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1876, pp.142-157, pp.205-218, pp.280-287.



Los talleres multigráficos de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser en los inicios de la industria editorial argentina

María Eugenia Costa[1]

Introducción. Condiciones del mercado del libro ilustrado

A fines del siglo XIX y principios del XX, en Buenos Aires, el conocimiento acerca de las denominadas "artes del libro"[2] era considerado como un saber de elevada legitimidad cultural, capaz de significar el alto grado de civilidad alcanzado por la sociedad letrada porteña. En esta etapa de surgimiento y progresiva organización del espacio editorial argentino, todavía se importaban de Europa libros de carácter histórico, científico y literario.[3] Algunos de los ejemplares europeos de lujo incluían portadas ilustradas e imágenes interiores, además de diversos "realces" que destacaban los textos y ornamentaban las páginas (orlas, viñetas, frisos o remates, letras iniciales, etcétera.). Estas "ediciones esmeradas", generalmente de tiradas reducidas, eran destinadas a una minoría social compuesta por familias aristocráticas, funcionarios públicos, hombres de letras e intelectuales reconocidos. Estos miembros de la elite –de nacimiento o de fortuna– además de estar dotados de competencias específicas para la apropiación de textos de diversos géneros, valoraban la materialidad y visualidad de dichas ediciones. Los círculos letrados atendieron las cuestiones estéticas siguiendo ciertos patrones del gusto europeo dominante. Por ello compraban en el extranjero colecciones enteras en diferentes idiomas y conformaron bibliotecas privadas

1. Docente de Historia del libro y de las bibliotecas, FaHCE, UNLP. Directora del proyecto de I+D "Entramados de la cultura impresa en Buenos Aires: libros, lectores, bibliotecas (siglos XIX-XX)" IdIHCS/CONICET, FaHCE, UNLP.

2. Esta noción alude a los oficios de las artes gráficas, desde la tipografía, la ilustración y ornato de los libros, hasta las técnicas de estampación y encuadernado.

3. Alejandro E. Parada, *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina,* Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/ Universidad de Buenos Aires, 2007.

destacables.[4] El consumo de libros ilustrados como bienes suntuarios era impulsado por valoraciones simbólicas, relacionadas con el prestigio cultural y la distinción social. Sin embargo, en la mayoría de los volúmenes que circulaban en nuestro país, las imágenes solían limitarse a un retrato del autor en el frontis o anteportada, algunos ornamentos tipográficos al comienzo de cada capítulo y escasas láminas insertas fuera del cuerpo del texto (incluidos mapas en blanco y negro o, a color).

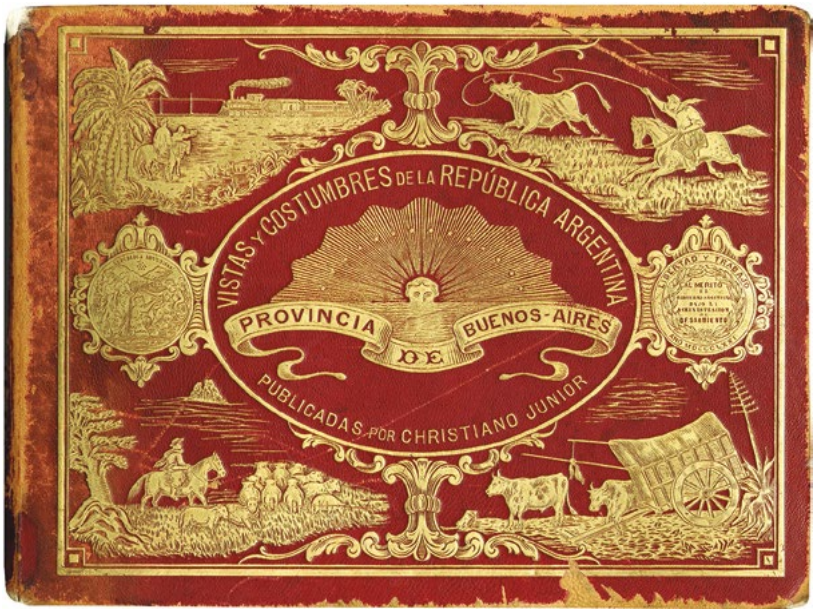
Si bien en las primeras décadas del siglo XIX se habían publicado en Buenos Aires álbumes litográficos con estampas de "usos y costumbres",[5] en 1862 la Imprenta La Revista lanzó el primer libro ilustrado de nuestro país. La obra seleccionada fue *Teatro social del siglo XIX* de Fray Gerundio (seudónimo del escritor español Modesto Lafuente) e incluyó numerosas xilografías. El editor advertía que, para obtener las láminas (consideradas indispensables para la comprensión del texto costumbrista y satírico) tuvo que hacer "inmensos desembolsos a fin de mandarlas abrir en un país en que por primera vez se intenta cosa semejante."

Luego del éxito de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, editado a fines de 1872 por José Zoilo Miguens y puesto a la venta por la Imprenta de La Pampa en enero de 1873, el *best seller* nacional dejó de ser un caso aislado. En 1879, la Librería del Plata publicó la segunda parte del poema gauchesco con el título *La vuelta de Martín Fierro*. El libro incluyó diez ilustraciones de Carlos Clerice que aseguraban (según palabras del autor en el prólogo) "las más aventajadas condiciones artísticas".

No obstante, cuando Ernesto Quesada en la década de 1880 delineó el panorama del movimiento intelectual argentino afirmó que, si bien en Buenos Aires se leían muchas publicaciones periódicas, se editaban pocos libros nacionales. Sostenía que el

4. Domingo Buonocore, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: esbozo para una historia del libro argentino,* Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

5. Las impresiones litográficas eran realizadas en Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado a cargo del ginebrino César H. Bacle y su mujer Adrianne P. Macaire, junto con el inglés Arthur Onslow; la Litografía Argentina, del porteño Gregorio Ibarra, además de la Litografía de las Artes, del francés Charles H. Pellegrini.



"Vistas y Costumbres de la República Argentina. Provincia de Buenos Aires, publicadas por Christiano Junior, e impresa en Peuser, en 1876 (Biblioteca Digital Trapalanda de la Biblioteca Nacional).

público era escaso e insuficiente para que los escritores pudieran vivir de su oficio: "Aquí no hay –con excepción de rarísimos ejemplos– editores que puedan llamarse propiamente así".[6] En efecto, hasta la década de 1910 aún no existía un mercado editorial consolidado y muchos autores argentinos, incluso los ya consagrados, financiaban la publicación de sus propias obras. Por su parte, los editores "modernos" tendientes a profesionalizarse,[7] solían recurrir a prensas francesas y, en menor medida, a españolas e inglesas para imprimir obras literarias en lengua

6. Ernesto Quesada, "El movimiento intelectual argentino", en *Reseñas y críticas*, Félix Lajouane editor, 1895, p. 122.
7. El historiador Alejandro Eujanián (1999) propuso tres rasgos para definir al "editor profesional": iniciativa en la propuesta editorial, control financiero de la publicación e independencia de su circulación y venta.

castellana y con calidad gráfica.[8] Esta elección se basaba no solo en motivos estéticos sino también en razones económicas, ya que incidían tanto los costos de producción, los aranceles aduaneros como las redes de distribución y comercialización. En algunos casos, a los ejemplares publicados en el extranjero se les agregaba –con posterioridad a la impresión– un sello o pie de imprenta de algún establecimiento tipográfico nacional. Asimismo, circularon libros económicos con pies de imprenta ficticios; es decir, se les insertaba el nombre de un supuesto editor porteño.[9]

Junto con la inmigración masiva de fines del siglo XIX, se crearon las condiciones materiales y organizativas asociadas a una fuerza de trabajo calificada las cuales propiciaron el desarrollo de la industria gráfica porteña. Por un lado, se incorporaron nuevas máquinas de origen europeo o norteamericano y materiales tipográficos que eran suministrados por las firmas alemanas Curt Berger y Hoffman & Stocker, o por la empresa italiana Serra Hermanos.[10] Las leyes de aduana de carácter liberal favorecieron la introducción de maquinarias para el fomento de la industrialización. Por otro lado, se implementaron una serie de diversos procedimientos técnicos y fotomecánicos modernos (mediante fotolitos y clisés) que posibilitaron la reproducción de las ilustraciones.[11] Las innovaciones asociadas a la multiplicación de imágenes modificaron los aspectos visuales de estos impresos, concebidos como artefactos u objetos constitutivos de la "cultura

8. Los impresores-editores más conocidos en la Argentina eran Charles Bouret, Auguste e Hippolyte Garnier, Louis Michaud, Paul Ollendorff, Albert Quantin.

9. Sergio Pastormerlo, "1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial", en José Luis de Diego, (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 1-29.

10. Marina Garone Gravier y Fabio E. Ares, "Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de la familia Estrada", en *Letras Históricas*, nº 9, 2013, pp. 115-146. Disponible en http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LH/article/view/1818.

11. Además de las técnicas tradicionales de la calcografía y la litografía, se incorporaron las técnicas de citocromía, cromolitografía, oleografía, fotocromía, fototipia, heliograbado, tricromía, entre otras.

gráfica" porteña.[12] Efectivamente, la serie de factores tecnológicos antedichos contribuyeron a la expansión progresiva de materiales impresos en distintos soportes (libros, álbumes, periódicos, magazines, folletos, afiches publicitarios, tarjetas postales, etcétera) destinados a un público lector cada vez más diversificado. [13] Las diversas publicaciones acompañaron las vastas transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales del período de entre siglos.

Hacia 1860, el sector gráfico manifestó un avance significativo, ya que el capital inicial requerido para la actividad resultaba relativamente bajo.[14] Por entonces la mayoría de los establecimientos gráficos porteños eran pequeños talleres de imprenta y negocios de librería, regenteados en su mayoría por extranjeros de distintos orígenes (españoles o franceses y, en menor medida, ingleses, italianos, alemanes u otras nacionalidades). A mediados de la década de 1860 en Buenos Aires había solo doce librerías y funcionaban nueve imprentas y cuatro litografías, de las cuales tres se desempeñaban también como establecimientos impresores.[15] Un relevamiento realizado en 1879 consignó la existencia de 33 establecimientos tipográficos.[16] De acuerdo con el Censo Municipal de 1887, las librerías ascendieron a un centenar y se contabilizaron 89 imprentas. A nivel espacial estaban aglutinadas en el centro cívico de la ciudad, donde se concentraba el poder político y cultural.

Durante el período 1870-1890, la producción de libros en Buenos Aires estuvo a cargo de impresores-libreros, además de edi-

12. (Szir, 2016).

13. Alejandro E. Parada, *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina,* Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/ Universidad de Buenos Aires, 2007 y Graciela Batticuore*, Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

14. Alejandro C. Eujanián, "La cultura: público, autores y editores", en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva Historia Argentina 4. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880),* Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 545-605.

15. Buonocore, *op. cit.,* 1944.

16. Nelson Alberto Ferrer, *Historia de los gráficos argentinos: sus luchas, sus instituciones. 1857-1957,* Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, p. 100.

tores.[17] Entre ellos se encuentran los alemanes Guillermo Kraft y Jacobo Peuser quienes, muy jóvenes, emigraron a nuestro país y se nacionalizaron a fines de la década de 1880. En los primeros estudios históricos sobre el libro en la Argentina, ambos fueron considerados como auténticos pioneros en la introducción de adelantos tecnológicos para las artes gráficas.[18] Sobre la base de estos trabajos descriptivos, otros investigadores hicieron hincapié en los itinerarios de estos inmigrantes alemanes, en su progresiva profesionalización y en el carácter "tradicional" de sus perfiles editoriales.[19] Se tuvieron en cuenta las relaciones establecidas por los fundadores y sus descendientes con organismos gubernamentales y los múltiples vínculos corporativos y empresariales.[20] Para el abordaje de la etapa de surgimiento y expansión de las librerías e imprentas de Guillermo Kraft y de Jacobo Peuser, en este trabajo se narran las experiencias migratorias, los recorridos profesionales y las trayectorias laborales de los fundadores, como así también las de sus descendientes, insertos en una compleja red de relaciones políticas, económicas e intelectuales. Asimismo, se describen las innovaciones tecnológicas en las artes gráficas introducidas por estos pioneros alemanes y se caracterizan los talleres multigráficos devenidos en emporios industriales de magnitud creciente, con sucursales de librerías e imprentas en distintos puntos del país y filiales en países limítrofes. Si bien se alude a la diversidad de productos impresos salidos

17. Las ediciones de Pablo E. Coni y Martín Biedma (fundador de la Imprenta Rural) dominaban el mercado editorial. El caso de la Imprenta y Librería de Mayo, de Carlos Casavalle, fue un caso excepcional (Sergio Pastormerlo, "1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial", *op. cit.*).

18. Félix de Ugarteche, *La imprenta argentina: sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos Roberto Canals, 1929 y Buonocore, *op. cit.*

19. José Luis de Diego, "Editores alemanes en Argentina", en Chicote, Gloria y Bárbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 223-230.

20. Stella Maris Fernández, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001 y María Eugenia Costa, *Políticas editoriales y artes gráficas en Argentina (1890-1955): los libreros e impresores alemanes Kraft y Peuser*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2017 (en prensa).

de los talleres de Kraft y Peuser (ya sean turísticos, cartográficos, comerciales, institucionales o artísticos) el hincapié es puesto en la edición de libros ilustrados.

Itinerario del dibujante y litógrafo Guillermo Kraft

En el ducado de Brunswick de la Confederación Germánica, el 30 de agosto de 1839 nació Wilhelm Kraft, aunque se desconocen datos precisos en torno a la composición familiar o a la condición socioeconómica de origen. Las diversas fuentes primarias relevadas (textos conmemorativos del establecimiento gráfico y algunos artículos en revistas del ramo) destacan que, antes de emigrar, Kraft era un artesano calificado, que tuvo una experiencia laboral previa en Francia, la cual resultó significativa para su formación técnica y artística. En 1854, con tan solo 15 años, se inició en el oficio de dibujante litógrafo e impresor en París durante el III Imperio y luego pasó una temporada en Burdeos.

En procura de nuevos horizontes profesionales, el joven de 23 años se trasladó a la ciudad de Buenos Aires en 1862. En el contexto histórico del proceso de organización nacional, su arribo al territorio argentino coincidió con la elección de Bartolomé Mitre para la presidencia (1862-1868). En los diversos textos de homenaje se describen las dificultades políticas y económicas que tuvo Guillermo Kraft para el ejercicio del oficio, pero se destacan sus valiosos emprendimientos.

A tan solo dos años de su llegada a Buenos Aires, el técnico alemán instaló su propio local en la zona aledaña a la Plaza de la Victoria, actual Plaza de Mayo. La Litografía, Imprenta y Taller de Encuadernación Guillermo Kraft comenzó a funcionar el 4 de mayo de 1864 y perduró durante un poco más de una centuria.[21] Originariamente, el modesto taller estuvo situado en la calle Reconquista N° 83-85, entre Cangallo y Piedad, pero en 1866 se

21. María Eugenia Costa, "La Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser y las 'artes del libro' en Buenos Aires (1867-1917)", Ponencia presentada en *I Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía*, Buenos Aires, abril 2014 (inédita).

Guillermo Kraft (en Ugarteche, *op. cit.*, p. 517).

Vista del taller de impresión de Kraft (en Ugarteche, *op. cit.,* p. 536).

trasladó a otra casa cercana a la Iglesia de la Merced (en el Nº 92 de la misma calle). Luego, el establecimiento fue emplazado en un solar que perteneció a los herederos del impresor don Agustín Garrigós hasta 1886. A fines del siglo XIX, Guillermo Kraft se estableció temporariamente en la calle Cuyo Nº 1124, según consta en las portadas tipográficas de los libros, en las publicidades y en los encabezados de las facturas u otros impresos.[22]

En 1864 Guillermo Kraft introdujo una moderna máquina litográfica accionada a vapor conocida como La Adela,[23] la cual le permitió competir en el mercado. Si bien en Buenos Aires funcionaron varios talleres de litografía desde la década de 1820, La Adela fue considerada en los álbumes conmemorativos de la fir-

22. Fabio E. Ares, y Estela Pagani, *Viñetas. Imágenes gráficas, estampas y tipografía del pasado 1859-1958,* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015.
23. Adela Kraft era el nombre de su hija con Elsa Wiblis.

Local original de la firma, en Reconquista N° 92 (en Ugarteche, *op. cit.,* p. 525).

ma y en la bibliografía como la primera en su tipo en llegar al país. Sin embargo, desde 1862 se registraron publicaciones de la Imprenta y Litografía a vapor de Joseph Alexandre Bernheim y Martín Boneo de la calle Perú N° 147. En la década de 1880, la Casa Kraft se publicitaba como un establecimiento con especialidad en cromolitografía y fototipia.

A la muerte del fundador, acaecida el 4 de marzo de 1893, la empresa quedó a cargo de su hijo mayor de 19 años, también llamado Guillermo (1873-1936), quien cursó estudios técnicos en Berlín y Londres, en permanente contacto con los principales centros artísticos y literarios de la época.[24] El primogénito intentó la fabricación de papel pero fracasó.[25] En 1897 inauguró los talleres localizados en la calle España Nº 151, sita en el barrio industrial

24. *80 aniversario Kraft, 1864-1944*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.
25. Kraft, 1946.

Guía Kraft, 1895.

de Barracas.[26] Las construcciones fabriles fueron mejorándose y ampliando progresivamente con la compra de solares contiguos, hasta ocupar casi toda la manzana de la avenida Martín García y Jovellanos.[27]

En 1898, Guillermo Kraft importó e instaló en sus talleres máquinas Typograph para la composición mecánica de los textos mediante un teclado, disputándose con Jacobo Peuser la condición de "pionero"[28]. Asimismo en la época se discutía la superioridad de la máquina de componer Linotype de Peuser respecto a la Typograph de Kraft.[29] Esta innovación tecnológica suplantó el

26. Fabio E. Ares, "Barracas territorio multigráfico", en Lidia González, *et al*., *Barracas: esencia de barrio porteño,* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015, pp. 123-139.
27. Desde 1936, las oficinas centrales se ubicaron en la calle Reconquista N° 319-327, donde funcionaban también las reparticiones administrativas y las secciones técnicas, en un moderno edificio de siete plantas (Kraft, 1939).
28. *Artes Gráficas* n°6, 1943, p. 227.
29. *La Noografía* n° 11, 1899, p. 175-176.

trabajo de unos cinco operarios.[30] Con esta máquina se comenzó a componer desde 1899 la *Guía Kraft* y algunos libros voluminosos. También se adquirieron otras modernas maquinarias, con el objetivo de satisfacer la creciente demanda de trabajos de impresión, tanto particulares como gubernamentales. A principios de siglo XX, la imprenta Kraft incorporó seis máquinas planas Augsburg a dos revoluciones con ponepliegos automáticos para la producción de libros, catálogos u otras publicaciones ilustradas. Asimismo, la firma adquirió una nueva máquina rotativa para ilustraciones, apta para imprimir a dos colores en ambas caras del papel a la vez.[31]

La introducción de esta tecnología implicó una inversión importante y derivó en una división del trabajo en los talleres. Igualmente, parte del proceso continuó teniendo un carácter artesanal, debido a que se asociaba a la noción de calidad de los impresos. Para la reproducción de imágenes, Kraft empleó fotocromos de seis o siete colores. En 1882 el libro *Trofeos de la Reconquista de la ciudad de Buenos Aires en el año 1806* (editado por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires durante la intendencia de Torcuato de Alvear), incluyó en el frontis "el primer cromo litográfico" a catorce colores hecho en el país. Para su ejecución se emplearon unos cinco meses de trabajo.[32]

Además de los atlas geográficos se destacó el *Álbum militar de la República Argentina* –con reproducciones de uniformes del ejército– que fue publicado en 1888. El álbum, además de cromolitografías, llevó fototipias de paisajes urbanos.

La empresa se caracterizó también por la temprana introducción del *offset* –hacia 1910– y la importación de rotativas tipográficas. Esta serie de datos dan cuenta del grado creciente de mecanización y la progresiva reconversión tecnológica del establecimiento gráfico.

30. *La Nación* 25/12/1898.
31. *Éxito Gráfico* nº19, 1907, p. 112-113.
32. Kraft *75 años,* Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1939.

Álbum militar de la República Argentina, 1888.

Los herederos del fundador continuaron con la tradición familiar. La idea de continuidad e identificación se reforzó por el hecho de que todos los primogénitos, tanto el hijo como el nieto, se llamaron Guillermo Kraft y presidieron la empresa. En este sentido resultan evidentes los efectos de conservar el nombre de pila que condensa simbólicamente las propiedades materiales e intangibles acumuladas y heredadas a través de las distintas generaciones. [33]

Trayectoria del librero e impresor Jacobo Peuser

En el seno de una católica familia de artesanos, nació Jacob Peuser el 28 de noviembre de 1843 en la ciudad de Camberg, perteneciente al ducado de Nassau. Frente a una situación de carestía y

33. María Eugenia Costa, "La Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser y las 'artes del libro' en Buenos Aires (1867-1917)", Ponencia presentada en *I Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía*, Buenos Aires, abril 2014 (inédita).

Jacobo Peuser (en Ugarteche, *op. cit.*, p. 545).

falta de trabajo, la familia Peuser solicitó a la comuna permiso para emigrar y viajó a la Argentina en 1857. La familia se radicó en un primer momento en Paraná –por entonces capital de la Confederación Argentina– y luego en la ciudad de Rosario, donde residió desde 1860 hasta 1864. Allí Jacobo Peuser conformó un modesto capital como empleado y tipógrafo de la libre-

ría y papelería de Eudoro Carrasco, en la calle Córdoba Nº 81. No obstante, cuestiones familiares lo llevaron a instalarse en Buenos Aires a fines de 1864. En la capital Peuser se empleó en un primer momento en la casa del editor e impresor alsaciano Joseph Alexandre Bernheim, director de los diarios *Le Courrier de la Plata* (1865), *La República* (1868), quien también era fundidor de tipos.[34] El joven tipógrafo alemán pudo instalarse en forma independiente a la edad de 23 años, con el apoyo de su antiguo empleador y del jurisconsulto Rafael Casagemas, dueño de la Librería del Plata.[35]

La *Librería Nueva* de Jacobo Peuser se inauguró el 20 de abril de 1867 y estaba ubicada en la calle Cangallo Nº 89. De acuerdo con algunas fuentes, a fines de 1868 Peuser compró la librería de Bernheim localizada en la calle Moreno Nº 130, sin vender ni desatender el anterior negocio.[36] Sobre esta base, celebró un contrato de sociedad con José Pintos dos Santos el 6 de febrero de 1871, bajo la razón social Peuser y Compañía.[37] Con el objetivo de ampliar sus actividades, Peuser alquiló distintas propiedades; primero en la esquina de la calle del Parque y Uruguay, donde instaló un taller de rayado y encuadernación (1871-1873); después en la calle San Martín Nº 102, donde funcionó su sede central (1877) y finalmente se fue extendiendo a distintos locales aledaños (1885-1891)

34. Marina Garone Gravier, y Fabio E. Ares, "Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de la familia Estrada", en *Letras Históricas*, nº 9, 2013, pp. 115-146. Disponible en http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LH/article/view/1818.

35. Manuel C. Chueco, *Los pioneers de la industria nacional*. Tomo II, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896.

36. Como los documentos presentan contradicciones respecto a la Librería Nueva *y* la figura de Bernheim (si fue su primer propietario o si se asoció con Peuser), se optó por la información consignada en Chueco, *op.cit.* ; *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917 y *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927.

37. *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927.

y a otros puntos de la ciudad de Buenos Aires.[38] Además de la librería, allí funcionaban la imprenta y la encuadernación, que eran enriquecidas constantemente por nuevas maquinarias.

En la biografía *Don Jacobo Peuser. Rasgos sobresalientes de su vida y su obra* (1943) se alude al contexto socioeconómico de la década de 1870, cuando comenzaron a percibirse algunos efectos modernizadores de la incipiente industrialización, fruto de la corriente inmigratoria. En 1875 Jacobo Peuser fue uno de los fundadores del Club Industrial y, desde fines de la década de 1880, actuó como directivo en la Sección de Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina (UIA), donde los socios promovieron los avances del sector editorial a través de exposiciones nacionales e internacionales y publicaciones periódicas, como el Boletín de la UIA lanzado en 1895. Por otra parte, Peuser era miembro de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, aspecto que se plasmó en la publicación de álbumes de vistas y costumbres como así también en postales con fotos.[39]

En el siglo XIX fue significativo el papel de la prensa de las colectividades, plasmado en la prédica política de los boletines, los panfletos y los periódicos. Sin embargo, no existía en la Argentina un público de lengua alemana lo bastante numeroso como para justificar una amplia política de edición de libros en ese idioma.[40] En 1875, Jacobo Peuser editó para su comunidad de origen el *Argentinisches Deutsche Wochenblatt* (Semanario Argentino Alemán), una breve hoja informativa que salía diariamente. A partir del número 31, el semanario cambió su denominación por *Argentinisches Deutsche Zeitung* (Periódico Argentino Alemán) y su aparición pasó a ser trisemanal. Este periódico registraba no-

38. Según consta en las portadas o pie de imprenta de los libros, primero se localizó en San Martín N° 96-98 y luego, en la década de 1880 en el N° 150-156. En los años noventa, el local de ventas principal se ubicó en San Martín N° 522-524. Posteriormente figuró en el N° 824. Instaló asimismo una sucursal en calle Córdoba N° 1164-1166. Por otra parte, el taller y depósito estaban en Belgrano N° 598.

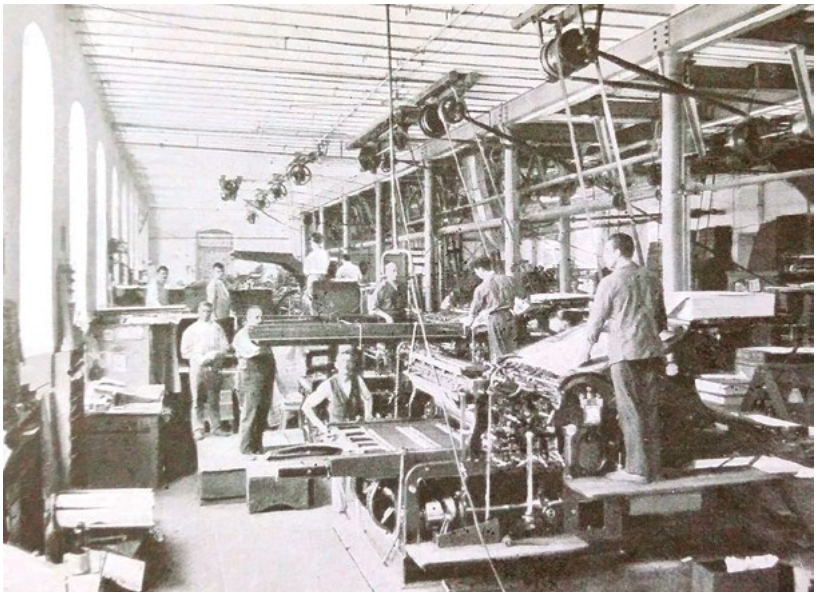
39. Marcelo Loeb y Jeremy Howat, *Catálogo descriptivo de postales argentinas: Jacobo Peuser 1899-1935,* Buenos Aires, Loeb editor, 1997.

40. De Diego, 2011.

Talleres de Peuser, en Av. Regimiento de Patricios N° 567.

ticias del exterior y transcribía artículos de los principales diarios porteños como *La Nación, La Prensa*, etcétera. Es de destacar que el impreso de Peuser tenía agentes y corresponsales en el extranjero: Alemania (Leipzig), Estados Unidos (Boston), Uruguay (Montevideo), Paraguay (Asunción) y en diversas ciudades y pueblos del país, especialmente en el Litoral donde las colonias alemanas eran más numerosas.[41] En cuanto a sus contenidos, el Periódico Argentino Alemán proclamaba las ventajas ofrecidas por nuestro país para la radicación de población y de capitales, como así también para el intercambio comercial. Asimismo elogiaba el prestigio de las instituciones argentinas y el accionar de ciertos hombres públicos con los cuales Jacobo Peuser se relacionaba.

41. *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943.



Vista del taller de impresión de Peuser (en Ugarteche, *op. cit.,* p. 550).

Volviendo a la Casa Jacobo Peuser, los talleres de la fábrica se instalaron en 1890 en la actual Av. Patricios Nº 567 –entre Aristóbulo del Valle y Wenceslao Villafañe– del barrio industrial de Barracas.[42] Estas instalaciones fabriles de 10.000 metros cuadrados fueron sucesivamente ampliadas y renovadas hasta llegar a los tres pisos en el frente principal y dos en el resto del edificio. Los principales departamentos o secciones, con sus respectivas maquinarias eran: composición o tipografía, imprenta, dibujo y litografía, calcografía, monotipia, linotipia, fotografía, fotograbado, fototipia, estereotipia y galvanoplastia, rayado, encuadernación y otras dependencias. [43] En cuanto al equipamiento, a fines del siglo XIX la imprenta y litografía de la Casa Peuser contaba con diez

42. Fabio E. Ares, "Barracas territorio multigráfico", *op. cit.*
43. *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917 y *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927.

Vista de la sección de empaque.

máquinas rotativas, diez minervas, dos boleteras automáticas, cuatro máquinas litográficas, seis prensas a brazo y dieciséis máquinas más para distintos usos, operadas por obreros altamente calificados. La sección de encuadernación tenía cuatro máquinas de dorar a fuego, ocho guillotinas, seis máquinas de coser, cuatro perforadoras, cinco numeradoras y ocho prensas.[44] En la década de 1910, había dieciocho minervas en funcionamiento, se adquirieron catorce máquinas con "pone pliego automático" último modelo. La sección de litografía, donde se imprimían las imágenes fuera de texto de los libros y las láminas sueltas, contaba con siete máquinas grandes, cinco medianas y dos rotativas modernas de impresión indirecta. (Peuser, 1917)

44. Chueco, *op. cit.,* p. 37.

El primer libro de Jacobo Peuser donde se empleó una máquina linotipo fue la novela *Hania* de Enrique Sienkiewicz, publicada en 1898. El texto fue compuesto por José de Mena.[45] La tapa a dos tintas se realizó en impresión litográfica. En la portadilla de *Hania* se lee: "El texto de esta obrita se ha compuesto en la máquina denominada 'linotype' que compone y funde el tipo al mismo tiempo". Por otra parte, se afirma: "Esta traducción es la primera obra que ha impreso esta máquina en Sud América y, por consiguiente, la Casa Peuser es la primera que en estos países la ha usado".

A partir de la década de 1890 la empresa aumentó el radio de sus operaciones comerciales con la fundación de las primeras sucursales. Por un lado, se instaló en La Plata en 1885 –en Av. 7 esquina 53–, donde tenía su salón comercial y taller de imprenta. Por otro lado, inauguró en 1890 la sede de Rosario (San Martín Nº 824), con sus diversas instalaciones. Más adelante, hacia 1910, abrió la sucursal de Bahía Blanca (O' Higgins Nº 44). Distintas filiales se establecieron en 1920 en Mar del Plata (Rambla Nº 120); en 1923 en Mendoza (Necochea Nº 53) y al año siguiente en Córdoba (Deán Funes Nº 61; Rivadavia Nº 242-248).

La casa matriz se trasladó en 1891 a la calle San Martín Nº 178-200 esquina Cangallo. En el primer piso de esta sede estaban las oficinas de la administración general: directorio, gerencia, secretaría, sindicatura, contaduría y archivo. En la planta baja, se ubicaban los salones de ventas al por mayor y menor, con sus lujosos mostradores, vitrinas y anaqueles. El escritor Edmundo Montagne describe la famosa "esquina Peuser" de la siguiente manera: "Allí acuden el comerciante, el industrial, el arquitecto, el simple lector, la señora de sociedad, los estudiantes, todos cuanto han de menester de algo de lo que constituye el amplio y variado surtido de mercaderías con que cuenta esa casa".[46]

45. *Artes Gráficas,* nº 6, 1943, p.228. Jacobo Peuser adquirió para su imprenta dos linotipos que costaron $3800 pesos oro. *La Noografía* nº 8, 1899, p. 122.
46. *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917.

Casa matriz de Peuser, en San Martín y Cangallo.

En esta librería se comercializaban obras literarias en castellano y en otros idiomas. A estos se sumaban los textos escolares y universitarios, las revistas por suscripción, además de los libros en blanco o rayados para fines contables. También funcionaban varias secciones con rubros específicos como papelería, "fantasía" y artículos para regalo, cartografía, etcétera. Los talleres para trabajos artísticos y encuadernaciones de lujo se ubicaban

Sucursal Once de la Librería Peuser.

en el segundo piso junto con una imprenta auxiliar para pequeños encargues.[47] El depósito general, con papeles de todo tipo y gramaje, nacionales e importados, se hallaba en el amplio subsuelo.

Tras la muerte del fundador, el 8 de noviembre de 1901, lo sucedieron su viuda, Juana Badaró, con el apoyo de sus hijos Jacobo Francisco y Manuel Alberto[48]. La nueva administración, a cargo de Manuel Cordiviola, continuó con la ampliación edilicia y la expansión descentralizadora de las bocas de expendio y los almacenes para sus artículos. Para ello Peuser adquirió en 1910 la Librería y Papelería Inglesa de Vázquez Millán y Monqaut (en la calle San Martín Nº 102, esquina La Piedad), incluida la sucursal que tenía en la zona de Plaza Once (avenida Rivadavia Nº 2718). A pesar de la crisis económica, también se instaló en 1930, un anexo de librería en la calle Florida Nº 205. En 1938 se inauguró

47. *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927.
48. La presidencia en la década de 1920 estaba en manos de Justo Pedro Sáenz, fundador del Banco Popular Argentino, y la gerencia general a cargo de Laureano Oucinde. Uno de los directores fue Roberto Rache Peuser (Peuser, 1927).

una sucursal en Constitución (Lima Nº 1686) y otra más al año siguiente (Boedo Nº 735).

Manuel Cosme Chueco, quien fuera director del *Almanaque Peuser*, describe la trayectoria profesional de don Jacobo Peuser de la siguiente forma:

> Primero fue solo librero, luego fabricante de libros de comercio e impresor de pequeños trabajos tipográficos; más adelante editor de obras de autores argentinos, o de traducciones por argentinos hechas, después importador de artículos de papelería y escritorio; y por último, litógrafo e industrial en todas las artes gráficas (...) comprendiendo a la vez en sus diversos establecimientos, todas esas industrias y ramos de comercio.[49]

De este modo y en rápida progresión, la Casa Editora, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser se fue ampliando hasta convertirse en el primer establecimiento de papelería y artes gráficas en Sud América.[50] Por su gravitación económica y por su expansión territorial, el negocio tomaba así las proporciones de un "emporio de actividad comercial" con su aspecto de "industria integral en todas las ramas de las artes gráficas".[51]

De talleres multigráficos a sociedades anónimas de impresiones generales

Desde la década de 1880, Guillermo Kraft y Jacobo Peuser, además de configurarse como significativas librerías con un amplio surtido de artículos, se posicionaron como dos de los más grandes talleres multigráficos porteños, junto con Lorenzo José Rosso y los socios Fausto Ortega & Ricardo Radaelli.[52] Este tipo de ta-

49. Chueco, *op. cit.,* p. 23.

50. *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917.

51. *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943. p. 29 y p. 40.

52. María Silvia Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", en Revista *Secuencia,* nº 50, 2001, pp. 46-81. Disponible en http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/735. y Fabio Ares, "Barracas territorio multigráfico", *op. cit.*

lleres se caracterizaba por una exhaustiva división del trabajo en los distintos departamentos o secciones.

La Casa Kraft tenía unos 500 trabajadores en la década de 1910, 1.500 a fines de 1930 y alcanzó los 1.750 a mediados de 1940.[53] Peuser y Compañía tenía unos 90 empleados hacia 1890. En 1917 solo en la casa matriz de Peuser había 135 empleados y en los talleres de la casa central trabajaban 536 obreros de diversas nacionalidades. Se empleaban unos 160 trabajadores en la encuadernación, 103 en imprenta, 90 en tipografía, 80 en litografía y 11 artistas en la sección de dibujo y grabado.[54] El número de empleados aumenta si se suman los agentes y los corresponsales que recolectaban información para los anuarios, las guías y los almanaques.

Cabe señalar que si bien los obreros de la Casa Peuser contaron con una asociación mutual y social, la organización del trabajo en estos talleres gráficos no estuvo exenta de conflictos, como la huelga de los tipógrafos en 1889.[55]

La denominación de "taller multigráfico" utilizada en este trabajo de investigación se debe a la consideración de dos factores. En primer lugar, a que se realizaban todas las fases o etapas de la producción, desde la composición tipográfica a la fotocomposición, la maquetación o compaginación y la impresión, hasta la encuadernación de los libros. En segundo lugar, en los establecimientos se producían diversos tipos de trabajos de impresión para segmentos específicos y se distribuía o vendía una amplísima gama de productos, ya fueran artísticos, cartográficos, turísticos, comerciales, publicitarios o institucionales.

En este sentido, Guillermo Kraft sostenía el prestigio acumulado de la empresa afirmando categóricamente: "Todo lo que abarcan las artes gráficas, sin excepción, se puede ejecutar en sus talleres".[56] Por su parte, la Casa Peuser exhibía los resultados de su polifacético esfuerzo en la rama gráfica: "el libro, el periódi-

53. *80 aniversario Kraft, 1864-1944*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.
54. *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917.
55 Nelson Alberto Ferrer, *Historia de los gráficos argentinos: sus luchas, sus instituciones. 1857-1957,* Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, pp.102-103.
56. Kraft, 1964, p. 26.

co y la hoja voladiza; toda la gama de impresiones comerciales y oficiales (...) desde las viñetas rudimentarias hasta la estampa de valores bursátiles y bancarios."[57]

Entre los impresos ilustrados pueden mencionarse álbumes de diversa índole, tanto litográficos como fotográficos, láminas sueltas (escenas de costumbres, paisajes, cuadros históricos, retratos de próceres), tarjetas de visita y postales con diversas escenas urbanas o rurales. En 1899 Peuser lanzó al mercado series de tarjetas postales impresas en cartulina satinada e imágenes en negro, verde, sepia o azul.[58] También se publicaban catálogos de exposiciones de arte y carpetas con reproducciones de grabados o pinturas, fundamentalmente europeas, Estas reproducciones seriadas fueron consideradas como "*magníficas obras de las artes gráficas, que tienen su propio e indiscutible mérito artístico*".[59] Por su calidad gráfica se destacaron asimismo los almanaques artístico-literarios editados por Peuser. Dirigidos a un público selecto, los almanaques difundían novedades literarias y divulgaban ciertos valores estéticos.[60]

Según el Anuario Bibliográfico de la República Argentina de Alberto Navarro Viola (1887):

Es el almanaque más lujoso de los publicados en la República, no solo por la esmerada edición y encuadernación sino también por los nume-

57. *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943, p. 16.
58. Ibídem y Marcelo Loeb y Jeremy Howat, *Catálogo descriptivo de postales argentinas: Jacobo Peuser 1899-1935,* Buenos Aires, Loeb editor, 1997.
59. Szir, 2005, p. 220.
60. Los directores del *Almanaque Peuser* fueron: Enrique Ortega (1887-1888), Ricardo Sánchez (1889-1890), Leopoldo Díaz (1891-1894), Esteban Lazárraga (1895-1900), Manuel Cosme Chueco (1901-s/d). (Sandra Szir, "Tradiciones e innovaciones en las 'guías del tiempo y del espacio'. Almanaques y calendarios ilustrados. Argentina, siglo XIX" en Marina Garone Gravier *et al.* (eds.), en *Memorias del Congreso Las edades del libro*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Disponible en: http://www.edadesdellibro.unam.mx/edl2012/ y Ana Mosqueda, "Para una tipología de los almanaques porteños en las primeras décadas del siglo XX", en Alejandro E. Parada (dir.), *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina. Historia de la edición, el libro y la lectura*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/ Universidad de Buenos Aires, 2013, pp.113-145).

rosos grabados que contiene. Trae artículos y composiciones en verso de la mayor parte de nuestros literatos.

En efecto, prestigiosos escritores colaboraron junto a artistas europeos (fundamentalmente españoles) y algunos americanos.[61] El éxito editorial del *Almanaque Peuser* fue inmediato y continuó siendo objeto de una cuidadosa presentación visual. Según las fuentes, el *Almanaque Peuser* de 1891 trajo la primera fototipia que tiraron las prensas del país.[62] Pero este fue un "ensayo" aislado, ya que este procedimiento de impresión fotomecánica se consolidaría unos años más tarde.[63] En 1897, Peuser publicó *Arte moderno*, su primer libro ilustrado impreso en fototipia y fotocromía, con grabados en negro y sanguina sobre papel de ilustración. El volumen, escrito por José Artal, está dedicado al pintor español Francisco Domingo Marqués.

Entre los materiales cartográficos se incluyeron atlas geográficos de América y la Argentina, mapas, planos, redes camineras y ferroviarias. Entre las ediciones asociadas al turismo, el comercio y la información de interés general, cabe mencionar varios tipos de almanaques (agrícola-ganaderos, estadísticos e industriales), los *baedeker* o manuales de viajes, las guías (turísticas, de transportes) y los anuarios. Por ejemplo en 1885 se lanzó la *Guía Kraft* y su competidora la *Guía Peuser* salió al mercado en 1887. El *Anuario Kraft* se comenzó a publicar regularmente desde 1908. Esta "gran guía general del comercio y de la industria" reunió información no solo económica sino también geográfica, histórica y política, transformándose en un instrumento de divulgación a nivel nacional e internacional.

61. Entre la nómina de ilustradores convocados se encuentran: Fermín Arango, José Arija, Manuel Benedito, José María Cao, Ángel Della Valle, Carlos Ángel Díaz Huertas, Arturo Eusevi, Francisco Fortuny, Aurelio Gimenez, Juan Jiménez Martín, Martín Malharro, Manuel Mayol, Gregorio López Naguil, Luis Palao, Eduardo Sojo, Joaquín Sorolla, entre otros.
62. *Gaceta del Libro* nº 26, 1947, p. 75.
63. *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943, p. 44.

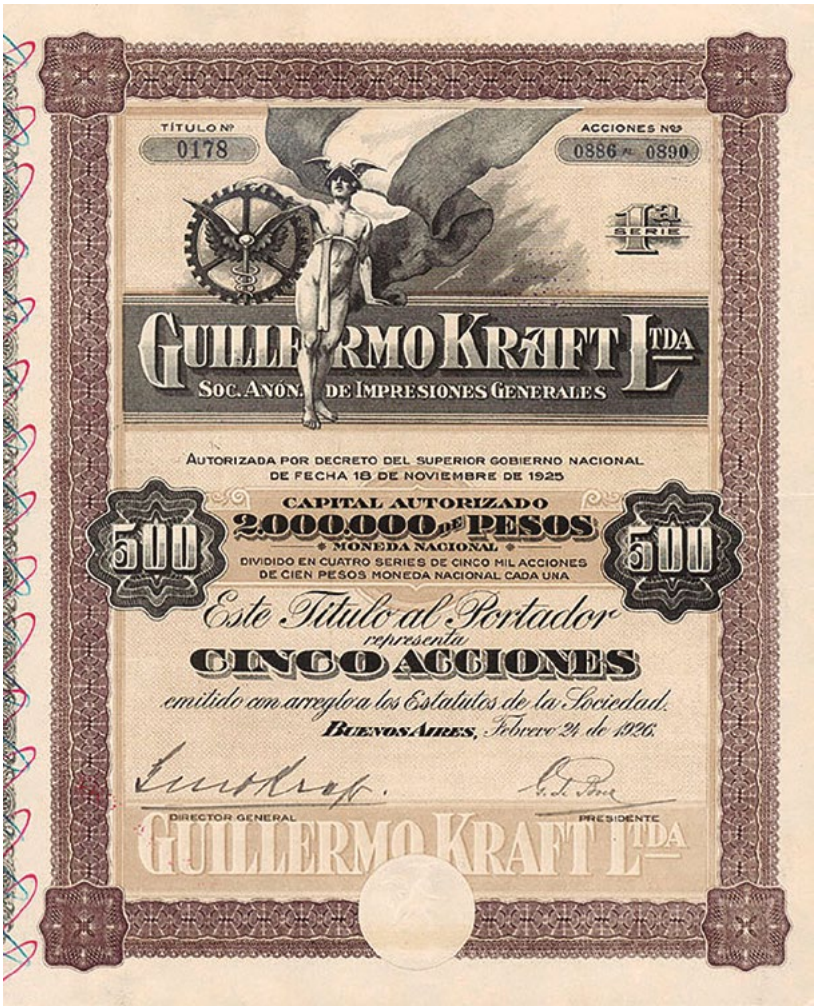
Portada del *Almanaque Peuser*, Año V, 1892
(Colección Biblioteca Nacional Argentina).

Como propaganda de ciertas marcas se imprimían catálogos comerciales, afiches, avisos, folletos, etiquetas, etcétera. Los trabajos particulares abarcaban participaciones de enlaces y nacimientos, tarjetas personales, programas teatrales, menús, por nombrar solo algunos.

Entre los encargos gubernamentales e institucionales más significativos estaban los billetes nacionales o de países limítrofes, diversos valores (acciones, bonos, cédulas hipotecarias, cheques, letras de cambio, cupones de crédito, pagarés, títulos de propiedad), estampillas postales, libretas de enrolamiento, entre otros. Por otra parte, en los establecimientos de Kraft y Peuser se imprimió una amplia variedad de textos por encargo de las principales reparticiones e instituciones públicas como ministerios o direcciones generales, museos, archivos, academias, municipalidades, universidades e institutos. Entre estos materiales subvencionados por el Estado se hallan, por un lado, las publicaciones periódicas (anales, boletines, catálogos, revistas, diarios) y, por otro lado, una serie de diversos documentos institucionales, tanto históricos (facsimilares) como contemporáneos. Este tipo de encargues oficiales denotan el incremento del patrocinio o mecenazgo estatal que favorecía a estas empresas gráficas.[64]

Recién a partir de la década de 1880, los talleres de Peuser y Kraft imprimieron sus primeros libros, tanto obras científicas, históricas o literarias, además de textos escolares.[65] Sin embargo esta producción propiamente literaria e intelectual destinada a las librerías representó un bajo porcentaje del total de las publicaciones.[66] De todas formas, en el caso de Jacobo Peuser, los libros editados en las décadas de 1880 y 1890 sobrepasaron los 300 títulos. Estos se publicaban en diferentes formatos, sobre

64. Costa, María Eugenia, *Políticas editoriales y artes gráficas en Argentina (1890-1955): los libreros e impresores alemanes Kraft y Peuser*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2017 (en prensa).
65. Chueco, *op. cit.,* p. 26-31.
66. Pastormerlo, *op. cit.*



Título de acciones de la firma Guillermo Kraft Ltda., 1926.

papeles de distintas calidades, con el fin de que estuvieran "al alcance de todos los bolsillos".[67]

Los establecimientos multigráficos de Jacobo Peuser y Guillermo Kraft se constituyeron como sociedades anónimas de impresiones generales en 1919 y 1925 respectivamente, e incrementaron en forma sustancial su capital.[68] Respecto de Peuser Ltda., se afirmaba que su capital es "genuinamente argentino" ya que "ha sido formado por la acumulación del trabajo hecho por sus propietarios y colaboradores, contando entre estos últimos a los directores y jefes de secciones, todos los cuales participan de las utilidades"[69]. En Guillermo Kraft Ltda., los empleados eran dueños de una cantidad apreciable de acciones.[70] Ambas sociedades anónimas mantuvieron en sus directorios a herederos y descendientes de los fundadores, que continuaron con las empresas.

En los textos conmemorativos de Kraft y Peuser se describían continuamente sus aportes al desarrollo de las artes gráficas argentinas. La reputación y el prestigio de ambas empresas fue sustentada por las múltiples distinciones y los premios nacionales e internacionales recibidos en diversas exposiciones industriales y ferias en las que ambos tuvieron una participación activa.[71]

67. El precio de las ediciones comunes, en rústica, cartoné o enteladas oscilaban entre 1 y 6 pesos y las ediciones de lujo iban de 20 a 50 pesos. Esto da cuenta que los libros eran destinados a lectores de diversas clases sociales. (Chueco, 1896, p. 25-26)

68. Guillermo Kraft Ltda. se inició con un capital de 1.500.000 pesos moneda nacional y a mediados de los años cuarenta éste ascendía a más de 7.000.000. A principios de la década de 1950 Kraft declaró un capital líquido cercano a los 34.000.000 pesos. Por su parte Jacobo Peuser afirmaba poseer un capital de 6.000.000 y un activo que sobrepasaba los 14.000.000. (Girbal citada en María Eugenia Costa, *Políticas editoriales en torno al libro ilustrado e iniciativas privadas de gestión cultural: Kraft y Peuser (1940-1960),* Tesis de Maestría en Gestión y Políticas Culturales en el Mercosur, Universidad de Palermo, 2014 (inédita).

69. *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917.

70. *80 aniversario Kraft, 1864-1944*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.

71. Jacobo Peuser obtuvo la medalla de plata en la *Exposición Nacional Argentina* en Córdoba (1871). Guillermo Kraft recibió dos premios en la *Exposición Industrial* (1877) y en la *Exposición Continental (*1882), realizada por el Club Industrial Argentino. Peuser obtuvo un "gran premio" en este último certamen. Ambas imprentas representaron al país en la *Exposition*

Vínculos de los impresores-editores con grupos de poder y agentes del campo cultural

Los diversos documentos relevados hacen hincapié en la amplia red de relaciones interpersonales y contactos de negocios (incluso amistades) que establecieron Guillermo Kraft y Jacobo Peuser con diversos argentinos considerados ilustres y con algunos de los letrados más prestigiosos de la época. En el orden nacional, provincial y municipal, los poderes públicos siempre apoyaron y dispensaron a estos talleres especializados en artes gráficas significativos encargos oficiales, entre los que se destacaron los billetes, títulos y otros valores, los mapas estratégicos e importantes publicaciones institucionales. Además de los convenios con el Estado argentino, se establecieron relaciones con los gobiernos y los representantes diplomáticos de países vecinos y con diversas organizaciones comerciales y asociaciones industriales, como así también con entidades bancarias.[72] Los encargos estatales e institucionales constituían una importante fuente de ingresos para los impresores.

Tanto en el caso de Guillermo Kraft como en el de Jacobo Peuser, se estableció un vínculo personal con Bartolomé Mitre, por entonces presidente de la República, quien visitaba los establecimientos que editaban sus obras. Kraft imprimió las láminas en colores y planos desplegables para los tres tomos de la *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887-1888) que este publicó en la Imprenta *La Nación*. En 1894 Peuser lanzó la

Universelle de París (1889). En 1902 Peuser participó de la *Exposition Cartographique, Etnographique & Maritime* en Amberes y recibió un premio en la *Universal Exposition of Saint Louis* (1904). La Casa Peuser fue ampliamente galardonada en la *Exposición Industrial del Centenario* (1910), organizada por la Unión Industrial Argentina. A lo largo del siglo XX, Peuser Ltda. siguió recibiendo distinciones y premios: *Esposizione Internacionale delle Industrie e del Laboro* en Turín (1911), *International Exposition of San Francisco* (1915), I y IV *Salón de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo* (1918, 1921), *Exposição Internacional do Centenario da Independencia* en Río de Janeiro (1923), *Exposición de la Industria Argentina* (1924), *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales* (1924-1925). Participó en 1928 de la *Primera Exposición Nacional del Libro* y, en 1937, en la *Exposición Industrial de la Ciudad de la Plata.*

72. Jacobo Peuser integró el directorio del Banco Popular Argentino y del Banco de Córdoba.

primera edición de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, traducida en verso por Mitre.[73] En 1896 publicó *Horacianas,* una selección de obras de Horacio, con traducción y prólogo del político argentino. Los documentos mencionan también la confianza depositada por Domingo Faustino Sarmiento en ambas imprentas, a la hora de adjudicar encargos gubernamentales. En 1875 Jacobo Peuser fue beneficiado por una resolución sarmientina que acreditaba la patente para un sistema nuevo de libros comerciales dedicados al servicio de las oficinas públicas.[74] Durante las presidencias de Nicolás Avellaneda y de Julio Argentino Roca, Guillermo Kraft imprimió diversos documentos oficiales y bancarios, además de las primeras libretas de enrolamiento del ejército. Con motivo del Centenario, José Figueroa Alcorta le confió a Kraft la impresión de un pergamino artístico que se colocaría en la piedra fundamental del proyectado Monumento a la Independencia Argentina, aunque finalmente no se erigió. Los ejemplos antedichos develan el progresivo fortalecimiento de las posiciones políticas de los impresores y sus negocios con el Estado nacional, que se vio acentuada con el régimen oligárquico de entresiglos.

A la hora de construir una autorrepresentación a través de los textos-homenaje, ambas empresas se asociaban con la construcción de la nacionalidad y de la cultura argentina.[75] Esta adscripción a cierto nacionalismo identitario, nutrido del imaginario liberal del *self made man,* se enfatizaba con la vinculación de los fundadores con los principales hombres de la República, pero también con los intelectuales, que en muchos casos ocuparon cargos políticos y difundieron sus ideas en la prensa periódica.

73. El libro incluyó el retrato de perfil de Dante superpuesto al de su traductor. Este grabado realizado por Eugene M. J. Abot provino de la edición de lujo del Infierno dantesco de Félix Lajouane.

74. *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943, pp. 21-22.

75. *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927, p. 21; *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943, p. 36; Kraft, 1964, p.13.

Desde el punto de vista cultural, Guillermo Kraft reforzó sus vínculos con directores o presidentes de instituciones, escritores y científicos como Karl Konrad Hermann Burmeister, Adolfo Pedro Carranza, Georg Hans Hieronymus, Eduardo Ladislao Holmberg, Otto Krause, Carlos Spegazzini, entre otros. Se relacionó también con Henri Stein, propietario del diario satírico-burlesco *El Mosquito,* cuyos números eran impresos en los talleres litográficos Kraft en la década de 1870.

Por su parte la llamada "Sala de Peuser", es decir la mencionada librería de la calle San Martín esquina Cangallo, se convirtió en un "cenáculo de contertulios ilustres", comparada en los textos-homenaje con el salón literario de Marcos Sastre.[76] En este espacio de sociabilidad masculina se reunía la élite ilustrada de la época –escritores, historiadores, diplomáticos, políticos o científicos– para recibir las novedades de libros y periódicos europeos e intercambiar ideas. Entre las personalidades que frecuentaban la Librería Peuser estaban: Olegario Víctor Andrade, Florentino Ameghino, Hilario Ascasubi, Nicolás Antonio Calvo, Santiago Calzadilla, Leopoldo Díaz, José Ignacio Garmendia, Carlos Guido y Spano, Martiniano Leguizamón, Ricardo Monner Sans, Carlos María Ocantos, Filiberto de Oliveira Cézar, Roberto Jorge Payró, Ernesto Ángel Quesada, Tebaldo Jorge Ricaldoni, Carlos María Urien, Eduardo Wilde entre otros.[77] No es casual que las primeras o las más importantes obras de estos hombres de letras consagrados fueran editadas e impresas por Jacobo Peuser. La Casa Peuser publicó: *Obras poéticas* de Andrade*; Santos Vega o Los mellizos de la Flor, Aniceto el Gallo y Paulino Lucero* de Ascasubi; *Las beldades de mi tiempo* de Calzadilla; *Sonetos* de Díaz; *Recuerdos de la Guerra del Paraguay* de Garmendia; *Hojas al viento, Poesías, Ecos Lejanos* de Guido y Spano; *Montaraz, La cuna del gaucho, Papeles de Rosas* de Leguizamón; *Cacique blan-*

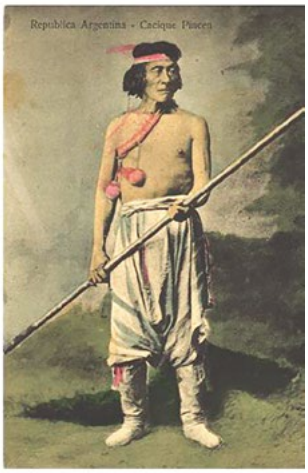
76. Peuser, 1927, *op. cit.,* p. 12; Peuser, 1944, *op. cit.*, p. 14.
77. Peuser, 1943, *op. cit.*, p. 32.

co, La vida en los bosques sudamericanos, Leyendas de los indios guaraníes y quechuas, Viaje al país de los tobas, de Oliveira Cézar; *Novelas y Fantasías* de Payró; *Dos novelas sociológicas* de Quesada; *Por mares y por tierras* de Wilde; *Descripción amena de la República Argentina, Painé y la dinastía de los zorros, Relmú reina de los pinares* de Estanislao Zeballos, entre centenares de títulos más. Los libros de Peuser se destacaron por la nitidez de la impresión y la solidez de la encuadernación. Las ilustraciones fueron realizadas por renombrados artistas, de los que se hablará en el próximo apartado.

Cabe aclarar que la narrativa nacional era producida y consumida por el mismo y reducido grupo selecto de letrados, los cuales decidían qué y a quiénes publicaban. De esta forma, los contactos establecidos con la elite política e intelectual le permitieron a Guillermo Kraft y Jacobo Peuser posicionarse progresivamente en un lugar destacado dentro del complejo entramado de los libreros, editores e impresores de Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Los libros ilustrados de la Casa Editora Peuser

Durante la etapa 1880-1910, la mayoría de los libros gráficos publicados por la Imprenta, Litografía y Encuadernación Jacobo Peuser fueron ilustrados por el reconocido caricaturista gallego José María Cao Luaces, el pintor catalán Francisco Fortuny y el artista argentino Martín Malharro quienes, por entonces, trabajaban para la prensa periódica y colaboraban con los almanaques artístico-literarios de la firma. La ilustración de libros y revistas se perfilaba como una apertura profesional y laboral en cierto modo redituable para los mencionados artistas finiseculares, reconocidos en sus facetas pictóricas. Por otra parte, las imágenes de los libros eran impresas mediante fotograbados de medio tono



Portada de *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, de Estanislao Zeballos, y tarjeta postal. En ambas se puede ver al cacique Pincén.

o autotipias y se otorgaba crédito tanto a los dibujantes como a los grabadores, al publicar el nombre de ambos en cada una de las obras reproducidas. Asimismo se apreciaba la labor de los tipógrafos como un saber legitimado culturalmente.

En 1881, la Imprenta Peuser editó su primer libro con imágenes destacado como "una hazaña sin precedentes en la tipografía argentina".[78] Se publicó en tres extensos tomos bajo el elocuente título *Descripción amena de la República Argentina*. La obra,

78. Peuser, 1943, *op. cit.*, p. 31.

de carácter descriptivo y testimonial, fue escrita por el polifacético expedicionario Estanislao Severo Zeballos.[79] Los editores ponderaron "*la nitidez de la impresión*", además de "*la elegancia y solidez del encuadernado*" en cartoné, forrado en tela azul o roja. La tapa estaba estampada con el escudo nacional, rodeado por los emblemas de las 14 provincias, repujados y dorados. Según los editores: "La publicación de esta obra atrajo sobre la casa la atención y la simpatía de los hombres de letras, le hizo ganar en consideración ante el público y le dio un marcado sello de distinción intelectual [...] Fue esta la precursora de la edición de numerosas obras de autores argentinos, por lo cual señaló un principio profundamente nacionalista."[80] El primer volumen de la trilogía de Zeballos fue *Viaje al país de los araucanos* (1881) que incorporó sencillos dibujos, además de planos y gráficos, que sirvieron no solo para dar cuenta de la ocupación territorial, sino también para brindarle legitimación política e ideológica a la campaña militar. Algunas de las 25 ilustraciones recrean anécdotas y escenas campestres, pero la mayoría representan paisajes con panorámicas de tolderías, fortines y poblados, que muestran las características del recorrido de Zeballos. Las imágenes impresas, que operan como dispositivos culturales del sistema de dominación, son litografías realizadas sobre la base de las fotografías tomadas por el propio autor. El segundo tomo, *La región del trigo* (1883) que trata sobre la inmigración y colonización de Santa Fe, contiene trece grabados de vistas rurales y urbanas, como así también un plano en colores de dicha provincia y una imagen plegada de la ciudad de Rosario. Finalmente la obra *A través de las cabañas* (1888) está dedicada a los hacendados criadores de ganado ovino, cuyas diferentes razas están representadas visualmente a manera de mero muestrario. En suma, la *Descripción amena de la República Argentina* se inscribe en la idea de triunfo de la ideología civilizadora propio de la narrativa expedicionaria de la "conquista del desierto".

79. Zeballos, además de político e intelectual, científico, periodista y bibliófilo, fue abogado de la Casa Peuser.
80. Peuser, 1927, *op. cit.,* p. 12.

Siguiendo con la literatura de frontera, Jacobo Peuser lanzó en 1884 la Biblioteca Cosmopolita, que incluyó *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* dedicada por Estanislao Severo Zeballos al general Julio Argentino Roca, quien le encargó la obra. Escrita originalmente como folletín para el diario *La Prensa,* el texto es un ensayo documentado acerca de la tribu del cacique Callvucurá en Salinas Grandes, efectuado sobre la base de unos manuscritos de Santiago Avendaño. Según los editores, Zeballos daba a conocer "de un modo ameno y pintoresco, las costumbres de los moradores de la Pampa y la historia de la conquista de esos fértiles territorios que han sido incorporados al progreso nacional". Los encabezamientos de los capítulos llevan orlas de línea donde se reiteran los motivos geométricos y florales o combinados. En la tercera edición en rústica de 1900 se incorporó una llamativa portada con el dibujo de un indígena, realizado sobre una fotografía del cacique Vicente Cutranao Pincén tomada por Antonio Pozzo en 1878. Los artistas solían utilizar como modelos visuales fotografías reproducidas en otros dispositivos gráficos, ya sea imágenes reproducidas en postales etnográficas o que circularon en los medios de comunicación impresos (periódicos, revistas).[81]

Otro título del mismo autor fue *Painé y la dinastía de los zorros*, publicado en 1886 y reeditado en 1889; con diferentes elementos decorativos en frisos u orlas de página y viñetas que tenían la intención de destacar el texto. En la primera edición, los motivos decorativos poseen claras influencias del japonismo y, en la segunda edición, remiten a *revivals* de diseños clásicos o barrocos. Esta iconografía no guarda correlación con el texto ficcional que narra un cautiverio con los ranqueles y la huida al desierto, con la inclusión de leyendas indígenas y otros relatos del folklore autóctono.

81. La imagen del cacique tehuelche Casimiro Biguá retratado por Benito Panunzi en 1865 fue utilizada tanto por Martín Malharro como por Francisco Fortuny para líderes indígenas de distintas etnias.

La trilogía de Zeballos sobre algunos cacicazgos de los pueblos originarios patagónicos se completó con el lanzamiento de *Relmu. Reina de los pinares*. La obra fue editada primero en 1887 y luego en 1894. Incluyó numerosos dibujos de Martín Malharro y los fotograbados fueron ejecutados en los talleres de Jacobo Peuser. Según los editores el texto Relmu –que se traduce como arco iris– rescata "el pintoresco idioma de los pehuenches" y "presta una útil enseñanza para la historia y la literatura patria". En la trama de esta obra se entremezclan la descripción geográfica y la crónica novelada de la relación entre ranqueles y cristianos, en una época de pugna política entre unitarios y federales. Cada una de las imágenes, impresas homogéneamente en distintos colores (verde, azul, marrón) presenta una variada disposición de formas y encuadres irregulares que intervienen los espacios de las páginas interactuando con los textos y proponiendo variados efectos en la construcción de sentidos. En algunas ilustraciones priman las escenas dramáticas; en otras los paisajes sureños montañosos o boscosos que dan cuenta de una cuidadosa observación de la naturaleza por parte de Malharro. Se destaca la representación poética e idealizada de la protagonista indígena, cuyo canon de belleza se aproxima a la tradición occidental.

En 1893 Peuser publicó el *Viaje de un maturrango* de Tomás Bathata, seudónimo del etnólogo, naturalista y viajero Juan Bautista Ambrosetti. Por su carácter narrativo y debido a su lenguaje llano, la obra podría considerarse más cercana a "lo popular" (también por el pequeño formato). El dibujante, Eduardo Alejandro Holmberg, figura en la portada bajo el nombre de Noris Zucoff. Realizó sus ilustraciones casi caricaturescas sobre la aventura en base a unos bocetos de Ambrosetti puesto que él no participó de la expedición al Chaco.[82]

82. Con anterioridad Peuser había publicado (sin ilustraciones) *Las comarcas vírgenes: el Chaco Central Norte* del capitán Juan Amadeo Baldrich (1889), corresponsal del Instituto Geográfico Argentino.

Portada del álbum *Tres meses en el Chaco*.

La Casa Peuser lanzó entre 1891 y 1893 una serie de "aventuras de viajes por territorios poco explorados", escritas por el militar Filiberto de Oliveira Cézar. De acuerdo con la advertencia del editor, se trata de un grupo de relatos de tradiciones o "costumbres primitivas", amenizados con "descripciones pintorescas" de desiertos y selvas casi ignoradas, destinados para un público amplio. En uno de los prólogos se afirma que el autor, a partir de la propia experiencia, produjo "una obra verdaderamente argentina, por su sabor a la tierra y su colorido local". Las leyendas indígenas incluyen "romances americanos y episodios poco conocidos del folklore y la historia nacional". El autor procura que "estas narraciones no sean tomadas como simples cuentos y de

ellas resulte alguna enseñanza". En este sentido, advierte "a los lectores que estiman los datos históricos" que ha tratado de no separarse de la verdad "aún en el texto de las mismas leyendas". Estas ediciones incorporaron vocabularios con etimologías de las palabras indígenas, los cuales se consideraron un significativo aporte etnográfico para la época.

Los títulos de esta colección de Filiberto de Oliveira Cézar publicados por Peuser en el siglo XIX fueron los siguientes: *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Los amores de una india* (1892, 1897); *Leyendas de los Indios Guaraníes* y *Leyendas de los Indios Quichuas* (1892, 1893) y *El Cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893). Las portadas de los libros de Oliveira Cézar contienen imágenes y, en algunos casos, el nombre del ilustrador debajo del título. Los artistas convocados fueron los mencionados Francisco Fortuny, José María Cao y Martín Malharro, con la colaboración del suizo Félix Ernest Adolf Methfessel. La estructura narrativo-compositiva varía en cada libro ilustrado y presenta una gran riqueza visual. Es de destacar que las ilustraciones son fotograbados y están emplazadas junto al texto literario. En algunos casos se trata a los protagonistas abundando en los detalles fisonómicos y en otros se los esboza privilegiando la representación del paisaje. Se combinan imágenes visuales de carácter narrativo, caracterizadas por un gran dinamismo (ceremonias, juegos, danzas, cacerías, malones, batallas, etcétera) con otras descriptivas de la flora y fauna locales o de los enseres de los pueblos originarios, como así también algunos personajes retratados. El primer libro de la serie, *La vida en los bosques sudamericanos,* es el único que incluye un retrato de Oliveira Cézar realizado por José María Cao y la reproducción de la firma del escritor. Es significativo indicar que en la primera edición de

1891 algunas imágenes fueron ejecutadas por Cao pero los grabados a plena página los realizó Methfessel, que poseía formación como naturalista, cartógrafo y dibujante paisajista en diversas expediciones científicas. En la edición de 1893 el autor realizó retoques al texto "todas las láminas se han ejecutado nuevamente". En este caso la autoría de las ilustraciones y viñetas es de José María Cao, considerado por el editor como "uno de nuestros más distinguidos artistas".

Ciertas letras capitulares de *El cacique blanco* fueron diseñadas especialmente por Francisco Fortuny para la edición. El artista representó en ellas diversos animales autóctonos e incluso un *hualichu* o ser maléfico. Para realizar varias de sus producciones plásticas Fortuny probablemente se basó en grabados de Carlos Morel.

Una temática significativa para la época fue el conflicto bélico de la Triple Alianza. Jacobo Peuser publicó sucesivamente los *Recuerdos de la guerra del Paraguay* del coronel José Ignacio Garmendia, cuya edición de 1883 contiene una lámina a doble página ilustrada por Alfred Paris. La de 1890 incluye el retrato autografiado del escritor, la reproducción de algunos paisajes copiados del natural y un plano de Curupaytí además de numerosas viñetas y frisos neobarrocos. Entre otras obras de Garmendia vinculadas al tema de la guerra, Peuser lanzó sus *Cuentos de tropa: entre indios y milicos* (1891) editados bajo el seudónimo de Fortún de Vera, como así también los *Cuentos criollos* (1894) del militar y periodista José Soto, este último con dibujos descriptivos de Francisco Fortuny.

En lo que respecta a literatura gauchesca, Jacobo Peuser publicó tres obras de Hilario Ascasubi. En primer lugar, se reeditó en 1893 el *Santos Vega o los mellizos de la Flor* (1893), cuya primera edición fue realizada por la imprenta de Paul Dupont en

París (1872) e incluyó en el frontis un retrato fotográfico original del autor. Como resultaba dificultosa la adquisición de este libro porque su precio original era excesivo –además de que se hallaba agotado–, Peuser justificó la tirada en formato octavo: "para popularizar esta obra y rendir un tributo de admiración a su autor, se reimprime económicamente". El editor buscaba no solo rescatar para la memoria colectiva la figura de Santos Vega sino también honrar a Ascasubi, el cual "describe como pocos, escenas y costumbres que el paso de la moderna civilización va borrando". Es de destacar que la publicación de la Casa Jacobo Peuser no solo reprodujo las cinco ilustraciones de la edición francesa,[83] sino que también se agregaron doce imágenes narrativas (payadas, arreos de ganado, malones de indios, raptos, huidas, escenas amorosas, etcétera), ejecutadas por Francisco Fortuny. Luego se publicaron los libros *Aniceto el Gallo. Gacetero prosista y gauchi-poeta argentino* y *Paulino Lucero* (1900) con pequeñas viñetas en las portadas de un gallo con una bandera y un gaucho enlazando.

En cuanto a la edición de poesía, dentro de la Biblioteca Peuser cabe destacar *Ecos lejanos* (1895) de Carlos Guido y Spano ilustrado por Luis Palao Ortubia y Arturo Nemesio Eusevi (colaboradores del *Almanaque Peuser*) junto con el *Álbum* dedicado a este mismo poeta, que posee un retrato del reconocido pintor Eduardo Schiaffino y diversos ornamentos eclécticos, ya sean geométricos, clásicos o con rasgos modernistas, que se reiteran a lo largo de la puesta en libro. Cada ejemplar en formato octavo mayor se presentaba en un estuche forrado de raso. En *Ecos lejanos* gran parte de los poemas están encabezados por una viñeta alusiva, que incluye a cada título con caracteres de fantasía. Los motivos que predominan son alegóricos, religiosos o paisajísticos con ciertos rasgos románticos.

83. Consta de cuatro dibujos de Daniel Vierge grabados al boj por Fortuné Louis Méaulle y uno de Renard reproducido por Henri Meyer.

Otra obra significativa impresa por Jacobo Peuser (aunque editada por Arnoldo Moen y hermano) fue *El océano y el firmamento* de Alberto Solar (1908) con ilustraciones simbolistas de Pío Collivadino, Pedro Subercaseaux y Arturo Mendez Texo que bordean los textos poéticos. Esta edición de lujo de gran formato, fue encuadernada en tela, con una aplicación fototípica de un dibujo de Collivadino.

También se encuentra la pequeña joya bibliográfica *La musa galante* (1919) de Carlos Molina Massey, ilustrada con estilizadas figuras por el laureado Gregorio López Naguil. Su estilo de dibujo denota cierto esteticismo orientalista e influencia clara del modernismo.[84] La obra incluye en su última página la reproducción del *ex libris* de Molina Massey realizado también por López Naguil, lo que implica una estrecha vinculación entre el escritor y el artista plástico.

En cuanto a las "artes del libro", desde la década de 1890 y más fuertemente desde 1910 en adelante las ediciones comenzaron a perfilar cierto programa gráfico de divulgación estética, de acuerdo con los gustos de la época. A principios del siglo XX, la Casa Peuser se propuso "vincular su nombre a la entonces embrionaria formación artística argentina",[85] como una forma de adquirir un mayor prestigio cultural. La serie de obras artístico-literarias mencionadas signaron el acercamiento del editor con los escritores e ilustradores.

Breves consideraciones finales

En los últimos años se han multiplicado las investigaciones acerca de las mediaciones culturales de la edición en la Argentina, a partir de diversos aportes de la historia del libro, la sociología cultural, la bibliografía material, la crítica literaria como así también de la historia de las artes visuales y el diseño gráfico.

84. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)", en *Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915),* Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 39-52.
85. Peuser, 1927, *op. cit.*, p. 73.

Dentro de este renovado campo de estudios de carácter interdisciplinario, las trayectorias de pioneros como Guillermo Kraft y Jacobo Peuser han dejado sus huellas tangibles en el complejo entramado de la cultura impresa porteña. Los establecimientos multigráficos fundados por los inmigrantes alemanes extendieron el círculo de sus operaciones comerciales, aprovisionándose de las más modernas maquinarias de su época y perduraron en el tiempo como importantes casas editoriales.

Mediante la organización del trabajo colaborativo (de escritores, tipógrafos, linotipistas, correctores, maquinistas, dibujantes, litógrafos, aguafortistas, fotógrafos, encuadernadores, etcétera) los impresores-editores consiguieron que los almanaques, álbumes y libros ilustrados se destaquen por su calidad gráfica y se impongan en el mercado interno, compitiendo con las publicaciones extranjeras. Las ediciones de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser ocuparon un lugar significativo en un escenario cultural colmado de anhelos civilizatorios y ansias de "progreso" como el que ofrecía el siglo XIX.

Referencias bibliográficas

Ares, Fabio E., "Barracas territorio multigráfico", en Lidia González, *et al.*, *Barracas: esencia de barrio porteño,* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015, pp. 123-139.

Ares, Fabio E. y Estela Pagani, *Viñetas. Imágenes gráficas, estampas y tipografía del pasado 1859-1958,* Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015.

Badoza, María Silvia, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", en Revista *Secuencia,* nº 50, 2001, pp. 46-81. Disponible en http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/735.

Batticuore, Graciela*, Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

Buonocore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: esbozo para una historia del libro argentino,* Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Cáceres Miranda, Marcelo, "La 'Librería Peuser': una tradición porteña", en *Historias de la ciudad. Una revista de Buenos Aires,* año 2, nº 8, 2001, pp. 82-85.

Costa, María Eugenia, *Políticas editoriales en torno al libro ilustrado e iniciativas privadas de gestión cultural: Kraft y Peuser (1940-1960),* Tesis de Maestría en Gestión y Políticas Culturales en el Mercosur, Universidad de Palermo, 2014 (inédita).
Costa, María Eugenia, "La Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser y las 'artes del libro' en Buenos Aires (1867-1917)", Ponencia presentada en *I Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía*, Buenos Aires, abril 2014 (inédita).
Costa, María Eugenia, *Políticas editoriales y artes gráficas en Argentina (1890-1955): los libreros e impresores alemanes Kraft y Peuser*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2017 (en prensa).
De Diego, José Luis, "Editores alemanes en Argentina", en Chicote, Gloria y Bárbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 223-230.
Eujanián, Alejandro C., "La cultura: público, autores y editores", en Bonaudo, Marta (dir.), *Nueva Historia Argentina 4. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880),* Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 545-605.
Fernández, Stella Maris, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001.
Fernández, Stella Maris, "Peuser: al servicio de la educación y de la cultura", en Revista *Infodiversidad,* nº18, 2012, pp. 67-77.
Ferrer, Nelson Alberto, *Historia de los gráficos argentinos: sus luchas, sus instituciones. 1857-1957,* Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.
Garone Gravier, Marina y Fabio E. Ares, "Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundición Nacional de Tipos para Imprenta de la familia Estrada", en *Letras Históricas*, nº 9, 2013, pp. 115-146. Disponible en http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LH/article/view/1818.
Girbal Blacha, Noemí M., "El poder de la palabra y la imagen. El centenario de la casa Jacobo Peuser SA (1867-1967), en *Revista de Historia Bonaerense*, año XXI, nº43, 2014, pp.10-23.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)", en *Las artes en torno*

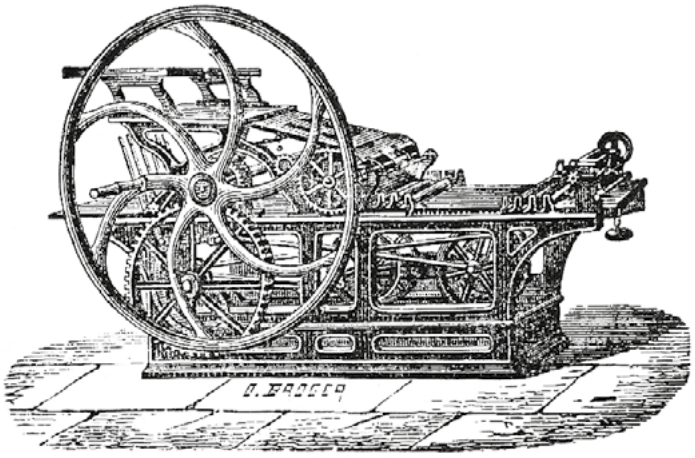
al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915), Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 39-52.
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad*, Buenos Aires, Cedodal/ Academia Nacional de Bellas Artes, 2014.
Loeb, Marcelo y Jeremy Howat, *Catálogo descriptivo de postales argentinas: Jacobo Peuser 1899-1935,* Buenos Aires, Loeb editor, 1997.
Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2009.
Mosqueda, Ana, "Para una tipología de los almanaques porteños en las primeras décadas del siglo XX", en Alejandro E. Parada (dir.), *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina. Historia de la edición, el libro y la lectura*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/ Universidad de Buenos Aires, 2013, pp.113-145.
Parada, Alejandro E., *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina,* Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas/ Universidad de Buenos Aires, 2007.
Pastormerlo, Sergio, "1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial", en José Luis de Diego, (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 1-29.
Szir, Sandra, "La imagen impresa, lo legible y lo visible. Mestizaje disciplinar y especificidad", en Gené, Marcela *et al.*, *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte,* Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2009, pp. 339-350.
Szir, Sandra, "Tradiciones e innovaciones en las 'guías del tiempo y del espacio'. Almanaques y calendarios ilustrados. Argentina, siglo XIX" en Marina Garone Gravier *et al.* (eds.), en *Memorias del Congreso Las edades del libro*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Disponible en: http://www.edadesdellibro.unam.mx/edl2012/.
Szir, Sandra, "Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915)", en Laura Malosetti Costa, y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina,* Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp.165-195.

Szir, Sandra, *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.
Ugarteche, Félix de, *La imprenta argentina: sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos Roberto Canals, 1929.

Fuentes primarias consultadas

Chueco, Manuel C., *Los pioneers de la industria nacional*. Tomo II, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896.
García Merou, Martín*, Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1886.
Martínez, Alberto B., *Baedeker de la República Argentina,* Buenos Aires, Peuser, 1900.
Navarro Viola, Alberto, *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta del Mercurio1880-1888.
Quesada, Ernesto, "El movimiento intelectual argentino", en *Reseñas y críticas*, Félix Lajouane editor, 1895.
S/a, *75 años Jacobo Peuser SA Ltda., 1867-1942,* Buenos Aires, Peuser, 1942.
S/a, *80 aniversario Kraft, 1864-1944*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.
S/a, *Almanaques Peuser*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1887, 1892, 1900, 1904, 1913.
S/a, *Catálogo Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, c.1900.
S/a, *Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. 1887*, Buenos Aires, Imprenta Municipal, 1888.
S/a, *Cincuentenario de la Papelería, Librería e Imprenta Argentina Casa Jacobo Peuser,* Buenos Aires, Peuser, 1917.
S/a, *Don Jacobo Peuser: Rasgos sobresalientes de su vida y su obra. 1843-28 de noviembre-1943*, Buenos Aires, Peuser, 1943.
S/a, *Éxito Gráfico,* Buenos Aires, Curt Berger y Cía., 1905-1915.
García Merou, Martín*, Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1886.
S/a, *Guillermo Kraft Ltda. 70 años 1864-1934*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1934.
S/a, *Kraft 75 años,* Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1939.
S/a, *La Sociedad Anónima, Papelería, Librería e Imprenta argentina: Casa Jacobo Peuser Ltda. al celebrar sus bodas de diamante, 1867-20 abril-1927*, Buenos Aires, Peuser, 1927.
S/d. "Breve reseña histórica de la Casa Peuser" en *Argentina Gráfica Ór-*

gano Oficial de la SIGA, Suplemento extraordinario, 1946-1947, pp. 90-92.
S/D. "Guillermo Kraft. Sociedad Anónima de Impresiones Generales", en *Argentina Gráfica Órgano Oficial de la SIGA,* Suplemento extraordinario, 1946-1947, pp. 87-89.
S/D. "Las primeras máquinas de componer introducidas en la Argentina", *Artes Gráficas UIA,* año II, n°6, enero-marzo 1943, pp.227-233.



De Cabildo a Imprenta, de Imprenta a Cabildo
Los cambios del Taller Franco-Americano de Grabados e Imprenta Comercial de Enrique Barés (1883-1978)

Daniel Schávelzon

Presentación

Sabemos que todo cambia, y en especial, en las ciudades desde el siglo XIX, los procesos de transformación son vertiginosos. Es parte de la estructura socioeconómica, cultural e ideológica pos Ilustración; es la esencia del mercado urbano, es la modernidad bien o mal entendida.

En esos procesos casi bruscos de transformación hay casos interesantes en que la mutación de esos espacios afecta lo que habitualmente llamamos "patrimonio", entendiendo esta mutación como el correlato material de la memoria.

Este caso se refiere a un terreno que nació con la fundación misma de Buenos Aires para ser parte del Cabildo, el que fue vendido entre el siglo XVIII y los inicios del XIX sin haber sido usado. Luego tuvo varios usos y pasó por varias manos hasta que se transformó en una conocida imprenta y luego en su casa matriz. Pero con los años todo fue demolido y el terreno pasó nuevamente a ser parte del Cabildo: así llegó a la actualidad. Cuando se hicieron excavaciones arqueológicas se encontraron los restos de la Imprenta Barés, el negocio que identificó el lugar por muchísimo tiempo.[1]

El Cabildo posee un terreno o plaza sobre la calle Hipólito Yrigoyen usado como espacio de expansión para actividades cotidia-

1. Daniel Schávelzon, "Arqueología e historia del Cabildo de Buenos Aires: informe de las excavaciones", *Historical Archaeology in Latin America* vol. 8, Columbia, The South Carolina Institute of Archaeology and Anthropology, Columbia, 1995. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=898.

nas. Cuando se excavó en ese sector se encontraron los cimientos, pozos y sótanos de las que hasta 1940 habían sido cuatro casas comerciales y residenciales, que en algún momento llegaron incluso a ser cinco. En aquel entonces no se demolió todo ya que buena parte quedó y, en 1978, se terminó haciendo una plazoleta.

Cuando se realizaron estos trabajos de arqueología no se pudo excavar todo el terreno ya que gran parte estaba jardinado, y así sigue; la caseta de guardia y los baños públicos ocupan buena parte del espacio sobre una de las antiguas casas.

Esos cuatro terrenos fueron en su origen parte del Cabildo pero la falta de recursos económicos obligó a venderlos y llegaron al siglo XX en manos privadas. Uno de ellos albergó durante muchos años una conocida imprenta, fábrica de sellos y clichés que llevó el apellido de su fundador, Barés: su dirección en la vieja denominación (posterior a 1900) era calle Victoria 537; previamente fue Victoria 19. La casa tenía otra entrada, la número 17, que conducía hacia el piso superior, que en general fue ocupado por escribanías.

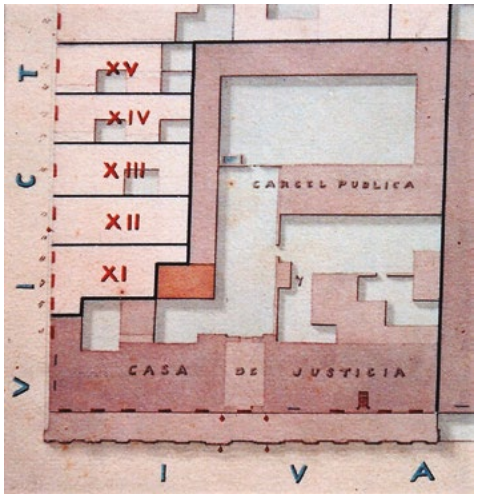
Era un lote chico para lo que era la ciudad de aquella época pero permitió hacer casas interesantes y algunas con dos pequeños patios. El nombre original de la que nos interesa, luego resumido como Imprenta Barés, había sido muy extenso: *Taller Franco-Americano de Grabados, Fábrica de Sellos de Goma e Imprenta Comercial de Enrique Barés.* Mucho después los hijos irían separando sus propios nombres y agregándolos a la imprenta.

La excavación de sectores de ese edificio y, en especial de la cisterna del aljibe que había en el patio y fue cancelado al instalarse las Aguas Sanitarias, fue muy interesante ya que estaba relleno con objetos de la imprenta. Por problemas acuciantes de tiempo, falta de recursos y debido a que el interés de las autoridades estaba puesto en el Cabildo y no en esos edificios, solo se extrajo una muestra de todo lo que había, que aún se custodia en el Cabildo y forma parte de sus colecciones.

Publicidad de la Imprenta Barés hacia 1910 con ejemplos de los productos que fabricaba y vendía.

Después de cancelada, la cisterna del aljibe fue usada como sótano. Los objetos allí guardados habían sido envueltos en telas y cartones que se pudrieron; fue muy complejo recuperar las cosas sin poder abrir más el piso de la plazoleta, lo que constituía una enorme tarea. Allí enterraron basura, luego rellenaron el sótano de escombros, entró agua y todo se hizo una mezcla de maderas podridas muy compleja para excavar; además al demoler se hundió la bóveda y cayó más escombro y polvo.

En ese aljibe quedaron cientos de clichés de plomo[2] y objetos diversos de la imprenta desde la década de 1890 hasta algún momento cercano a 1940,[3] y obviamente basura de 1978 que se generó al demoler lo que quedaba. Pero el trabajo arqueológico permitió recuperar parte de ellos y comprender un poco más la historia de ese comercio y sus cambios en torno del Cabildo.



Plano del Cabildo y las casas a su lado según el Catastro de Pedro Beare (1865), la imprenta ocuparía el terreno XIII.

2. Se usaban para imprimir dibujos a línea, sellos incluso fotografías.
3. Los planos de Mario Buschiazzo y las fotos de la década de 1930 muestran que las casas seguían estando, pero las del Ministerio de Obras Públicas indican la década de 1940 como de demolición, pero hay fotografías en el Archivo General de la Nación fechadas en 1978 con sectores demolidos posiblemente de la casa más alejada.

Historia del terreno

Entrar en la historia de ese terreno es un pequeño drama que otros han padecido antes, porque los problemas sobre la documentación del Cabildo son grandes. Desde que Garay otorgó ese cuarto de manzana se sucedieron proyectos, frustraciones y obras comenzadas. En el siglo XVII se concretó una primera obra, pero el edificio con sus dos torres, que amenazaban caerse, fue demolido hacia 1725.[4] Un nuevo proyecto, diferente, fue encarado más tarde por el jesuita Andrea Bianchi (Andrés Blanqui) sobre un proyecto previo de su amigo Juan Bautista Prímoli, que fue inaugurado en 1764.[5] Pero desde inicios del siglo XIX le introdujeron cambios de todo tipo y en algún momento se vendieron cuatro terrenos sobre la calle Victoria. Es posible que ello haya sucedido en la década de 1810 a 1820. Pero la falta de los planos originales hace imposible dilucidar si el Cabildo fue propietario o no de esos terrenos. En 1782 se le tuvo que comprar a una particular el fondo del lote para hacer la cárcel, lo que es casi coincidente con estos lotes y con los pocos datos que hay que indican que su venta permitió terminar la cárcel. La realidad es que las excavaciones no mostraron restos construidos anteriores al siglo XIX temprano. Sí se encontraron muchos objetos anteriores en la tierra de los rellenos, pero no restos de arquitectura.

El siglo XIX

Partimos del hecho de que las construcciones en el lugar son posteriores al inicio del siglo XIX, al menos en este caso no parece que hubiera habido nada antes de esa cronología. O si lo hubo, fue barrido por la obra que sabemos que mandó hacer José María Peña con la tipología edilicia de una vivienda arriba y local comercial abajo. Peña era un poderoso propietario de bienes inmobiliarios en la ciudad, así que esta residencia, aunque no muy

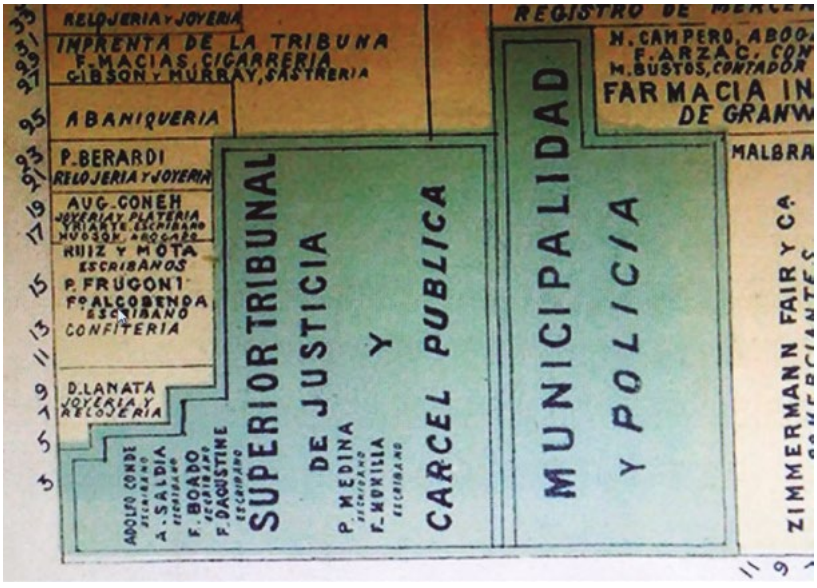
4. Enrique Peña, *Documentos y planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad,* vol. II, Municipalidad de la Ciudad, Buenos Aires; José Torre Revello, 1951, *La Casa Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires*, Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1910.

5. Dalmacio Sobrón, "Contribución jesuítica a la arquitectura colonial argentina", *Arquitectura colonial argentina*, pp. 14-17, Ediciones Summa, Buenos Aires; Guillermo Furlong, 1946, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Huarpes, Buenos Aires, 1988.

grande ni importante, salvo por su ubicación, bien pudo haber sido su casa en la segunda mitad de dicho siglo.

En el Catastro de Pedro Beare, en la década de 1860 había ya una casa construida en el terreno Nº XIII, que no se ajusta a lo excavado, es decir que la que conocemos fue posterior. Como detalle podemos destacar que la cisterna del aljibe estaba ubicada en el centro del terreno, lo que no parece coincidir totalmente con las fotos que tenemos de la imprenta. En algún momento esa propiedad fue usada por una "joyería y platería" propiedad de Augusto Coneh y arriba funcionaban las oficinas del escribano Yriarte y el abogado Hudson, que aparecen en el plano mercantil de 1870 editado por Adolfo Kratzenstein.

En el Catastro de 1881 ya está la casa a nombre de Peña, para pasar en 1883 a la Imprenta Barés, tal como figura en el plano de 1892 y los posteriores. Dado que el eje de la excavación y los estudios se centraban en el Cabildo, la historia de estos terrenos no fue profundizada quedando para el futuro la posibilidad de con-



Litografía de Kratzenstein de 1870 con los terrenos y quienes los alquilaban.

tinuarlos. Los Peña para esas fechas se habían mudado al nuevo Barrio Norte dejando todas sus propiedades en alquiler. Es posible que las fotos antiguas en el Archivo General de la Nación en realidad sean de alguna de las sucursales, muy similares todas entre sí y eso provoque la confusión.

La Imprenta de Enrique Barés

Esta casa se dedicaba a imprimir papelería comercial, hacer sellos mediante la nueva técnica de la "goma vulcanizada", estampar carteles sobre chapa esmaltada, hacer clichés para imprimir dibujos y vender productos como almohadillas, tintas, fichas, letras de vidrio y un amplio surtido en el ramo. Por cierto, no fue una gran editora de libros y publicaciones como eran Coni, Estrada u otras imprentas, pero tuvo sus sucursales que cumplieron con su propósito comercial de productos del ramo por mucho

Fotografía de la fachada de la imprenta, en los vidrios se ven las letras que se encontraron e la excavación, la dirección era aún Victoria 537.

más tiempo que las otras. Incluso sus hijos, al separar las sucursales, pusieron sus propios nombres delante del apellido Barés.

Los planos existentes y las fotografías de época nos muestran un local a la calle en la planta baja del edificio.

En el piso superior trabajaba en 1900 el escribano E. Almaraz. El local al público era rectangular con mostrador al fondo, vitrinas de exhibición a los lados y una puerta en el centro que abría paso hacia los talleres. La distribución era casi idéntica a la que aún conserva la sucursal de la misma casa Barés en la calle Sarmiento 825; tuvo otra sucursal en Rivadavia 571 y una más nueva en la calle Perú.

Los talleres dentro del edificio estaban ubicados en la habitación más grande, la que cruza transversalmente el lote separando los dos patios, repite el esquema tradicional de la casa porteña; si hubiera sido efectivamente usado como casa esa habitación hubiera sido el comedor. Al fondo, dos cuartos pequeños debieron ser los depósitos y baños. Por las fotos se nota que el lugar era reducido y mal iluminado y en 1901 se ve en las fotos que las pare-

Vista del interior del local y su equipamiento.

des estaban descascaradas pero poseía una moderna instalación eléctrica.

Una gran cisterna para agua, habitual en las casas porteñas hasta la década de 1890 en que, según los planos de Obras Sanitarias fue cancelada, se conservaba en el centro del terreno. Suponemos que como en muchos casos, al quedar fuera de uso no fue realmente rellenada como indicaban las ordenanzas de 1894, sino que fue usada como depósito. Mucho más tarde fue un juntadero de basura diversa, pero por muchos años debió ser usada como bodega. El mismo uso le dio la Editorial Estrada a su cisterna.

Esa cisterna de aljibe estaba rellena por dos tipos de objetos: escombro de demolición del siglo XX tardío y objetos de la imprenta debajo. El primero de ellos estaba conformado por ladrillos rotos, cal, baldosas de piso quebradas, vigas de hierro, fragmentos de madera de piso y escombro variado. Por debajo, estaban los objetos relativos a la Imprenta, pero no ordenadamente;

Excavación dentro del relleno de la cisterna del aljibe: nótese que era una masa informe de grandes objetos, entre ellos carteles de metal, maderas y rejas entre el escombro.

al parecer el rellenado original fue hecho en paquetes con los clichés viejos, bolsas de tela y cajas de cartón con letras de vidrio, carteles esmaltados, frascos y botellas de tinta vacíos, carteles descartados y sellos de todo tipo, lo que fue arrojado junto a gran cantidad de vidrios de ventanas, azulejos y mosaicos. Suponemos que eso se debe haber producido por alguna remodelación en el edificio o el levantado de pisos para caños de agua y arreglos en los baños, y que todo lo que sobró más lo proveniente de alguna limpieza fue a parar a esa cisterna. Había un sector que tenía una acumulación de objetos cercanos a 1930 en un sector en que la bóveda estaba rota, luego todo había sido cubierto por el escombro moderno.

Las excavaciones

El plano más preciso, sin fecha, aunque posiblemente hecho hacia 1884, muestra la existencia de un patio con una cisterna de aljibe que medía 6,50 por 2 m, con una boca ubicada a 8 metros

Fotografía de 1940 durante la demolición de la imprenta; se alcanza a ver parte de su interior y el patio principal.

de la calle. Se procedió a abrir el lugar encontrándose bajo el contrapiso actual un amontonamiento de ladrillos rotos, cal y basura moderna; al ser removido se descubrió una bóveda que corre de norte a sur, cuyo punto superior estaba ya roto y permitía la entrada a la cisterna rellenada con escombro por lo menos en la parte superior. La bóveda estaba rota y los muros estaban poco consolidados en ese punto, por lo que el conjunto amenazaba con un derrumbe inmediato si era explorado en forma amplia vaciándolo, por lo que se decidió excavar en el interior solo en un cuarto de su superficie. En las fotografías de la demolición se alcanza a ver la existencia del patio donde debió estar el aljibe cuya cisterna estamos describiendo.

Esta cisterna, a diferencia de otras conocidas y con funciones similares, tenía paredes rectas y la bóveda simplemente se apoyaba encima, lo que es muy poco habitual; solo hemos encontrado casos similares en la Imprenta Coni, fechada para 1885 y sabemos de otra en la Procuraduría de las Misiones en la Manzana de las Luces ya destruida. Los muros son de mampostería de ladrillo revocada en cal y cemento, no hubo evidencias de pinturas o arreglos posteriores y una pequeña columna en el lado oeste muestra que los mismos constructores tuvieron problemas de estabilidad en esa pared subterránea tan larga y por lo tanto con tan grandes esfuerzos laterales. Justamente la idea de que los muros se curven para unirse a la bóveda como en las cisternas habituales –las llamadas pechinas–, sirve para resolver ese tipo de problemas estructurales; eso nos lleva a pensar en un trabajo no muy bien hecho o de baja calidad.

Los objetos en la cisterna

Los objetos encontrados en el fondo de la cisterna del aljibe son varios. Destacamos tres carteles de chapa esmaltada, más uno

pequeño ovalado del tipo usado para numerar casas que, por lo visto, hacían en profusión ya que su publicidad lo decía. Un cartel debió pertenecer a la imprenta misma, dice TALLERES, y es idéntico al que hasta hace no muchos años colgaba en la sucursal de la calle Sarmiento; mide 58 por 17 cm en color amarillo con letras negras y filete en rojo. La falta del sello de fábrica se justifica quizás por haber sido usado por ellos mismos. En la ciudad hay aún algunos colocados en edificios antiguos que llevan el nombre como en los baños del actual Museo Etnográfico en la calle Moreno 350.

Un segundo cartel esmaltado corresponde a un negocio de comestibles de Rodolfo I. Pentica y otro a Padilla y Cía.

Carteles fabricados por la imprenta en hierro esmaltado.

Sello de fabricante en uno de los carteles hallados.

Hallamos una serie de botellas, pero relacionadas con la editorial solamente un frasco de tinta roja de base cuadrada con tapón de goma a gotero de 6,5 cm de base y 19,5 cm de alto color marrón oscuro. También catorce tapas de frascos de tinta hechas en bakelita negra con rosca y amarre de pincel con la inscripción AA&C/30, dos mangos de sellos, uno de ellos con la habitual chapa circular con el nombre de la imprenta, un frasco de plástico de 8,3 cm de alto que dice MACHINE NUMBERING INK/MAX; dos sellos de goma, uno con la inscripción S.A. BOD. Y VIN. ANGEL FURLOTTI Ltda., que sin duda era de la conocida marca y otro hecho en caucho que dice FIRST NATIONAL BANK OF BOSTON del tipo que sirve para colocar la fecha en el centro.

El conjunto de caracteres más peculiar fue el de las letras para pegar sobre las vidrieras hechas en pasta de vidrio moldeadas. Se trata de letras de diversos tamaños que se usaban en el siglo XIX para hacer carteles sobre vidrio pegándolas directamente, ya que no existían pinturas que pudieran adhe-

rirse bien. Eran casi siempre blancas, aunque hallamos un par transparentes. En total se recobraron 225 letras o fragmentos de las cuales 523 son blancas; todas fueron hechas en moldes, con la parte posterior rugosa para facilitar el pegado. Las dimensiones son variadas: desde 33 hasta 160 milímetros. No se halló ningún número, pero un fragmento parece haber pertenecido a un 7 de más de 1,80 centímetros de alto que es lo que se conservó.

Las dos letras transparentes corresponden a la letra A mayúscula. En los catálogos de época se las identificaba como "Letras esmaltadas para cristales y vidrieras", o como "de porcelana" dado su enorme similitud aunque era vidrio moldeado. Se vendían en 1,5 y 2,5 pulgadas respectivamente para mayúsculas y minúsculas. La imprenta tenía en sus vidrieras inscripciones hechas con esas letras.

Los tipos de imprenta de madera hallados pertenecen a los más antiguos, previos a toda industrialización, lo que es muy raro por cierto. Se trata de siete ejemplares hechos en madera y uno en

Letras y números de pasta de vidrio para pegar sobre vidrieras.

Letras individuales sobre tacos de madera usadas posiblemente por la imprenta.

metal sobre taco de madera. Dada la antigüedad ¿los habrá traído Barés desde Francia y luego no se usaron? El mayor mide 72 milímetros y el menor 43 milímetros, y todos los tacos tienen 20 milímetros de alto. Las letras son A, M, Q, T e I (las dos últimas minúsculas) y los números 3 y 5; en bronce se lee la letra A. La altura de impresión de las letras oscila entre los 3 y 4 milímetros; no se hallaron tipos metálicos, lo que también es diferente a otras imprentas que tendían a perderlos por su mínimo tamaño.

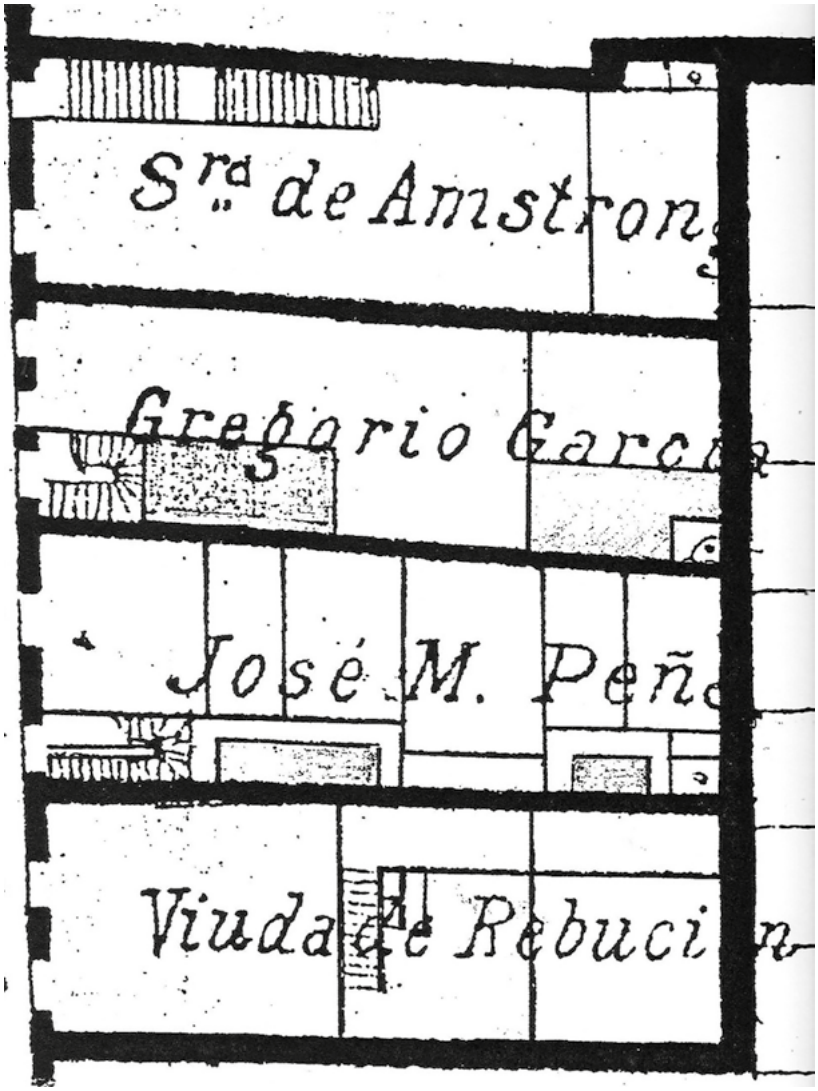
Las fichas metálicas encontradas son en total once, de color plateado y dorado. Todas tienen números en la cara superior con

Fichas de diversos valores que fabricaba y vendía la imprenta.

círculos concéntricos o corona de laureles estilizados; por atrás algunas tienen el nombre del fabricante. Los valores son 1.000, 20, 15, 10, 5 y 1; hay un ejemplar de cada uno de ellos menos del 5, del que hay cuatro y del 10, tres. Las formas son circulares, ovaladas y octogonales; salvo dos, las otras no tienen signos de uso. En los catálogos de época eran identificadas como "fichas para mozos en aluminio o bronce" y como "fichas para esquila de aluminio o bronce".

El conjunto más grande de objetos encontrado es el de los clichés de plomo usados para imprimir dibujos o letras especiales. Se hallaron 174 y 12 tacos de madera que los habían perdido. La variedad temática es inusitada y pese al deterioro se han podido identificar muchos de ellos: 76 corresponden a muestras de tipografía que incluían en sus propios catálogos; hay letras desde 5 a 8 milímetros de alto en todas las variantes. El resto son dibujos o composiciones gráficas y ornamentos para imprimir, que anuncian empresas o instituciones oficiales.

Clichés de plomo para impresiones.



Plano de los lotes en el *Catastro de la Avenida de Mayo* de 1884
y sus propietarios.

Conclusiones

La ciudad, como dijimos al inicio, cambia. Los interesados en el patrimonio y sus doctrinas preferirían que eso no sucediera o, al menos, que tuviera controles estrictos; quienes apuntalan el mercado inmobiliario o una ciudad diferente quieren cambios aún más acelerados. Y muchos no pueden siquiera opinar, lamentablemente.

En esa confrontación están los propios lugares que ya son patrimoniales, como el Cabildo, que también ha sufrido enormes transformaciones en su historia.[6] Y los edificios en su entorno también. Vale como ejemplo la apertura de la Avenida de Mayo.[7]

Esta es la pequeña historia de una casa común, interesante, pero nada más, usada por muchos años para generar renta con un comercio reconocido en la planta baja, cuyo terreno fue del Cabildo, se vendió y, luego, el propio Municipio tuvo que comprar nuevamente para hacer un espacio de bajo uso, casi secundario y olvidado. Y debajo de su piso aún quedan los restos de una historia, de la que solo pudimos rescatar una parte.

Bibliografía

Buschiazzo, Mario J., "El Cabildo de Buenos Aires", *La Prensa* (11 de febrero), Buenos Aires, 1940.

—"La restauración del Cabildo de Buenos Aires", *Actas y Memorias del V Congreso Panamericano de Arquitectos,* pp. 425-435, Montevideo, 1940.

—"Los Cabildos del Virreinato del Río de la Plata", *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos,* vol. 8, Buenos Aires, 1946.

6. Mario J. Buschiazzo, "El Cabildo de Buenos Aires", *La Prensa* (11 de febrero), Buenos Aires; ídem, 1940, "La restauración del Cabildo de Buenos Aires", *Actas y Memorias del V Congreso Panamericano de Arquitectos*, pp. 425-435, Montevideo, 1940.

7. Ricardo Llanes, *La Avenida de Mayo*, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1955; Levene, Ricardo y Alejo González Garaño, *La restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940*, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 1940. Ricardo Levene y Eduardo Coll, *Restauración de las Salas Capitulares*, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 1940.

—*Cabildos del Virreinato del Río de la Plata,* Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
—*Síntesis del proceso constructivo de los cabildos de Buenos Aires y Luján*, manuscrito inédito en la biblioteca del Instituto de Arte Americano. Sin fecha.
Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos *Exposición del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo*, Buenos Aires, 1940.
De Paula, Alberto, "Cabildo de Buenos Aires", *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad*, Nº. 6, pp. 23-37, Buenos Aires, 1982.
—"Cabildo de Buenos Aires", *Arquitectura colonial argentina*, pp. 10-13, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1988.
Furlong, Guillermo, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Huarpes, Buenos Aires, 1946.
Hogan, José L., "El Cabildo de Buenos Aires, joya histórica argentina", *Revista de la Junta de Estudios Históricos*, Nº 1, pp. 182-200, Córdoba, 1960.
Levene, Ricardo y Alejo González Garaño, *La restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940*, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 1940.
Levene, Ricardo y Eduardo Coll, *Restauración de las Salas Capitulares*, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 1940.
Llanes, Ricardo, *La Avenida de Mayo*, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1955.
Nadal Mora, Vicente, "Imágenes del Cabildo de Buenos Aires", *Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos*, Nº 13, pp. 15-29, Buenos Aires, 1956.
Pando, Horacio J. "Los Benoit, dos generaciones de arquitectos", *Anales del Instituto de Arte Americano*, Nº 18, pp. 125-132, Buenos Aires, 1965.
Peña, Enrique, *Documentos y planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad,* vol. II, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1910.
Revista Técnica, "Proyecto de reconstitución del antiguo Cabildo, encuesta de la Sociedad Central de Arquitectos". *Suplemento de la Revista Técnica*, pp. 47-50, Buenos Aires, 1905.

Schávelzon, Daniel, "El Cabildo de Buenos Aires: la remodelación de Pedro Benoit", *Todo es Historia*, N° 263, pp. 28-41, Buenos Aires, 1989.
—"Arqueología e historia del Cabildo de Buenos Aires: informe de las excavaciones 1991-1992", *Historical Archaeology in Latin America,* vol. 8, Columbia, The South Carolina Institute of Archaeology and Anthropology, Columbia, 1995. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=898.
Sobrón, Dalmacio, "Contribución jesuítica a la arquitectura colonial argentina", *Arquitectura colonial argentina*, pp. 14-17, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1988.
Torre Revello, José, *La Casa Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires*, Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1951.
Vilardi, Julián, *El Cabildo de la ciudad de Buenos Aires, ensayo histórico*, edición del autor, Buenos Aires, 1940.
—"El Cabildo de Buenos Aires y el arquitecto Pedro Benoit", *La Prensa* (15 de septiembre), Buenos Aires, 1940.
—*El Museo del Cabildo y de la Revolución de Mayo*, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 1944.

Transformaciones en la industria y luchas de los obreros gráficos en Buenos Aires (1878-1940)

Damián Andrés Bil

Introducción

En este trabajo reseñamos la evolución de la industria gráfica en Buenos Aires, sus transformaciones tecnológicas más destacables, y los cambios en la organización y la lucha obrera a partir de sus hitos más relevantes. Nos focalizamos en el período desde la primera huelga, entre los años 1878 y 1940.

Algunos autores reconstruyeron la historia del sector y varios otros estudiaron el accionar de los gráficos (Ugarteche, Ferrer, Marotta, entre otros citados en el trabajo); aunque poco se indagó en la relación de las transformaciones en la organización productiva y los conflictos obreros (con la excepción de los trabajos de Badoza, con quien discutimos en otros textos). Proponemos abordar la relación entre ambos, estudiando cómo las transformaciones incidieron sobre el accionar obrero; como con el pasaje de la organización por oficio en el siglo XIX al sindicato por rama con el desarrollo de la industria fabril. O las nuevas dificultades a enfrentar, debido a la posibilidad de formar reemplazos de los huelguistas en muy breve lapso; o el desafío del ingreso de niños y mujeres. Esperamos aportar sobre el conocimiento del desarrollo industrial y los procesos productivos en la Argentina en una rama específica, tanto como a la historia del movimiento obrero.

Utilizamos diversas fuentes: estadística oficial, publicaciones periódicas especializadas, entrevistas propias, resultados de investigaciones previas y aportes de otros investigadores.

La evolución de la rama

La gráfica "moderna" en Buenos Aires se inicia a mediados de siglo XIX, con la fundación de imprentas como Coni, Casavalle, Kraft, Peuser, Estrada, Stiller & Lass. El primer censo registró en Buenos Aires 699 oficiales: 54 encuadernadores, 21 grabadores, 77 litógrafos, y 547 tipógrafos o impresores.[1] El 25 de mayo de 1857 fue creada por obreros y propietarios la Sociedad Tipográfica Bonaerense, primera de socorros mutuos del país. Ante la inexistencia de legislación laboral, obreros y pequeños propietarios se agruparon para prestarse ayuda mutua ante enfermedades. Ocurría que las diferencias eran difusas. Varios socios, algunos otrora obreros, eran propietarios aunque aún podían realizar tareas de producción directa.

En 1879, existían en la ciudad 33 establecimientos.[2] Para esta etapa del desarrollo capitalista, la posibilidad de que un trabajador montara su taller (como Peuser y Kraft) era algo viable debido al bajo nivel de concentración y la posibilidad de replicar el proceso de trabajo de forma íntegra, lo que Marx denominó como subordinación *formal* del trabajo al capital.

Pero pronto esto cambió. La Argentina se incorporaba al mercado mundial como proveedor agrario. Al crecer la población, se formó una industria para el mercado interno, que demandaba la importación de insumos. La gráfica se modernizó y expandió: a fines de la década de 1880 había 122 talleres con 1.398 obreros. La mecanización incrementó la productividad y favoreció el abaratamiento de los impresos. En 1887, *La Prensa* o *La Nación* editaban 18.000 ejemplares. Algunos en lengua extranjera como *La Patria degli Italiani* llegaban a una tirada de 11.000. Entre las principales publicaciones se editaban 110.000 ejemplares, sin contar varias más con periodicidad espaciada, dedicadas a temáticas variadas. Se imprimían más de mil libros al mes.[3] En 1892,

1. *Primer Censo de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1872, pp. 642-669.
2. Manuel Chueco, *Los pioneers de la industria nacional*, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1886 y Félix Ugarteche, *La imprenta argentina (1700-1929)*, Buenos Aires, Canals, 1929.
3. En *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana de Billetes de Banco, 1887.

Salida de obreros de Kraft (en Ugarteche, *op. cit.,* p. 533).

un cronista registró 223 establecimientos gráficos, y destacaba la cantidad y calidad del producto.[4] Se consolidaron grandes multigráficas, con secciones de composición, impresión, imágenes, encuadernación. Se congregaron cada vez más trabajadores por firma, con diverso grado de saberes.[5] Un caso era el de Kraft. En 1898, se describían sus nuevas instalaciones en Barracas:

En la planta baja del ala derecha se encuentra instalado el departamento de litografía, con todo lo que de más adelantado se encuentra (...):

4. Dimas Helguera, *La producción argentina en 1892*, Buenos Aires, Goyoaga, 1893, pp. 7 y 166.
5. Un análisis en María Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, n° 50, México, 2001.

prensas para transporte y preparación de piedras, máquinas de impresión de las más perfeccionadas, de satinar papeles, broncear, moledoras de tinta (...). En (...) planta baja, se halla la sala de máquinas de la tipografía y en ella existen desde la minerva hasta la de reacción más perfeccionada, mereciendo mención especial una de ellas, que simultáneamente efectúa dos impresiones (...). Viene después el departamento de cajistas, en el piso alto, el que está en comunicación con el de las máquinas con un ascensor, en el que se transportan las formas destinadas a la impresión. En seguida pasamos a la sección de grabadores y dibujantes, instalada en un salón apropiado, (...) en el cual trabajan verdaderos artistas (...). La encuadernación ocupa tres grandes salas y allí no faltan desde las máquinas de coser, brochar, cortar, estampar y dorar, hasta las de rayar, entre las cuales hay una que hace esta operación simultáneamente por ambos lados del papel, teniendo además un ponepliegos automático. (...) En la planta baja del edificio están instalados los talleres mecánicos, de carpintería y fotograbados, contando cada uno de estos con máquinas y útiles suficientes para reparar cualquier pieza, e igualmente aparatos necesarios para la ejecución de todos los trabajos de cincografía, estereotipia, fototipia, galvanoplastia y en general todo lo que comprende la reproducción fotográfica (...). Toda la maquinaria descripta es de fabricación alemana (...) poniéndola en movimiento un motor de 35 caballos de fuerza, contando igualmente con otro de 25 y su dínamo (...).[6]

En 1895, se registraron 44 encuadernaciones, 51 fotografías, 111 imprentas y 27 litografías, con 3.669 trabajadores (486 mujeres) y 1.739 máquinas. El Censo indicaba:

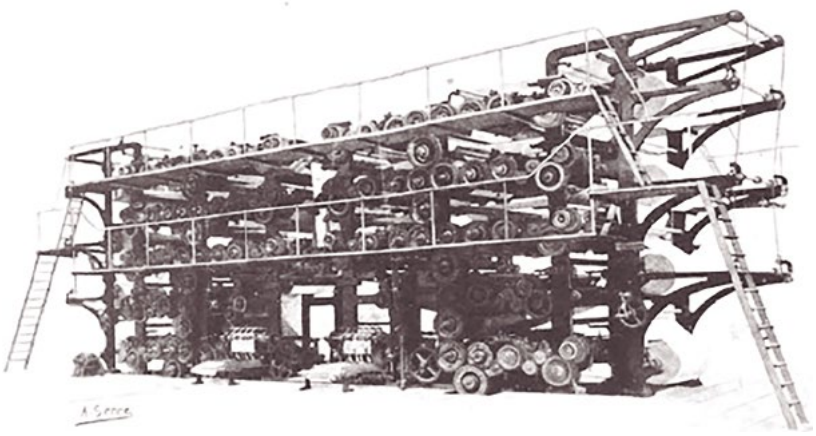
Las artes gráficas (...) se encuentran muy adelantadas gracias al gran vuelo que ha tomado el periodismo, representado por quinientos o seiscientos papeles públicos, algunos de muy grande importancia (...).

6. *La Nación*, 25/12/1898.

Muchos de estos establecimientos tienen conjuntamente los tres ramos (...) El país cuenta con establecimientos de esta naturaleza tan buenos como los mejores de Europa y América, de lo que es una prueba la abundancia de las publicaciones, de gran mérito, que producen sus prensas.[7]

Para comienzos de siglo existían 588 casas con 5.263 trabajadores (76 mujeres y 145 niños).[8] En 1914 encontramos 325 imprentas y litografías, 138 fotografías y 30 encuadernaciones con 7.675 obreros (9,4% niños y 7,1% mujeres). En el censo se señalaba que:

(...) la gran mayoría, y entre ellos muy importantes, con capitales de millones, abarcan el conjunto de industrias de las artes gráficas (...) La representación que tienen las industrias gráficas en el país es muy importante, con sus (...) 938 imprentas y litografías, algunos de los cuales

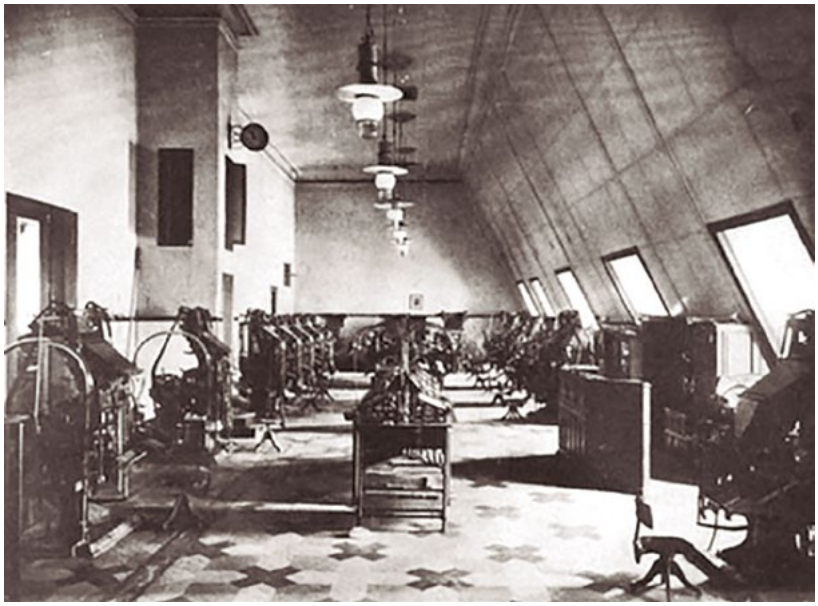


Rotativa francesa Marinoni, *La Nación*, 1917. (en Robert Barret, "Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay", Special Agents Series n° 163, Washington, Department of Commerce, 1918, p. 40).

7. *Segundo Censo Nacional de la República Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Taller de la Penitenciaria, 1898, pp. XCIII-XCIV; y Nelson Ferrer, *Historia de los gráficos argentinos*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.
8. Pablo Storni, "La industria y la situación de las clases obreras en la Capital de la República", *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, Tomo II, n° 1-2-3, 1908, pp. 237-321.

pueden contarse entre los mejores montados del mundo, por la perfección de sus instalaciones y lo artístico y acabado de sus impresos (...). Los poderosos elementos de trabajo con que cuentan las industrias tipolitográficas nacionales, no solo permiten satisfacer el total de las necesidades internas, sino también proveer parte de los consumos de algunos países limítrofes, no tan adelantados en esta industria.[9]

En 1917, los diez establecimientos más grandes reunían la mitad de los obreros. La CGF ocupaba 900 e imprimía 120 millones de hojas al año.[10] En dotación técnica, entre 1904 y 1914 se cuadruplicó la cantidad de máquinas censadas. Entre ellas: prensas offset (técnica relativamente nueva que ingresa al país en 1910), litográ-



Sección de linotipos de *La Prensa*, 1917 (en Robert Barret, *op. cit*., p. 78).

9. *Tercer Censo Nacional de la República (levantado el 1 de junio de 1914)*, Tomo VII, Buenos Aires, Rosso, 1916, p. 5 y 80-81.
10. Robert Barret, "Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay", *Special Agents Series*, nº163, Washington, Department of Commerce, 1918.

ficas, alimentadoras automáticas, planas o *minervas*, cortadoras, cosedoras, monotipos, etcétera. Los grandes diarios componían con las linotipo norteamericanas; introducidas para prueba en *The Herald* y *The Standard,* y en 1901 *La Nación* definitivamente. Hacia 1917 existían en los 18 establecimientos periodísticos de la Capital 183 linotipos.[11] Este instrumento permite "parar" entre 5.000-8.000 caracteres por hora frente a los 1.000 de la tipografía. También, encontramos prensas que imprimían 50.000 ejemplares por hora frente a los 1.000 de la etapa previa. Claramente, provocó un aumento en la productividad.

Los equipos, de fabricantes europeos y americanos se adquirían en casas importadoras como Stocker, Curt Berger, Ault &Wiborg, National Paper & Type, entre otras.

El deseo de los industriales y de las empresas periodísticas de incorporar los últimos adelantos en materia de maquinarias o procedimientos, es visible. Lo demuestra el hecho de la casi constante renovación de material que, por esta causa, experimenta un constante traspaso de mano en mano. Los grandes talleres que se deshacen de sus máquinas por haber incorporado otras más nuevas o modernas, venden aquellas a otros talleres, los que, a su vez, proceden en idéntica forma.[12]

Luego de un *impasse* en la guerra, la competencia se reactivó en un plano superior. En 1921, la firma Radaelli fue absorbida por la CGF; que en 1929 se convirtió en la Compañía General Fabril Financiera (CGFF), con participación extranjera.[13] Hacia fines de 1931 adquirió Ricordi, con 30 trabajadores. Esta expansión llevó al sindicato y al Partido Socialista a advertir sobre las tendencias al monopolio:

A pesar de esta crisis, que no han podido remediar los directores con las medidas (...) como la reducción de los salarios, la introducción de

11. Ídem, pp. 120-122.
12. "Condiciones de trabajo en la ciudad de Buenos Aires", *Boletín del DNT*, Buenos Aires, 1909, p. 326.
13. María S. Badoza, "La Compañía General de Fósforos", *VII Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad del Comahue, 1999. En 1929, el trust de las cerillas compuesto por Svenska, Bryant & May, International Match y British Match, compra el paquete minoritario de la CGFF.

procedimientos intensivos de producción, etcétera, la aprovechada empresa extranjera acaba de adquirir los talleres (...) de la casa Ricordi, en los que trabajaban alrededor de treinta obreros.
Los propósitos de la Compañía (...) surgen claros y terminantes, si se tiene en cuenta que los talleres adquiridos han sido clausurados y despedido el personal (...). Librarse de un competidor, monopolizar la explotación de la industria (...) e imponer a los trabajadores condiciones de trabajo inhumanas, con salarios de hambre.[14]

El diputado socialista Nicolás Repetto elevó una denuncia contra el "trust"[15]pero no prosperó. La situación no se debía a "tendencias monopolistas", sino que era consecuencia de la competencia por el mercado. La compra de competidores, la innovación tecnológica y presión sobre los obreros son herramientas históricas en la competencia para desplazar competidores. Estos elementos forman parte del movimiento del sistema social y no son consecuencia de distorsiones.

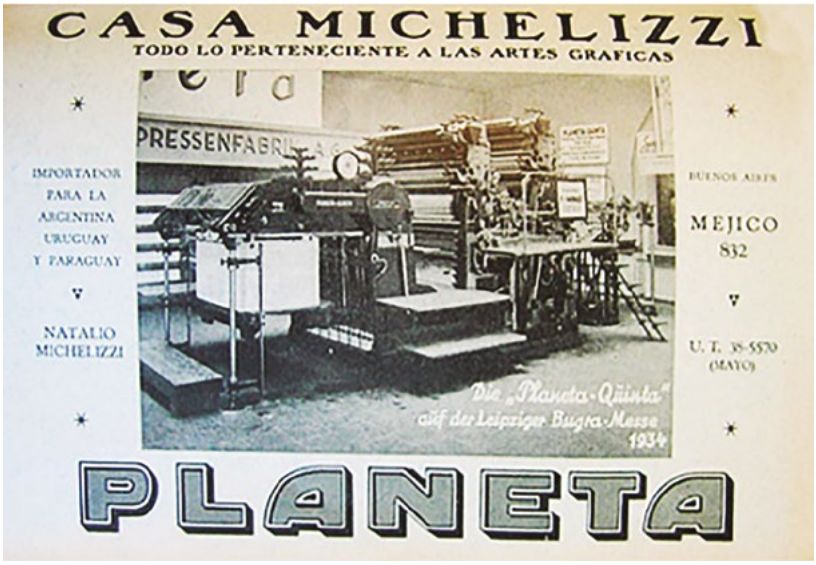
Ante la crisis de 1930 y sus efectos, los capitales más concentrados incorporaron nuevas máquinas, como forma de reducir costos y relanzar la acumulación. La opinión de un columnista de la FGB otorga un panorama sobre su efecto:

Las linotipos, las Thompsons, las Ludlows, las monotipos son otros tantos aliados que enriquecen al industrial. (...) Y ahora viene lo gordo: las máquinas impresoras. Pasó el tiempo del pedal y se transformó la especialidad. Vinieron las planas, las automáticas, las rotativas de altas velocidades, las de doble revolución. (...) ¡Triste desilusión, para nosotros los gráficos que hemos podido comprobar la falange de desocupados en nuestra secretaría (...)! La más castigada de todas las grandes ramas ha sido la encuadernación, que por fatal destino siguió el curso trazado por las ramas madres. Aquí también apareció la moderna guillotina

14. *La Vanguardia* (LV), 3/2/1932, p. 5.
15. LV, 18/6/1932, p. 4.

automática, la numeradora rápida, la dobladora que no solo dobla sino que también cose. (...) Venga ahora la litografía. Allí también hizo su aparición la moderna maquinaria, la Planeta (...) que abarató la mano de obra. Y para qué seguir, si sería descubrir en cada una de las cien especialidades el mismo resultado![16]

En 1939 la ciudad contaba con 692 imprentas, litografías y encuadernaciones; 229 diarios, periódicos y revistas, con 13.500 trabajadores.[17] El cambio técnico se propagó y redujo las tareas manuales. En composición, nuevas linotipos incorporaron más almacenes, que permitían utilizar diversos tipos de caracteres. Así, avanzaron sobre nichos donde la composición manual subsistía (confección de títulos o caracteres especiales). Si bien no desapareció, la tipografía redujo su acción.



Máquina de impresión Planeta (Anales Gráficos, Año XXV, n° 7, Julio 1934).

16. EOG, N° 258, mayo de 1936, p. 6.
17. *Censo Industrial de 1939*, Buenos Aires, DGE, 1940.

Las máquinas de componer y fundir líneas bloques, destinadas en los primeros años de su existencia a suplir solo la composición manual de los periódicos, han llegado a apoderarse no solo de la composición de revistas y obras corrientes, sino incluso las de más difícil ejecución tipográfica, como por ejemplo: catálogos, listines telefónicos, diccionarios, anuarios, libros científicos, etcétera. Tanto es así que estas máquinas (...) difícilmente puedan ser superadas. No se discute ya la variedad de su empleo y la gran utilidad que prestan en los talleres tipográficos.[18]

Lynotipe lanzó al mercado los modelos 31 y 32, que contaban con cuatro y ocho depósitos respectivamente. En una publicidad de la importadora, se detallaban las ventajas del 32 o *Relámpago*:

Dice el regente de cierto taller: "Nuestros problemas de composición de anuncios se han reducido muchísimo con el uso de nuestro Linotipo 'Relámpago' Modelo Maestro 32 de ocho depósitos. (...) El cambio de depósito 'de una sola vuelta' para los depósitos principales y los auxiliares pone cualquiera de estos tipos a la inmediata disposición. (...) He seguido atentamente el desarrollo del Linotipo (...) y después de examinar la construcción y las principales características de esta nueva máquina, estoy completamente convencido de que el Modelo Maestro 32 es una máquina perfecta (...). Puedo componer casi toda clase de anuncios sin levantarme de la silla". Dice el operador de ese taller: "El completo cubrimiento del frente de la máquina es una gran mejora, pues evita al operador la fatiga de los ojos causada por las piezas en movimiento que antes tenía a la vista. (...) Tenemos siempre a nuestra disposición en nuestra máquina dieciséis tipos cualquiera de los cuales puede ponerse en posición de trabajo en unos pocos segundos".[19]

Operó un proceso de descalificación. La composición manual exigía un período de aprendizaje considerable. Al precisar cierta especialización, no era común la polifuncionalidad, obreros

18. "Dificultades que se presentan al imprimir composición mecánica", en *Anales Gráficos* nº 12 Año XXII, Instituto Argentino de Artes Gráficas (IAAG), diciembre de 1931, p. 16.
19. *Anales Gráficos*, nº 8 Año XXIX, IAAG, agosto de 1938.

que rotaran en diferentes puestos. La máquina simplificó la tarea y llevó a una descalificación del trabajador, característica de la gran industria, aprovechada por el capital para establecer la rotación y aumentar la productividad. Estas novedades fueron una de las herramientas que utilizaron los patrones para sortear la crisis. Con esto, lograron abaratar costos. La caída del salario real de los linotipistas fue parte del proceso.

En la impresión ocurrió lo mismo. Por ejemplo, la aparición del offset permitió cierta fusión con el área de imágenes. Se simplificó el trabajo del impresor a la vez que se redujeron los costos para el industrial, provocando la expulsión de obreros y reducciones salariales. El sindicato manifestaba;

De dos lustros a esta parte, el arte de imprimir ha sufrido una profunda transformación. Los compañeros saben cómo se han introducido elementos de trabajo mecánico que llegaron (...) a quintuplicar la producción. (...) en lugar de distribuir los beneficios que importaban esos elementos de progreso, entre los obreros, acortándoles la jornada de tra-

Máquina Intertype (En *Argentina Gráfica*, Año III, N° 25, Julio de 1938).

bajo para evitar las suspensiones y los despidos, los señores industriales recogieron para sí toda la ganancia y no tuvieron empacho en arrojar a la calle a quienes la máquina suplantaba (...) Quizás sea oportuno iniciar la tarea que nos permita, en breve, estar incluidos dentro de las ramas que deben trabajar seis horas, porque nadie desconoce la insalubridad de la especialidad de los maquinistas y minervistas (...). Será un paso hacia la conquista de la jornada que permita el trabajo de la gran cantidad de obreros desplazados por los sistemas automáticos de gran producción, que, sin quererlo, provocan la disminución de los salarios.[20]

Para mediados de la década de 1920, los grandes establecimientos tenían máquinas modernas de diversas características. Heidelberg lanzó al mercado argentino una moderna imprenta automática para trabajos pequeños, sencilla de operar y con alimentación y retiro de papel automatizado.[21] Como la Miehle vertical, permitía grandes resultados con reducción del trabajo humano.

En los diarios se instalaron modernas rotativas, que llegaban a imprimir 700.000 ejemplares de 16 páginas, y se adoptó la técnica del huecograbado para ilustración. *La Vanguardia* adquirió una rotativa alemana Augsburg con dos bobinas y aparatos dobladores. Podía tirar 60.000 ejemplares por hora de 8 a 4 páginas a dos colores, o 30.000 de 10-32 páginas.[22] Poseía dobladores automáticos, para entregar el diario listo sin manipuleos. *La Nación* incorporó una serie de rotativas que permitieron combinar el rotograbado con la impresión convencional, iniciando la era moderna de las imágenes periodísticas:

La Nación acababa de instalar sus talleres de huecograbado, en los cuales ocho equipos de galvanoplastia (...) y siete grandes rotativas llevaban como sello de garantía la firma de los señores R. Hoe de Londres, quienes las construyeron especialmente para nuestro diario. (...) comenzó

20. *El Obrero Gráfico* (EOG), nº 249-50, julio y agosto de 1935, p. 26.
21. *Argentina Gráfica*, nº 1 Año 1, diciembre de 1935, p. 20.
22. LV, 29/7/1930, p. 3.

a tirar (...) sus ediciones en huecograbado, que por su presentación y ejecución marcaron un sobresaliente progreso. Mediante un sistema de acoplamiento de las rotativas de huecograbado y las tipográficas, fue posible hacer ediciones con páginas impresas en uno y otro sistema. (...) La mayor perfección a que podía aspirarse en 1931 se anunció el miércoles 9 de septiembre. Dos días después se ofreció totalmente nueva y nunca vista en Buenos Aires, (...) otra novedad (...): dar en el número de esos días ilustraciones y avisos impresos en huecograbado en las páginas que al mismo tiempo estarían impresas por el procedimiento común (...) una misma página aparecía preparada con dos sistemas distintos y presentaba el aspecto que antes solamente había podido conseguirse en libros o revistas. En el lenguaje interno se llamaba "injerto" (...) y causó admiración y elogios unánimes.[23]

Se abarataron costos sin perder en absoluto calidad gráfica. Por último, *La Prensa* poseía una colosal rotativa:

Extendiéndose a casi todo lo largo del edificio, a un costado, surgiendo de los cimientos del subsuelo por el piso de la planta baja, se levanta la poderosa rotativa. Las 21 unidades dobles están divididas en series de tres, y cada serie posee una dobladora doble, tipo Súper Producción, que dobla y empaqueta en montones de 50 ejemplares los diarios, sirviéndolos ya completamente listos para ser presentados al lector, mientras los demás continúan pasando a toda velocidad por los entintados cilindros de la máquina.

(...). La rotativa mide en total unos 46 metros de largo y pesa 625.000 kilogramos. Está compuesta por 175.000 piezas distintas y funciona impulsada por 56 motores, con un total de 1.250 caballos de fuerza. Su capacidad máxima de consumo es de 70.000 kilogramos de papel por hora. La gran rotativa tiene una velocidad mínima capaz de producir 840.000 ejemplares por hora de un diario de 12 páginas.[24]

23. *Un siglo en sus columnas*, *La Nación*, Buenos Aires, enero de 1970, pp. 154-155.
24. *Anales Gráficos*, nº 7 Año XXV, IAAG, julio de 1934, p. 9.

La participación humana era mínima. Las tareas del operador se reducían a encender la máquina y atender la alimentación de las grandes bobinas. Hasta el doblado de pliegos para finalizar el armado se automatizó. Los impresores a mano, operadores de prensas a volante, desaparecían. No se precisaba fuerza física, ni conocimientos elevados sobre composición o batido de tinta. La FGB reconocía que en este factor se encontraba la explicación a la desocupación y a la caída salarial.

Analizamos a continuación los efectos sobre la organización y la lucha de los gráficos.

Los conflictos y su relación con las transformaciones productivas

• *Los inicios de la organización y de la lucha gráfica*

En la década de 1870, salían a la luz las precarias condiciones laborales, la extensa jornada y estancamiento salarial. Tomaba su fisonomía moderna la contradicción capital-trabajo. La Sociedad Tipográfica que reunía obreros y patrones no tenía respuesta. Un grupo de obreros conformó la Unión Tipográfica a mediados de 1878 para la defensa del salario y la reglamentación del horario. En respuesta a la reducción salarial en una empresa periodística, el 2 de septiembre se declaró la huelga:

> Con tales rebajas, y aumento de trabajo, la vida de esos obreros se hizo imposible (...) a mediados de 1877, se inició la fundación de otra sociedad (...). La comisión directiva hizo el reglamento por el que se instituía una tarifa de destajo y se hacía acertada calificación de aptitudes. En esa tarifa debían convenir patrones y operarios (...). Sin embargo, llegó a presumirse la resistencia de aquellos al notarse el prolongado silencio y las evasivas (...). Llamóse entonces a una definitiva asamblea (...): mil y tantos tipógrafos asistieron a ella. (...) Todos (...) debían firmar una decla-

ración comprometiéndose a respetar las resoluciones de la comisión directiva, acudiendo inmediatamente al llamado (...); que se nombrasen comisiones que fueran a informarse en todas las imprentas del número de tipógrafos que estaban dispuestos a seguir los propósitos de la sociedad; que insistieran nuevamente ante los propietarios de diarios y regentes de imprenta para que aceptasen las nuevas tarifas y que en caso contrario se produjera la huelga. (...) En las imprentas donde no se aceptaron las tarifas y el régimen instituido, se produjo la huelga parcial.[25]

Para el diario *El Nacional* la huelga era un "recurso vicioso", "inusitado e injustificado", un elemento "subversivo" del socialismo. Las medidas constituían "una irrupción de derechos exagerados (...)". No se pueden admitir las huelgas porque eso significaría subvertir las reglas del trabajo".[26] Aun así, en un mes la huelga triunfó. Se obtuvo el reemplazo de niños por adultos, aumento de tarifas y reglamentación de la jornada: diez horas en invierno y doce en verano. El movimiento constituyó un hito. La Sociedad Tipográfica tuvo que defender reivindicaciones obreras.[27]

El elemento subjetivo aún era fundamental. La existencia de diferentes secciones y oficios provocaba dispersión en las luchas, como señalaba el socialista Patroni a fines del siglo XIX.[28] A su vez, la mecanización provocó el ingreso de trabajadores con menor calificación. Los oficiales, que mantenían el control del ingreso por el aprendizaje, reaccionaron. En defensa del oficio y de su derecho tácito a regular el ingreso, la *Tipográfica* reclamaba que se limitara el fenómeno, acusando a los patrones de ocupar "individuos tomados con estúpida predilección, de la última corteza del pueblo"; y se proponía como proveedora de aprendices que "se recomienden por su honradez y moralidad comprobada por informes fehacientes" para "alejar la clase inculta".[29]

25. Testimonio de un periodista en *Caras y Caretas* (1904). Citado en Ugarteche, pp. 372-374.
26. *El Nacional*, 14/9/1878.
27. Por caso, en 1886 la Sociedad obtuvo el descanso hebdomadario en los grandes diarios. Ugarteche, p. 476.
28. Víctor García Costa, *Adrián Patroni y "Los trabajadores en la Argentina"*, Buenos Aires, CEAL, 1990.
29. Ugarteche, pp. 458-460.

La descalificación amenazaba el lugar y la paga, tendencia que se hizo patente a comienzos de siglo XX.

• *La huelga de 1906 y el sindicato por rama*
La mecanización generaba transformaciones. Una de ellas fue el aumento de la ocupación de niños y mujeres, que permitía a los patrones imponer peores condiciones:

> El niño no tiene jornal sino por excepción y conjuntamente con las mujeres, y debido al aumento creciente en que las fábricas y manufacturas se hace de máquinas sencillas, que no exigen para su manejo una técnica especial, ha contribuido a efectuar una baja paulatina en el salario de los adultos.[30]

La concentración de los medios productivos sentó los cimientos para el sindicato por rama. Se constituyeron entidades obreras y patronales separadas: en 1904 se fundó la Sección Artes Gráficas de la UIA. Entre los trabajadores, el proceso de unificación se demoró más.[31] En 1906, las cuatro sociedades existentes (Unión Gráfica socialista, Federación de Artes Gráficas anarquista, y las *Societé des Travaillers du Livre* y la *Genosenschaft des Budesgswerbesund Verwandter Berufszweige* o "Vorvarts"), iniciaron un proceso de unificación. A mediados de 1906 presentaron un pliego por mejoras y aumento salarial:

> Debido al movimiento gremial, activo en los años 1904 y 1905 y a los efectos de la Ley de Residencia, puede decirse que nuestra "gran huelga" fue engendrada en Montevideo. (...) habiendo sido deportados varios militantes, (...). Al reincorporarse esos obreros deportados a sus respectivos sindicatos, las conversaciones habidas se transformaron en gestiones oficiales tendientes a la unificación de las cuatro organi-

30. Pablo Storni, "Los trabajadores en Buenos Aires", *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, Tomo II, n° 1-2-3, 1908, p. 290.
31. Ugarteche, p. 470; Nelson Ferrer, *op. cit.*; Sebastián Marotta, *El movimiento sindical argentino: su génesis y desarrollo*, Buenos Aires, Lacio, 1960.

zaciones y (...) para pedir mejoras a los patrones e ir a la huelga general del gremio, si fuera necesario (...) la declaración de huelga fue adelantada, (...) produciéndose inmediatamente una buena cantidad de huelgas parciales, pues los obreros se negaban a trabajar horas extraordinarias, considerando que si las trabajaban se perjudicaban ellos mismos en tanto beneficiaban a los patrones (...).[32]

Los industriales respondieron con un *lock out*. A los pocos días, 22 firmas aceptaron los reclamos, y sus empleados retornaron. Luego de 54 días de conflicto, con la participación de más de 4.500 obreros,[33] la patronal aceptó la mediación del director de la revista *PBT*, quien propuso la formación de un comité para fijar las condiciones. Nació así la Comisión Mixta Gráfica. El 18 de noviembre se aceptó el Convenio, herramienta con la cual se buscó limitar la explotación, y los obreros retornaron.[34] En mayo de 1907, las sociedades se unificaron en la *Federación Gráfica Bonaerense*, una organización central.

• *1919: La huelga por las 44 horas semanales*

Entre 1917 y 1921, el movimiento obrero experimentó un ascenso, con su clímax en la "Semana Trágica" de enero de 1919.[35] Este año se produjo el movimiento por las 44 horas semanales. A fines de febrero, una huelga de linotipistas en Rosso generó la suspensión del convenio.[36] Las huelgas parciales aumentaron en los siguientes meses, hasta que en mayo estalló el conflicto, por un suceso en otra rama. Gath y Chaves rompió relaciones con el gremio de

32. Manuel González, "El convenio entre obreros y patrones gráficos", *Boletín del DNT*, Buenos Aires, 1918, pp. 31-32.
33. María Badoza, "1908. De la negociación a la huelga en los talleres de Ortega y Radaelli", *XVII Jornadas de Historia Económica*, Universidad Nacional de Tucumán, 2000.
34. Maricel Bertolo, "Relaciones colectivas de trabajo en Argentina: algunas reflexiones en torno a la huelga de obreros gráficos de 1906", *X Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad Nacional de Rosario, 2005.
35. Eduardo Sartelli, "Celeste, blanco y rojo. Democracia, nacionalismo y clase obrera en la crisis hegemónica", *Razón y Revolución*, n° 2, 1996.
36. María Badoza y María Tato, "Cuando Buenos Aires se quedó sin diarios: los conflictos de 1919 en la prensa gráfica argentina", *Cuadernos del CISH*, n° 19-20, 2006, pp. 113-138.

Incendio en los Talleres Vasena durante la "Semana Trágica"
(Archivo Genereal de la Nación).

la confección y armó una "lista negra" con trescientos activistas. La FORA IX le declaró el boicot. La FGB debía bloquear la aparición de publicidad. Esto se produjo cuando el sindicato se disponía a elevar el pliego por la reducción de la jornada semanal.

Poco antes de esto, se había formado la Asociación Gráfica (AG), vinculada a la Liga Patriótica. Sus organizadores fueron empresas como *La Razón* y *La Prensa*, que motorizaron el *lock out*, al que adhirieron varias imprentas. *La Razón* despidió 86 trabajadores.[37] Según la AG, el boicot atentaba contra la "libertad de prensa y trabajo", motivado por la "censura roja". En realidad, la oposición era hacia el movimiento reivindicativo. El boicot retrasó dos semanas la presentación del pliego. El 26 de mayo, en

37. EOG, n° 90, 21/6/1919.

el Luna Park, una asamblea multitudinaria resolvió ratificar el boicot a Gath y Chaves y presentar el pliego, lo que se hizo recién el 17 de junio.[38]

Se produjo una escisión entre los industriales: los miembros de la Comisión Mixta, favorable a tratar con el sindicato; y la AG, partidarios del *lock out*. Aun así, pocos patrones aceptaron. La FGB declaró la huelga. La AG, mediante carneros, logró editar algunos productos. También recurrieron a la policía, que realizó detenciones arbitrarias.[39] La FGB declaró un boicot a las compañías de la AG por su "estúpida intransigencia frente a las modestas cuan justísimas reivindicaciones proletarias" y "por su especialidad en mistificar hechos y cosas". Llamaban a hacer lo mismo a "toda persona que sienta en sí el afán de justicia, preconizada por los amantes de la verdad". En agosto, la FORA oficializó el boicot.[40]

La FGB decidió además que los planteles firmantes del pliego depositaran un día de jornal quincenal para el fondo de huelga. Además, lanzó el "empréstito gráfico", bonos de dos, cinco y diez pesos, adquirido por gráficos de La Plata, Rosario, Corrientes, Chaco, Santiago, La Pampa, Entre Ríos, Chile y Porto Alegre. Para septiembre se juntaron 32.500 pesos moneda nacional.[41]

Pero en septiembre la huelga entró en reflujo. En ello incidió la tendencia a la descalificación: con el "carneraje", los grandes diarios editaron sus publicaciones. *La Prensa* inauguró una academia de linotipistas. En un mes formó los suficientes para componer el diario.[42] Sin ser necesariamente tipógrafos, lograron una performance muy cercana a la media del gremio. Solo un mes de entrenamiento fue suficiente para que esta empresa derrotara a sus obreros. La gran industria y la simplificación de tareas permitían estas salidas a los patrones.

Hacia diciembre finalizaba la huelga. Aunque varios firmaron el pliego, no se consiguió generalizar el objetivo. Varias mantu-

38. EOG, nº 282, junio de 1939, p. 11.
39. A pocos de comenzada la huelga, según la FGB, más de doscientos activistas habían caído detenidos.
40. EOG, nº 93, 12/7/1919 y EOG, nº 97, 9/8/1919.
41. EOG, n° 99, 3/9/1919. Equivalente a 2,3 millones de pesos actuales.
42. Ídem.

vieron las 48 horas. Los trabajadores sufrieron una derrota, al no haber logrado sus reivindicaciones plenas. La FGB perdió posiciones, y se suspendió la aplicación del convenio. Varios activistas fueron despedidos. La negociación por firma volvió a ser la práctica habitual durante los siguientes 9 años.

La década de 1920 fue un período de reflujo, con conflictos restringidos a acciones por establecimiento. El cierre del ciclo ascendente de la lucha de clases, el desarrollo de la mecanización y sus consecuencias presentaron un panorama difícil. Durante esta década, se suceden las denuncias del sindicato acerca de obreros reemplazados por máquinas, quejas por salarios y condiciones.[43]

En 1928 se logró reponer el convenio, alcanzando reivindicaciones: igualación de salario de hombres y mujeres en la misma tarea, reglamentación de horas extras, obligación de proveer leche y mascarillas en secciones insalubres, abolición del destajo y preferencia para ocupar puestos de maquinistas a los desplazados por las máquinas, un reclamo histórico. Pero los industriales establecieron normas que lesionaban antiguos derechos: período de prueba de ocho días donde se podía despedir sin preaviso, mantener la obligación de limpieza de máquinas por el operario, y la prohibición de cobrar cuotas sindicales y de realizar propaganda en los establecimientos, lo cual expresó un debilitamiento del gremio.

• *Los conflictos en la década de 1930*

La mecanización permitió ocupar a mujeres y niños, históricamente marginados del oficio, debido a que se redujo la necesidad de fuerza física. A nivel económico provocó la baja del salario, ya que el sustento familiar representado en el varón se fragmentó entre los diferentes miembros. También permitía al industrial

43. Por ejemplo, en Establecimiento Gráfico Argentino, Diario Israelita, Ysely y Darre, entre otros. EOG, nº 132-33-34 (febrero-marzo 1923), 138 (julio 1923) y 151-152 (agosto-septiembre 1924). También hay un boicot a Editorial Atlántida por despidos, resumido en EOG nº 151-152 (agosto-septiembre 1924).

disponer de trabajadores con escasa formación sindical. Por eso la organización de mujeres y niños esforzó a los gráficos. Era una tarea urgente, dado el pésimo trato que se les dispensaba, con acosos varios:[44]

> La mujer obrera es la que está en condiciones más inferiores, en lo que se refiere a salarios, en el trato, que la de los obreros, en los lugares de trabajo. (...), representa ser una competidora seria al trabajo de los hombres; aprovechada esta por los patrones, pagando salarios más bajos y, en consecuencia, obteniendo mayor ganancias.[45]

Los gráficos habían resistido el ingreso de la mujer, y adoptaron una posición reaccionaria. Cuando se convirtió en un hecho, se dispusieron a organizar a las nuevas compañeras. No obstante, persistía cierto resquemor como lo muestra la cita. Desde los años 20 la FGB redobló los esfuerzos de organización. Se hicieron comunes las interpelaciones a la mujer, exigiéndole la adhesión. Paulatinamente, varias se sumaron.

En estos años se priorizó el acuerdo antes que la huelga; aunque desde 1933, con la superación de la crisis, se produjeron huelgas parciales, generalmente declaradas por las bases y luego aprobadas por la FGB.[46] En el caso de salarios y malas condiciones, la FGB intervino como en Casa Nagel y Muzkat y Zaslavsky, hasta en grandes fábricas como Kraft.[47] También en conflictos por condiciones laborales. Las estrategias de la patronal, como en Kraft, sirven de ejemplo para mostrar la situación: en septiembre de 1937, se denunciaba que la empresa hacía trabajar a sus obreros doce horas, con una paga inferior. Incluso la gerencia ideó un sistema de alarmas para avisar de la presencia de inspectores. Se ordenaba retirar a los obreros que superaban la jornada legal por las puertas laterales. Si la inspección las bloqueaba, se escondía

44. EOG, nº 255 y 256, febrero-marzo 1936, y nº 283, agosto 1939. En CGFF un capataz retiró las puertas de las letrinas para vigilar que las obreras no tardaran con sus necesidades, quedando expuestas ante el resto del plantel.
45. EOG, nº 282, junio de 1939, p. 12.
46. EOG, nº 271, abril 1938, p. 16.
47. EOG, n° 266, septiembre 1937; nº 269, enero de 1938; y n° 271, abril 1938.

a los obreros en un departamento contiguo. La huida de obreros ante los inspectores provocaba "la alarma en todo el barrio".[48]

En estos años hubo dos movimientos que se convirtieron en generales: la huelga de 1930 por las 36 horas en ramas insalubres, y la de 1936 por mejora salarial.

• *Los conflictos de 1930 y 1936*

El saturnismo siempre fue una preocupación, ya que era la enfermedad profesional más extendida. Con las máquinas que fundían plomo se extendió el flagelo, afectando a linotipistas, rotograbadores, aerógrafos y doradores:

> (...) lo que caracteriza la gravedad del trabajo de que me ocupo es la intoxicación frecuente en los cajistas y linotipistas por el polvo de plomo (...) el *saturnismo*, enfermedad profesional que es un verdadero flagelo. En los locales de las imprentas cuya ventilación es deficiente, se ha examinado el polvo de la atmósfera y se ha comprobado que hay suspendido en el aire (...) hasta un 10 por ciento de plomo que los obreros respiran, intoxicándolos lentamente.[49]

Los médicos laboralistas apoyaban el estudio con más datos:

> (...) la industria moderna usa las llamadas máquinas linotipos. (...) es necesario recordar que la mezcla de plomo es fundida por la misma máquina en crisoles eléctricos a determinada temperatura, que sería de 180° a los 300° según los distintos tipos. (...) en la práctica se han captado cantidades de plomo dosable en los ambientes cercanos a las máquinas linotipos. La absorción puede ser tolerada durante mucho tiempo sin que el organismo manifieste su presencia.[50]

48. EOG, nº 269, enero 1938, pp. 11-12.
49. *Anales Gráficos* nº 1 Año XXI, enero 1930, p. 32.
50. *Anales Gráficos* nº 12 Año XXX, diciembre 1939, pp. 3-4. Un ex impresor (IA) nos contó como adquirió un principio de intoxicación al operar su máquina detrás de una linotipo.

Sección de monotipos de la casa Peuser (en Ugarteche, *op. cit.*, p. 549).

En el convenio de 1928, el sindicato dispuso el suministro de máscaras y un litro de leche diario para los linotipistas y la instalación de dispositivos para mejorar la ventilación. Pero estas medidas profilácticas eran obviadas, ya que implicaban un gasto improductivo para el capital.

En septiembre de 1929, la Ley 11.544 sancionó la jornada de seis horas para el trabajo insalubre. En marzo de 1930, la FGB presionó ante el gobierno para lograr que se declararan insalubres las áreas que manipulaban plomo;[51] lo que propició la intervención del DNT y de Higiene. Los industriales elevaron un petitorio al ministro del Interior para que no se aplicara la medida.[52] Alegaban que reunían las condiciones higiénicas para operar con la jornada normal. Buscaban evitar la reducción del horario que no se correspondía con una rebaja salarial proporcional. Encarga-

51. Según el artículo 6º, y decreto reglamentario del 11/3/1930, *Boletín del DNT*, nº 152-3-4, octubre-noviembre-diciembre 1930, p. 3329.
52. LV, 16/4/1930, p. 4.

Personal de la Compañía Fabril Financiera reunido en el Salón del Centro Socialista (*La Vanguardia*, 19/7/1930).

ron a dos médicos un informe sobre el estado de cinco locales con 83 obreros, que "resultó" favorable. En junio buena parte de la patronal aceptó las seis horas, pero se dispuso a reducir el salario. La FGB, declaró la huelga de las ramas insalubres el 16 de julio, a lo que se sumó pronto el resto. El conflicto se concentró en Peuser, Kraft, Rosso y CGFF. Los industriales recurrieron (otra vez) a la policía, que detuvo huelguistas;[53] y reclutaron carneros. Además, sostenían que la FGB hacía una interpretación "antojadiza" de la ley. Incluso, la CGFF convocó a sus obreros jubilados a presentarse al trabajo bajo amenaza de suspenderles la pensión.[54]

La FGB sostuvo los ingresos del fondo de huelga con aportes varios. Para agosto, comenzó a notarse la falta de publicaciones periódicas. La CGFF intensificó el reclutamiento de crumiros.

53. LV, 22/7/1930, p. 5; y 2/8/1930, p. 4.
54. LV, 26/7/1930, p. 5.

Obreros de la Compañía Fabril Financiera, Kraft y Peuser, reunidos en el cine Edén (*La Vanguardia*, 27/7/1930).

Los obreros respondieron con su arma histórica: el boicot, a partir del 21 de agosto.[55] La solidaridad permitió lograr los objetivos. En octubre el Departamento de Higiene se pronunció, desestimando la pretensión patronal.[56] Su director, Aráoz Alfaro, concluía:

(...) no puede ponerse en duda el carácter de insalubridad de las profesiones u oficios implicados en el artículo 6 (...) este Departamento opina que todos los obreros que trabajan en la industria de imprenta (...) deben ser incluidos como ejerciendo una profesión insalubre. Es tan evidente que los tipógrafos deben entrar en lo que la reglamentación de la ley dice "manipulación de plomo, antimonio y estaño", que me parece absolutamente innecesario insistir en argumentos para probarlo.[57]

55. LV, 22/8/1930, p. 5. Los productos boicoteados fueron el aceite Mandiyú, fósforos Fiamma y Victoria, y naipes Angelito.
56. BDNT, nº 152-3-4, octubre-noviembre-diciembre 1930, pp. 3331-32.
57. LV, 20/10/1930, p. 4.

El DNT ratificó la insalubridad con la necesidad de respetar los salarios. Durante noviembre y diciembre la consigna del sindicato fue la reincorporación. Los industriales lo retrasaban mientras infringían la ley: FGB contabilizó 36 empresas en infracción.[58] En diciembre los más reticentes reincorporaron a los obreros, aunque por tandas. La huelga duró 6 meses y afectó a más de 3.000 operarios.

A medida que avanzaba la década, el costo de vida aumentó y los salarios se retrasaron. En septiembre de 1936 la FGB presentó un reclamo aprobado por una asamblea de 5.000 gráficos en el teatro Marconi.[59] Algunos industriales los enfrentaron: la CGFF despidió a 150 afiliados. Como la patronal no respondía, los trabajadores pararon el 21 de octubre.[60] A los pocos días, una gran cantidad de firmas aceptó el aumento y sus planteles retornaron al trabajo. A fin de mes, solo "un pequeño grupo de industriales reaccionarios" continuaba en conflicto, como Rosso y algunas encuadernaciones; pero acordaron el aumento poco después. Esta fue la última de las grandes acciones del período.

Conclusiones

Analizamos el desarrollo de la industria gráfica en Buenos Aires y las transformaciones principales en la organización productiva desde las últimas décadas del siglo XIX hasta 1940; y cómo esto incidió en las formas de lucha de los trabajadores.

Observamos que durante la segunda mitad del siglo XIX, la actividad comenzó a expandirse, registrando una cantidad relevante de establecimientos con una dotación no despreciable de trabajadores. En esta primera etapa, un trabajador en un lapso breve podía montar su propio taller. Esto se debía a un bajo desarrollo en el nivel de acumulación y a la posibilidad de reproducir el proceso productivo, debido al peso del trabajo manual. Eran

58. LV, 13/12/1930, p. 5. Por ejemplo: Rosso, Kraft, Peuser y Ministerio de Agricultura.
59. LV, 28/9/1936, p. 4.
60. LV, 19/10/1936, p. 5.

los tiempos del oficio, que se correspondió con una organización de tipo mutualista, reuniendo empleados y empleadores. Pero en la década de 1870, el proceso de mecanización y el crecimiento de las firmas, empujado por la expansión económica, modificó la situación. Aumentó la productividad, y se conformaron multigráficas con división del trabajo. Aparecieron las primeras manifestaciones de la moderna contradicción entre capital y trabajo, donde la huelga por mejoras salariales y condiciones de 1878 fue un ejemplo. El sindicato formado al efecto, la Unión Tipográfica, se disolvió cumplido el cometido. Las fragmentaciones en los planteles, propias de la etapa manufacturera, con predominio del trabajo manual, la división de tareas y las escalas según el conocimiento, no facilitaban la conformación de un sindicato unificado. Incluso, los operarios hicieron uso de su dominio del aprendizaje de las tareas para regular el ingreso.

Hacia las primeras décadas del siglo XX, se extiende el régimen de gran industria; la instauración de la fábrica, el proceso productivo regido por el sistema de máquinas. Aquí, la transformación fue radical con el avance de la composición mecánica sobre la manual desde 1901, y con las mejoras en las máquinas de impresión y en el encuadernado, objetivando en los dispositivos las acciones que antes ejecutaba el obrero. Esto tendió a descalificar al trabajador volviendo obsoletos conocimientos antes necesarios. Las tareas antes efectuadas por el trabajador pasaban a concentrarse en la máquina. Así, aumentó la productividad, la concentración de capital y la descalificación. Ello permitió el ingreso de sectores antes marginados, como niños y mujeres; con dos efectos para el gremio: si bien la patronal avanzó sobre las condiciones (la flexibilización, que no es un invento de la década de 1990, mediante aumento de la intensidad, rotación, violación del sistema de categorías y otras) y erosionó los salarios reales al

simplificarse el trabajo; por otro lado la clase obrera se homogenizó, permitiendo la organización por rama. La estandarización de conocimientos como el empleo de mujeres y niños, empujaban en el sentido de disolver las diferencias jerárquicas. En 1907, luego de una exitosa huelga, se constituyó el sindicato por rama y se firmó el primer convenio colectivo en el país, herramienta legal que reemplazó al control del aprendizaje (herramienta de base técnica perimida). El efecto de estas transformaciones se evidenció en la resolución del conflicto por las 44 horas en 1919, cuando los industriales más reaccionarios, entrenaron en poco tiempo rompehuelgas para reemplazar a los que estaban en conflicto, restableciendo la producción y debilitando al gremio.

En las décadas siguientes continuó la incorporación tecnológica, con mecanismos automáticos que avanzaron aún más sobre tareas manuales. Frente a esto (y a otros factores, como la orientación que el partido socialista logró imponer en cierta medida al gremio), las acciones se concentraron en conflictos parciales, defensivas. Las últimas huelgas generales del gremio las observamos en 1930 y en 1936. La primera, efecto del avance del maquinismo, que extendió el saturnismo. Los gráficos lanzaron una lucha por conseguir las seis horas por insalubridad. Luego de casi seis meses, doblegaron la tenaz resistencia de los industriales y obligaron a que cumplieran (no sin burlarla cuando podían) con la norma sin reducir los salarios. En 1936, luego de varios años de caída del salario real producto de la crisis de 1930 y del avance de la máquina, los gráficos lanzaron un movimiento que consiguió recomponer una parte de sus ingresos.

Revisamos 60 años de historia de los procesos productivos en la gráfica. El análisis de las huelgas como momentos de mayor contradicción, permitió estudiar cómo se reflejaron las transformaciones estructurales en las luchas y la estructura obrera.

Analizamos como, a pesar de ello, las tendencias de la gran industria en la gráfica se impusieron y modificaron su posición. Aquí reside el principal aporte de nuestra investigación, contribuyendo al conocimiento sobre el desarrollo y las particularidades del capitalismo en la Argentina en el período estudiado.

Bibliografía

Badoza, María y María Tato, "Cuando Buenos Aires se quedó sin diarios: los conflictos de 1919 en la prensa gráfica argentina", *Cuadernos del CISH*, n° 19-20, 2006.

Badoza, María, "1908. De la negociación a la huelga en los talleres de Ortega y Radaelli", *XVII Jornadas de Historia Económica*, Universidad Nacional de Tucumán, 2000.

Badoza, María, "La Compañía General de Fósforos", *VII Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad del Comahue, 1999.

Badoza, María, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, n° 50, México, mayo-agosto 2001.

Barret, Robert, "Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay", *Special Agents Series*, nº163, Washington, Department of Commerce, 1918.

Bertolo, Maricel, "Relaciones colectivas de trabajo en Argentina: algunas reflexiones en torno a la huelga de obreros gráficos de 1906", *X Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad Nacional de Rosario, 2005.

Chueco, Manuel, *Los pioneers de la industria nacional*, Buenos Aires, *La Nación*, 1886.

Dimas Helguera, *La Producción argentina en 1892*, Buenos Aires, Goyoaga, 1893.

DNT, *Boletín del Departamento Nacional del Trabajo*, Buenos Aires, varios años.

Ferrer, Nelson, *Historia de los gráficos argentinos*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.

García Costa, Víctor, *Adrián Patroni y "Los trabajadores en la Argentina"*, Buenos Aires, CEAL, 1990.

González, Manuel, "El convenio entre obreros y patrones gráficos", *Boletín del DNT*, Buenos Aires, 1918.

Marotta, Sebastián, *El movimiento sindical argentino: su génesis y desarrollo*, Buenos Aires, Lacio, 1960.
S/a, *Anales Gráficos*, revista especializada.
S/a, *Argentina Gráfica,* revista especializada.
S/a, *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, CSBB, 1887.
S/a, *Censo Industrial de 1935*, Buenos Aires, Dirección General de Estadísticas, 1938.
S/a, "Condiciones de trabajo en la ciudad de Buenos Aires", *Boletín del DNT*, Buenos Aires, 1909.
S/a, *El Obrero Gráfico (EOG)*, varios números.
S/a, *La Vanguardia*, varios números.
S/a, *Primer Censo de la República Argentina*, Buenos Aires, del Porvenir, 1872.
S/a, *Segundo Censo Nacional de la República Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Taller de la Penitenciaria, 1898, pp. XCIII-XCIV.
S/a, *Tercer Censo Nacional de la República (levantado el 1 de junio de 1914)*, Tomo VII, Buenos Aires, Rosso, 1916.
Sartelli, Eduardo, "Celeste, blanco y rojo. Democracia, nacionalismo y clase obrera en la crisis hegemónica", *Razón y Revolución*, n° 2, 1996.
Storni, Pablo, "La industria y la situación de las clases obreras en la Capital de la República", *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, Tomo II, n° 1-2-3, 1908, pp. 237-321.
Ugarteche, Félix de, *La imprenta argentina (1700-1929)*, Buenos Aires, Canals, 1929.

Taller de Publicaciones del Museo de La Plata (1889-1905)

Un establecimiento tipolitográfico modelo al servicio de la ciencia y la administración pública bonaerense

Fabio Ares

Introducción

La derrota del gobernador Carlos Tejedor en la revolución de mediados de 1880, y que tuvo a Buenos Aires como escenario de batalla, fue utilizada por el presidente de la Nación, Nicolás Avellaneda, como oportunidad para concretar como ideal la proyección de un país agroganadero con entrada y salida en el puerto de Buenos Aires y opuesta a la autonomía de las provincias, cuyo creciente poder había amenazado la preeminencia de Buenos Aires desde la caída de Rivadavia.

El 24 agosto, a poco de terminar su gestión, Avellaneda presentó un proyecto de ley por el que la Ciudad se convertiría en la capital de la República Argentina y residencia de las autoridades nacionales. Las autoridades provinciales, ahora sin jurisdicción, podrían realizar la administración bonaerense desde esta ciudad hasta su traslado a otro punto de la provincia.

A fines del mismo año, el nuevo presidente, Julio Argentino Roca, promulgó la Ley 1.029 por la que se instituyó la Federalización de Buenos Aires y con ella la coronación de un modelo centralista que dejaría atrás varias décadas de turbulencia política. La consolidación de Buenos Aires como Capital Federal apuntaló una idea de país llevada adelante por la Generación del 80, también inició un nuevo período para los que habitaban dicha urbe.

El cambio político de asiento y jurisdicción de las autoridades nacionales amplió sus límites y, a la vez, inició el trazado de las marcas de una ciudad que dejaba atrás los rasgos coloniales y comenzaba una experiencia urbana de diversidad, crecimiento y cambios modernizadores que revolucionaron las calles porteñas durante los últimos años del siglo XIX.

El lugar pensado para la administración de la Provincia de Buenos Aires fue La Plata, ciudad que se comenzó a levantar en 1882, bajo la gestión del gobernador Dardo Rocha, elegido el año anterior.

Capilla San Ponciano, La Plata, c. 1885. Fotografía de Tomás Bradley publicada en el álbum *Vistas de La Plata y obras del Puerto* (Biblioteca Digital Trapalanda de la Biblioteca Nacional).
Sobre la esquina inferior izquierda aparece la barraca de la Imprenta La Plata donde se imprimía el *Diario de la Tarde* (ver detalle).

Entre las instituciones que debían trasladarse a la nueva ciudad, se encontraba el Museo Público de Buenos Aires, dirigido por Carlos G. C. Burmeister, pero considerando el peligro que podrían correr las colecciones en el traslado, se optó por dotar a La Plata de un museo nuevo, basado en la colección arqueológica, antropológica y geológica que había sido donada en 1877 al Museo Arqueológico y Antropológico, por Francisco Pascasio Moreno, su director vitalicio.

En 1884, se convino la nacionalización del Museo Público y el nuevo gobernador provincial, Carlos D´Amico, encargó al perito la creación de una institución que pudiera reemplazar a la porteña. De esta manera, Moreno se transformó en el fundador y primer director del Museo de La Plata, y desde octubre de ese año se encargó personalmente las tareas de construcción, organización y puesta en marcha de la nueva institución y sus secciones, entre ellas las del Taller de Publicaciones, que fue instalado en 1889 con el fin de producir importantes obras de numerosos intelectuales y académicos de la época.

La imprenta pasó a la órbita provincial casi de inmediato, incorporó las prensas del Departamento de Ingenieros y del Banco Provincia, y comenzó a imprimir para reparticiones oficiales bonaerenses. En 1906, el museo pasó a formar parte de la Universidad Nacional de La Plata, pero la imprenta se trasladó para transformarse en una nueva oficina pública: Impresiones Oficiales de la Provincia de Buenos Aires. ¿Por qué podemos afirmar que fue un establecimiento modelo para su tiempo? ¿Qué tecnologías incorporó? ¿Cuál fue su dotación? ¿Cuáles fueron sus ediciones y qué características tuvieron? Estas preguntas propiciaron un abordaje realizado a partir de fuentes primarias como el inventario realizado en 1902, muestrarios tipográficos, publicaciones e impresos, y de los minuciosos registros del propio director, especialmente

Fachada del Museo de La Plata (Archivo General de la Nación).

en los *Boletines del Museo de La Plata,* de 1888 y 1889, en el primer número de la *Revista del Museo de La Plata*, aparecido en 1890, en la primera edición de los *Anales del Museo de La Plata*, y en la *Memoria del Museo de La Plata*, de 1896,[1] además de fuentes secundarias, como trabajos de biógrafos del perito Moreno e historiadores vinculados de alguna manera al Museo de La Plata, como Héctor Fasano, Mario E. Teruggi, Alberto C. Riccardi y Máximo Farro.

Este trabajo se desarrolla en lo que comúnmente se describe como la primera etapa o "época" de la historia de la institución, la que comienza con la creación, construcción y conformación del museo bajo la dirección de Francisco P. Moreno y termina con la nacionalización, en 1906.

1. De estas ediciones se desprenden datos fundamentales para el estudio del establecimiento y, particularmente, de la importante imprenta que albergaba. Algunas, se encuentran a la venta, aún en la actualidad, en el área de Publicaciones del Museo de La Plata.

Construcción y apertura del museo y sus dependencias

La ciudad de La Plata fue minuciosamente planificada y construida "desde cero". Dentro del mismo plan se levantaron los edificios representativos de los poderes gubernamentales, la imponente Catedral como muestra del poder religioso, y el museo como la institución que podía reunir una síntesis de la evolución de la Tierra y la cultura de los pueblos, un sitio educativo y a la vez de investigación. En palabras del director:

> Dadas las circunstancias en que este Museo nace, la provincia de Buenos Aires podrá tener un establecimiento tipo que no solo preste servicios al desarrollo intelectual de los habitantes y al del extranjero que concurrirán a él en busca de los elementos de comparación indispensables para el estudio general del Globo, lo que hará que sea uno de los centros científicos más importantes de América del Sur.[2]

La Provincia inició la obra con fondos del Ministerio de Obras Públicas. La construcción costó 300.000 pesos, y tras cuatro años de trabajo, fue abierto al público el 19 de noviembre de 1888, al cumplirse el sexto aniversario de la fundación de la ciudad de La Plata.

El personal del museo, que en los primeros años no superó las quince personas, se encargó de la preparación de las colecciones para su exhibición, incluso de su conformación, mediante expediciones que incluyeron búsquedas arqueológicas y cacerías. Al respecto, decía Moreno:

> Las dificultades de organización y sobre todo de la reunión de los materiales son enormes, puesto que no se trata de colecciones acumuladas durante largos años, ni incorporadas, con raras excepciones, en grandes masas por donaciones o compras, sino de unas que con base relativamente pequeña "donada" como ha sucedido en todos los grandes museos del mundo, ha sido necesario aumentar diariamente, buscándolas

2. Alberto C.Riccardi , "El Taller de Impresiones del Museo de La Plata, 1890-1905", *Museo* N° 27, La Plata, Fundación Museo La Plata, 2015, p. 80, sobre el documento Moreno, Copiador 1, Archivo Histórico del Museo de La Plata, 1885.

en regiones distantes y difíciles, sin disponer de elemento oficial suficiente, preparándolas y restaurándolas con reducidísimo personal.[3]

Si bien el director puso su sello personal en la obra, el modelo institucional fue tomado de los museos Británico y Paleontológico, de Londres y de París respectivamente, tal cual puede leerse en los textos incluidos en la primera edición de la *Revista del Museo de La Plata*, como en el discurso emitido en Newcastle, el 11 de septiembre de 1889 por William H. Flower, director del Departamento de Historia Natural del Museo Británico, donde puede verse claramente lo que significaba un museo por entonces, no solamente como un depósito de objetos sino como un centro de generación de conocimiento científico.

Señalaba Moreno, por entonces:

He conocido al profesor Flower en el Museo del Colegio Real de Cirujanos, he admirado allí sus excelentes condiciones de organizador y me he maravillado ante la exquisita preparación de los objetos. Cuando tracé el plan de este establecimiento tuve siempre presente lo que allí vi, pero no siempre se dispone de los elementos necesarios, ni siempre es el medio igual. Lo que era posible en Londres, fue imposible exigirlo de La Plata, la ciudad que no existía cuando admiraba aquellas colecciones, y hube de dar tiempo al tiempo para poner en práctica mi programa.[4]

La lógica que estableció para el recorrido de las salas –a través de la evolución del planeta y sus diferentes formas de vida– fue tomada del francés Jean Albert Gaudry, con quién el perito se vinculó en un viaje a París en 1880.

Las ideas del gran paleontólogo Alberto Gandry, emitidas al abrir al público, en marzo de 1885, las nuevas galerías del Museo de París, han sido

3. Maximino De Barrio, *El Museo de La Plata. Sus tres épocas*, Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923, p. 10.
4. *Revista del Museo de La Plata* N°1, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, La Plata, 1890-1891, p. 29.

en parte las mismas que me indujeron, muchos meses antes, a trazar el bosquejo del plan del Museo de La Plata (...) pero ampliándolo, porque este establecimiento sería general y no paleontológico solamente.[5]

Moreno pensó en un museo autosustentable y para ello observó también el modelo estadounidense, tal cual pudo leerse años más tarde:

Es muy nuevo el establecimiento para pedirle otra cosa; sus recursos son aún escasos, para que pueda realizarse con ellos todo el plan que me he propuesto, y es para llevarle adelante con más facilidades, que pienso que el Museo de La Plata debe tener, como otros establecimientos análogos de Norte-América, recursos propios (...) Al iniciar así, la vida independiente, de cierto modo, de esta institución, tengo la convicción de que esta llegará a ser grande en no lejano tiempo, y que contribuirá, con los servicios que preste, al engrandecimiento intelectual de la República Argentina, lo que será honroso para esta Provincia.[6]

Para el secretario Maximino De Barrio, el ideal de Francisco P. Moreno, además,

(...) era formar en Sud América una institución análoga a la Smithsonian Institution, de Norte América, y si no llegó a conseguirlo, entre otras razones, porque jamás pudo disponer de recursos tan poderosos como la fundación norteamericana, las sabias publicaciones hechas por Moreno y por sus colaboradores en los Anales y en la Revista del Museo, pueden dar fe de que llegó donde pudo y aún mucho más allá de donde hubiera llegado otro cualquiera en iguales condiciones.[7]

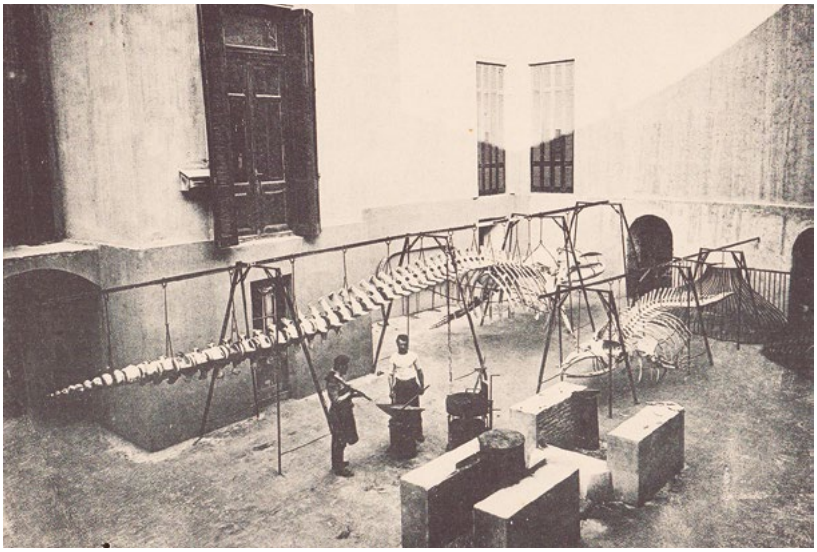
5. Maximino De Barrio, *El Museo de La Plata. Sus tres épocas*, Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923, p. 10.
6. *Revista del Museo de La Plata* N°1, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, La Plata, 1890-1891, p. 70.
7. Maximino De Barrio, *El Museo de La Plata. Sus tres épocas*, Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923, p. 10.

Al nivel del suelo, bajo las salas que se construyeron, se ubicaron los laboratorios, –como los de anatomía comparada, taxidermia– y una serie de talleres –como los de herrería y carpintería–, que fueron la base para la preparación y restauración de las colecciones y la concreción del ansiado proyecto. Expresó Moreno, en enero de 1890:

> Bajo las galerías que acabo de describir a grandes rasgos, están situados los talleres del Museo (...). Sin ellos no se hubiera podido realizar tanto trabajo como el llevado a cabo en el corto tiempo que media entre septiembre de 1884 y la fecha. Tan luego como se terminaba la edificación de una sala, se establecía un taller bajo ella. Así la preparación de las colecciones se hacía al mismo tiempo que se construía el edificio. ¿Cómo armar una coraza de gliptodonte, o el esqueleto de una ballena, en herrerías lejanas, donde no era posible transportar las piezas? ¿Para qué recargar el costo de las armazones y pedestales, con la ganancia indispensable del constructor sobre el jornal que paga al obrero, y el alquiler del taller que ocupa? Procediendo como lo hemos hecho, ha habido ahorro y mayor labor. Hemos podido armar grandes piezas en la décima parte del tiempo que se hubiera necesitado, haciéndolo en otras condiciones, y así se ha visto aumentar diariamente su número en nuestras salas. Hoy después de cinco años de labor, esos talleres están establecidos definitivamente y aumentado su número con otras instalaciones que ha exigido el desarrollo, cada vez mayor, del museo. Nos atrevemos a decir qué raro será el establecimiento que cuente con iguales elementos.[8]

Hacia 1890, tras el alejamiento de los hermanos Florentino y Carlos Ameghino por diferencias con la Administración –habían sido incorporados para colaborar en la búsqueda de materiales para acrecentar las colecciones arqueológicas– se comenzó a

8. *Revista del Museo de La Plata* N°1, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, La Plata, 1890-1891, p.53.



Taller de herrería (*Revista del Museo de La Plata* N°1, Lámina VIII).

formar un grupo integrado por expertos, fundamentalmente de origen extranjero, que estarían cargo de las diferentes secciones que se conformaban,[9] con la idea de crear un centro de investigaciones, un verdadero "Oxford" o "Cambridge Sudamericano".[10] De esta manera de acercaron investigadores como Carlos Spegazzini (Botánica), Santiago Roth (Paleontología), Rodolfo Hauthal (Mineralogía y Geología), Fernando Lahille (Zoología), Herman Ten Kate y Rodolfo Lehmann-Nitsche (Antropología).

Según la idea original, los aportes de este plantel de especialistas alimentarían la producción de una imprenta propia capaz de producir obras de elevada calidad gráfica, y las publicaciones que allí verían la luz servirían para ser canjeadas por otras similares editadas en el extranjero, lo que contribuiría a su vez al crecimiento de la biblioteca con información científica actualizada.

9. Muchas veces en forma honorífica. El propio Moreno propone a Frers este modelo y refiere al Museo Nacional de Washington, donde ya era empleado (*Memoria del Museo de La Plata. 1895-1896*, p. 4).
10. Tal cual dijo Francisco P. Moreno a Emilio Frers, en Museo de La Plata, *Memoria del Museo de La Plata. 1895-1896*, La Plata, Taller de Publicaciones, 1896, p. 5.

Un establecimiento gráfico modelo para su tiempo

Si el Museo de La Plata es considerado un modelo para su tiempo, el Taller de Publicaciones tampoco escapa a esa visión. Sin lugar a dudas, era comparable a los mejores talleres de Buenos Aires, en la época en que algunas imprentas modestas se transformaron en grandes establecimientos gráficos. Tiempos en que muchos inmigrantes, especialmente alemanes, abrieron y progresaron con su propio negocio de impresión, como Kraft y Peuser, o de venta de maquinaria y caracteres tipográficos como Jacobo Stocker, Gotardo Hoffmann y Curt A. Berger.

Por entonces, la mayoría de los talleres se concentraban en una sola técnica de impresión, es decir que trabajaban en el sistema tipográfico o en el litográfico, anexando tareas complementarias, como la encuadernación.

Algunos pocos establecimientos eran tipolitográficos, o sea que trabajaban indistintamente en ambas técnicas y podían realizar allí mismo tareas específicas complementarias, como la utilización de métodos fotográficos para obtener las formas impresoras. También realizaban todo el proceso industrial de producción de impresos (desde la composición hasta la encuadernación). El Taller de Publicaciones del Museo de La Plata fue uno de ellos.

• ***Puesta en marcha***

En 1889, Francisco P. Moreno compró una serie de máquinas y accesorios en la Capital Federal, e hizo instalar la imprenta bajo las salas de exposición del Museo de La Plata. Estas tareas fueron supervisadas por Christian Bruch y su hijo Carl, dos alemanes que tras cerrar su taller de imprenta en Munich en 1887, se embarcaron rumbo a Buenos Aires para desarrollar la especialidad de fotograbadores y fototipistas en la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Carl Bruch (Foto: División de Arqueología, Museo de La Plata).

Moreno pensaba editar obras de corte científico de elevada calidad gráfica, y la fotolitografía fue una excelente opción de impresión, pues permitió la reproducción de fotografías aprovechando a la vez las prensas litográficas.[11] Así fue como el director se puso en contacto con los Bruch y los contrató para dirigir el taller hasta comienzos de 1891, cuando fueron incluidos en la planta oficial.

Como dato de color, puede agregarse que Carl Bruch fue además uno de los extranjeros que aportaron a la producción científica desde la propia institución, primero en 1895 al donar su colección personal de coleópteros, que ascendía a 50.000 ejemplares, luego trabajando *ad hononorem* y acompañando en algunas expediciones a Moreno para acrecentar la colección entomo-

11. El proceso fotomecánico conocido como fotolitografía fue desarrollado por Alphonse-Louise Poitevin en 1855. Consistía en recubrir una piedra litográfica con una solución de albúmina bicromatada y exponerla a la luz anteponiéndole un negativo. Luego de lavar la emulsión que había quedado sin exponer, se preparaba la piedra y se imprimía utilizando una prensa litográfica convencional.

Fachada del Museo de La Plata. Fototipia producida en el Taller de Publicaciones e impresa en el Establecimiento Tipográfico El Censor.

lógica del museo, escribiendo numerosos artículos en la *Revista* y, más tarde como Encargado Honorario de la Subsección de Entomología del Instituto del Museo. Tras la nacionalización de la institución y la conformación de la Universidad, Bruch dirigió la División Entomología del Museo de La Plata y se transformó en un referente nacional del área.

Ese mismo año de 1889, en el segundo *Boletín del Museo de La Plata,* producido como su antecesor por el Establecimiento Tipográfico El Censor, –que era propiedad del ministro de Obras Públicas de la Provincia Manuel B. Gonnet, sito en Corrientes 829– se incorporó una fototipia como muestra de las altas capacidades de reproducción del flamante taller. La imagen, que incluía la firma "Talleres del Museo", podría tratarse de la primera producción del establecimiento.

El 31 de mayo de 1890 concluyeron las obras de instalación y se organizaron los talleres gráficos en secciones como las de impresión, fotografía, grabado y encuadernación. El 6 de junio, Moreno presentó una propuesta al Ministerio de Obras Públicas en la cual solicitaba que la Provincia comprara los talleres para poder imprimir allí las publicaciones de las distintas reparticiones, pero bajo su propia administración.[12]

El departamento de publicaciones ha sido organizado definitivamente, contando con su imprenta propia, máquinas litográficas y fototípicas, movidas por un motor a gas de cuatro caballos de fuerza, con un laboratorio fotográfico que considero uno de los más completos del país, un taller de encuadernación y los accesorios indispensables a un taller completo, que permitirá hacer en el establecimiento, por los empleados idóneos que están a cargo de este departamento, no solo las variadas publicaciones del museo, sino todas las que la Provincia necesite. He debido hacer esta instalación á mi costa, (no habiendo podido ser incluida todavía en el presupuesto oficial), porque no es posible confiar las publicaciones del Museo a establecimientos industriales que no cuentan con artistas especiales, dedicados a esta clase de impresiones. Además, la vigilancia para su buen resultado me sería imposible, lejos de esta repartición que absorbe todo mi tiempo; el gasto seria también mayor indudablemente.[13]

La idea original del director era la de producir la *Revista* y los *Anales*, como soporte para la difusión de trabajos científicos y las investigaciones que se realizarían, además de catálogos de colecciones y "circulares" como las *Memorias*, donde se informaría al público y a las autoridades los progresos del museo. Estas publicaciones servirían para ser canjeadas por obras producidas por instituciones y hombres de ciencia de

12. Carta de Francisco P. Moreno al ministro de Hacienda, 6 de junio de 1890 (Archivo Histórico del Museo de La Plata).
13. *Revista del Museo de La Plata* N°1, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, La Plata, 1890-1891, p. 69.

otras latitudes[14] [15] y de esta forma incrementar el volumen de la biblioteca.[16] En segundo orden se imprimirían también publicaciones para la administración provincial, aunque estas prioridades nunca fueron respetadas, por lo que las ediciones del museo vieron retrasada su salida en forma frecuente.

A comienzos de 1891, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires compró la imprenta y reembolsó a Moreno lo invertido.[17] Una de las ideas del Ejecutivo provincial fue unificar las oficinas públicas de impresión existentes en La Plata. Tal como puede verse en el artículo 2° de la Ley N° 2.398, se autorizó al Taller de Publicaciones a anexar:

> (...) la litografía existente en el Departamento de Ingenieros, y la imprenta del Banco de la Provincia debiendo hacerse las impresiones, encuadernaciones y demás trabajos del ramo que encomiende dicho establecimiento y demás reparticiones del Estado, por medio de los talleres del Museo.[18]

Ese mismo año de 1891, y ante la crisis económica que atravesaba el país desde 1890, se disminuyeron las partidas para impresiones oficiales.[19] Esto obligó a la supresión del presupuesto de salarios del personal por considerarse inútil su mantenimiento permanente.

El director, como contrapartida, planteó una ingeniosa propuesta en la cual manifestó que los talleres podrían seguir fun-

14. En el año 1906 se mantenía canje con 248 revistas especializadas.
15. Al pie de la portada de los *Anales* podían leerse los nombres de los distribuidores en Londres, Buenos Aires y París. Se trata de Bernard Quaritch, Félix Lajouane y Ernest Leroux, respectivamente.
16. La colección de esta dependencia se había iniciado con 2000 volúmenes donados por el propio Moreno de su biblioteca particular.
17. La Ley N° 2.398, del 30 de enero de 1891, autorizó al Poder Ejecutivo a adquirir el taller de publicaciones en propiedad, para lo cual se le pagó a Moreno la suma de 57.937,73 pesos moneda nacional.
18. Ley N° 2398, Art. 2.
19. Tal cual desprende del Decreto del 12 de abril de 1892, luego convalidado por la Ley N° 2.488 de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, del 24 de enero de 1893.

cionando sin erogación mensual para sueldos, y que esas partidas podrían trasladarse a las impresiones, siempre y cuando fueran realizadas allí. De esta forma, la Provincia recuperaría la suma invertida en la creación de los talleres, quedando estos "en condiciones de producir lo necesario para el sostenimiento del Museo, como una renta propia y exclusivamente destinada a su desarrollo"[20], y al mismo tiempo se aseguraba cierta continuidad para sus ediciones.

El 12 de abril de 1892, el Ejecutivo provincial a cargo del gobernador Julio A. Lacasa dictó un decreto por el cual se estableció el funcionamiento de la imprenta del museo. El Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires apoyaron más tarde la decisión del Gobierno, mediante la sanción de la Ley N° 2488, el 24 de enero de 1893. Allí se estableció:

• Que las reparticiones continuaran remitiendo al Taller de Publicaciones del Museo las obras que fuesen autorizadas a ejecutar, tal cual lo establecía la ley de 31 de enero de 1891.
• Que se cobrara a la Dirección General de Rentas únicamente el costo de impresión a las obras que se encontraran en ejecución y para lo cual el director debía enviar un detalle mensual de los trabajos ejecutados y entregados para dicha repartición.
• Que el director del museo podía contratar trabajos privados.
• Que las entradas y utilidades que resultaran de las impresiones que se hicieran en los talleres se debían destinar: a costear su personal y gastos; a la realización de las publicaciones del museo; al aumento y estudio de sus colecciones y progreso de su biblioteca; a las exploraciones ya iniciadas en el territorio de la República; y a la amortización de lo invertido en los talleres.

20. Extractado del texto de la Ley N° 2.488.

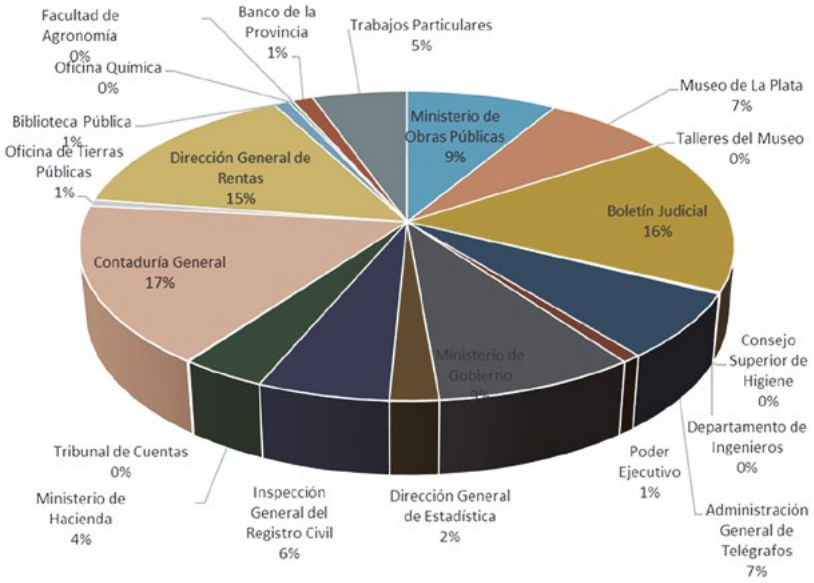
Además, se determinó que Moreno y el director general de Rentas debían proyectar un reglamento para el funcionamiento de los talleres, y que por medio de la Contaduría General se debía practicar un inventario con el objeto de conocer el costo de las instalaciones para poder determinar la cantidad anual que debían amortizar los talleres hasta que se pudiera cubrir dicho valor. De esa manera, la Provincia recuperaría gran parte de la inversión realizada tanto para conformar la sección de litografía del Departamento de Ingenieros como por lo comprado al director del museo.

Otra obligación de este sería rendir cuentas trimestralmente a la Contaduría General, de las entradas de fondos que obtenga por las impresiones que se realizaran en los talleres y la aplicación que les diera.

En las *Memorias...* de 1896, Moreno hizo pública la rendición del período que medió entre mayo de 1885 y abril de 1886. Allí incluyó tres cuadros, en los cuales detalló la variedad de tareas que se habían efectuado, tanto en el área de impresión (incluyendo la fotocomposición y la composición) como en encuadernación,[21] y los ingresos y gastos para cada repartición, incluyendo los trabajos particulares. De allí se observa, por ejemplo y al menos para ese período:

• Que los trabajos oficiales representaron un 88% del total, contra los del museo que apenas sumaron el 7%. El resto está conformado por trabajos particulares (5%).
• Que el *superávit* económico sobre la producción reportó al erario provincial un beneficio del 33%.
• Que se cobraba solo el costo de las publicaciones y que para conocer su valor en la "industria particular" debía sumarse un 20%.

21. Extractado del texto de la Ley N° 2488.



Porcentaje de los trabajos realizados por repartición
desde el 1° de mayo de 1895 hasta el 30 de abril de 1896.

• ***Sobre la dotación de la imprenta***

El 18 de febrero de 1891, en nota dirigida al ministro de Hacienda de la Provincia, Dr. J. M. Ortiz de Rozas, Moreno solicitó la designación de cuarenta y cuatro agentes para la imprenta.

A Alberto C. Riccardi, profesor de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata e historiador del museo, le llamó la atención la cantidad de personas incluidas en la solicitud, considerando que la institución tenía, en ese entonces, casi la misma cantidad de empleados (cuarenta y tres)[22]. El volumen de la imprenta, la diversidad y especificidad de las tareas, y

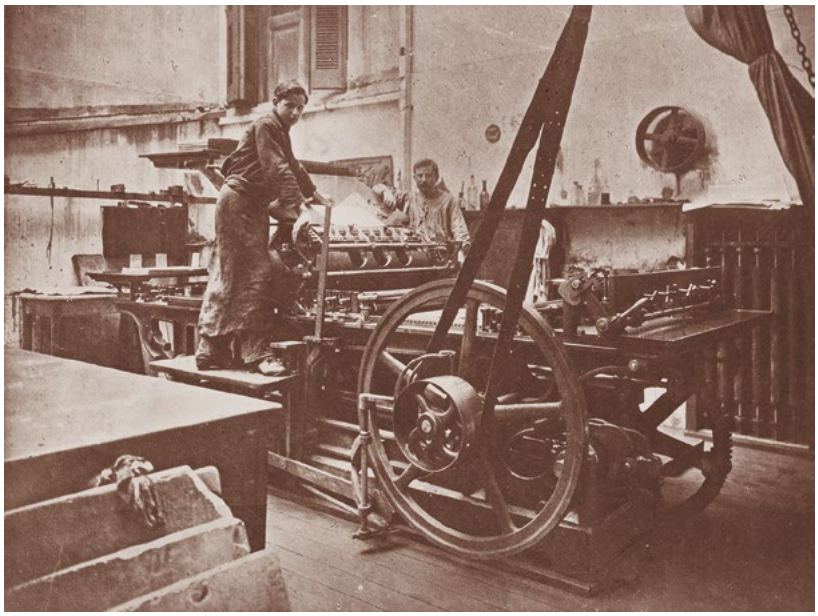
22. Alberto C. Riccardi, "Taller de Impresiones Oficiales del Museo de La Plata", *Noticias del Museo*, La Plata, agosto de 1988, s/p.

la variedad de publicaciones que realizó el establecimiento –tanto para el museo, como para la Provincia– justifican largamente el pedido de un director, que por una parte, aseguraba cierta estabilidad laboral a sus empleados y, por otra, resolvía una situación conflictiva ya que trasladaba al gobierno provincial el papel de empleador.

La idea era eliminar los aportes de la provincia al funcionamiento del museo, el cual se sostendría en primer lugar con los beneficios que le reportara la explotación de los talleres de impresiones anexos al establecimiento.[23]

Finalmente, el 31 de enero de 1891 se produjo la designación de los cuarenta y cuatro empleados.

Resulta notable observar como los directivos y los especialistas en alguna tarea llevaban apellidos de origen alemán y francés, mientras que los dependientes, tenían apellidos italianos y españoles (véase cuadro).



Máquina litográfica y operarios. (Archivo General de la Nación).

Personal del Taller de Publicaciones del Museo de La Plata en 1891

Cargo / tarea	***Nombre del agente***
Director	*J. Vigier*
Corrector contador	*V. Lafeuillade*
Dibujante cartógrafo	*E. Delacheaux* (sic.)
Dibujante litógrafo	*G. Bauer*
Dibujante grabador	*A. Wilcke*
Dibujante fotograbado	*C. Bruck* (sic.)
Fotógrafo	*C. Bruck* (sic.)
Capataz de impresiones	*T. Ross*
Impresor litógrafo	*E. Müller, B. Hartkopf*
Impresor de fototipia	*C. Koinzl*
Impresor de tipografía	*L. Coujol*
Minervista de 1ra.	*F. Deibe*
Apuntador de hoja	*M. Fingueiras*
Pone pliegos	*P. Micas, S. Casarelli, L. Mortola, F. Rodríguez, G. Laura*
Saca pliegos	*C. Sáenz, J. de la Torre, J. Pujol*
Tipógrafo de Ira. clase	*M. Pérez, F. Huylemont, T . Coche, P. Ghilardi*
Tipógrafo de 2da.	*E. Gillemayor, J. Kerbocuf, C. Alfaro, A. Rinaldi, C. Cordinqhy, A. Salvetti*
Capataz encuadernación	*J. Martínez*
Capataz encuadernador	*A. Martínez; G. Aguirre*
Numerador timbrador 1°	*C. Oevechi*
Numerador timbrador 2°	*E. Soustan*
Doblador empaquetador	*J. Nicolini*
Peón	*M. Caravaglia, J. Rava*
Aprendiz	*C. Sivoni, F. Friebling, P. Pean, P. Rodríguez, F. Reina*

Fuente: Alberto C. Riccardi, "Taller de Impresiones Oficiales del Museo de La Plata", *Noticias del Museo*, La Plata, agosto de 1988, s/p.

En la *Memoria...* editada en 1896, Moreno criticó la modalidad laboral del personal –que por entonces era informal– inclinándose por la necesidad de establecer una planta permanente ante el volumen y la urgencia de los trabajos de corte oficial, y seguramente, preocupado por asegurar la periodicidad de las publicaciones del museo. Allí expresó al respecto:

(...) en el curso del año se tuvieron que aumentar considerablemente los gastos, por la necesidad de tomar operarios extraordinarios, a causa de la aglomeración, a veces y urgencia otras, con que han sido encargados los trabajos para las reparticiones públicas, y estos casi siempre a última hora.

También el número reducido del personal concedido por el Presupuesto, ha sido una de las causas que ocasionaron un desembolso mayor en sueldos al que se abonaría si hubiera el personal necesario permanente.

La causa de gran parte de los gastos extraordinarios a que me he referido, ha sido principalmente el haber los ministerios, la Contaduría General, la Dirección General de Rentas y el Registro del Estado Civil, encargado sus trabajos a estos Talleres con fechas tan atrasadas y exigiendo tal premura en la entrega, que por la demora natural e imprescindible de los trámites de las licitaciones, ha sufrido la regularidad en la marcha de los Talleres.

Además, es indispensable tomar una medida sobre la concurrencia de los empleados a sus puestos. Creo que los empleados deben considerarse como operarios a los que solo se les abona el sueldo según su concurrencia al trabajo. Si esto fuera posible, los beneficios anuales serían mucho mayores y mejores los servicios que prestarían estos Talleres.[24]

• Sobre las tecnologías disponibles

En el año 1902, el grabador Adolfo Wilcke practicó un inventario sobre los útiles del taller. El estudio de ese documento –el único

23. Nota de Francisco P. Moreno al ministro de Obras Públicas E. Frers, 10-5-1894.
24. Museo de La Plata, *Memoria del Museo de La Plata. 1895-1896*, La Plata, Taller de Publicaciones, 1896, p. 24.

inventario que hemos podido ubicar– permite tener una idea más cercana de la escala y del equipamiento del cual disponía el taller.

Si bien la ciudad de La Plata poseía alumbrado público eléctrico de 1886[25] y red domiciliaria disponible desde 1888, la fuerza motriz de la imprenta se alimentó mediante gas, como lo sugiere uno de los dos motores descriptos. Se trata del motor vertical Excelsior, de cuatro caballos de fuerza –el motor original del taller– que en 1902 se encontraba en mal estado.

> Los motores a gas (...) de entre uno y cuatro caballos de fuerza (...) eran los más adecuados para el uso de las imprentas por consumir poco gas, no hacer ruido, y no necesitar conductor, además de ser más económicos que los motores a vapor.[26]

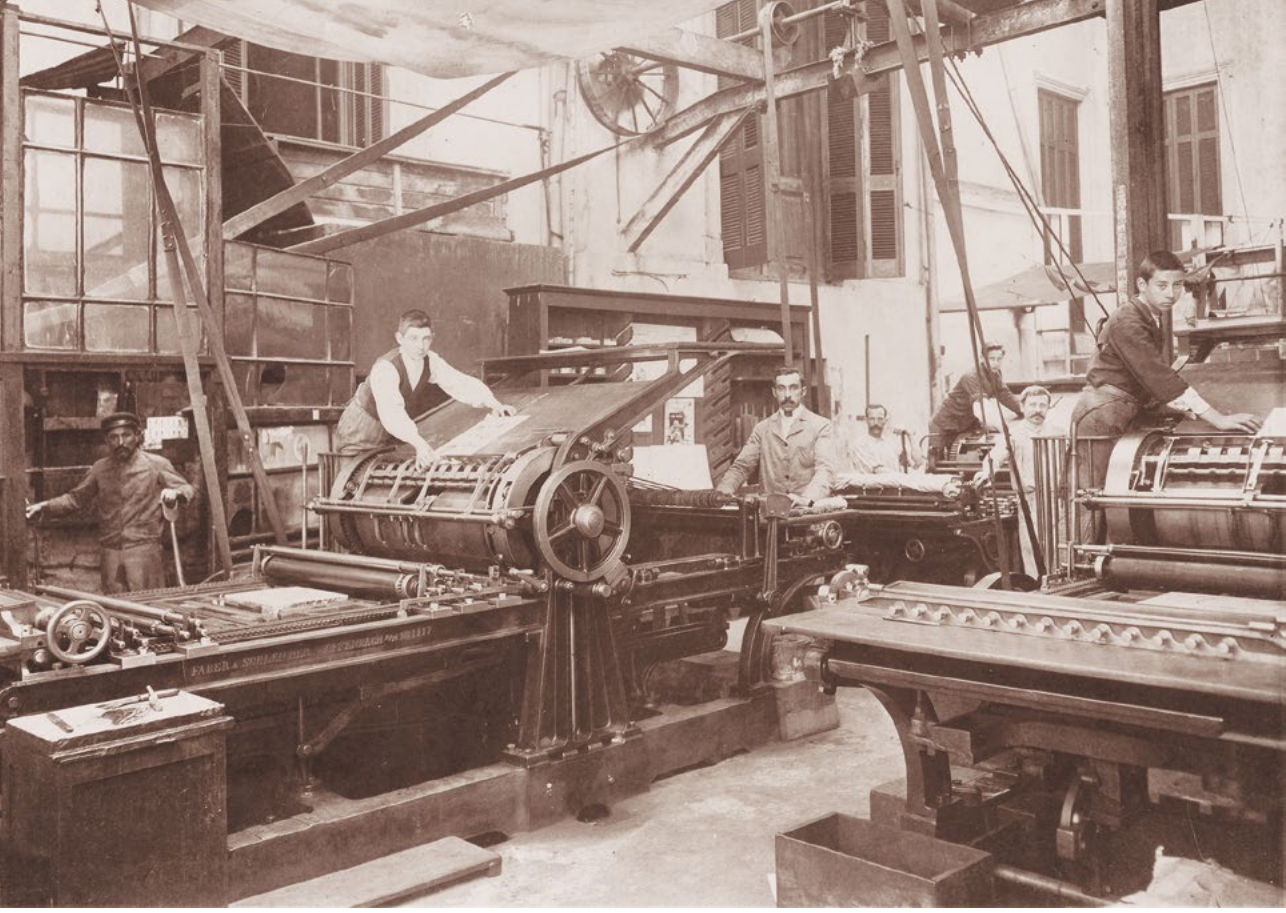
A vapor como el motor restante, uno horizontal de marca Marshall (n° 33191) de diez caballos de fuerza.

Estos motores servían tanto para mover las máquinas de origen alemán, para impresión litográfica: Faber & Schleicher, de Offenbach (n° 1117 y 1299, para piedras de 70 por 100 cm), las Schmiers, Werner & Stein (para piedras de 78 por 110 cm y 65 por 85 cm), tres prensas Krause; como así también las tipográficas: Augsberg (n° 3094 para 75 por 120 cm, la minerva de la misma marca (n° 3328 para 30 por 45 cm), todas estas fabricadas en Leipzig, y la de dos tambores Albert y Cía., de Frankenthal (n° 771, para 60 por 65 cm).

Las máquinas de la sección de tipografía se completaban con una pequeña minerva a palanca y "tarjetera o de banco", para hojas de 10 por 22 cm.

25. En el mes de abril se declaró instalado el alumbrado público eléctrico en la ciudad, con lo cual La Plata fue la primera ciudad de Sudamérica con este servicio (fuente: www.edelap.com).

26. Ángel Estrada, *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1883, s/p. Gentileza de Marina Garone Gravier.



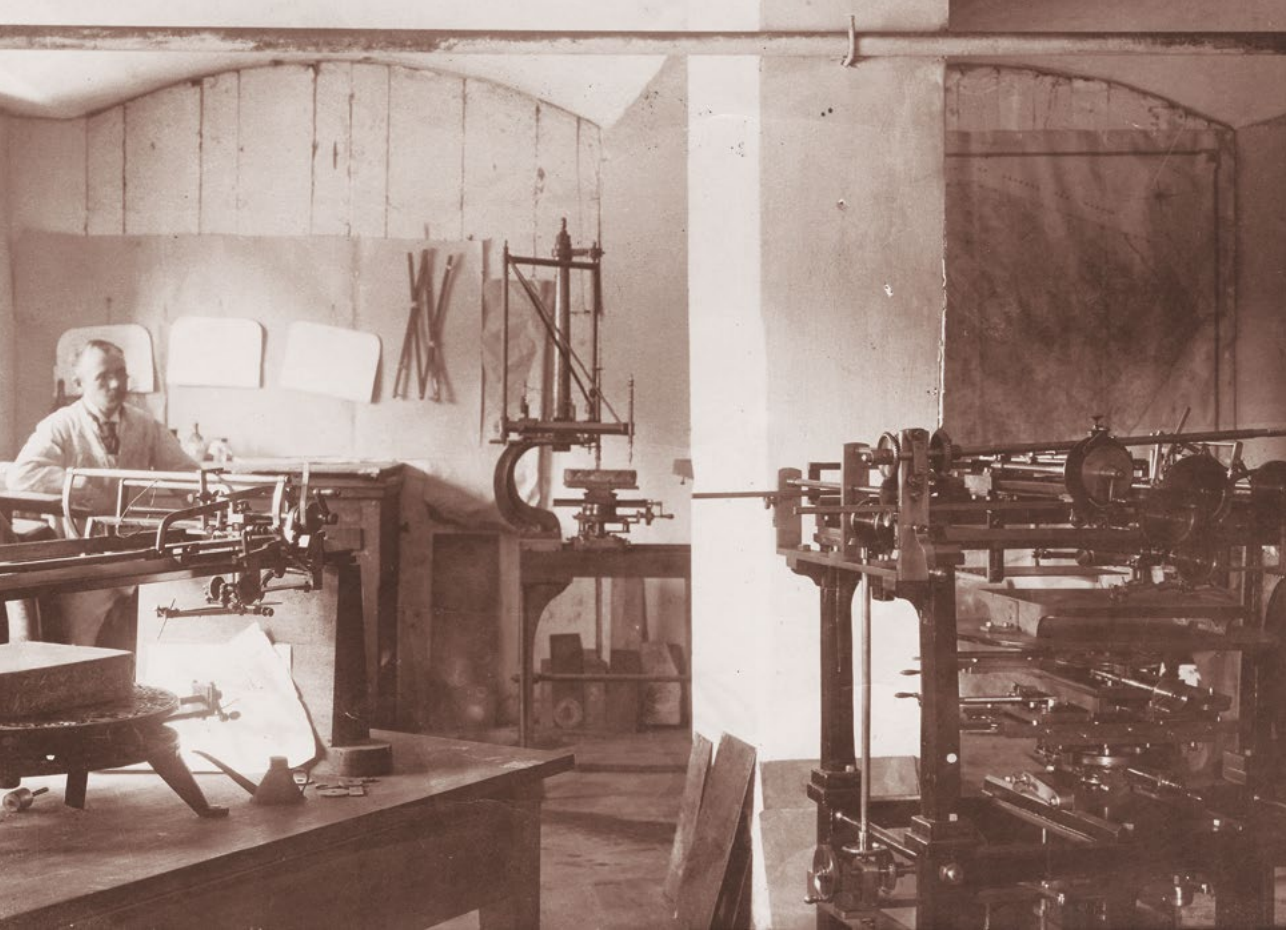
Parte de la dotación de la imprenta al pie de sus máquinas litográficas.
(Archivo General de la Nación).

En la sección de encuadernación podían encontrarse diversas máquinas, como las "de dorar", como la Mansfeld y la Briard; guillotinas como la Krause a vapor y otra manual; cizallas[27]; prensas de dos y cuatro columnas; perforadoras a pedal Hogenforst y Krause; máquinas para timbrar como la Hietz, una Will para rayar; otras para numerar, enlomar, y coser a pedal y a vapor (una Bichneider).

27. Una de las cuales, de marca Karl Krause, puede verse actualmente en la sección encuadernación del museo.

Sección de encuadernación. En primer plano se puede ver la cizalla que aún persiste en el lugar (Archivo General de la Nación).

También se mencionan máquinas para moler tinta, para borrar piedras, como la Stansfer Schumacher con depósito de agua, una minerva Lotz destinada a las rosetas, fondos y filetes, una satinadora a vapor Krause (n° 23282) y un pantógrafo para grabado Soldan y Steinert.



Pantógrafos en el taller de fotograbado (Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación).

Podemos afirmar que al menos la de marca Albert fue provista por la casa introductora Stocker & Cía., ya que esta poseía la representación exclusiva de esa firma. Mientras que las de marca Krause y Ausberg fueron adquiridas a la importadora Curt Berger, pero recién a partir de 1894, año de su apertura.

• ***Sobre el repertorio tipográfico***

Se ha perdido el rastro de los tipos móviles de esta imprenta, pero a través de la observación de impresos salidos de sus prensas se puede afirmar que el surtido de caracteres fue abundante en estilos (romanas, egipcias y de palo seco) y variables de tamaño, tono y proporción. Varias de las tipografías que los componen fueron identificadas en el primer catálogo de tipos de la firma Hoffmann y Stocker, sencillamente titulado *Muestrario* (c. 1900) y que contiene algunos diseños ofrecidos desde 1884 por Jacobo Stocker, titular de Stocker & Cía., esto antes de asociarse con Gotardo Hoffmann y abrir la tienda de la calle Moreno 443, en 1896. Tipos en su mayoría de diseño alemán, fundidos en Buenos Aires a partir de aleación tipográfica también traída desde Alemania, sobre el sistema Didot.

Se ubicaron letras como la "Antigua Media Negra" (Cuerpo 36, N° 253, p.43), la "Egipcia Ancha Blanca" (Cuerpo 12, N° 524, p. 62), la "Egipcia Angosta" (Cuerpo 20, N° 505, p. 61), la "Grotesca Angosta Negra" (Cuerpo 16, N° 413, p. 52) y diseños de orlas como la N° 321 (aparecida en la página 173).

Algunas de las tipografías de Stocker & Cía. utilizadas por el Taller.

Estas denominaciones, que por lo general eran determinadas por las importadoras, no fueron respetadas en el inventario practicado por Wilcke, quien las individualizó aplicando criterios de uso (por la obra que se realizaba con esa letra como el *Boletín Judicial* y el *Censo* que dieron nombre a "Boletín" y "Censo"), estilo (medieval), variables (bastardilla, negrita, versalita) y cobertura idiomática (griego, alemán, inglés, francés). De esa manera, aparecen letras identificadas como "1 caja doble negrita cuerpo 8 Boletín", "4 K. números, cuerpo 9 medieval" o "1 caja versalitas cuerpo 12 francés". Los tipos se ubicaron en veintiún chivaletes, dos estantes para cajas y un estante para cajas de números.

En la sección de encuadernación también hubo letra. En el inventario se contaron veinticuatro "alfabetos de bronce para dorar a máquina" de alturas que iban entre los 3 y 25 mm, adornos para uno y dos colores, bigotes, rayas, filetes, florones y un escudo de la Provincia de Buenos Aires. Además, se mencionan formas e imposiciones para diferentes publicaciones como los *Anales* y la *Revista* del Museo, el *Boletín Judicial*, el *Boletín Mensual de Estadística*, el *Registro Electoral* y el *Registro Oficial*, y un centenar de "galvanos" con escudos argentinos, logotipos y rótulos como los del Registro Civil y el Museo La Plata, 28 galvanos en madera y 2030 clisés para diferentes obras.

• Sobre los impresos y las ediciones

La actividad del nuevo taller fue intensa. Las primeras impresiones que se realizaron estuvieron destinadas a la administración provincial. En su tesis, Máximo Farro señaló que:

(...) los primeros trabajos de impresión que se realizaron fueron un álbum con vistas de la ciudad de La Plata, el Boletín Judicial, y las publi-

caciones del Consejo Superior de Higiene, el Observatorio Astronómico, el Departamento de Ingenieros, el Ministerio de Obras Públicas, el Telégrafo de la Provincia, la Dirección de Estadística y el Registro Civil (...) así como papelería general, sellos, sobres, formularios, letras y estampillas.[28]

Hacia 1896, a esta lista de reparticiones se habían sumado el Poder Ejecutivo, el Ministerio de Obras Públicas, el Ministerio de Gobierno, el Ministerio de Hacienda, Inspección General del Registro Civil, el Tribunal de Cuentas, la Contaduría General, la Oficina de Tierras Públicas, la Dirección General de Rentas, la Biblioteca Pública, la Oficina Química, las Facultad de Agronomía y el Banco Hipotecario de la Provincia.

Farro también señaló que se realizaron impresiones para el Ministerio de Guerra, la Penitenciaría y el Hospital Militar –ambos de la Capital Federal– y la Gobernación del Neuquén.

Bono del Banco Hipotecario de la Provincia Buenos Aires,
Talleres Museo La Plata, 1891.

28. Máximo Ezequiel Farro, *Historia de las colecciones en el Museo de La Plata, 1884–1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*, La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo-UNLP, 2008, p. 335.

El 12 de marzo de 1890 el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, autorizó a Moreno a publicar la *Revista del Museo de La Plata* y los *Anales* que estaban en preparación, sin embargo esto no se hizo efectivo sino hasta fines de ese año. Decía Moreno en el primer número de la *Revista*:

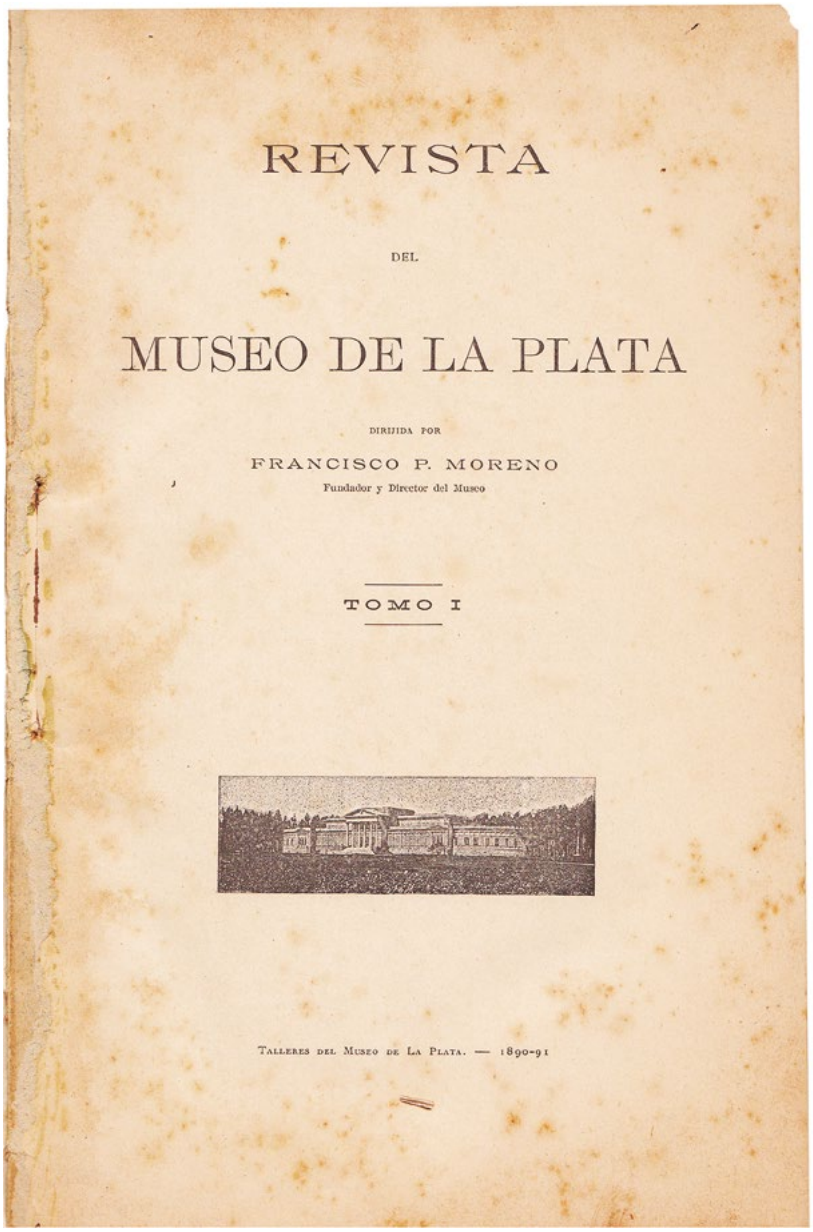
> El Museo de la Plata, no podría prestar los servicios que debe sin un taller propio de publicaciones. (...) En él, se imprime esta "Revista" como también los "Anales del Museo". Las ilustraciones que acompañan esta reseña salen de sus prensas, como las de los "Anales". Podremos, de este modo, hacer aquí, con facilidad nuestros catálogos (...) y no dependeremos nunca de establecimientos industriales, los que, no teniendo consumo, no pueden costear un personal competente para la clase de publicaciones que necesita el Museo.[29]

Hasta poco antes de la nacionalización del museo, el taller publicó once tomos de la *Revista* y veintiún ediciones de los *Anales...*, todas ellas muy cuidadas, ilustradas y en los idiomas español, inglés y francés.

La *Revista del Museo de La Plata* publicó trabajos de investigación originales sobre antropología, botánica, ecología, geología, paleontología y zoología a cargo de especialistas del museo y autores externos. La primera edición incluyó documentos relativos a la fundación del museo, el mencionado discurso del profesor Flower..., una crónica titulada "El Museo de La Plata. Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", y una reseña sobre "las adquisiciones y trabajos hechos en 1889", textos todos que permiten comprender mejor el proyecto de Moreno.

Entre 1890 y 1904, en la que se conoce como "primera época" de la revista, se publicaron un total de "179 trabajos y 4.675 páginas".[30]

29. *Revista del Museo de La Plata* N°1, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, La Plata, 1890-1891, p. 54.
30. Alberto C. Riccardi, "El Taller de Impresiones del Museo de La Plata, 1890-1905", Museo N° 27, La Plata, Fundación Museo La Plata, 2015, p. 83.


REVISTA

DEL

MUSEO DE LA PLATA

DIRIJIDA POR

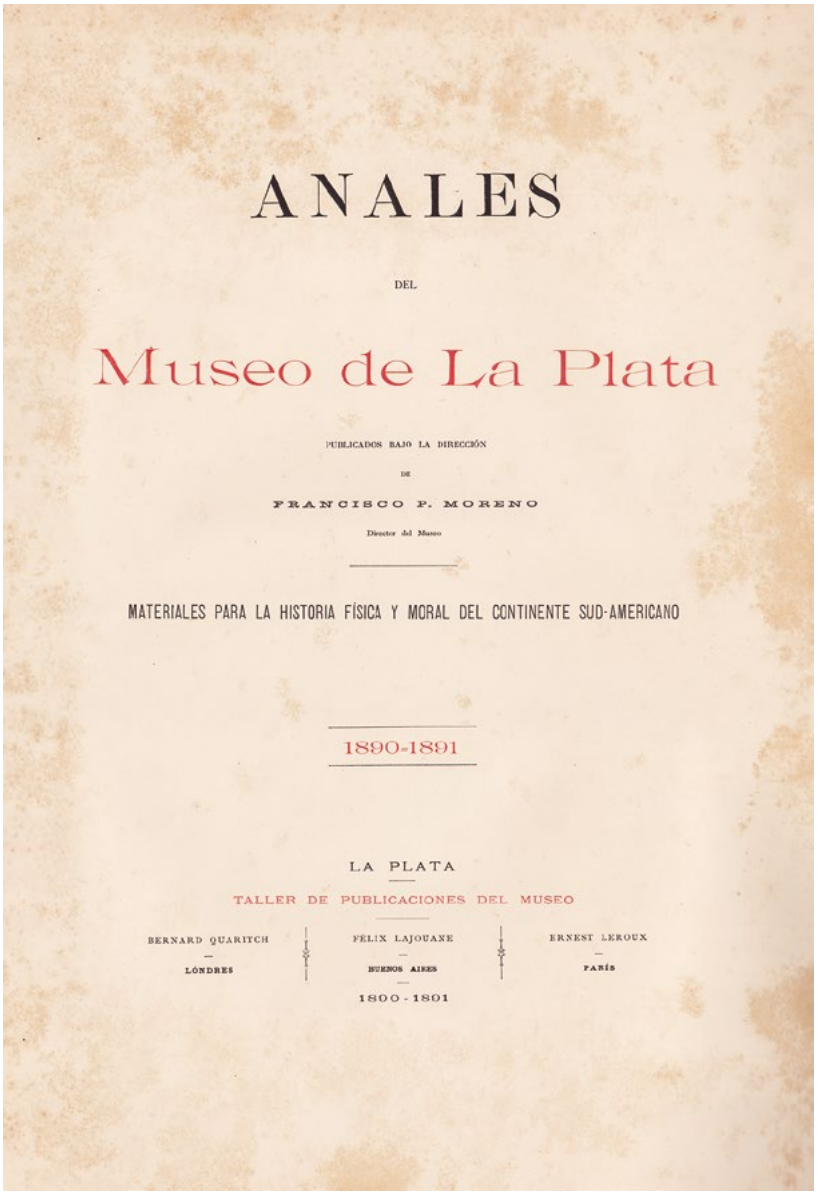
FRANCISCO P. MORENO

Fundador y Director del Museo

TOMO I

TALLERES DEL MUSEO DE LA PLATA. — 1890-91

Portada del primer número de la *Revista del Museo de La Plata, 1890*.



ANALES

DEL

Museo de La Plata

PUBLICADOS BAJO LA DIRECCIÓN

DE

FRANCISCO P. MORENO

Director del Museo

MATERIALES PARA LA HISTORIA FÍSICA Y MORAL DEL CONTINENTE SUD-AMERICANO

1890-1891

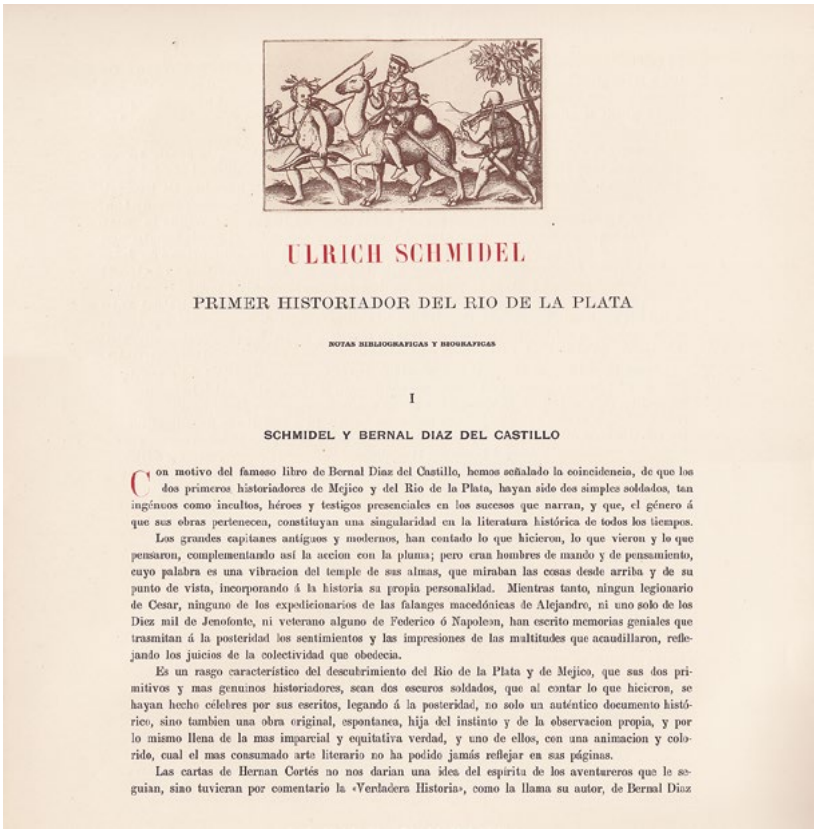
LA PLATA

TALLER DE PUBLICACIONES DEL MUSEO

BERNARD QUARITCH — LÓNDRES | FÉLIX LAJOUANE — BUENOS AIRES | ERNEST LEROUX — PARÍS

1800-1801

Portada del primer número de *Anales del Museo de La Plata*, 1890.



ULRICH SCHMIDEL

PRIMER HISTORIADOR DEL RIO DE LA PLATA

NOTAS BIBLIOGRAFICAS Y BIOGRAFICAS

I

SCHMIDEL Y BERNAL DIAZ DEL CASTILLO

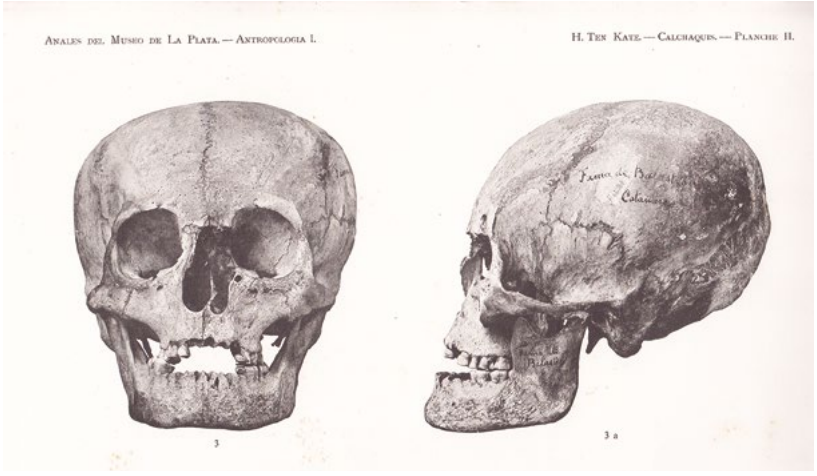
Con motivo del famoso libro de Bernal Diaz del Castillo, hemos señalado la coincidencia, de que los dos primeros historiadores de Mejico y del Rio de la Plata, hayan sido dos simples soldados, tan ingénuos como incultos, héroes y testigos presenciales en los sucesos que narran, y que, el género á que sus obras pertenecen, constituyan una singularidad en la literatura histórica de todos los tiempos.

Los grandes capitanes antiguos y modernos, han contado lo que hicieron, lo que vieron y lo que pensaron, complementando así la accion con la pluma; pero eran hombres de mando y de pensamiento, cuyo palabra es una vibracion del temple de sus almas, que miraban las cosas desde arriba y de su punto de vista, incorporando á la historia su propia personalidad. Mientras tanto, ningun legionario de Cesar, ninguno de los expedicionarios de las falanges macedónicas de Alejandro, ni uno solo de los Diez mil de Jenofonte, ni veterano alguno de Federico ó Napoleon, han escrito memorias geniales que trasmitan á la posteridad los sentimientos y las impresiones de las multitudes que acaudillaron, reflejando los juicios de la colectividad que obedecia.

Es un rasgo característico del descubrimiento del Rio de la Plata y de Mejico, que sus dos primitivos y mas genuinos historiadores, sean dos oscuros soldados, que al contar lo que hicieron, se hayan hecho célebres por sus escritos, legando á la posteridad, no solo un auténtico documento histórico, sino tambien una obra original, espontanea, hija del instinto y de la observacion propia, y por lo mismo llena de la mas imparcial y equitativa verdad, y uno de ellos, con una animacion y colorido, cual el mas consumado arte literario no ha podido jamás reflejar en sus páginas.

Las cartas de Hernan Cortés no nos darian una idea del espíritu de los aventureros que le seguian, sino tuvieran por comentario la «Verladera Historia», como la llama su autor, de Bernal Diaz

Detalles de interiores de *Anales del Museo de La Plata*.



ANALES DEL MUSEO DE LA PLATA. — ANTROPOLOGIA I.

H. TEN KATE. — CALCHAQUIS. — PLANCHE II.

3

3 a

Anales del Museo de La Plata, por otra parte, fue una publicación "de lujo" y curiosa por su elevado tamaño (de 32 x 47 cm, seguramente a partir del pliego de 65 x 95 cm). El primer tomo incluyó un "bosquejo" de la fundación de La Plata y un texto sobre el "origen, fundación y desarrollo" del museo a cargo del perito. Entre 1890 y 1903 se publicaron otros veinte que incorporaron el subtítulo "Materiales para la historia física y moral del continente sudamericano" y se agruparon en series temáticas según la sección que los había producido. De esta manera se alternaron temas de historia general y americana, antropología, arqueología, geología, mineralogía, paleontología argentina, botánica y zoología.

Los trabajos, escritos en español, inglés o francés son extensos, algunos de más de 500 páginas, profusamente ilustrados en monocromía (negro o sepia) y algunos a más colores.

Fue precisamente en los *Anales...* que se incluyó una obra indispensable para el estudio de la imprenta americana. Se trata de "Historia y bibliografía de la imprenta en el Antiguo Virreinato del Río de La Plata", de José Toribio Medina, publicado como tercer volumen de la sección de Historia Americana, en 1892.

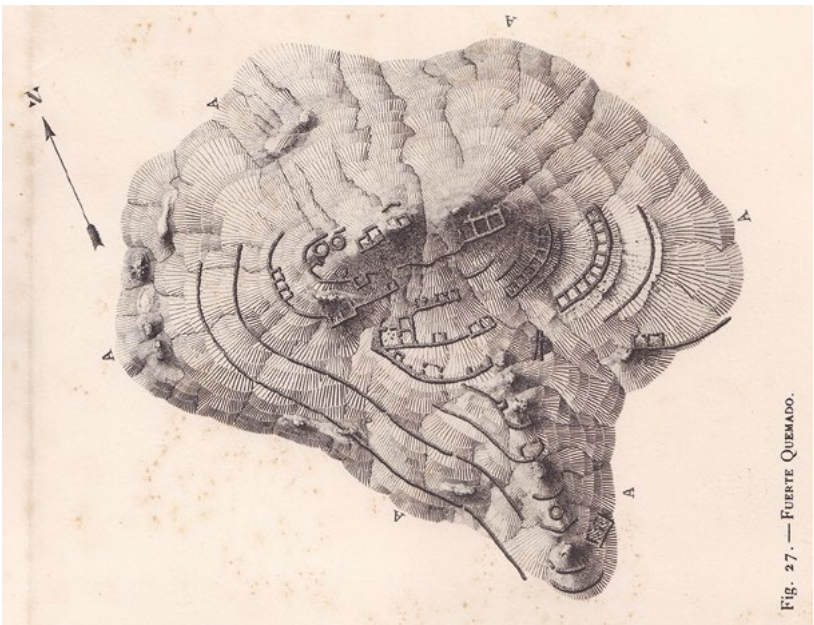
Las publicaciones adoptaron un modelo de composición de corte científico, de extrema pulcritud tipográfica, con amplios márgenes, por lo general a una columna y de alineación justificada. Los textos, jerarquizados mediante las variables de tamaño, tono e inclinación, en ocasiones solían dejar ventanas donde se ubicaban las ilustraciones, siendo esta la situación en la que texto e imagen se vinculaban en forma más directa.

Las imágenes por lo general eran monocromas aunque de manera frecuente se trabajó la policromía, como en el caso particular de la cartografía y las letras[31] del Banco Provincia. Como se dijo anteriormente, se incluyeron fotografías mediante la técnica de fototipia, pero además se produjeron ilustraciones para litografía y grabados a buril para clisés.

31. Estos bonos no tenían nada que envidiar a los billetes que años antes se produjeron especialmente para el Banco de la Provincia de Buenos Aires, en la compañía neoyorquina American Bank Note.

Grabador litógrafo. (Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación).

Arriba: Sección Galvanoplastia (Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación). Abajo: Grabado aparecido en *Anales*...



Nacionalización y cierre del Taller

En octubre de 1904, el ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Joaquín V. González, se reunió con el gobernador Marcelino Ugarte y los diputados nacionales de la provincia, con el objeto de llevar adelante su idea de nacionalización de la Universidad Provincial que existía en La Plata desde 1897, y que no había prosperado demasiado.[32] El 1º de enero de 1905, se transfirieron la Facultad de Agronomía y Veterinaria y el Observatorio Astronómico y el 12 de agosto se cedieron el resto de sus facultades, el museo, el Observatorio Astronómico, el Instituto de Artes y Oficios, la Biblioteca Universitaria, el Colegio Nacional y la Escuela Normal. En el convenio-ley firmado, la Nación se comprometió a fundar un instituto universitario. Se cedieron así los edificios ubicados en el Paseo del Bosque para instalar los primeros departamentos y facultades de la Universidad Nacional de La Plata.

El 25 de enero de 1906, de acuerdo con lo establecido en la mencionada norma, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires cedió el Museo de La Plata al Gobierno Nacional, por lo que la institución pasó a integrar la Facultad del Museo junto con la Facultad de Ciencias Naturales, la Escuela de Química y Farmacia, la Escuela de Geografía Física y la Escuela de Dibujo y Arte. Se incluyó el edificio del museo "con todas sus instalaciones, colecciones y muebles", exceptuando algunos bienes entre los que se mencionaba en primer lugar "los talleres de impresiones oficiales y útiles anexos". La propiedad de estos fue retenida por el Ministerio de Obras Públicas.

Un documento aportado por Riccardi[33] que se encuentra en el Archivo Histórico del Museo de La Plata, prueba que la separación entre el taller y el museo se produjo antes del traspaso. En julio de 1905 el secretario del museo, Rafael Cattani, informó que el "Museo se halla completamente desligado de los Talleres de Impresiones desde hace tiempo".

32. Entre 1897 a 1905 solo logró sumar 573 inscriptos.

33. Se trata de una nota dirigida al jefe de Compras de la Intendencia Municipal de la Capital Federal. En Rafael Cattani, *Copiador Rendiciones*, Archivo Histórico del Museo de La Plata, 1905.

La imprenta se trasladó a un espacio situado en las calles 1 y 60, para transformarse luego en el Taller de Impresiones Oficiales de la Provincia de Buenos Aires, desde 1910 editor del *Boletín Oficial*. Tal cual expresó el área de prensa en ocasión de cumplirse el centenario de la publicación:

> Desde 1891, en la Provincia de Buenos Aires, una imprenta estatal publica los actos de Gobierno (...) Desde el 3 de noviembre de 1910, esa información apareció en el Boletín Oficial.[34]

Según Riccardi,

> Solamente en 1977 la Dirección de Impresiones del Estado y Boletín Oficial de la Provincia de Buenos Aires volvió a colaborar con el Museo en la impresión de algunas de sus publicaciones (...) todas ellas muy alejadas en su calidad de aquellas producidas entre 1890 y 1905.[35]

Actualmente existe una pequeña imprenta en el Museo de La Plata que produce piezas menores para algunas funciones administrativas de la institución. Al menos hasta 2011 estaba a cargo de Jorge Zerillo y Augusto Skrt, cuyo padre también se desempeñó allí. En uno de sus rincones podía verse una antigua minerva en desuso, que fue adquirida a la firma Curt Berger y Cía. y data de los primeros años de siglo XX, pero no se pudo comprobar si perteneció al taller original.

34. S/a, "Cumplió 100 años el Boletín Oficial", Prensa del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2010.
35. Alberto C. Riccardi, "El Taller de Impresiones del Museo de La Plata, 1890-1905", Museo N° 27, La Plata, Fundación Museo La Plata, 2015, p. 83.

Mapa mural de la Provincia de Buenos Aires, dibujado por el cartógrafo Enrique A. S. Delachaux, y editado por el Museo de La Plata en 1893 (Biblioteca Digital Trapalanda de la Biblioteca Nacional).

A manera de conclusión

Entendemos al Taller de Publicaciones del Museo de la Plata como un establecimiento de impresión modelo para el estudio de las artes gráficas nacionales de finales de siglo XIX.

Su calidad técnica y humana, sus ediciones y su equipamiento fueron soportes indispensables, tanto para llevar adelante el proyecto de museo propuesto por el perito Francisco P. Moreno, como para servir como base a las impresiones oficiales de las diferentes reparticiones de la Provincia de Buenos Aires.

Lamentablemente quedan pocos rastros físicos de este establecimiento, pero gracias al estudio del inventario de 1902 y del análisis de sus impresos y de las fotografías de archivo, hemos podido reconstruir al menos una parte de su historia. Aún queda mucho por hacer.

Bibliografía

Bil, Damián Andrés, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica. 1890-1940*. Buenos Aires, RyR, 2007.

De Barrio, Maximino, *El Museo de La Plata. Sus tres épocas*, Buenos Aires, Imprenta y casa editora Coni, 1923.

Estrada, Ángel, *Muestrario de tipos, máquinas y útiles para imprenta y litografía. Depósito general de papeles y tintas de todas clases*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1883.

Fasano, Héctor, *Perito Francisco Pascasio Moreno. Un héroe civil*, La Plata, Fundación Museo de La Plata, 2002.

Hoffmann & Stocker, *Muestrario*, Hoffmann & Stocker, Buenos Aires, Labor, s/f.

Hoffmann & Stocker, *Muestrario de Viñetas*, Hoffmann & Stocker, Buenos Aires, s/f.

Museo de La Plata, *Boletín del Museo de La Plata 1° Semestre 1888*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El censor, 1888.

Museo de La Plata, *Boletín del Museo de La Plata 2° Semestre 1888*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El censor, 1889.
Museo de La Plata, *Memoria del Museo de La Plata. 1895-1896*, La Plata, Taller de Publicaciones, 1896.
Museo de La Plata, *Memoria del Museo de La Plata. 1906*, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hnos, 1907.
Rey, José María, *La nueva capital. Los primeros cinco años de su construcción*, La Plata, Peuser, 1932. Disponible en línea en *http://lanuevacapital.blogspot.com/*
S/a, Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, *Catálogo Obra Pública*. La Plata, s/f.
S/a, *Segundo Censo de la República Argentina*, Tomo III y último, Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.
S/a., Universidad Nacional de La Plata, *Guía para visitar el Museo de La Plata*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1927.
S/a., Universidad Nacional de La Plata, *Obra del Centenario del Museo de La Plata*, Tomo I. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1977.
S/a., *Vistas de La Plata. Obras del Puerto*, 2° edición. La Plata*, 1885.*
Teruggi, Mario E., *Museo de La Plata. 1888-1988. Una centuria de honra*, La Plata, Fundación Museo de La Plata, 1988.
Tribunal de Cuentas y Contaduría de la Provincia, *Catálogo del Tribunal de Cuentas y Contaduría de la Provincia*, La Plata, 1967.
Ugarteche, Félix de, *La Imprenta Argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Talleres gráficos R. Canals, Buenos Aires, 1929.

Artículos

Moreno, Francisco P., "Reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata", *Revista del Museo de La Plata,* La Plata, Taller de Publicaciones del Museo de La Plata, 1890-1891, 58-70.
Riccardi, Alberto C., "El Taller de Impresiones del Museo de La Plata, 1890-1905", *Museo* N° 27, La Plata, Fundación Museo La Plata, 2015, p. 79-84.
Riccardi, Alberto C., "Taller de Impresiones Oficiales del Museo de La Plata", *Noticias del Museo*, La Plata, agosto de 1988.
Ygobone, Aquiles D., "Francisco P. Moreno. Precursor de la Patagonia y arquetipo de nuestra nacionalidad", *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas* N° 43, Vol. 5, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, Buenos Aires, 1952. pp. 263-357.

Documentos

S/A, *Inventario General Museo de La Plata*, julio de 1902, Archivo Histórico del Museo de La Plata.

Leyes Provinciales

Disponible en http://www.gob.gba.gov.ar/intranet/digesto/PDF/ley2398.pdf.

Disponible en http://www.gob.gba.gov.ar/intranet/digesto/PDF/02488.pdf

Fuentes de Internet

FARRO, Máximo Ezequiel, *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata, 1884–1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*, La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo-UNLP, 2008. Tesis disponible en *http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_0991.pdf*

S/A, "Cumplió 100 años el Boletín Oficial", Prensa del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2010. Consultado en noviembre de 2012 en *http://www.prensa.gba.gov.ar/nota.php?idnoticia=13213*

LANTERI, Analía A. y Alejandro Martínez, "Carlos Bruch: pionero de los estudios entomológicos en la Argentina", *Revista de la Sociedad Entomológica Argentina*, V. 71, N° 3-4, Mendoza, 2012. Disponible en *http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0373-56802012000200001*

Entrevistas

FARRO, Máximo, Archivo Histórico del Museo de La Plata (marzo de 2011).

SKRT, Augusto, Imprenta del Museo de La Plata (septiembre de 2011).

ZERILLO, Jorge, Imprenta del Museo de La Plata (septiembre de 2011).

RICCARDI, Alberto C., Jefe de División Paleozoología Invertebrados, Museo de La Plata (octubre de 2011).

"La persistencia de la razón en la locura" El *Ecos...* y la recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes

Carlos Dellacasa, Fabio Ares y Gastón Lugano

Introducción

A partir de la década de 1980 se gestaron una serie de iniciativas con el objetivo de rescatar y proteger los testimonios materiales de la historia del Hospital José T. Borda. Estos, junto con las diferentes concepciones sobre la salud y la enfermedad mental que se sucedieron, y las historias de vida de quienes transitaron la institución, tanto pacientes como personal, fueron objeto de una destrucción sistemática, en la medida en que ingresaban en las categorías del olvido, la obsolescencia y el pillaje, y en tanto les fuera reconocido algún valor afectivo o de anticuario.

En el presente artículo se exponen algunos momentos del proceso de consolidación del proyecto de conservación y puesta en valor histórico, estructural y funcional de la Imprenta y Taller de Encuadernación del Hospicio de las Mercedes (hoy Hospital José T. Borda), un trabajo que se encuentra en ejecución y se inscribe en el ámbito del patrimonio histórico hospitalario.

El puntapié inicial en la conservación patrimonial en el Hospital se dio a partir del rescate de una serie de objetos –muebles, cuadros, instrumental y aparatología para la evaluación de las "funciones y capacidades psicológicas"– a los que se les atribuyó un valor histórico, más allá de su caducidad funcional.[1]

1. La acumulación de estos objetos constituyó la base de lo que se formalizó por Disposición Nº 182-1 del 23/4/1986 como el Museo del Hospital, inicialmente a cargo del doctor Gonzáles Chaves y hoy bajo la responsabilidad del doctor Carlos Dellacasa.

A partir de allí se sucedieron acciones que, pese a su existencia efímera, pusieron el tema sobre el tapete. Entre ellas se destaca la conformación de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico del Hospital Borda, en 1994, en el marco de la naciente Asociación de Profesionales. Esa agrupación constituyó el primer esfuerzo mancomunado entre integrantes del plantel del Hospital, para establecer estrategias institucionales para la protección de su patrimonio histórico.

En el año 2000 se presentó a la Dirección un proyecto que debía desarrollarse en el ámbito de la antigua Imprenta.[2] Se proponía la recuperación de dos de sus funciones originales: la terapéutica y la cultural, pero cayó en el vacío devorado por la fragmentación institucional que subordina los ámbitos a las áreas de incumbencia. La Imprenta pertenece al Departamento de Mantenimiento que depende de la Dirección Administrativa del Hospital, y el proyecto procedía del ámbito de la Dirección de Clínica Psiquiátrica, una disociación que se sostiene en una división de "territorios" impidió concertar actividades entre ambas áreas. Así, la función de la imprenta continuó reducida a la producción de papelería administrativa.

En el año 2009 cambios en la Dirección del Hospital y en la Coordinación del Centro Cultural permitieron avizorar mejores perspectivas para concretar una intervención en la Imprenta. En enero de 2010 la Dirección del Hospital encomendó a Carlos Dellacasa dirigir el Proyecto de Conservación y Puesta en Valor de la Imprenta del Hospital José T. Borda.

Las primeras tareas[3] giraron en torno a la evaluación general del estado de la Imprenta, teniendo en cuenta que en el proyecto elevado en el 2000 ya se señalaban deficiencias en techos, canaletas y desagotes pluviales. Después de diez años de abandono y falta de mantenimiento, los problemas se habían agudizado.[4]

2. Se trata del proyecto Taller de Artesanías Gráficas, Grabado y Fabricación de Papel Artesanal propuesto por el propio Dellacasa.

3. Consistentes en el relevamiento de la infraestructura edilicia, un inventario de máquinas y mobiliario, y una evaluación particular de su estado de conservación.

4. Esta situación ya se denunciaba en 1992 según consta en notas halladas entre los papeles de la Imprenta.

En mayo de 2010 se solicitó la intervención de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, y en junio, una delegación integrada por la arquitecta María Fernanda Llobet y el historiador Leonel Contreras realizó una evaluación del sitio de la Imprenta y presentó un Informe[5] en el mes de agosto de ese año, para que pudiera ser declarado sitio histórico (cosa que aún no ocurre). El requerimiento a esta comisión se sostuvo en dos razones: la primera es la formalización del predio y de la imprenta como patrimonio histórico; la segunda, la de protegerlos de la voracidad de los intereses inmobiliarios que desde hacía más de diez años venían acosando al hospital, en pos de los terrenos sobre los que está construido.

Desde 2016, la Gerencia Operativa de Patrimonio, por entonces a cargo de la arquitecta María de las Nieves Arias Incollá,[6] inició un relevamiento arquitectónico,[7] un inventario histórico y la puesta en valor del taller de imprenta[8] a pedido del propio Dellacasa en su carácter de responsable de la conformación del nuevo museo histórico para el hospital, del cual depende ese mismo taller desde entonces.

El taller de imprenta

La existencia temprana de un establecimiento de impresión en el hospital parece obedecer a razones que van más allá de la mera necesidad de producir piezas gráficas –no se ha detectado la presencia de imprentas en otros hospitales contemporáneos–. Probablemente sea la consecuencia de la impronta que dejó el doctor Lucio Meléndez, director del Hospicio de las Mercedes

5. En su carácter de órgano asesor de la Ley N° 1.227 de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (Art. 8°).

6. Dependiente de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a cargo del doctor Guillermo Alonso desde 2015.

7. Llevado a cabo por la arquitecta Graciela Aguilar, quien actualmente está a cargo de la gerencia operativa.

8. Las tareas de asesoramiento e investigación son realizadas actualmente por el diseñador Fabio Ares con la asistencia de su colega Gastón Lugano.

entre 1876 y 1892, cuando promovió una serie de reformas de la organización interna basadas en la asistencia, los cuidados médicos, los sentimientos humanitarios y el respeto al paciente, en consonancia con un movimiento de desintegración manicomial,[9] que se estaba desarrollando en Europa a partir de 1850, y en el cual la preocupación por el tratamiento de la locura desplazaba a la preocupación por su control. El máximo exponente de este movimiento en nuestro país fue el sucesor de Meléndez en la dirección del hospicio, el doctor Domingo Cabred, quien impuso la concepción terapéutica que tenía su fundamento en una trilogía: la libertad, el bienestar (físico y moral) y el trabajo –considerado el elemento esencial del tratamiento: manual y contacto con la naturaleza–.

Estas reformas se plasmaron mediante la implementación de talleres de oficios: carpintería, herrería, escobería, colchonería, zapatería, etcétera, además del cultivo de árboles frutales y hortalizas que llevaron al hospicio prácticamente al autoabastecimiento. Todas estas actividades fueron desarrolladas por los internos del hospital, lo que permite determinar la importancia que se le asignaba al trabajo y su función socializadora.

La existencia de los talleres implicaba el reconocimiento de los mencionados oficios (en aquellos tiempos el de tipógrafo gozaba de prestigio por su relación con el mundo de las letras), y por lo tanto, no es de extrañar que la imprenta hubiese estado incluida entre la oferta de dichas actividades.

La primera oficina, de carácter tipolitográfico,[10] fue anexada al taller de encuadernación existente, e inicia sus actividades a escala reducida en agosto de 1899.

En el año 1900, Cabred hizo imprimir allí la traducción de un *Manual de Enfermería* publicado originalmente por la Asociación Psiquiátrica de Londres, pero fue en 1905 cuando la impren-

9. María Cristina Volmer, *Historia del Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda*, Buenos Aires, 2010, p. 48.

10. Existen dos fotografías antiguas que muestran la presencia de maquinaria para la impresión tipográfica y litográfica. Lo más probable es que luego de la mudanza y reorganización de la imprenta se optara por un taller solamente tipográfico.

ta se reveló cabalmente como instrumento de las nuevas ideas en el ámbito de la salud mental con la publicación de *Ecos de las Mercedes*, un periódico editado e impreso íntegramente por los internos del hospicio, del cual hablaremos más adelante.

Es importante aclarar que desde su fundación, pero especialmente entre 1890 y 1930, los internos participaban regularmente en las actividades propias de la logística del hospital y las de su mantenimiento, ya que muchos de ellos, la mayoría inmigrantes, habían ejercido oficios antes de su internación (albañiles, carpinteros, ebanistas, plomeros, zapateros, sastres, panaderos y también tipógrafos) o los habían aprendido en el transcurso de su estadía en los talleres. El personal contratado específicamente para esas actividades oficiaba de maestro en los distintos oficios, desarrollando así una función en la rehabilitación y resocialización.

Alrededor de la década de 1960 cambió la significación cultural del hospital, debido al desarrollo de diferentes procesos, como la incidencia creciente de los gremios demarcando territorios y actividades –a lo que no fueron ajenos los médicos que de ser practicantes de una profesión liberal pasaron a ser trabajadores en relación de dependencia defendiendo sus derechos– y una medicalización más rigurosa de la psiquiatría a partir de la difusión de los psicofármacos.

La participación de los internos en los talleres se redujo hasta que quedaron exclusivamente a cargo del personal especializado, con lo cual estas actividades se burocratizaron y perdieron su lugar en la rehabilitación. Así fue como el trabajo de la imprenta quedó reducido a la provisión de insumos gráficos básicos en detrimento del quehacer artesanal que la había caracterizado.

En los últimos años, con las políticas de reducción de personal y la privatización de los servicios de mantenimiento, los talleres fueron quedando desocupados y progresivamente se transforma-

ron en actividades plásticas y expresivas, y como consecuencia de un movimiento que venía gestándose desde la década de 1970, constituyeron lo que hoy se conoce como Centro Cultural. Esto ha generado un ambiente dinámico en el cual la imprenta tendría la posibilidad de recuperar la impronta artesanal característica de las artes gráficas tradicionales.

Valioso patrimonio de Buenos Aires

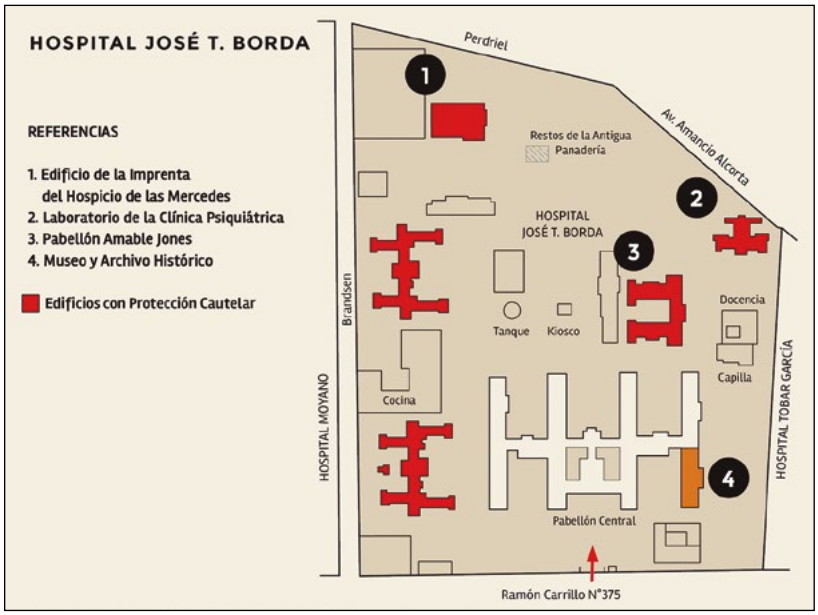
El Hospital Borda se encuentra donde históricamente estaban los terrenos de los padres betlehemitas y que se conocían como "de la Convalescencia", ya allí existía un nosocomio dirigido por estos sacerdotes desde fines del siglo XVIII. En 1857 la Corporación Municipal de Buenos Aires decidió crear en ese lugar una Casa de Dementes, que se inauguró en 1863 y fue el origen del actual nosocomio. En la década de 1880 cambió su nombre por el de Hospicio de las Mercedes, en 1949 por el de Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres, en 1967 por el de Hospital Nacional José T. Borda y en 1996 por Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda. Actualmente se denomina Hospital Psicoasistencial Interdisciplinario José Tiburcio Borda. Sin embargo, durante muchos años se lo conoció como "Vieytes", ya que esa era la denominación de la actual calle Ramón Carrillo donde se encuentra su ingreso.

Uno de los tantos edificios que se pueden encontrar en el predio del Hospital, el Laboratorio de la Clínica de Psiquiatría (1899) fue declarado Monumento Histórico Nacional en 1999. Otros edificios que forman parte del complejo presentan diferentes grados de protección edilicia propuestos por el Ministerio de Desarrollo Urbano. Esta protección reconoce los valores arquitectónicos, urbanísticos, histórico-testimoniales y simbólicos que presenta el conjunto formado por los Hospitales Borda, Moyano y Rawson en conjunto con la Plaza España.

Edificio del Laboratorio de la Clínica de Psiquiatría durante una visita guiada del programa Los Barrios abren sus Puertas.

Al principio, la imprenta se ubicó en un espacio construido a fines de la década de 1890 –el más antiguo de todos los del complejo del Hospital– y luego se trasladó al pabellón actual (ante la inminente demolición de su emplazamiento original).

El edificio que, en parte, ocupa la imprenta está ubicado en el ángulo SO del cuadrante suroccidental del terreno del Borda. Teniendo en cuenta que la entrada principal del hospital (o "el frente") da a la calle Ramón Carrillo (primero Barracas y luego Vieytes), sobre el lado oriental, la imprenta se ubica en el lado opuesto, limitado por las calles Perdriel y Amancio Alcorta, en lo que clásicamente se ha denominado "el fondo del hospital", donde



Plano del Hospital donde se aprecian los edificios principales
y se resaltan los protegidos.

se conservan las estructuras edilicias más antiguas. Fue construido entre 1904 y 1906 y es de estilo academicista italiano; originalmente fue proyectado como un edificio multifunción (para lavadero y secciones de mantenimiento). Posee una protección cautelar de grado 3 por los valores reconocidos por la Supervisión de Patrimonio Urbano, y se encuentra en un notable estado de deterioro causado por el paso del tiempo y la falta de un apropiado mantenimiento, que se nota en techos, pluviales y desagües.

Se trata de un edificio de mampostería con paredes de cuarenta centímetros de espesor, hechas con ladrillos de barro cocido

y mortero de cemento con revestimiento del mismo material, y posee una estructura interna de perfiles y vigas de hierro. Es una construcción de planta cuadrangular de treinta metros de lado, dividida en cuatro sectores, que se prolonga en su parte posterior con una construcción de una planta, donde originariamente se encontraban las calderas y los depósitos del carbón que las alimentaba. El sector frontal, por el que se accede, consta de dos plantas subdivididas en varios ambientes, y es el único que tiene estructura de bovedilla en el techo interno de la planta superior. En su parte posterior se prolonga en tres sectores situados transversalmente a este, el del medio de gran amplitud (destinado en el pasado al lavadero), está flanqueado por dos sectores laterales de dos plantas cada uno. La altura total del edificio ronda los quince metros, incluyendo las cumbreras.

La imprenta es la única construcción que ha perdurado del proyecto original. Los grandes espacios consagrados al lavado y secado de ropa se transformaron en depósitos de materiales de construcción y de objetos en desuso, y los ámbitos más reducidos, donde se almacenaba la ropa procesada, se destinaron a insumos y actividades de mantenimiento, además de los talleres y depósitos de electricidad y plomería ya existentes.

En 2002 convocado por el doctor Miguel Materazzi, entonces director del nosocomio, arribó al hospital el artista plástico Carlos Martínez Pampín, quién lo recicló y le dio a la planta baja el cariz de centro cultural, que funcionó hasta 2007 cuando cerró. Dos años después reabrió las puertas a cargo del doctor Daniel Camarero.

La imprenta ocupa el ala derecha del primer piso, lugar que compartió con un taller de *luthier*, un archivo histórico[11] y un protomuseo[12]. A la puerta de la imprenta se accede a través de un pasillo que balconea sobre la nave central donde se desarrollaban

11. Para la consulta de documentos desde el año 1931 hasta la década de 1980.

12. Pueden observarse una serie de objetos como chalecos de fuerza y máquinas para realizar estudios psiquiátricos que pronto integrarán el Museo Histórico que se está conformando en el Pabellón Central.

las actividades del lavadero. La mayor parte de la carpintería de las aberturas se encuentra en pésimo estado de conservación, al igual que la mampostería y los techos, que han sido severamente afectados por las filtraciones a partir del deterioro de las canaletas pluviales y chapas de la cobertura, consecuencias del abandono y la falta de mantenimiento.

El lateral derecho presenta un balcón en toda su longitud, hacia el cual se abren amplias ventanas y una puerta de acceso vidriada, aperturas que constituyen la principal fuente de luz natural. Este balcón (como su homólogo situado en el lateral opuesto del edificio) carece de reja de contención y actualmente se encuentra en muy mal estado de conservación, el voladizo de aproximadamente un metro y medio de ancho se soporta sobre columnas de hierro fundido.

El local que ocupa la imprenta tiene ocho metros de ancho por veinte de largo, con una altura de tres metros al cielorraso suspendido y con un puntal de casi cinco metros a la cumbrera del techo a dos aguas. Los techos son de chapa acanalada de fibrocemento que se apoyan sobre cabreadas de perfiles de hierro. Los pisos están cubiertos con baldosas calcáreas lisas y decoradas.

La importancia de su conservación

Como ya mencionamos, y como se expresa en el documento elaborado junto con la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, la Imprenta está relacionada con el Museo, con el Archivo Histórico de Historias Clínicas y con el Centro Cultural, con los cuales comparte el edificio.

Fuera de este, pero dentro del ámbito del hospital se relaciona cronológica y conceptualmente con dos edificios sobrevivientes del mismo proyecto: el Laboratorio de Clínica Psiquiátrica (1899)

Primer taller de imprenta del Hospicio de las Mercedes, c. 1900
(Archivo General de la Nación).

donde desarrolló sus investigaciones sobre localizaciones cerebrales el doctor Christofred Jackob; y el Pabellón de Clinoterapia (1905), actualmente denominado Amable Jones, donde funcionó la primera Cátedra de Psiquiatría. Ambos fueron construidos por iniciativa de Cabred, dentro de la concepción ya mencionada. Todos estos sitios se relacionan a su vez con las estructuras de la Colonia Agrícola (hoy denominadas Open Door y Colonia Cabred), situadas en el camino a Luján, que completaban un complejo institucional concebido para la atención diferencial de las alteraciones mentales. En su construcción participaron como albañiles muchos internos del Hospicio de las Mercedes.

Los tres edificios mencionados y el espacio que se extiende entre ellos constituyen un mismo conjunto patrimonial, ya que en ese lugar se encuentran los cimientos de la antigua panadería y del Pabellón de Practicantes, demolidos hace más de cincuenta años.

La mayor parte de las construcciones del antiguo Hospicio de las Mercedes fueron demolidas en la década de 1950, y fueron remplazadas por nuevos edificios que cambiaron su fisonomía, su orientación y la circulación dentro del predio, ya que se concentraron sobre la calle Vieytes creando un frente con el nuevo hospital y un fondo con los restos del viejo hospicio. Podemos afirmar que no han existido acciones deliberadas tendientes a la conservación del sitio, sino que ha sido la consecuencia de tres circunstancias "fortuitas" que pueden ser asociadas a su estado de preservación:

• El mantenimiento sostenido de su funcionamiento hasta 2012, adecuando su producción a las sus limitaciones tecnológicas, dejando de editar publicaciones complejas tales como libros y revistas, y dedicándose a satisfacer solamente las necesidades de papelería interna del hospital.[13]
• La importancia secundaria que se le asignó dentro del área de mantenimiento (de la cual dependía) determinó que no fuese objeto de renovación y sustitución tecnológica.
• El amor por el oficio tipográfico en su versión artesanal, profesado por las personas que tuvieron bajo su responsabilidad la conducción del taller.

Entrar a la Imprenta del Borda es acceder a un ámbito representativo de fines de siglo XIX y comienzos del XX, evocador de las imágenes "chaplinescas" propias de la película *Tiempos Modernos*, constituido por una combinación de madera, hierro fundido y bronce, del mobiliario, la maquinaria maciza y una "danza aé-

13. Tales como las carpetas y hojas de historia clínica, recetarios, formularios y eventualmente afiches de promoción de actividades científicas y sociales dentro de la institución.

Dos de las correas de transmisión del taller.

rea" de cintas de cuero y poleas. Aquí, la tecnología basada en los tipos móviles metálicos como los ideados por Gutenberg, había logrado sobrevivir al advenimiento de la linotipia, que constituyó su primera superación técnica durante la década de 1920, y luego convivir con el mimeógrafo y otras tecnologías hasta llegar a la tecnología digital.

El significado cultural aquí se corporiza en el sitio propiamente dicho (local, entorno, uso, asociaciones, significados, registros y objetos relacionados). Los sitios pueden tener un rango de valores para diferentes individuos o grupos. En nuestro caso, este punto obliga a varias consideraciones. Al menos tres perspecti-

vas deben ser tenidas en cuenta en la determinación de su valor histórico:

• Permanece, desde hace unos cien años, en el mismo ámbito físico después de la demolición del edificio que ocupó inicialmente. Ese traslado, implicó su expansión con nueva maquinaria de mayor porte y rendimiento –que en su mayoría aún se conserva potencialmente activa– y el agregado de nuevos instrumentos y muebles. Con el tiempo se incorporó nueva tecnología sin que se desecharan las precedentes (por lo tanto podemos encontrarnos con elementos representativos de distintas épocas de la gráfica). Probablemente constituya uno de los pocos exponentes de las artes gráficas del siglo XIX que pueda encontrarse actualmente en el país en tal estado de conservación, y es, a su vez, el soporte material de un patrimonio cultural inmaterial: el oficio de las artes gráficas tradicionales.
• Lo singular de haber sido concebida como parte de un hospital psiquiátrico y formar parte de un dispositivo al servicio de lo que hoy denominamos rehabilitación. El hecho de haber sido autosuficiente y pensada para facilitar la publicación de trabajos científicos, para prestar servicios gráficos a otras instituciones públicas y posibilitar una publicación periódica íntegramente realizada por los internos del hospital.
• Haber producido el *Ecos de las Mercedes*, la publicación mensual editada entre los años 1905 y 1907, probablemente la primera en su tipo aparecida en América. Fue uno de los instrumentos de la ya mencionada "revolución de desintegración manicomial" que se originó en Escocia y Alemania a mediados del siglo XIX, y difundida en nuestro país por el doctor Cabred como vehículo de una nueva estética de la locura que proponía acortar distancias con el mundo de la cordura.

La concepción de Cabred y el "órgano de la chifladura"

En septiembre de 1905, *Ecos de las Mercedes* presentó su primer número entre los medios gráficos argentinos.

En aquel año ejercía la dirección del Hospicio de las Mercedes el doctor Domingo Cabred, quien desempeñó el cargo entre 1892 y 1922, y a la que accedió por concurso luego de haberse desempeñado como médico interno y subdirector. Cabred, tercer director del hospicio, sucesor de Uriarte y de Meléndez, fue el gestor y propulsor de la original publicación.

El *Ecos de las Mercedes* era un periódico con formato de revista (medio tabloide)[14] y contenía alrededor de 16 páginas por número.

Su tirada, en los años 1905 y 1906 –según consta en el libro[15] en el que se registraban los trabajos efectuados del Taller de Imprenta y Encuadernación del hospicio–, no excedió los 600 ejemplares, la tirada habitual era de 500. Si bien no hemos podido obtener datos precisos sobre la extensión del período en que se desarrolló su publicación, hemos podido constatar que se editó con regularidad hasta comienzos del año 1907. Fue concebida como de aparición quincenal pero frecuentes atrasos en su publicación obligaron a adoptar la modalidad mensual.

El "Objeto de la publicación" enunciado a modo de preámbulo en la primera página de todos los números a los accedimos[16] y firmado por "La Dirección del Establecimiento", explicitaba lo siguiente:

Este periódico, redactado e impreso por los enfermos asistidos en el Hospicio de las Mercedes, realiza un propósito sustentado desde tiempo atrás por la dirección del establecimiento.

14. Los ejemplares a los que hemos tenido acceso fueron encuadernados y por lo tanto se encuentran reducidas sus dimensiones originales (16,5 x 26,5 cm aproximadamente).
15. La localización del libro en el que se registraban los trabajos efectuados en el Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes entre los años 1900 y 1906 fue facilitada por la señora Idalina Cruz.
16. Se trata de la colección compuesta por 17 números del *Ecos de las Mercedes* donada al Museo del Hospital José T. Borda, por el señor Jorge Jinkis, en 1996.

El fin esencialmente terapéutico que se persigue con esta publicación, análoga a las que aparecen en algunos grandes asilos similares europeos, hace que ella signifique un nuevo medio de tratamiento de la locura.

Las facultades mentales ejercitadas por este sencillo medio, la disciplina intelectual voluntaria a la que se someterán los enfermos para conseguir que sus escritos se inserten en el periódico; la atención concentrada y atraída por un motivo interesante; las saludables reflexiones que esta gimnasia mental puede proporcionarles y en consecuencia una nueva distracción para el insano, lo que puede contribuir a apartarle de sus ideas dominantes; todos estos son los resultados propicios que se obtendrá, –con la publicación de *Ecos de las Mercedes*– en el tratamiento moral de nuestros enfermos.

La lectura de muchos de los trabajos que aparecerán en el periódico, contribuirá a modificar algunos conceptos erróneos que el público se ha formado con respecto a las enfermedades mentales; y revelará que la persistencia de la razón en la locura, según la expresión de un sabio psiquiatra moderno, es un hecho perfectamente comprobado.

En otros términos, que la locura no implica siempre un oscurecimiento o pérdida total de las facultades intelectuales, y que, por el contrario, es muy frecuente la coexistencia de la memoria, la conciencia, la imaginación, el juicio, la lógica, etcétera, con las psicopatías bien caracterizadas.[17]

Fácil sería restarle valor a este hecho y reducirlo a la intrascendencia de lo anecdótico si no se lo inscribe en la relación con el proyecto que encarnó Cabred. Un proyecto que se insertaba en el seno de un movimiento de desintegración manicomial que caracterizó a las concepciones de vanguardia en el tratamiento de la locura, en las postrimerías del siglo pasado .

Este movimiento, que fue una consecuencia del desarrollo alcanzado por la psiquiatría, la psicología y las ciencias afines,

17. Hospicio de las Mercedes, *Eco de las Mercedes* N°1/17, Buenos Aires, Hospicio de las Mercedes, s/p.

subvirtió el plan del antiguo manicomio que, lamentablemente, aún mantiene su vigencia, caracterizado por su cristalización en una planta física obediente a la idea fija de concentración, un plan determinado por cierto horror al vacío, a la fuga del loco y a la atmósfera libre entre cada cuerpo del edificio.

El antiguo manicomio obedecía a un plan en el que la uniformidad y la simetría eran los paradigmas de la armonía en la construcción asilar.

Al quebrarse los clásicos sistemas de planta lineal, simple o compleja, radiada o panóptica del antiguo manicomio, lo informe se tornó característico de lo que se denominó el "manicomio moderno". Este modelo, esencialmente dispersador, era concebido como una diseminación compuesta por un sistema de asilos provisto de colonias, al que adherían en un pueblo cercano, hogares particulares para la asistencia familiar –lo que hoy suele denominarse como hogares o familias sustitutas–.

Este modelo, con el que Cabred tomó contacto a partir de las experiencias desarrolladas fundamentalmente en Alemania, fue inspirador de la obra que se materializó en establecimientos que gozaron, en aquellos tiempos, de reconocimiento internacional. Tales propósitos se ilustran claramente en su "Discurso inaugural de la Colonia Nacional de Alienados", que fragmentariamente se reproduce en la publicación. En este contexto, solo un abuso de puerilidad pudo haber llevado a Moisés Malamud, su biógrafo, al siguiente comentario:

(...) prefirió ser, en la casona del Hospicio de las Mercedes, *el Papá Cabred* de sus asilados y asistirlos con la literatura traviesa y divertida de *Ecos de las Mercedes* cuando unas páginas más adelante escribió: Hace más de sesenta años, entendía Cabred que la acción del Hospital –en

este caso psiquiátrico– no podía limitarse al tratamiento de los individuos atacados que llamaban a sus puertas, que, para una acción más efectiva, debía proyectarse fuera de sus muros llegando a los grupos más accesibles con una campaña educativa. Sin desmerecer las conveniencias de orden terapéutico invocadas para justificar ante el público la realización de esta revista, de la lectura del Objeto de esta publicación se desprende que esta tenía otra función, más allá de las mencionadas conveniencias (...).[18]

El *Ecos de las Mercedes* tenía una misión en extramuros. Su destinatario era el público en general, y apuntaba a desestabilizarlo en sus prejuicios sobre la locura: "La lectura de muchos de los trabajos que aparecerán en el periódico (...) revelará que la persistencia de la razón en la locura (...) es un hecho perfectamente comprobado".[19]

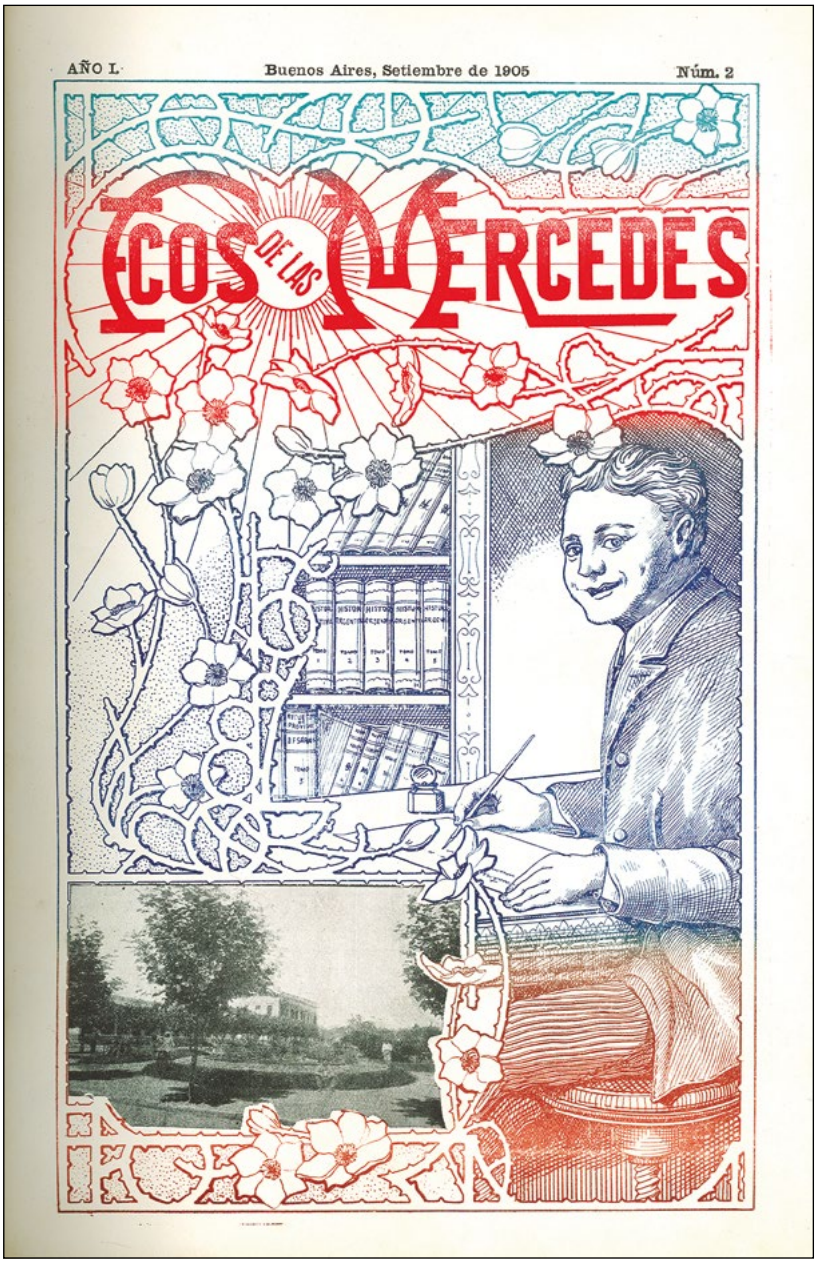
Este objetivo ha sido determinante para que esta publicación se conformara con la estructura de un periódico, no solo en su ritmo de aparición, sino en un estilo periodístico que la erige como testigo fiel de los hechos, las preocupaciones y los valores de la actualidad de su tiempo.

Correlativo de "la voz", denominación adoptada por numerosos diarios, "el eco" era una metáfora recurrente del estilo periodístico de aquellos años, con la que se titulaban las noticias procedentes de lugares distantes –*Ecos del Interior*, *Ecos de la Madre Patria*, *Ecos de las Provincias*, etcétera– aludiendo a cierta resonancia.

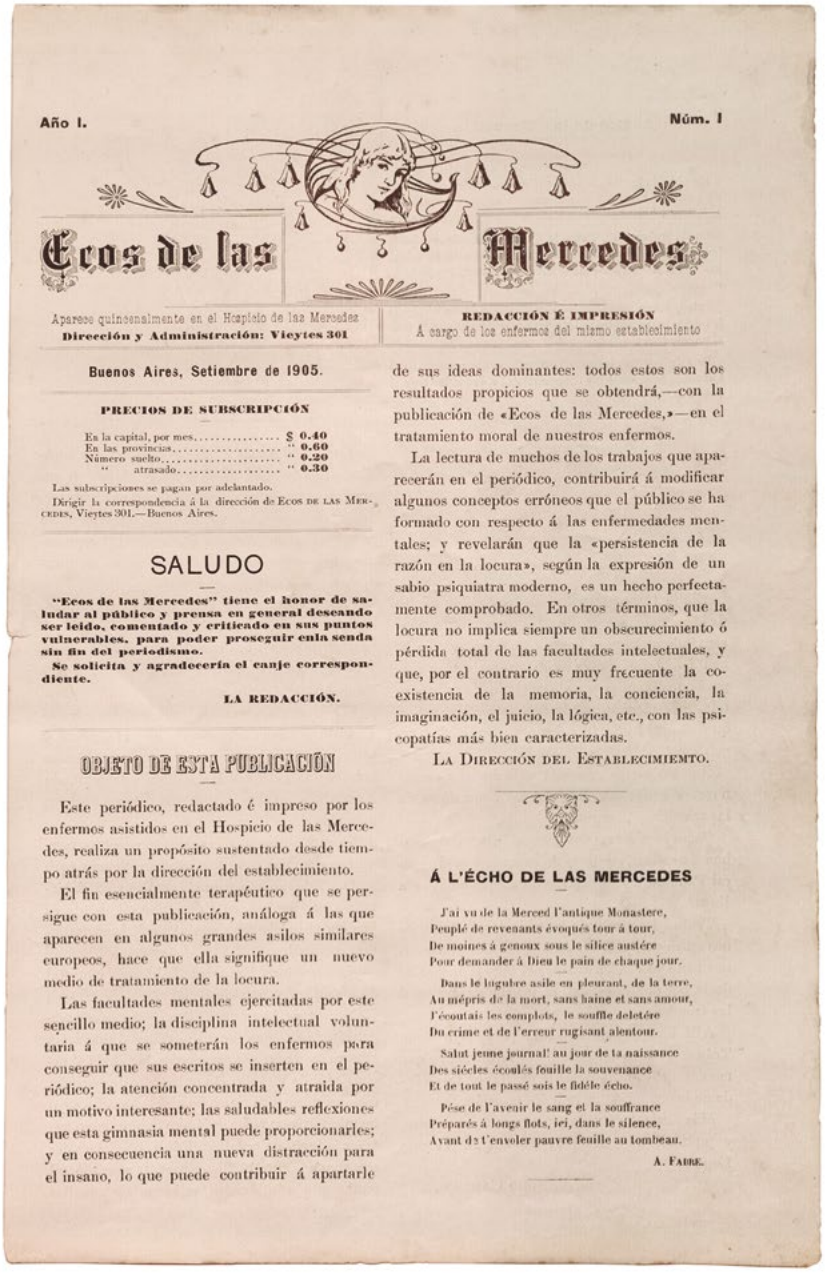
"El eco" fue y sigue siendo la imagen de un periodismo que aspira a ser un fiel reflejo de la voz de la realidad.

Acaso la razón... ¿No suele ser caracterizada por esa comunión con la realidad? A los fines de demostrar "la persistencia de la razón en la locura" no resultaba conveniente una publicación

18. M. Malamud, *Domingo Cabred,* Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1972.
19. Hospicio de las Mercedes, *Eco de las Mercedes* N° 2, septiembre de 1905, Buenos Aires, Hospicio de las Mercedes, s/p.



Portada del *Eco de las Mercedes* N° *2*, septiembre de 1905.



Año I. Núm. I

Ecos de las Mercedes

Aparece quincenalmente en el Hospicio de las Mercedes
Dirección y Administración: Vieytes 301

REDACCIÓN É IMPRESIÓN
A cargo de los enfermos del mismo establecimiento

Buenos Aires, Setiembre de 1905.

PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN

En la capital, por mes	$ 0.40
En las provincias	" 0.60
Número suelto	" 0.20
" atrasado	" 0.30

Las subscripciones se pagan por adelantado.

Dirigir la correspondencia á la dirección de Ecos de las Mercedes, Vieytes 301.—Buenos Aires.

SALUDO

"Ecos de las Mercedes" tiene el honor de saludar al público y prensa en general deseando ser leído, comentado y criticado en sus puntos vulnerables, para poder proseguir en la senda sin fin del periodismo.

Se solicita y agradecería el canje correspondiente.

LA REDACCIÓN.

OBJETO DE ESTA PUBLICACIÓN

Este periódico, redactado é impreso por los enfermos asistidos en el Hospicio de las Mercedes, realiza un propósito sustentado desde tiempo atrás por la dirección del establecimiento.

El fin esencialmente terapéutico que se persigue con esta publicación, análoga á las que aparecen en algunos grandes asilos similares europeos, hace que ella signifique un nuevo medio de tratamiento de la locura.

Las facultades mentales ejercitadas por este sencillo medio; la disciplina intelectual voluntaria á que se someterán los enfermos para conseguir que sus escritos se inserten en el periódico; la atención concentrada y atraida por un motivo interesante; las saludables reflexiones que esta gimnasia mental puede proporcionarles; y en consecuencia una nueva distracción para el insano, lo que puede contribuir á apartarle de sus ideas dominantes: todos estos son los resultados propicios que se obtendrá,—con la publicación de «Ecos de las Mercedes,»—en el tratamiento moral de nuestros enfermos.

La lectura de muchos de los trabajos que aparecerán en el periódico, contribuirá á modificar algunos conceptos erróneos que el público se ha formado con respecto á las enfermedades mentales; y revelarán que la «persistencia de la razón en la locura», según la expresión de un sabio psiquiatra moderno, es un hecho perfectamente comprobado. En otros términos, que la locura no implica siempre un obscurecimiento ó pérdida total de las facultades intelectuales, y que, por el contrario es muy frecuente la coexistencia de la memoria, la conciencia, la imaginación, el juicio, la lógica, etc., con las psicopatías más bien caracterizadas.

La Dirección del Establecimiento.

Á L'ÉCHO DE LAS MERCEDES

J'ai vu de la Merced l'antique Monastere,
Peuplé de revenants évoqués tour á tour,
De moines á genoux sous le silice austére
Pour demander á Dieu le pain de chaque jour.

Dans le lugubre asile en pleurant, de la terre,
Au mépris de la mort, sans haine et sans amour,
J'écoutais les complots, le souffle deletére
Du crime et de l'erreur rugisant alentour.

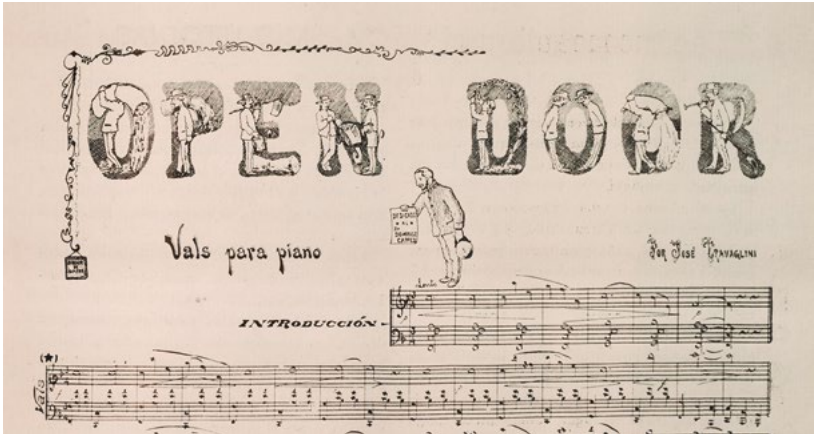
Salut jeune journal! au jour de ta naissance
Des siécles écoulés fouille la souvenance
Et de tout le passé sois le fidéle écho.

Pése de l'avenir le sang et la souffrance
Préparés á longs flots, ici, dans le silence,
Avant d'z t'envoler pauvre feuille au tombeau.

A. Faure.

Primera plana del *Eco de las Mercedes* N° *1,* septiembre de 1905.

exclusivamente literaria y/o política, ya que arte, genialidad y locura eran términos que entonces, se homologaban con facilidad.

"El órgano de la chifladura", tal como lo bautizó sarcásticamente la revista *P.B.T.* reconociéndole la representación de un sector entre los diferentes medios de prensa, contiene ensayos sobre la ciencia, la religión, la filosofía y la locura. Por un lado, alterna consideraciones sobre una vida cotidiana que mutaba de campesina o pueblerina a la propia de una gran urbe, determinada por el industrialismo creciente, por el consumo de los novedosos artículos de su producción, por el surgimiento de nuevas modalidades de trabajo, por el apogeo de la máquina y el advenimiento de un tiempo veloz, menos contemplativo, menos subordinado a los ritmos de la naturaleza; y por otro lado las preocupaciones propias de los modos de producción agrícola-ganaderas tales como la plaga de langostas que amenazaba las cosechas, y los recuerdos de la vida militar de aquellos que habían participado en las campañas postreras de la Conquista del Desierto. Pueden encontrarse comentarios sobre ilusiones, valores y acontecimientos de la vida en el asilo y en el mundo exterior, y reconocerse los mismos temas que ocupaban titulares en los diarios contemporáneos, y por supuesto, cuentos y poesía.

Detalle de una partitura incluida en el *Eco de las Mercedes* N° 7, marzo de 1906.

Con numerosos trabajos escritos en italiano y en francés retrata la composición característica de aquella Argentina de los inmigrantes. *Ecos de las Mercedes* incluye dibujos, partituras, y un despliegue sorprendente de arte gráfico. Así lo comentaron algunos de los principales diarios de su época:

Es una revista impresa en excelente papel y con notable corrección, y aún más: en la que se admira algunos artículos y poesías, que prueban, como dice la dirección del establecimiento, la persistencia de la razón en la locura (*El Correo Español*).[20]

Un periódico del manicomio. Un extraño periódico, quizás el primero en su género, es el que nos llega elegantemente impreso: *Ecos de las Mercedes*, es decir, órgano del Manicomio (Diario *Sarmiento*).[21]

(...) Hay en la revista cosas muy interesantes, hasta en lo que escriben estos pobres enfermos se ven sus manías; hay quién escribe al revés como cualquier periodista novicio, hay quien descarga sus furias como enemigo de la situación, y quien ve todo color de rosa. Versos, prosa, dibujos, es digno de admirarse en nuestro colega, que no por ser locos, deja de razonar muy bien.

Ellos, según el doctor Cabred, no son locos del todo, y se encuentra que el semanario tiene por colaboradores, locos lindos, locos sesudos, locos de verano, y locos por la literatura ¡que son los peores! Nunca más oportuno el viejo adagio: No son todos los que están, ni están todos los que son. (*El Nacional*).[22]

Para acercarnos a la dimensión de esta empresa, debemos tener en cuenta que la importancia que asignamos a lo que hoy denominamos los medios –de difusión, de comunicación– en aquellos tiempos se reducía y se concentraba exclusivamente en los medios gráficos.

20. Hospicio de las Mercedes, ibídem.
21. Hospicio de las Mercedes, ibídem.
22. Hospicio de las Mercedes, ibídem.

Allí se dirigió Cabred, y no escatimó recursos para que la circulación de *Ecos de las Mercedes* no fuese ni interna, ni marginal (los testimonios leídos son elocuentes en ese sentido).

• Distribución y venta por suscripción.
• Ingreso al sistema de canje con los periódicos más importantes.
• Tal magnitud y despliegue no se compadecía con la extensión del beneficio terapéutico, ya que según pudimos constatar, en el periódico trabajaba un grupo reducido y estable de pacientes.

Estas consideraciones permiten pensar que *Ecos de las Mercedes* fue concebido como un instrumento, equiparable en importancia a otros tales como el Laboratorio de Anatomopatología dirigido por Cristofredo Jakob, el Instituto de Clínica Psiquiátrica, la Sala de Clinoterapia o la Colonia de Luján.

Distintos instrumentos para desarrollar estrategias en distintos niveles, con la finalidad de consolidar ese modelo dispersador del manicomio moderno.

Viñeta que ilustra el artículo "La visita ministerial", donde se puede ver al director Cabred acompañando al doctor Manuel Augusto Montes de Oca, por entonces Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, y miembros de la delegación y del plantel del hospicio, como José T. Borda. *Eco de las Mercedes* N° 7. Dibujo de Fausto Sitjes.

Acciones para la puesta en valor del sitio

Desde 2010 se emprendieron una serie de acciones orientadas al reconocimiento, la visibilización y la puesta en valor de la Imprenta del Hospital Borda como patrimonio cultural de la salud[23] y las artes gráficas.

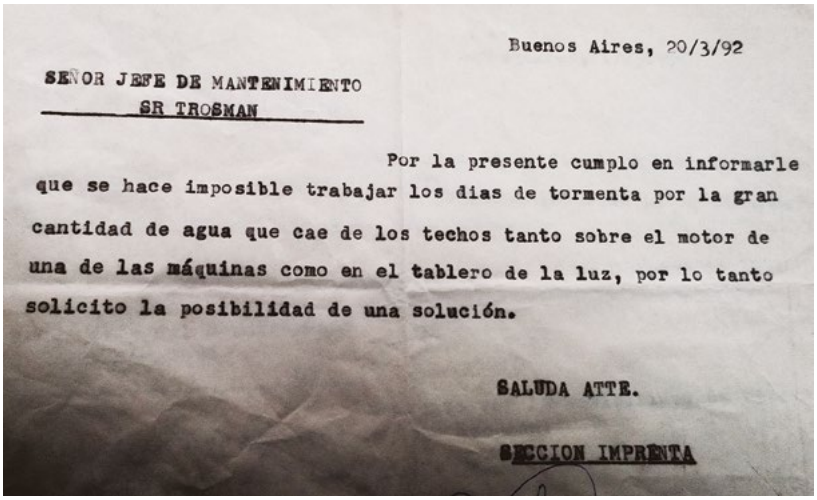
• *Sobre la infraestructura edilicia*

Como el mantenimiento no había sido una actividad implementada regularmente y fue la razón principal por la cual se incrementó el nivel de deterioro del sitio, se impusieron con urgencia acciones de reparación en dos vertientes: la restauración y la reconstrucción. En el momento de concebir estas acciones debemos tener en cuenta, además de las características estructurales, los cambios importantes que se han dado en las condiciones de mantenimiento del sitio desde sus momentos iniciales hasta la actualidad, determinados por variables ambientales (falta de poda estacional en arboledas circundantes), sociales (cambio en las condiciones de trabajo no incluyen la limpieza y reparación de lugares de difícil acceso) y económicas (pérdida de autonomía de la institución para afrontar los gastos que conlleva esta actividad y trámites que se diluyen en una maraña burocrática).

Actualmente se evalúan las distintas alternativas[24] para la reparación y/o sustitución del techo, tendientes a la estabilización de la locación, al detener la degradación por filtraciones.

23. Si se examinan las consideraciones en torno a los bienes simbólicos bajo el amparo de la Ley de Salud Mental de la Ciudad de Buenos Aires (Ley N° 448, de 2000), puede ser encuadrada con la legislación que avala la implementación de acciones tendientes a la valorización de los bienes y actividades relacionadas al Patrimonio Histórico Cultural en Salud. En 2010, la Comisión de Preservación elevó el Informe que recomienda incorporar a la Imprenta del Hospital Municipal José Tiburcio Borda como Sitio Histórico. Al día de la fecha el trámite presenta una Ley Inicial.

24. Colocación de membranas impermeabilizantes, sustitución de chapas y de tramos de canaletas pluviales, sustitución total de la cubierta ya sea respetando el diseño original o modificándolo parcialmente para evitar los problemas de la carencia de mantenimiento.



Buenos Aires, 20/3/92

SEÑOR JEFE DE MANTENIMIENTO
SR TROSMAN

Por la presente cumplo en informarle que se hace imposible trabajar los dias de tormenta por la gran cantidad de agua que cae de los techos tanto sobre el motor de una de las máquinas como en el tablero de la luz, por lo tanto solicito la posibilidad de una solución.

SALUDA ATTE.

SECCION IMPRENTA

Nota del año 1992 donde ya se evidenciaba el problema de las filtraciones.

• *Sobre el mobiliario*

Un segundo problema a enfrentar, en orden de prioridad, era el progresivo estado de deterioro del mobiliario de madera,[25] severamente afectado por las filtraciones que suelen inundar parte de la superficie de la imprenta, a lo que se agregaba el hábito de limpieza por baldeo que dejaba que el agua se acumulase debajo de los muebles pudriendo la madera. Como primera parte de la solución, se solicitó al personal de limpieza sustituir el baldeo por barrido y trapeo de los pisos tratando de evitar el contacto de la humedad con los muebles de madera, informándoles de las consecuencias nefastas del primer procedimiento pese a ser más expeditivo.

Luego se decidió montar sobre durmientes de madera los muebles ubicados en las áreas más afectadas por la acumulación de agua de las filtraciones, separándolos del piso para evitar que se

25. Compuesto por chibaletes, armarios, mesas de composición y de pruebas, mesas para los trabajos de rústica, estantes, etcétera.

mojen y propiciar la circulación de aire para su más rápido secado. Esta solución surgió de la imposibilidad de trasladar los muebles por falta de espacio, y para respetar su ubicación, teniendo en cuenta que la imprenta continuaba con su actividad en 2012 y que la modificación en su distribución podría perturbar los hábitos de trabajo, y en consecuencia afectar la actitud positiva del personal hacia las medidas de conservación.

Se evaluaron, conjuntamente con el entonces personal de la imprenta, los muebles más afectados y con mayor peligro de destrucción. Entre los más afectados prevalecieron los burros o chibaletes, o sea los muebles que albergaban la tipografía de plomo. Los seleccionados fueron trasladados, con la colaboración de algunos internos, a la carpintería del hospital donde se les realizó una reparación paliativa.

• *Sobre el taller de imprenta*

Se decidió hacer una intervención por etapas. La primera tiene por objetivo final la exhibición del sitio (visitas guiadas) y la segunda, la puesta en funcionamiento de la imprenta.

En principio, y para llegar a la recreación del taller tipográfico original y de su evolución tecnológica hasta la etapa previa de la digitalización de los procesos, se efectuó una limpieza general del sitio y un despeje del área, mediante la remoción de la tabiquería de madera que encerraba una especie de cubículo "multipropósito" (cocina, estar, etcétera) que se encontraba en medio del taller.

Luego se hizo un reordenamiento de materiales de acuerdo con una división conceptual-histórica en las secciones tradicionales de un taller tipográfico de principios de siglo XX (impresión, composición en frío y encuadernación).

Aún se trabaja en la elaboración de un inventario sobre maquinaria, mobiliario, herramientas y tipografía para lo cual se realiza una investigación histórica.[26]

26. Se toma como base el inventario practicado en 1902 al Taller de Publicaciones del Museo de La Plata.

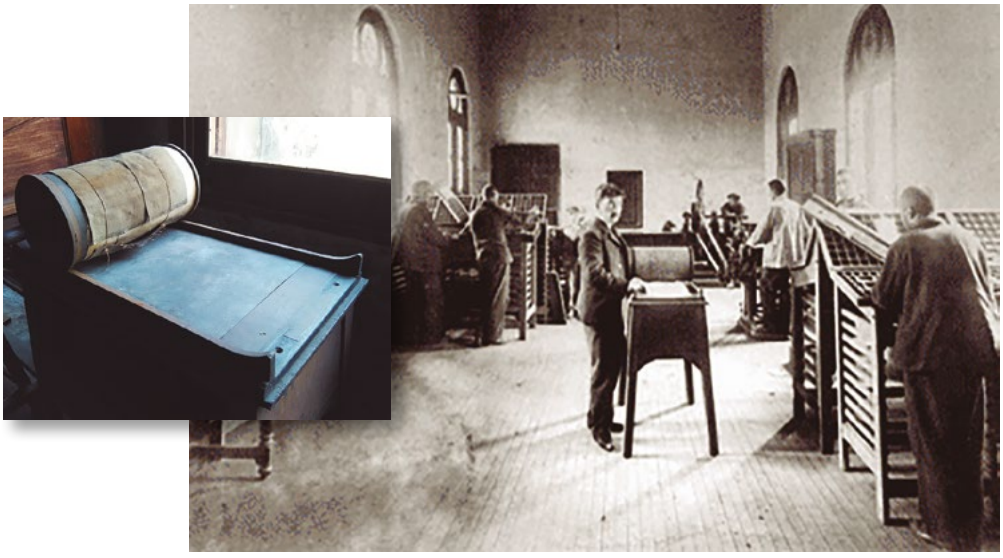
Vista del taller en la actualidad durante una visita guiada
(Foto: Gustavo Milsztein).

Intervención sobre el sitio.

Algunos hallazgos

La indagación preliminar ha permitido el hallazgo de valiosos elementos que en un futuro próximo nos ayudarán a reconstruir una parte de la historia de la Imprenta del Hospicio de las Mercedes y entender su contexto de producción y aprovisionamiento de insumos gráficos.

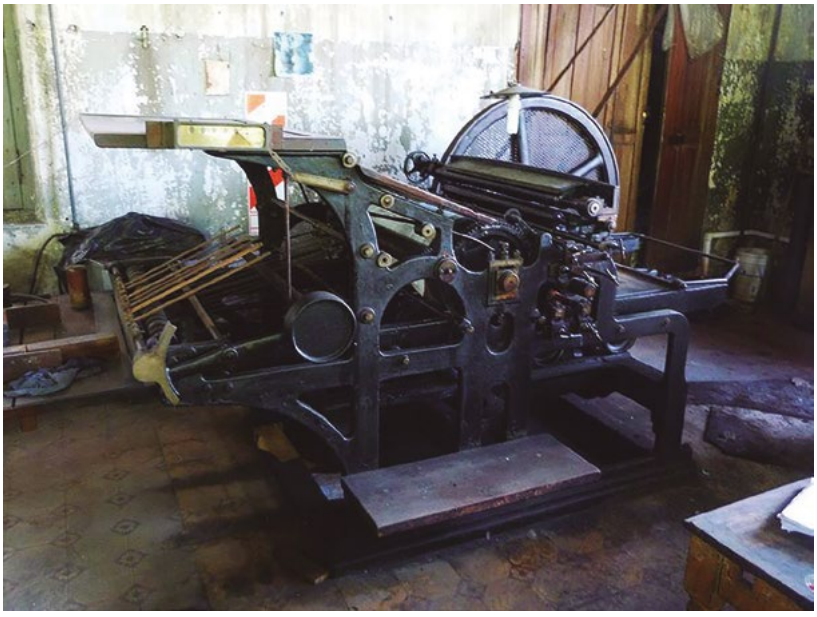
El único indicio del taller original de 1899 es el sacapruebas que se encuentra en el sitio, y que aparece en una de las primeras fotografías que se le tomaron. La misma que permite observar que aquel se trató de un taller tipolitográfico. No así el segundo (el que perdura). Es probable que la reorganización y la refuncionalización de la imprenta haya desestimado la opción multigráfica (y con ella la litografía de sus orígenes) hasta pasada la mitad de siglo XX cuando introdujo el primer mimeógrafo[27] de la marca inglesa Gestetner.



Sacapruebas que se encuentra en el sitio y fotografía antigua donde puede verse dicha herramienta (AGN).

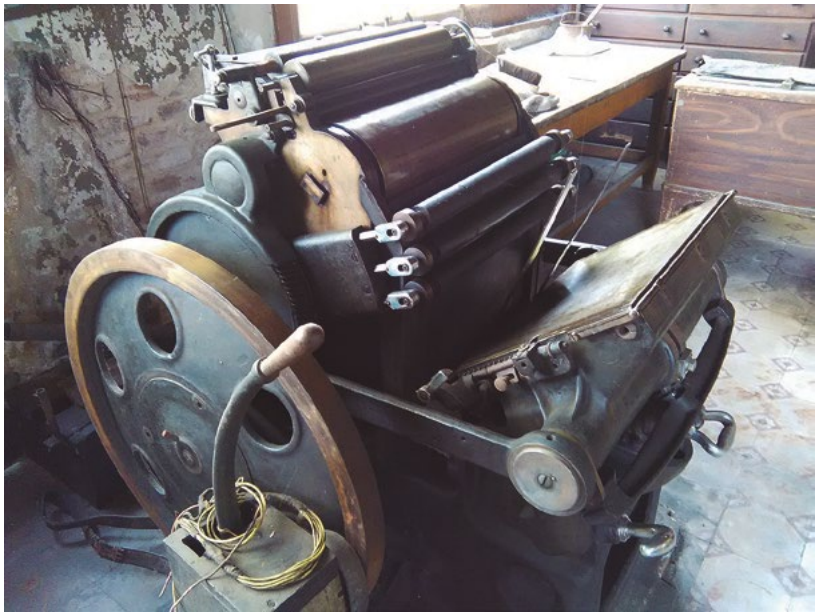
27. El mimeógrafo o polígrafo, llamado también a veces "ciclostil", es un instrumento utilizado para hacer copias de papel escrito u originales de arte en grandes cantidades. Utiliza en la reproducción un tipo de papel llamado esténcil.

La prensa tipográfica planocilíndrica Augsburg (N° 7812) fue fabricada en 1906 por lo que estimamos que fue adquirida en vistas de las necesidades del "nuevo" taller y no del original. Su introducción estuvo a cargo de la casa Curt Berger & Cía, con casa matriz en 25 de Mayo N° 382-392 y sede en Balcarce N° 470, que fue representante de los materiales de Karl Krause.[28] Seguramente fue pensada para la producción de obras y publicaciones periódicas como *Eco de las Mercedes*, pero no de piezas menores, para las que se recurrió a minervas, al menos a la que aún puede verse en el sitio: la Ideale 30 (N° 23212), de formato doble carta, fabricada en el año 1938 por la Societá Nebiolo, de Torino, Italia.



Prensa planocilíndrica alemana marca Augsburg.

28. De esta casa alemana son también la guillotina *Krause* (N° 89503, s/f). Introductora Curt Berger y la cizalla (N° 90586, s/f).



Minerva Ideale 30 fabricada por la Societá Nebiolo.

Guillotina Krause provista por Curt Berger & Cía.

Numeradoras sobre un folleto de la firma parisina Deberny et Peignot .

Como se aprecia, los materiales eran de diversa procedencia: a las máquinas alemanas e italianas, se sumaron inglesas (Gestetner), y más adelante, japonesas (Ricoh). Hay herramientas y accesorios estadounidenses (Liberty Machine Works y Bostitch) y franceses (Fonderies Deberny et Peignot), provistos por casas introductoras nacionales.[29]

Los impresos brindan una información valiosa sobre las tecnologías aplicadas en la imprenta. El *Eco de las Mercedes*, por ejemplo, denota una cuidada composición tipográfica y una tapa impresa en tipografía a cuatro tintas planas (negro, rojo, azul y marrón), con un grabado fototípico impreso "a tintero partido" (rojo, azul y marrón) y una autotipía impresa en negro, pero

29. Hasta ahora se pudieron verificar tres: Hoffmann & Stocker (Stocker & Cía desde 1916), Curt Berger & Cía y su sucesora Grafex.

Cortadora de interlíneas marca Liberty Machine Works.

además muestra tipografía de variados estilos,[30] que lamentablemente no llegó en forma física hasta nuestros días, seguramente reemplazada por tipos más nuevos.[31]

Las imposiciones,[32] que hemos encontrado agrupadas (y luego acondicionado para su exhibición) se midieron[33] –algunas de manera estimativa ya que están desarmadas– para dar cuenta de los formatos impresos en la imprenta. Se han encontrado varios impresos que contienen las imposiciones antes detalladas y

30. Hemos podido identificar varios diseños en el *Muestrario de la fundición de tipos Hoffmann & Stocker*, s/f (el primer catálogo de la firma). Esto indica que la imprenta original se surtió de caracteres en esa compañía.
31. Aún hay atados sin abrir. Uno de ellos para el diseño Kabel, en su versión "Estreito" y para el cuerpo 8, con la etiqueta de la Casa Stocker y Cía. (desde 1918, heredera de Hoffmann & Stocker).
32. Planas compuestas y listas para la impresión.
33. Las medidas de las formas impresoras van desde los 110 x 55 mm hasta los 440 x 270 mm.

Algunas letras utilizadas por la imprenta desde sus impresos.

Imposición.

se han asociado a su forma impresora para una eventual exposición. Dan cuenta tanto de la pulcritud de la composición como de la variedad estilística de la póliza tipográfica ante la pérdida de la mayoría del plomo que llenaba las cajas.[34] *Revivals* de diseños romanos clásicos para obras, como Garamond y Bodoni –o una de nombre "Elzevir"–[35], se entremezclan con las "novedades" sin serif como Block (también etiquetada como "Serie 56" en la caja), o Kabel, de Rudolf Koch (varias de ellas "chupadas" o condensadas como la "Serie 55"), y diseños romanos para titulares como "Radio", o de corte egipcio como Clarendon –o una bajo con el título "Serie 82"–. Además de cursivas caligráficas redondas, e inglesas, como una de cuerpo generoso que aún se conserva, y lleva en su sello de fabricante las iniciales y el ancla de la fundidora Schelter & Giesecke, de Leipzig, una letra ofrecida especialmente por Curt Berger & Cía.

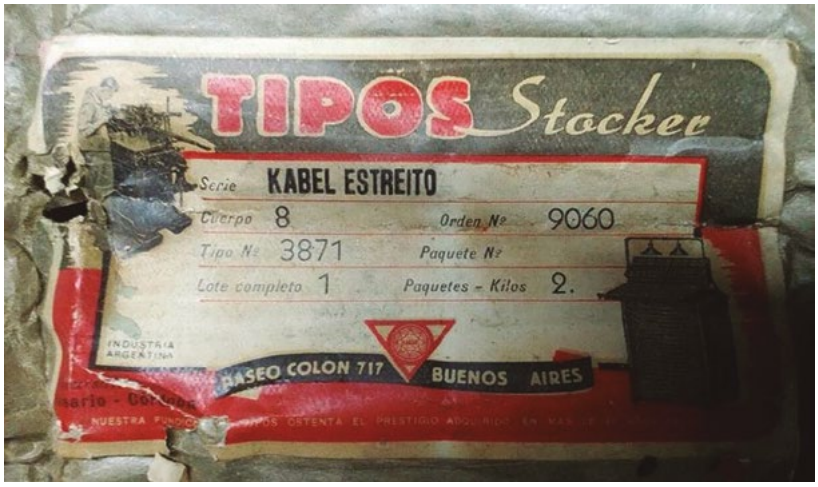
Se catalogaron seis muebles de tipografía (o chibaletes) que contienen veinte cajas para el almacenaje de tipos móviles –en algunas aún pueden verse algunos caracteres pero la mayoría se encuentran vacías–. Cada uno posee una chapa identificatoria con números que van desde el 5123 al 5128. Las cajas fueron reagrupadas a partir de las etiquetas que se ubican en el frente.[36]

Detalle de un impreso con tipo Clarendon
(nótese la indicación de la errata de composición).

34. Las cajas se reagruparon en los chibaletes según familia y cuerpo.
35. Compatible con el diseño bautizado "Elzeviriano", ofrecido por la casa introductora Curt Berger & Cía en la muestra *Muestrario de Tipos*, pp. 6-11.
36. Muchas de estas cajas no poseen identificación, por lo que se les ha asignado la sigla S.E. (sin etiqueta). Otras, poseen solo un valor numérico correspondiente al cuerpo de los tipos.

Reagrupamiento de cajas

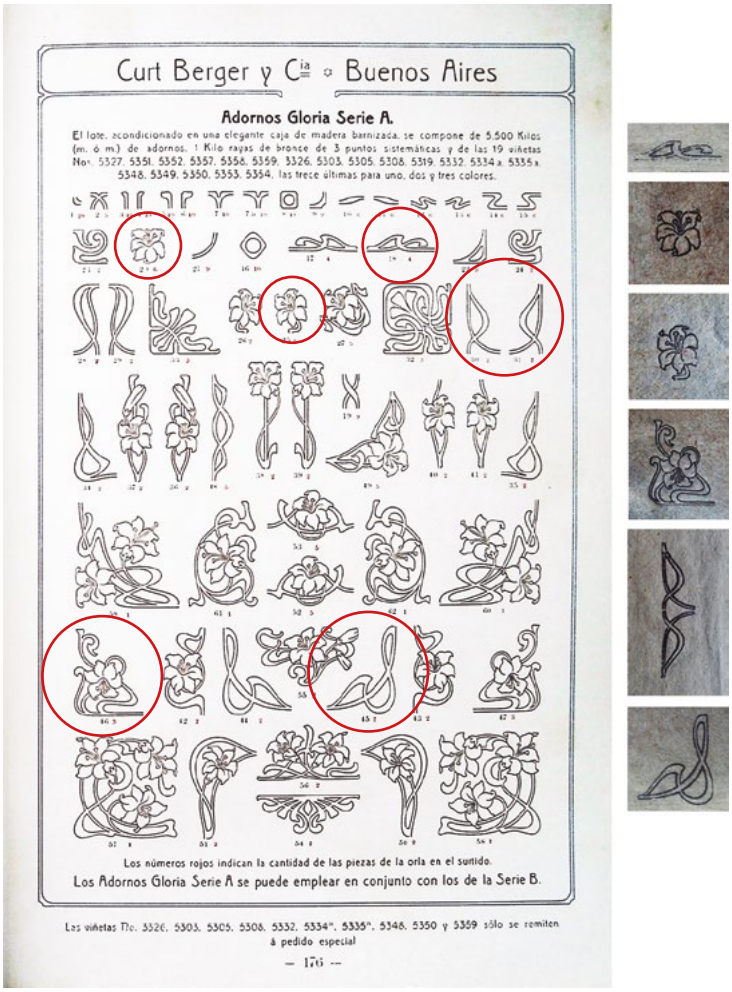
Mueble N° 5123
Cajas etiquetadas con el nombre Garamond en sus diferentes cuerpos y variables: Cuerpo 6 Garamond media negra nº 18306 TGA, Cuerpo 6 Garamond media negra nº 18306 TGA, Cuerpo 8 Garamond media negra nº 19308 TGB, Cuerpo 8 Garamond media negra nº 19308 TGB, Cuerpo 8 Garamond Bastardilla 18208 TGB, Cuerpo 8 Garamond Bastardilla 18208 TGB, Cuerpo 8 Garamond Bastardilla 18208 TGB, Cuerpo 10 Garamond Nº 18110 TGB, Cuerpo 10 Garamond Nº 18110 TGB, Cuerpo 10 Garamond Nº 18110 TGB, Cuerpo 10 Garamond media negro Nº 18310 TGB, Cuerpo 10 Garamond media negra Nº 18310 TGB, Cuerpo 10 Garamond media negro Nº 18310 TGB, Cuerpo 16 Garamond Nº 18116 TGA, Cuerpo 16 Garamond Nº 18116 TGA, S.E. (x4).
Mueble N° 5124
Cajas etiquetadas con el nombre Bodoni en sus diferentes cuerpos y variables y otras cajas que donde se especifica un cuerpo y una serie: Cuerpo 10 Bodoni Cursiva Clara, Cuerpo 12 Bodoni Cursiva Clara, C. 36 Bni. Cva. Clara, Cuerpo 48 Serie 24, Cuerpo 48 Serie 91, Cuerpo 48 Serie 92, Cuerpo 6 (serie 96) Nº 4, Cuerpo 8 serie 96 Nº 2, Cuerpo 16 serie 96, Cuerpo 8 (serie 100) Nº 1, Cuerpo 10 (serie 100) Nº 2, Cuerpo 12 – serie 100 nº 2, Cuerpo 12 (serie 105), Cuerpo 16 (serie 105), Cuerpo 28 Era. Pca. S. 105, Cuerpo 10 (serie 106), Cuerpo 12 (serie 106), Cuerpo 16 (serie 106), Cuerpo 20 (serie 106), C. 48 B. Negro.
Mueble N° 5125
Cajas etiquetadas con el nombre Elzevir en sus diferentes cuerpos y variables: Cuerpo 10 Elzevir Clara, Cuerpo 10 Elzevir Clara, Cuerpo 36 Evir Negra, Cuerpo 36 Evir Negra, Cuerpo 8 (serie 81), Cuerpo 10 (serie 81), Cuerpo 12 (serie 81), Cuerpo 16 (serie 83), Cuerpo 8 (serie 82), Cuerpo 10 (serie 82), Cuerpo 12 (serie 82), Cuerpo 16 (serie 82), Cuerpo 24 (serie 82), Cuerpo 36 (serie 82), C. 24 (Serie 81), Cuerpo 8 (serie 85), Cuerpo 12 (serie 85), Cuerpo 16 (serie 85), S. E. (x2).
Mueble N° 5126
Cajas etiquetadas con los nombres Radio y Block en sus diferentes cuerpos y variables: Cuerpo 6 (serie 55), Cuerpo 8 (serie 55), S.E., Cuerpo 10 radio cursiva clara (serie 55), Cuerpo 16 radio redonda negra, Cuerpo 16 (serie 55), Cuerpo 20 Radio Redonda Negra, Cuerpo 20 Radio Cursiva Negra, Cuerpo 28 Radio Redonda Negra, Cuerpo 28 Radio Cursiva Negra, S.E., S.E., S.E., Cuerpo 8 (serie 56), Cuerpo 12 block condensado negro (serie 56), Cuerpo 16 block condensado negro (serie 56), Cuerpo 20 block condensado negro (serie 56), Cuerpo 36 (Serie 56), Cuerpo 16 blok negro. A.S. 53, Caja muestrario.
Mueble N° 5127
Cajas etiquetadas con los siguientes valores numéricos: 6 [500 - 00 - Cuerpo 6 - Comision 588 Kgs 9, 840], 6 [500 - 00 - Cuerpo 6 - Comision 588 Kgs 9,840], 6–1, 6, 6–2, 6–3, 6–4, 6, 8, 8, 8, 8, 8, 10, 10, 10, 12, 12, 12, 12, 12.
Mueble N° 5128
Cajas etiquetadas con el nombre Kabel: Cuerpo 8 Kabel Estreito Tipo Nº 3871, Cuerpo 10 Kabel Estreito Tipo Nº 3872, Cuerpo 8 Kabel Estreito Tipo Nº 3871, Cuerpo 16 Kabel Estreito Nº 3845, Cuerpo 24 Kabel Eto Nº 3847, Cuerpo 24 Kabel Eto Nº 3847, Cuerpo 36 Kabel Nº 3849, Cuerpo 36 Kabel Nº 3849, S.E., S.E., S.E., Cuerpo 8 (serie 52), Cuerpo 12 (serie 52), Cuerpo 16 (serie 52), Cuerpo 20 (serie 52), Cuerpo 24 (serie 52), 12, 12, 18, 60.



Etiqueta de Stocker y Cía hallada en un envoltorio de tipos Kabel.

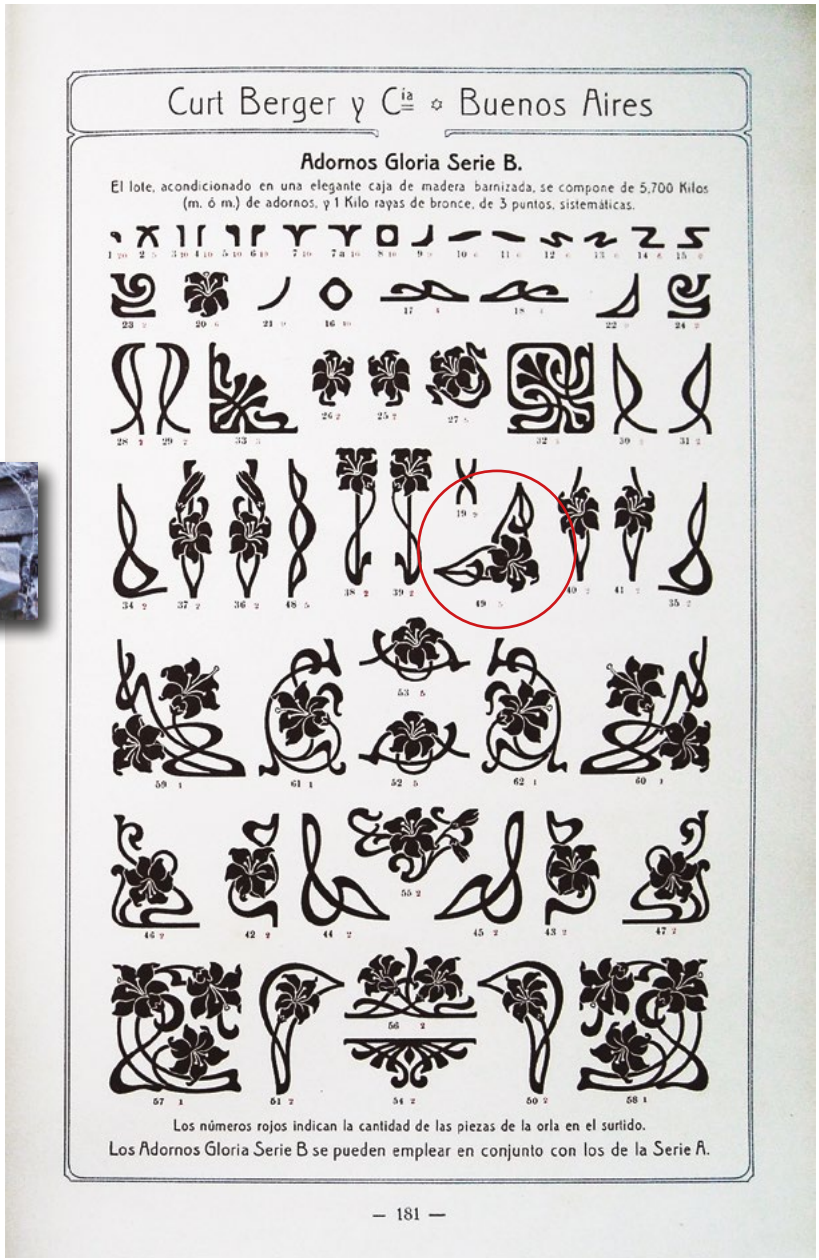
Tipo móvil con el sello de Schelter & Giesecke, de Leipzig,
una letra cursiva ofrecida especialmente por Curt Berger & Cía.

Los ornamentos que decoran algunos diplomas y tarjetas encontrados son los ofrecidos por Curt Berger en el *Muestrario General* N°6. Forman parte de las series Adornos Gloria A y B (versiones negra y *outline*)[37].



Ornamentos hallados en el taller ypágina del *Muestrario General* N°6 de Curt Berger & Cía, s/f. (Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata).

37. Se trata de los ornamentos N° 17, 20, 26, 30, 31, 36, 44, 47 aparecidos en p. 176, y el N° 49, presente en p. 181.



Curt Berger y Cía ✡ Buenos Aires

Adornos Gloria Serie B.

El lote, acondicionado en una elegante caja de madera barnizada, se compone de 5.700 Kilos (m. ó m.) de adornos, y 1 Kilo rayas de bronce, de 3 puntos, sistemáticas.

Los números rojos indican la cantidad de las piezas de la orla en el surtido.

Los Adornos Gloria Serie B se pueden emplear en conjunto con los de la Serie A.

— 181 —

Tipo y página del *Muestrario General* N°6 de Curt Berger & Cía, s/f. (Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata).

Algunas viñetas aparecidas en el *Eco...*, historiadas y de estilo *art nouveau*, confeccionadas en fototipia, son idénticas a las ofrecidas a comienzos de siglo XX por la casa introductora y fundición Hoffmann & Stocker, inaugurada en Buenos Aires en 1996, y con sede en Moreno 437 al 461 (luego mudada a Paseo Colón 717, casi Belgrano). Pueden verse en el *Muestrario de Viñetas*, s/f (N° 195, 331, 333, 334, 335, 338, 340, 341 y 342). Si bien se perdieron las evidencias físicas de estas figuras se pudo ubicar material de blanco con su sello.

refocilamiento, que nos permitimos en medio de la labor gigantesca con que acompañamos la marcha de la humanidad hacia el progreso.

Las bellas porteñas están en actividad, preparando los trajes y antifaces carnavalescos que lucirán en estos días de expansión, pues quien dice carnaval dice bullicio, alegría, máscaras, bailes, comparsas, orfeones, panderetas, bandurrias, serpentinas, flores, cascabeles, en una palabra, algarabía, confusión, pandemónium.

Están ya listos los antifaces que cubrirán los hermosos rostros de las bellas, que parecen avergonzarse de lo ténue de sus mallas para ocultar tanta gracia.

¿Pueden las nubes ocultar el sol porque le cubran la cara? Imposible. Su aureola luminosa irradia á pesar de ellas, como irradiará vuestra gracia y belleza ¡oh gentiles mascaritas! á pesar de vuestros disfraces.

Payasos, condes, arlequines, gauchos, ingleses sin spleen, demonios mil recorrerán nuestras calles, así como las comparsas de las sociedades y estudiantinas.

Oiremos una vez más sus marchas y canciones de estilo; no faltarán tampoco trovadores que canten sus cuitas de amor al pié de adornados balcones.

Todo está pronto, y lo único que nos falta

Así, pues, un día para explorar, otr
y el tercero que sea el comienzo de
fin, y no de amores fugaces como la
con que jugáis, por
te tentadora que
Adan las delicias de
hechizos de la gent
virginal.

El amor nació ci
cubrimos nuestros
las alas de la ima
este mundo triste d

Aprovechad, pu
miento de Momo. Disfrazaos, bailad
engañad, reíd.

Yo, por mi parte, saludo desde el
sin cierto gesto mohino, al carnaval
tando en su alabanza estos versos fi

Viñetas en el *Eco de las Mercedes* y material tipográfico con el sello de la firma Hoffmann & Stocker.

Algunas de las viñetas publicadas en el periódico y ofrecidas en el *Muestrario de Viñetas* de Hoffmann & Stocker.

Conclusiones preliminares

La función y el uso específico de la imprenta se han mantenido a lo largo de su existencia, y hasta el año 2012, pero ha ido cambiando su modalidad, en parte por el deterioro y la obsolescencia de su maquinaria, y en parte por la renovación tecnológica. Esta incorporación de lo nuevo y la conservación de lo obsoleto han derivado en una reorganización continua del espacio para posibilitar el desarrollo del trabajo y garantizar la continuidad de la función, lo que paradójicamente ha contribuido a su preservación.

El proyecto del Centro Cultural –que incluyó el Museo y el Archivo Histórico del Hospital y que está ligado al de la Imprenta– implica una adaptación del sitio para un uso compatible que comprende actividades culturales en las que se articulan lo artístico-expresivo, lo recreativo y lo terapéutico que estas actividades conllevan, con el registro y la conservación de la memoria de saberes, tratamientos y manifestaciones de las subjetividades del pasado. En la medida en que en el hospital se descartaron los muebles de maderas nobles y fueron siendo sustituidos por un aséptico y ecléctico mobiliario hospitalario, la imprenta (incluyendo su producción gráfica) quedó como el último reducto de un testimonio evocador de los orígenes. Así se transformó en una curiosidad, una verdadera cápsula de tiempo que se encuentra en estudio y se adapta para que pueda ser visitada, y que con una puesta a punto realizada por personal idóneo podría volver a la actividad. En algún momento hubo quienes pensaron trasladar la maquinaria y el mobiliario a una dependencia del Gobierno de la Ciudad y transformarla en un museo, pero por suerte esta iniciativa no prosperó. Hubiese alterado severamente su significación cultural y su identidad ligada a la concepción de rehabilitación dentro del hospital psiquiátrico, transformándola en un conjunto inerte de objetos en

lugar de ser el soporte de un patrimonio cultural inmaterial (el oficio de las artes gráficas tradicionales y sus efectos en el plano de la salud mental).

El volumen que contiene los diecisiete números del *Eco de las Mercedes,* y hoy forma parte del acervo bibliográfico del Hospital Borda, resulta un patrimonio invaluable. Probablemente sea la única colección que llega completa hasta nuestros días.

Aún queda mucho camino por recorrer en pro de la recuperación del taller del Hospicio, pero allá vamos.

Tablero de herramientas.

Bibliografía

Cabred, D., "Discurso inaugural de la Colonia Nacional de Alienados", *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Peuser, Buenos Aires, 1899.

Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, *Informe sobre la Imprenta del Hospital Municipal José Tiburcio Borda*, 2010 (inédito).

Dellacasa, Carlos Eduardo, "Ecos del tratamiento de la Locura en Buenos Aires a principios del Siglo XX", *Psiquiatría, Psicología y Psicoanálisis. Historia y Memoria*, Buenos Aires, Pólemos, 2000.

Dellacasa, Carlos Eduardo, *Proyecto de Conservación y Puesta en Valor de la Imprenta del Hospital "José T. Borda". Avatares de su génesis e implementación*, Seminario Manejo de Recursos Culturales: desarrollo y conservación. Profesora titular: Lic. Lorena Ferraro, 2011.

Guerrino, A., *La Psiquiatría argentina,* Buenos Aires, Cuatro, 1982.

Loudet, O. y Loudet, O. E., *Historia de la psiquiatría Argentina,* Buenos Aires, Troquel, 1971.

Malamud, M., *Domingo Cabred,* Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1972.

Ruiz, D., "El infortunio mental y su protección por el Estado", *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, Mayo-junio, Buenos Aires, 1912.

S/a, *Ecos de las Mercedes*, Números 1 A 17, Buenos Aires, Hospicio de las Mercedes, 1905-1907.

Stagnaro, J. C., *Barracas al Sur... Antecedentes y notas históricas del loquero de Buenos Aires, en 130 Años del Hospicio de las Mercedes,* Buenos Aires, Pólemos, 1993.

Vezzeti, H., "Domingo Cabred y el asilo de puertas abiertas", *Vertex. Revista Argentina de Psiquiatría.* Vol. II, N° 3, Buenos Aires, Pólemos, marzo-abril-mayo, 1991.

Ugarteche, Félix de, *La Imprenta Argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929.

Volmer, María Cristina, *Historia del Hospital Neuropsiquiátrico "José T. Borda"*, Buenos Aires, Salerno, 2010.

Especímenes tipográficos

Curt Berger & Cía, *Muestrario de tipos* N° 5, Buenos Aires, Curt Berger & Cía, s/f.
Curt Berger & Cía, *Muestrario General* N° 6, Buenos Aires, Curt Berger & Cía, s/f.
Hoffmann & Stocker, *Muestrario de Viñetas*, Buenos Aires, Hoffmann & Stocker, s/f.

Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX*

Andrea Gergich

A comienzos del siglo XX la gráfica en la Argentina atravesaba un proceso de cambios paradigmáticos: en sus lógicas tecnológicas, en sus prácticas productivas y en sus fundamentos conceptuales. En el centro de estas transformaciones se encontraban los tipógrafos, que veían como sus saberes y prácticas iban siendo sintetizados progresivamente por la máquina. Estos cambios en los procesos industriales de impresión, sumados a la renovación de los cánones visuales a partir de nuevos modos de entender las configuraciones gráficas –como la Nueva Tipografía–, estaban anticipando el surgimiento de un nuevo perfil profesional: el del diseñador gráfico.

En este contexto, el Instituto Argentino de Artes Gráficas –IAAG– fue una institución pionera que asumió los desafíos que los nuevos tiempos tecnológicos, sociales y culturales estaban planteando al sector gráfico. Mediante la creación de un programa educativo y de diversas acciones de desarrollo y difusión de la actividad gráfica, respondió a las nuevas demandas que acuciaban a sus asociados: impresores, tipógrafos, ilustradores y dueños de talleres gráficos, que veían como su oficio se transformaba de manera irreversible.

*Este artículo es parte de una investigación mayor volcada en la tesis de maestría titulada *Cuando el diseño aún no era "diseño". El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el "proto-diseño gráfico" en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX,* Maestría en Diseño Comunicacional, FADU, UBA, 2014.

El campo gráfico local a comienzos del siglo XX. Razones para la creación del Instituto Argentino de Artes Gráficas

El mundo gráfico argentino a comienzos de siglo XX, con centro en Buenos Aires, fue testigo y protagonista de grandes cambios en la vida económica, social y cultural. Las transformaciones que se venían dando desde mediados del siglo XIX, vinculadas con los procesos que llevarían al país a su conformación como nación moderna, se aceleraron en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La consolidación de una economía basada en el modelo agroexportador; una situación de orden político basado en el fuerte control por parte de una minoría dominante, y la reconfiguración de la fisonomía social y cultural a partir de la inmigración masiva, fundamentalmente europea, que recibió el país en esos años fueron factores que se combinaron para ubicar de manera promisoria a la Argentina como la nación más pujante de la región. En este marco, el avance en las leyes educativas, la creciente actividad institucional y comercial, y el crecimiento de los públicos lectores al ritmo del aumento demográfico fueron factores importantes para dar impulso a la producción impresa. En este escenario el sector gráfico fue dejando progresivamente de lado las prácticas artesanales del oficio de la impresión para pasar en muchos casos a modalidades de producción industrial a escala masiva. En este proceso se multiplicaron los talleres gráficos y la cantidad de obreros empleados en ellos, y aun se dieron procesos de integración de la producción en grandes empresas "multigráficas", que reunían bajo el mismo techo las secciones de composición, impresión tipográfica, litografía, transporte de imágenes y encuadernación, y abastecían un mercado de altos tirajes, fundamentalmente el editorial. Por otro lado, también existía una diversidad de pequeños talleres "de obra", es decir

imprentas que producían una gran variedad de productos gráficos en menores cantidades y que respondían a otras necesidades del mercado gráfico: folletería, catálogos, afiches, papelería comercial.

Este crecimiento del sector dio lugar al surgimiento de diversas organizaciones e instituciones que se sumaban al esfuerzo por consolidar un oficio que poco a poco se iba industrializando, a la vez que iba transformándose en una actividad clave en el desarrollo cultural, económico y político del país. Una institución pionera en estas inquietudes fue la Sociedad Tipográfica Bonaerense, fundada el 25 de mayo de 1857 por obreros gráficos animados por la necesidad de crear una asociación que velara por el bienestar y protección de los trabajadores gráficos. Ya iniciado el siglo XX, y como desprendimientos en muchos casos de esa institución fundacional, se consolidaron organizaciones gremiales como la Federación Gráfica; y también surgían asociaciones empresarias que ante la creciente organización obrera buscaban por su parte proteger los intereses patronales, como fue el caso de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial, creada en 1904. Por otra parte las publicaciones especializadas en las artes gráficas que comenzaron a aparecer ya desde fines del siglo XIX ofrecían un espacio de difusión e institucionalización de las prácticas, inquietudes y avances del sector, y eran en sí mismas una evidencia del crecimiento técnico y comercial del mismo.

Una publicación pionera en este sentido fue *La Noografía,* de 1899, dirigida por quien sería uno de los fundadores del instituto: Antonio Pellicer, junto a Pedro Tonini, un gráfico local amante de las artes gráficas. Otro aporte significativo provenía de algunas de las más grandes casas proveedoras de maquinarias e insumos gráficos que editaron sus propias revistas, tales como *Éxito Gráfico,* publicada por la casa Curt Berger y Cía. a partir

de 1905, dirigida también por Pellicer; *Ecos Gráficos* editada por Hoffman y Stocker desde 1909, y *Páginas Gráficas,* publicada por Serra Hnos. desde 1913.

Algunas publicaciones a su vez, cumplían su rol como órganos oficiales de difusión de las instituciones gráficas más importantes, entre otros el *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense,* que se comenzó a publicar en 1901; el *Boletín de la Sección Artes Gráficas* de la Unión Industrial Argentina, publicado como sección de la revista *Éxito Gráfico* desde su primer número en 1905, y luego de la creación del Instituto Argentino de Artes Gráficas, los *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas,* publicado a partir de 1910 –que pasó a denominarse *Anales Gráficos* a partir de 1917–,[1] y que continuó, aunque con algunas irregularidades, hasta el año 1967. Este contexto histórico de fuertes transformaciones en el medio gráfico fue el que precisamente dio lugar a la creación del Instituto.

El 11 de mayo de 1907 se firmó en la ciudad de Buenos Aires el Acta Fundacional delInstituto Argentino de Artes Gráficas, que fue constituido definitivamente el 22 de enero de 1911, fecha en la que entró en funcionamiento regular su Junta de Administración. En aquel documento inicial, un grupo de 17 industriales y trabajadores gráficos, encabezados por el barcelonés Antonio Pellicer Perayra y el porteño Joaquín Spandonari, ambos tipógrafos de profesión, sentaron las bases para la creación de la primera «Escuela Gratuita de Perfeccionamiento Profesional» para la enseñanza gráfica en Argentina. Ésta se proponía como «institución autónoma» que «independientemente de toda otra institución y libre de todo ideal que no sea el arte, se dedicaría a la instrucción teórico-práctica de todas las ramas gráficas...».[2]

Se concretaban en esta iniciativa las intenciones y deseos de numerosos obreros y patrones gráficos, argentinos e inmigrantes, que veían la creciente necesidad de formación y perfecciona-

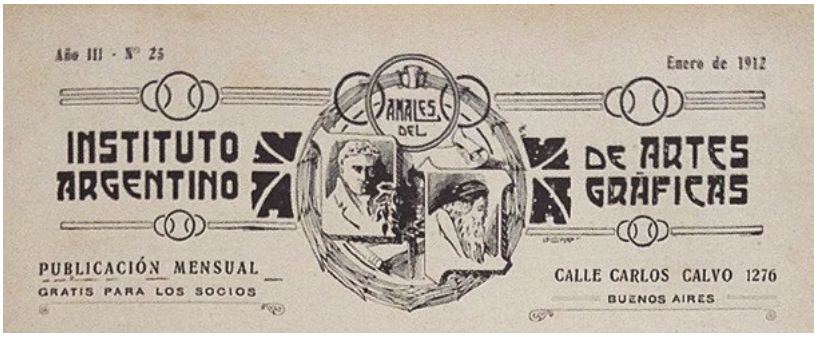
1. Para las referencias a la primera versión de la revista de nombre *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* se utilizará el nombre corto *Anales*; para referirse a la revista luego de su cambio de denominación se remitirá al nombre completo, *Anales Gráficos.*
2. *Acta Fundacional,* folio 1, acta n.º 1, Buenos Aires, mayo 1907.

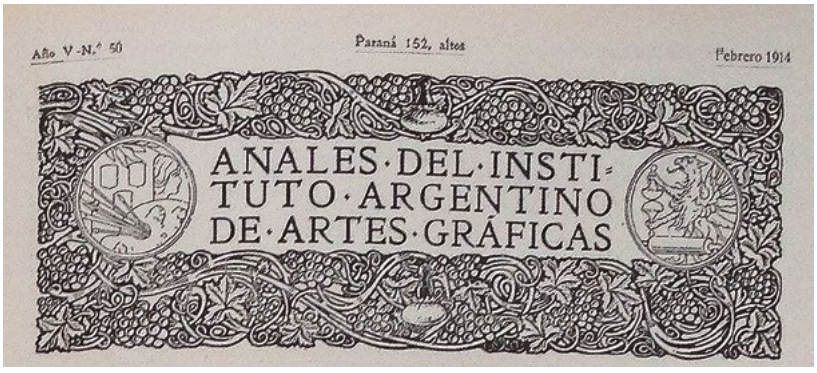
Revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas,* año III, Nº 26, 1912.

miento de los trabajadores del sector. Los cursos regulares con los que se dio inicio oficial a la Escuela Profesional Gratuita fueron inaugurados en 1912 con las clases de Gramática Española-Idioma Nacional y de Dibujo aplicado a la tipografía que comenzó a dictar José Fontana.[3] Poco más tarde, hacia 1915, se incorporaron los cursos de Técnicas Tipográficas, Composición a mano y Técnicas de Impresión, cumpliendo gradualmente las premisas establecidas en el Estatuto fundacional que preveía cinco secciones formativas: Imprenta; Litografía; Encuadernación; Fotografía y Grabado; Dibujo y Literatura. Mientras que hacia la década de 1930, Lino Enea Spilimbergo, junto con Juan Fentanes, iba a dictar también cursos de Pintura.[4]

La fuerte impronta técnica del instituto, centrada en el interés práctico-profesional del incipiente sector industrial gráfico, se veía inscripta en la tradición de «Artes y Oficios» que los mismos protagonistas inmigrantes traían como herencia de sus países de origen, capitalizando experiencias de las escuelas profesionales europeas. Esta tradición evidenciaba en el Instituto, igual que en sus pares europeos, la tensión arte-industria constitutiva del campo de las «Artes Gráficas». De hecho, el mismo año de creación del instituto en Buenos Aires, se fundaba en Alemania la Deustcher Werkbund, –Liga Alemana de Talleres–, que reunía a industriales, artesanos y profesionales con la intención de encontrar una solución superadora al dilema de la forma de los productos planteados por la Revolución Industrial. Las premisas de la Werkbund iban a marcar irreversiblemente las futuras interpretaciones de la forma en relación con la producción industrial: la unidad arte-artesanía-industria iba a ser el objetivo perseguido por las escuelas que años más tarde sentarían las bases del diseño moderno, tal como la Staaliches Bauhaus.

3. Tipógrafo, dibujante y grabador italiano establecido en Buenos Aires en 1908. Participó activamente en el IAAG desde sus inicios como profesor, miembro de la Junta de Administración, director de la revista Anales, y en 1934 asumió la presidencia del Instituto.
4. Lino Enea Spilimbergo fue profesor de pintura del IAAG entre 1934 y 1939, y también participó como vocal de su Junta Administrativa en 1938. Este pintor argentino ya era un consagrado artista en el momento de sumarse al equipo del Instituto.





Encabezados de *Anales...*, años 1912 y 1913.

Las discusiones y debates que protagonizaban aquellos pioneros europeos en el seno de la Werkbund, –Hermann Muthesius y su encendida apuesta a la tipificación de la forma industrial que aseguraría la calidad del producto y su eficacia comercial; versus Henry van de Velde y su defensa de la individualidad creadora del artista como garantía de belleza y perfección en los productos–, así como en otras escuelas y asociaciones industriales europeas, iban a escenificarse en el ámbito gráfico local en torno al Instituto Argentino de Artes Gráficas. Veremos cómo en muchos casos, las mismas premisas teóricas que circulaban entre los gráficos europeos a comienzos de siglo iban a ser discutidas en el seno del instituto, a través de textos inspiradores provenientes de las mismas fuentes conceptuales que consultaban ingleses y alemanes: John Ruskin y William Morris entre los más trascendentes.

Estos intercambios iban a tener un canal privilegiado de circulación en la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas - Anales Gráficos*, que en tanto publicación especializada en el campo gráfico y órgano de difusión del instituto expresaba en sus modos tanto discursivos como materiales la visión que los propios protagonistas tenían sobre el sector gráfico y sobre su identidad como profesionales. Aunque estos cambios conceptuales no pueden comprenderse en su totalidad sin considerar su estrecha relación con los cambios tecnológicos que estaban modificando la técnica gráfica y sus prácticas.

Transformaciones técnicas en el mundo gráfico en las primeras décadas del siglo XX

Sin duda, entre los factores que más favorecieron el crecimiento exponencial de la industria gráfica en los primeros años del siglo XX se encuentran los cambios y las mejoras que el sistema técnico gráfico venía atravesando.[5] Entre las innovaciones que

5. Véase Frédéric Barbier, "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, París, Fayard/Promodis, 1990, p. 51.

aparecieron en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y se incorporaron al mercado local sin mucha demora, dos de ellas marcaron irreversiblemente el ritmo y los alcances de la producción impresa: el fotograbado de medio tono o *autotipía*, introducido al país entre 1893 y 1894,[6] que permitía la incorporación de la imagen fotográfica a los impresos; y la *linotipia*, de la que hay noticias locales ya en el año 1899.[7] Esta última fue la que significó la mayor transformación para el gremio tipográfico.

A lo largo del siglo XIX se había asistido a una creciente mecanización de todo el sistema técnico gráfico, que fue desplazando las tareas que habían estado tradicionalmente en manos de operarios en favor de la fuerza motorizada. Pero el aceleramiento de la producción no pudo completarse hasta el desarrollo del último paso que terminó de transformar todo el sistema: la obtención de la forma impresora mediante la *linotipia*. Esta nueva máquina integraba las operaciones manuales de composición tipográfica basándose en la idea central de combinar dos grandes procesos que habían estado separados desde la creación de la imprenta: la fundición y la composición de los tipos. Esta innovación afectó sustancialmente los perfiles laborales ligados a los procesos de composición, al integrar y simplificar operaciones hasta entonces distribuidas en distintos roles especializados, a la vez que multiplicó la velocidad de producción en esta área: la capacidad de producción pasó de 1.000 caracteres por hora que podía componer un tipógrafo manual a 5.000 caracteres por hora obtenidos por un linotipista.[8] El rol más afectado fue el del *cajista* o tipógrafo,

6. Véase Sandra Szir, "Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880-1910", en Silvia Dolinko y María Isabel Baldasarre (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref - CAIA, 2011, p. 68.

7. Véase Sandra Szir, *El periódico popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones en el paisaje cultural de la modernidad,* Tesis de Doctorado, mimeo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011, p. 44.

8. Damián Bil, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940),* Buenos Aires, CEICS-Ediciones ryr, 2007, p. 70. Véase también John Dreyfus y François Richaudeau (dirs.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, p. 319.

quien componía el texto a reproducir mediante la selección de los tipos móviles uno a uno, y realizaba la tarea de justificación en forma manual. Las fuertes fusiones operativas de estas tareas iban a redefinir su rol, e incidirían también en otras integraciones conceptuales y funcionales.

Hacia la década de 1930 la industria gráfica local se encontraba en una etapa de afianzamiento, a pesar de la difícil situación económica general. Este momento coincidía a su vez con la consolidación del Instituto Argentino de Artes Gráficas, que continuaba con su proceso de crecimiento, aunque no exento de dificultades. La progresión técnica hacia la automatización gráfica que había caracterizado la primera década del siglo XX continuó de manera sostenida entre 1920 y 1930, así como la tendencia al crecimiento de los grandes talleres. En muchos casos se había dado un proceso de concentración industrial, en el que grandes empresas compraron otras más pequeñas, se expandieron incluso al interior del país y diversificaron sus servicios. La importación de maquinaria también se mantuvo, si bien a comienzos de la década de 1930 la denominada "Gran Depresión" impactó en el sector, provocando una desaceleración que tuvo como consecuencia la quiebra de muchos talleres.

En cuanto a los adelantos técnicos en la industria gráfica, continuaron los permanentes desarrollos con el objetivo de acelerar y optimizar la producción. Entre ellos se destacaron en ese momento dos grandes tendencias: el progreso del sistema de impresión *offset*, y la continuidad en las mejoras de la composición mecánica. Las máquinas que en los comienzos de la linotipia solo podían resolver líneas básicas de texto, habían seguido en esos años un proceso de optimización de sus mecanismos y operaciones que buscaba emular los recursos complejos propios de la composición manual tradicional. Así, los nuevos modelos podían

realizar lo que se denominaba "composición mezclada", es decir la aplicación de distintas variables dentro de la misma línea a componer, tales como negritas, cursivas, caracteres especiales, y aun variar de tamaño y de fuente, mediante la incorporación de distintos almacenes de tipos. Otras operaciones que resolvían estas máquinas en forma automática eran el espaciado para la justificación de las líneas de párrafo y el centrado para los títulos; mediante el simple accionar de una palanca reemplazaban tareas que en los primeros modelos debían seguir realizando los operadores en forma manual, fuera de la máquina. Otro desarrollo técnico importante fue el de la *monotipo*, que en comparación con la máquina de linotipia brindaba la posibilidad de corregir tipo por tipo, lo que no era posible en una línea entera fundida en el otro sistema. Esta fue una de las razones por las que la monotipia se extendió preferentemente en la producción de libros y trabajos de "remiendos",[9] y la linotipo se utilizó más frecuentemente en los talleres que imprimían grandes tiradas para diarios y revistas.

La generalización de la linotipia, que había sido tan resistida en sus comienzos, estableció con el correr de los años una jerarquización de los linotipistas, que capitalizaron el prestigio histórico de los tipógrafos; en parte por ser ellos mismos quienes ocuparon esos puestos por exigencia de los sindicatos, y también por requerir una formación y *expertise* superior a la media del obrero industrial; es decir, por algunas de las razones que habían fundado el prestigio de los tipógrafos tradicionales. Asimismo, los puestos de linotipista estaban entre los mejor remunerados dentro del promedio de los trabajadores gráficos, por lo que recibían el apelativo de "aristócratas del gremio".[10] Este apodo puede

9. "Remendería" se denominaba a "todos los trabajos impresos en que intervienen variedad de elementos gráficos: caracteres de diversos cuerpos, orlas y filetes, ilustraciones y tablas, etc. El nombre actual, más adecuado, es *composición especial compleja, trabajos complejos,* en contraposición a *composición seguida u ordinaria,* que emplea caracteres sólo del mismo cuerpo." E. Martín y L. Tapiz, *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1981, p. 537.

10. Nelson Ferrer, *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones, 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, pp. 207-220.

leerse también en el contexto de las transformaciones del taller gráfico, donde a medida que las operaciones del viejo oficio artesanal se iban automatizando, las máquinas iban absorbiendo muchas de las tareas más "físicas" y mecánicas que habían realizado tradicionalmente los tipógrafos, moderando sus movimientos –de agitar los brazos enérgicamente para tomar los tipos móviles de la caja, al movimiento ligero de los dedos al teclear–, y cambiando sus posiciones físicas –de la postura parada frente al burro tipográfico, a la posición sentada de la linotipo o la monotipo–. Este proceso también desplazaba gradualmente el foco de la tarea hacia la resolución de cuestiones más relacionadas con la composición en sí de la pieza gráfica: la elección de la familia tipográfica, la utilización de viñetas y misceláneas, las ilustraciones, todas tareas previas a la puesta en máquina de los mensajes a imprimir: las decisiones relativas a cómo las formas iban a cumplir su objetivo visual y funcional de "diseño".

Circulación de impresos: circulación de imágenes, ideas y discursos

Estas transformaciones en las prácticas gráficas serían acompañadas por profundas reflexiones y debates entre los mismos protagonistas gráficos, que buscaban explicaciones y orientaciones acerca de estos cambios que los atravesaban, así como modelos posibles a seguir. Es así como los pioneros gráficos fundadores del Instituto Argentino de Artes Gráficas ya a comienzos de siglo iban a dialogar con los discursos que inspiraron también a los pioneros europeos, mediante la puesta en circulación de textos e imágenes provenientes de instituciones colegas en Europa y América. En la búsqueda por estar actualizados con los últimos adelantos técnicos y conceptuales en el campo gráfico, los editores de la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* publicaban, junto a las notas de autoría propia –notas editoriales,

conferencias brindadas en el Instituto, artículos técnicos escritos por autoridades y profesores–, algunas citas y traducciones de autores y publicaciones especializadas, tanto locales como extranjeras, que se recibía en intercambio. Además de las revistas locales ya mencionadas circulaban en el Instituto otras publicaciones como las norteamericanas *El Arte Tipográfico* de Nueva York e *Inland Printer* de Chicago; europeas como las francesas *L'Imprimerie* y *Arts et métiers graphiques;* las alemanas *Archiv für Buchgewerbe,* de Leipzig, y *Tipographische Jahrbücher*; *British* y *Colonial Printer,* de Londres; italianas como *Risorgimiento Grafico* y *Archivio Tipografico;* españolas como el *Boletín del Instituto Catalán de las Artes del Libro,* de Barcelona; y también las primeras publicaciones latinoamericanas, como *Noticias Gráficas* de Santiago de Chile y *Fraternidad* de Montevideo, entre otras. Diversas ideas y posturas sobre la enseñanza de las artes gráficas, la relación arte-industria, la función social del arte, la tensión tradición-vanguardia, entre otros, eran temas recurrentes en estas publicaciones, así como en *Anales* desde los comienzos de la publicación. Esta circulación de textos permite suponer una rica discusión al interior del instituto, sobre problemáticas que evidentemente compartían con instituciones pares del extranjero, y con otras organizaciones locales.

En los primeros años de la publicación serían frecuentes las citas a algunos de los inspiradores de las ya mencionadas Deutscher Werkbund y la escuela alemana Bauhaus, como John Ruskin y William Morris.[11] De especial trascendencia para el campo gráfico, las ideas de William Morris acerca de la decadencia en la producción gráfica decimonónica y su gran convicción sobre la

11. Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, Barcelona, Alianza Editorial, 2007, p. 20. Según este autor, los antecedentes de la escuela pueden encontrarse en: «aquellos miembros de la genealogía intelectual que fueron decisivos para el fundador de la Bauhaus, Gropius, según la propia declaración de este último. En su trabajo *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses,* Gropius se refiere explícitamente a Ruskin y Morris en Inglaterra, Van de Velde en Bélgica, Olbrich, Behrens (Colonia de artistas de Darmstadt) y otros en Alemania, todos pertenecientes al Deutscher Werkbund, que 'de una manera consciente, buscaron y encontraron caminos para la reunificación del mundo del trabajo con los artistas creadores'.»

necesidad de elevar la calidad de los productos llevando el arte a la vida cotidiana, de propender a la unidad de bellas artes y artesanías volviendo a reconstruir, a través de los oficios, aquella unidad perdida entre el hombre y su trabajo, escindidos por la producción industrial,[12]circulaban como máximas inspiradoras para los lectores de la revista *Anales*. Sus ideas y las de Ruskin habían impactado tanto en los fundadores de la Staaliches Bauhaus de Weimar en 1919 como en los fundadores del Instituto Argentino de Artes Gráficas diez años antes, preocupados también por elevar el status intelectual y humano de los obreros gráficos locales, y resolver a la vez el dilema que planteaba la creciente industrialización de las técnicas gráficas.

Estos debates que comenzaban a configurar un conjunto de intereses y enfoques específicos que anticipaban de alguna forma el advenimiento del diseño, iban a estar presentes con más frecuencia en la segunda etapa de la revista *Anales Gráficos,* a través de traducciones de artículos de revistas extranjeras que iban a hacer circular en el ámbito del Instituto las discusiones vigentes en ese momento a nivel internacional. Es así como en el primer número del año 1931 la revista publica un texto fundacional del diseño moderno: el artículo del alemán Jan Tschichold, «Lo que es y lo que quiere la Nueva Tipografía».[13] Las ideas de renovación tipográfica planteadas por Tschichold por primera vez en 1925 en Alemania, y que estaban a la vanguardia del debate sobre la tipografía en Europa y Estados Unidos, eran leídas por los gráficos argentinos en la revista del Instituto Argentino de Artes Gráficas.

La Nueva Tipografía entre el viejo y el nuevo mundo

El movimiento de la «Nueva Tipografía» liderado por Jan Tschichold había revolucionado el campo gráfico en Europa, junto con el impulso que sumaron las experimentaciones vanguardistas en

12. William Peterson, *La Kelmscott Press. Una historia de la aventura tipográfica de William Morris,* Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1991.
13. Jan Tschichold, "Lo que es y lo que quiere la «Nueva Tipografía»", *Anales Gráficos,* a. XXII, nº 1, enero 1931, pp. 11-15.

Bauhaus y las corrientes del constructivismo ruso y *De Stijl*.[14] Sus premisas se constituyeron en la base conceptual del diseño gráfico moderno: la tipografía objetiva orientada a la comunicación, la forma liberada de ataduras historicistas, el aprovechamiento de los novedosos recursos técnicos, la fotografía objetiva, la ausencia de ornamentos y la búsqueda de la claridad visual y la legibilidad, así como la búsqueda de dinamismo e interés visual en las composiciones tipográficas.

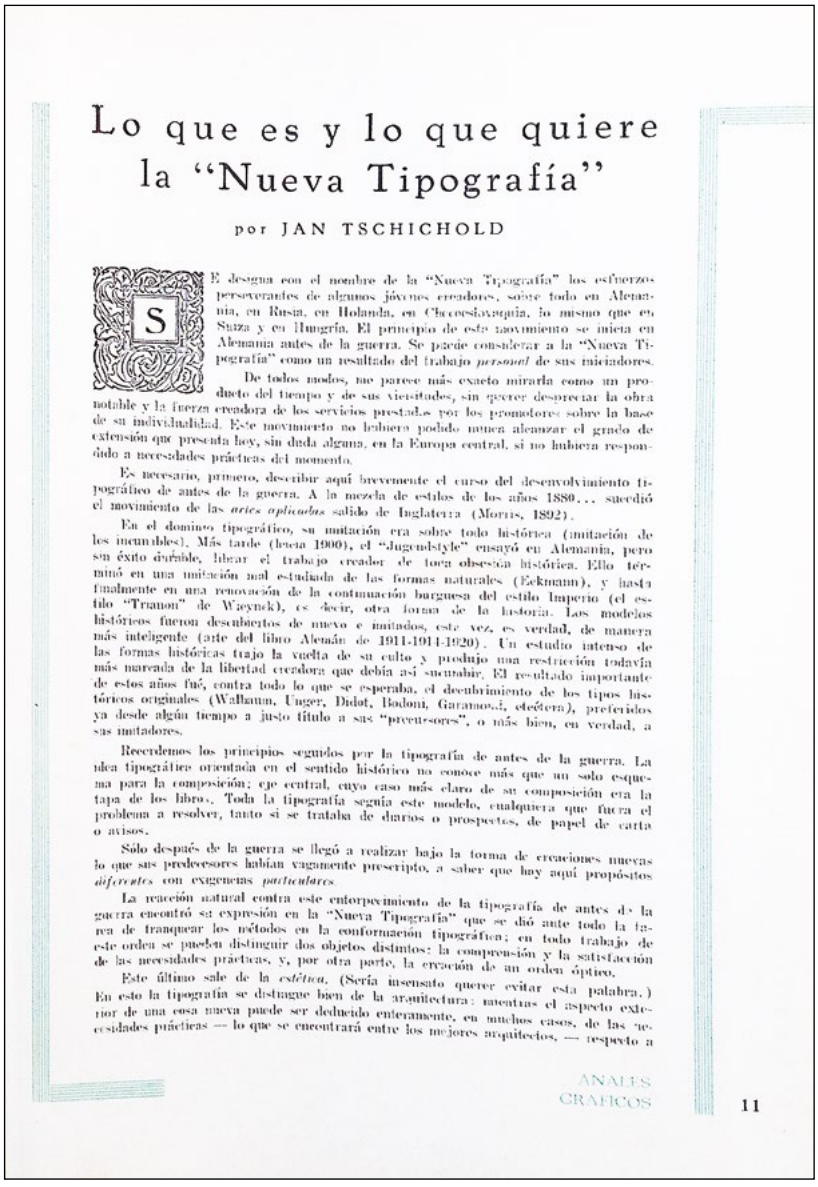
Tschichold había presentado por primera vez estas ideas en el artículo «Tipografía elemental» -«Elementare Typographie»-, publicado como insert especial en la revista alemana *Boletín Tipográfico -Typographische Mitteilungen-* en el año 1925. Tres años después había desarrollado estas concepciones más extensamente en su libro *La Nueva Tipografía -Die neue Typographie-* utilizando una expresión que ya había sido propuesta por Laszló Moholy Nagy en Bauhaus en 1923, cuando tituló de esa forma su escrito introductorio al libro *Staaliches Bauhaus in Weimar, 1919-1923.* Ese libro fue el catálogo de la exposición del mismo nombre que precisamente había inspirado al joven Tschichold en su paso por Weimar.

El artículo «Lo que es y lo que quiere la Nueva Tipografía» -«Was ist und was will Die neue Typographie?»- había sido originalmente la introducción a su segundo libro *Eine Stunde Druckgestaltung -Una hora de configuraciones gráficas-*,[15] publicado en 1930, y que como parte de la promoción del libro apareció en la edición de julio de ese año en la revista británica *Commercial Art* con el nombre de *«New life in print»* –«Nueva vida impresa»-.[16]

14. Véase Roxane Jubert, *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present*, París, Flammarion, 2006, pp. 197-199.

15. Traducción de la autora.

16. Una traducción al español de esta versión original en inglés fue publicada en Buenos Aires recien en el año 2001 por la Editorial Infinito, en Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor (eds.),*Fundamentos del Diseño Gráfico,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 2001, p. 72, a partir de la edición original *Looking Closer 3, Vol. 3: Classic Writings on Graphic Design,* Nueva York, Allworth Press, 1999.



Lo que es y lo que quiere la "Nueva Tipografía"

por JAN TSCHICHOLD

SE designa con el nombre de la "Nueva Tipografía" los esfuerzos perseverantes de algunos jóvenes creadores, sobre todo en Alemania, en Rusia, en Holanda, en Checoeslovaquia, lo mismo que en Suiza y en Hungría. El principio de este movimiento se inicia en Alemania antes de la guerra. Se puede considerar a la "Nueva Tipografía" como un resultado del trabajo *personal* de sus iniciadores.

De todos modos, me parece más exacto mirarla como un producto del tiempo y de sus necesidades, sin querer despreciar la obra notable y la fuerza creadora de los servicios prestados por los promotores sobre la base de su individualidad. Este movimiento no hubiera podido nunca alcanzar el grado de extensión que presenta hoy, sin duda alguna, en la Europa central, si no hubiera respondido a necesidades prácticas del momento.

Es necesario, primero, describir aquí brevemente el curso del desenvolvimiento tipográfico de antes de la guerra. A la mezcla de estilos de los años 1880... sucedió el movimiento de las *artes aplicadas* salido de Inglaterra (Morris, 1892).

En el dominio tipográfico, su imitación era sobre todo histórica (imitación de los incunables). Más tarde (hacia 1900), el "Jugendstyle" ensayó en Alemania, pero sin éxito durable, librar el trabajo creador de toda obsesión histórica. Ello terminó en una imitación mal estudiada de las formas naturales (Eckmann), y hasta finalmente en una renovación de la continuación burguesa del estilo Imperio (el estilo "Trianon" de Weyneck), es decir, otra forma de la historia. Los modelos históricos fueron descubiertos de nuevo e imitados, esta vez, es verdad, de manera más inteligente (arte del libro Alemán de 1911-1914-1920). Un estudio intenso de las formas históricas trajo la vuelta de su culto y produjo una restricción todavía más marcada de la libertad creadora que debía así sucumbir. El resultado importante de estos años fué, contra todo lo que se esperaba, el descubrimiento de los tipos históricos originales (Walbaum, Unger, Didot, Bodoni, Garamond, etcétera), preferidos ya desde algún tiempo a justo título a sus "precursores", o más bien, en verdad, a sus imitadores.

Recordemos los principios seguidos por la tipografía de antes de la guerra. La idea tipográfica orientada en el sentido histórico no conoce más que un solo esquema para la composición: eje central, cuyo caso más claro de su composición era la tapa de los libros. Toda la tipografía seguía este modelo, cualquiera que fuera el problema a resolver, tanto si se trataba de diarios o prospectos, de papel de carta o avisos.

Sólo después de la guerra se llegó a realizar bajo la forma de creaciones nuevas lo que sus predecesores habían vagamente prescripto, a saber que hay aquí propósitos *diferentes* con exigencias *particulares*.

La reacción natural contra este entorpecimiento de la tipografía de antes de la guerra encontró su expresión en la "Nueva Tipografía" que se dió ante todo la tarea de franquear los métodos en la conformación tipográfica; en todo trabajo de este orden se pueden distinguir dos objetos distintos: la comprensión y la satisfacción de las necesidades prácticas, y, por otra parte, la creación de un orden óptico.

Este último sale de la *estética*. (Sería insensato querer evitar esta palabra.) En esto la tipografía se distingue bien de la arquitectura: mientras el aspecto exterior de una casa nueva puede ser deducido enteramente, en muchos casos, de las necesidades prácticas — lo que se encontrará entre los mejores arquitectos, — respecto a

ANALES GRÁFICOS 11

Lo que es y lo que quiere la «Nueva Tipografía»,
Anales Gráficos, a. XXII, nº 1, enero de 1931.

JAN TSCHICHOLD: Cartel de Munich. La palabra "München" en azul, el fondo plateado y la fotografía en negro.

KAREL TEIGE (Praga): Composición de tipografía "abstracta". Negro y rojo.

12

ANALES GRÁFICOS

La versión publicada en *Anales Gráficos* apenas unos meses después –en enero de 1931–, fue en cambio una traducción del francés a partir de su publicación en la revista *Arts et métiers graphiques*,[17] realizada por Juan Jané, profesor de tipografía del Instituto.

Junto con la propuesta conceptual del nuevo movimiento, iban a conocerse a través de *Anales Gráficos* ejemplos de puestas tipográficas innovadoras que buscaban inspirar a los tipógrafos locales, si bien la adopción de la nueva tendencia no iba a ser inmediata ni exenta de resistencia por parte de la tradición gráfica.

17. Esta revista era una publicación de la fundidora francesa Deberny & Peignot, creada en 1927 para difundir la obra de los gráficos franceses.

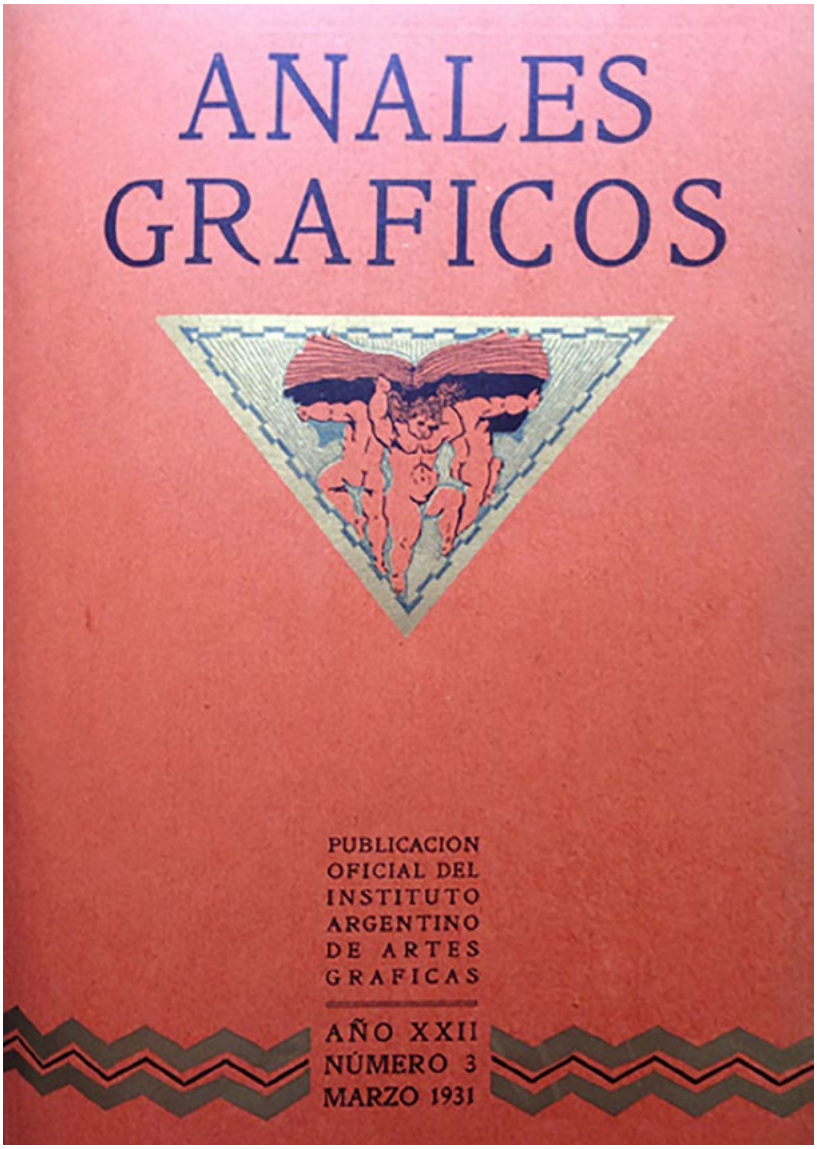
Correlatos visuales de las ideas de renovación tipográfica

Estas ideas innovadoras de los tipógrafos europeos iban a tener distintas recepciones por parte de los gráficos locales, en debates que evidenciaban un intenso nivel de discusión y reflexión sobre la temática. A su vez, estas renovaciones en las concepciones tipográficas iban a tener su correlato visual en la gráfica de la revista *Anales Gráficos,* aunque no sin vacilaciones y dudas por parte de sus protagonistas. Es así como en las tapas de esta etapa se observa una presencia alternada, en las distintas ediciones, de formas tradicionales y formas modernas.

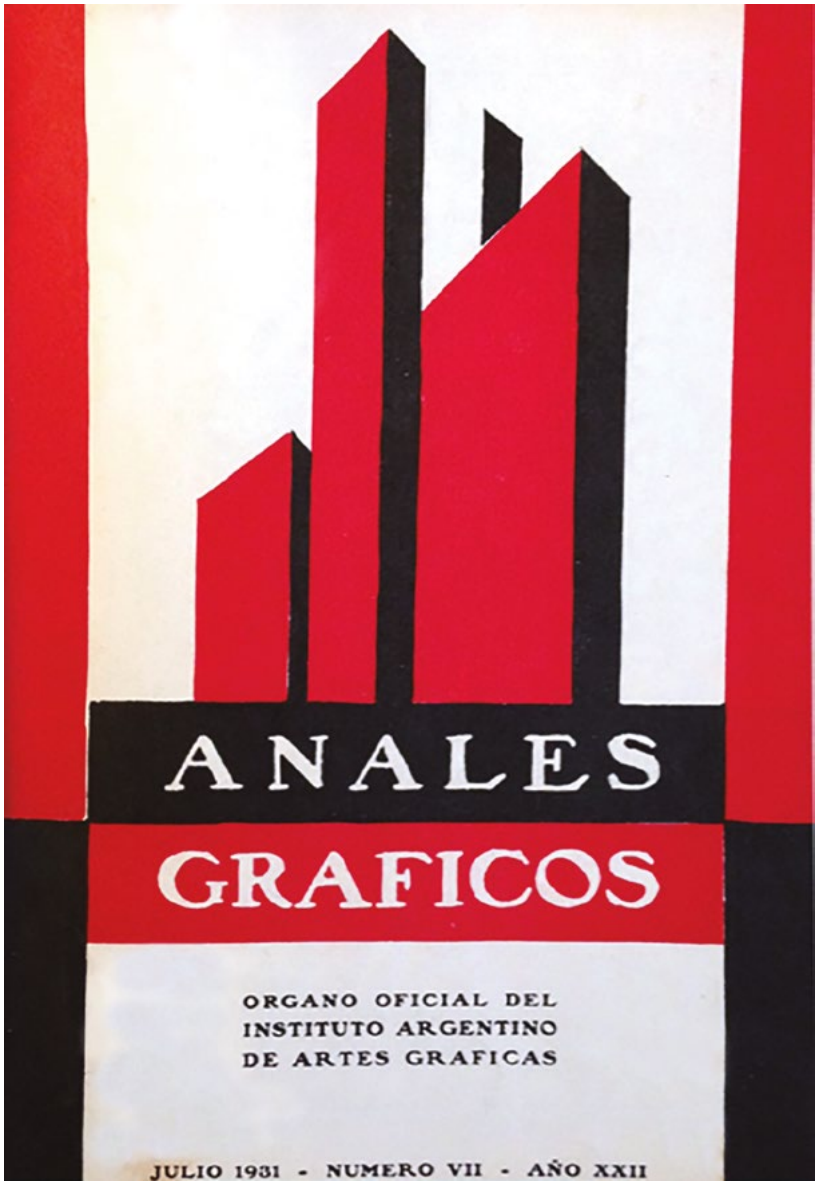
En algunas de las tapas aparecen íconos por excelencia de las artes gráficas históricas –la prensa manual, los tampones de entintado–, pero reinterpretados a partir de las nuevas formas modernistas: síntesis geométrica, contraste, contrapunto de planos en positivo-negativo. En otros casos, se utiliza tipografía dibujada con figuras geométricas básicas tipo *stencil,* un recurso utilizado en forma recurrente para títulos de ediciones y afiches de la época que asimilaba las propuestas geométricas de algunas versiones del modernismo de comienzos de siglo, así como de desarrollos posteriores realizados en la escuela Bauhaus.[18] Las tapas "esencialmente tipográficas",[19] realizadas por alumnos del Instituto, proponen composiciones con la utilización de tipografía y misceláneas tipográficas, que si bien son de factura simple, evidencian una actitud de mayor experimentación y búsqueda formal a partir de los propios recursos técnicos, en sintonía también con la estética de síntesis geométrica que caracterizaba el abordaje de la moderna «Nueva Tipografía». La misma reseña en la revista las valora de ese modo:

"De estilo sencillo y modernista, constituyen, a no dudarlo, [...] excelentes modelos de lo que se puede conseguir aun con recursos al alcan-

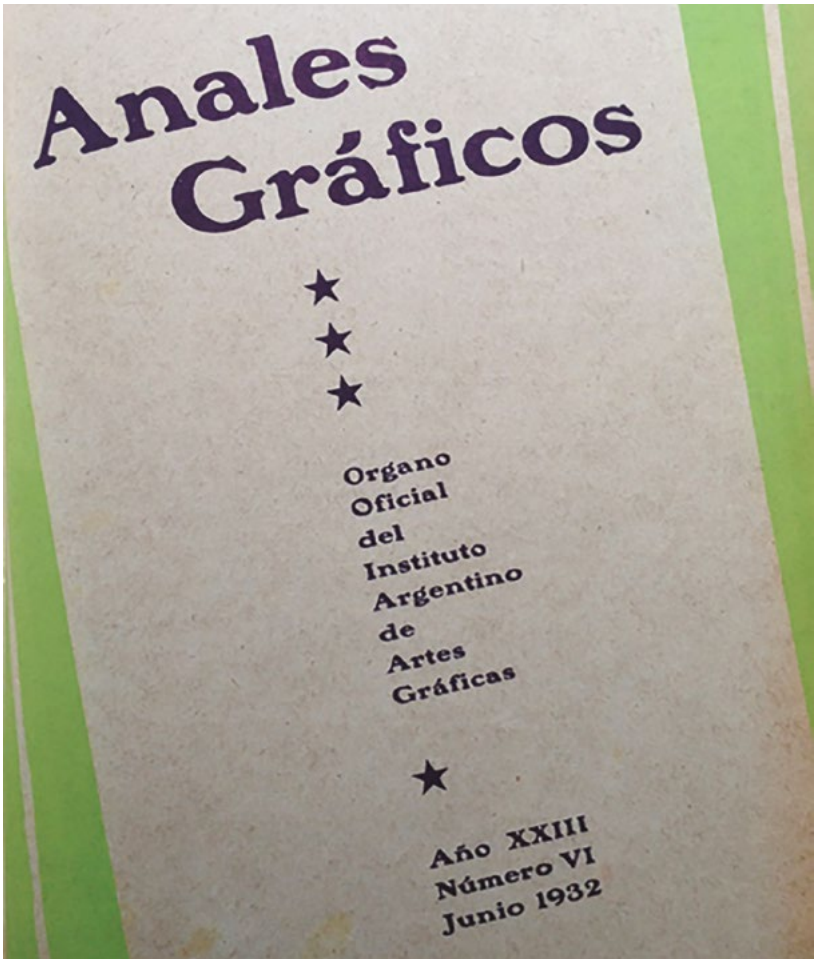
18. Un ejemplo de este diseño de fuentes es el creado entre 1928 y 1931 por Josef Albers, profesor de la escuela. Véase Roxane Jubert, *op. cit.,* p. 213.
19. *Anales Gráficos,* Buenos Aires, año XXIII, n.º 8 (agosto 1932): 10.



Cubiertas de *Anales Gráficos,* a. XXII, nº 3, marzo de 1931.



Cubierta de *Anales Gráficos,* a. XXII, nº 7, julio de 1931.



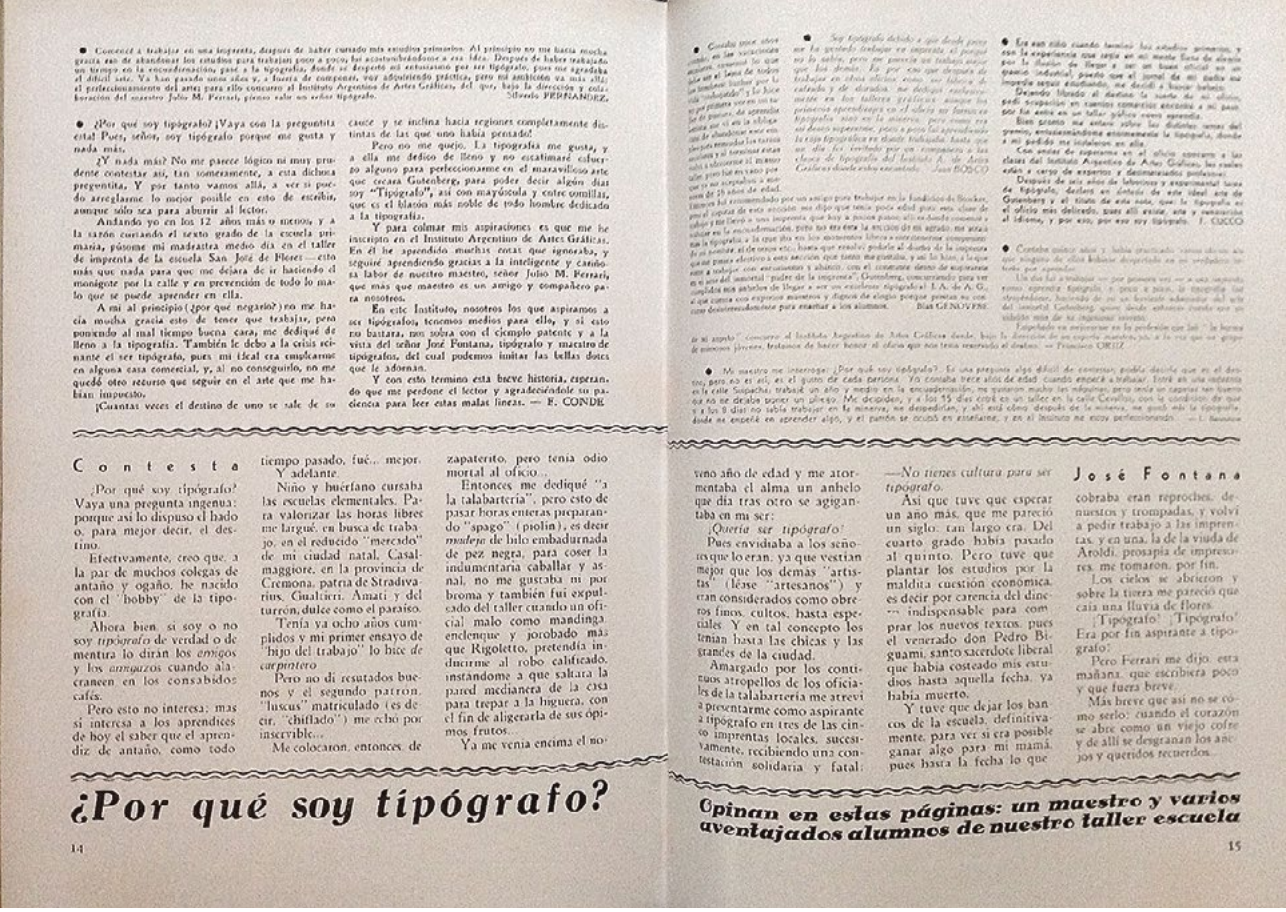
Detalle de la cubierta de *Anales Gráficos,* a. XXIII, nº 6, junio de 1932.

ce del más modesto taller, cuando se cuenta con obreros capacitados y orientados hacia las nociones de estética y del dibujo como lo establecen los programas de nuestra enseñanza."[20]

20. *Ibidem.*

En esta etapa también se destacan algunos números especiales en los que se aprecia la producción propia en los talleres del instituto, tales como aquellos "diagramados y compuestos" íntegramente por alumnos, o los que reseñan a modo de anuario el trabajo del año escolar. En noviembre de 1935 la edición completa fue diagramada y compuesta por los alumnos de los 2º, 3º y 4º cursos de tipografía. En los interiores aparecen experimentaciones tipográficas realizadas tanto en ejercicios de clase, como en la misma diagramación de las páginas de la revista; entre ellos se nota un interés por hacer más compleja la grilla editorial, para obtener mayor variedad de puestas en página. En este período se comienzan a suceder cambios en la diagramación, el diseño del paginado y los recursos tipográficos, que evidencian interesantes exploraciones visuales y también conceptuales.

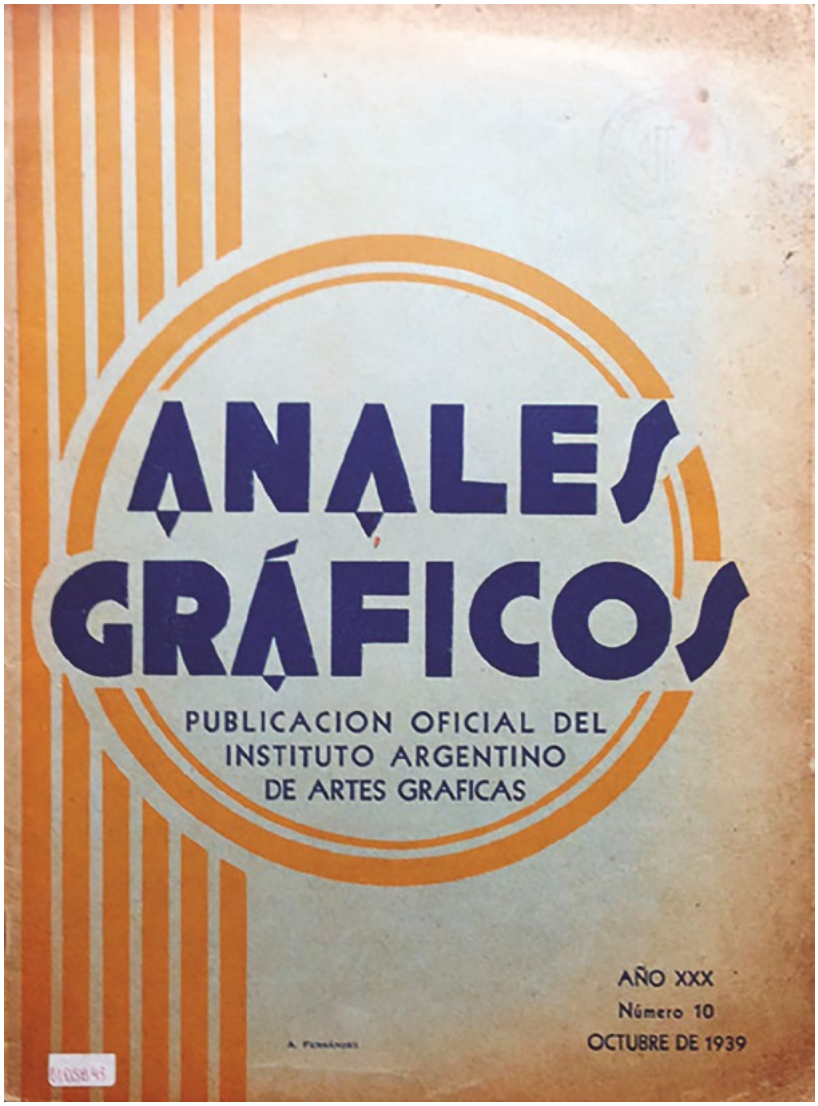
Ejercicio de alumnos del IAAG, año 1935.



Anales Gráficos, páginas interiores a. XXVI, nº 11, noviembre de 1935, pp. 14-15.

Las tapas también muestran estas búsquedas, muchas de ellas realizadas por alumnos o por los mismos socios participantes de los concursos que propone la revista. Ése fue el caso de las tapas para el año 1939, que reproducen los primeros premios del concurso de cubierta convocado el año anterior, y que constituyen un elocuente muestrario de las experimentaciones gráficas desarrolladas en el ámbito del IAAG.

En esta revisión de las producciones de los pioneros gráficos locales se pudo observar cómo las nuevas posibilidades técnicas



Anales Gráficos, cubierta a. XXXII, nº 4, abril de 1939.

habilitadas por los avances en la mecanización de los procesos gráficos y los nuevos modos visuales que renovaban el canon gráfico por esos años, movilizaron los tradicionales perfiles gráficos –especialmente el del tipógrafo– hacia nuevos dominios técnicos y visuales, en una integración de muchos de sus saberes que comenzaban a delinear un nuevo campo profesional. En ese proceso se perdieron muchos de los gestos operativos que conservaban algunos signos de la tradición artesanal de la impresión, a la vez que se sumaron competencias del dominio de lo visual, lo funcional, lo proyectual, que anticipaban algunos de los rasgos que iban a caracterizar años más tarde a la profesión del diseño gráfico. Estos cambios se manifestaron a nivel discursivo y visual en la revista *Anales Gráficos,* que expresó a través de sus páginas este tránsito hacia un nuevo perfil que se estaba prefigurando.

Bibliografía

AAVV, *Fundación Gutenberg 1907-2007. 100 años generando saber gráfico,* Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.

AAVV, *Federación Gráfica Bonaerense. Los gráficos, 150 años.* Buenos Aires, edición de la FGB, 2007.

AAVV, *50 años Bauhaus,* Buenos Aires, Museo de Bellas Artes, 1970.

Aull, Manfred, *La profesión y la industria gráfica,* Curso de Educación a Distancia, Unidad 1, Fundación Gutenberg, Buenos Aires, 1994.

Badoza, María Silvia, "Los tipógrafos en Buenos Aires. La Sociedad Tipográfica Bonaerense, 1855-1880", en *Mercado de trabajo y paro forzoso. Desde los comienzos de la Argentina moderna hasta la crisis de 1930, Estudios e Investigaciones,* nº 3, t. 2, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1990.

Barbier, Frédéric, "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme á la Belle Époque,* París, Fayard/Promodis, 1990.

Bierut, Michael, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor (eds.), *Fundamentos del Diseño Gráfico,* Buenos Aires, Buenos Aires, Ed. Infinito, 2001.

Bil, Damián, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940),* Buenos Aires, CEICS, RyR, 2007.

Blackwell, Lewis, *Tipografía del siglo XX. Remix*, Editorial Gustavo Gili, 1998.
Bringhurst, Robert, *Los elementos del estilo tipográfico*, México, Libros sobre libros / Fondo de Cultura Económica, 2008.
Chartier, Roger, "Comunidades de lectores", en *El orden de los libros,* Barcelona, Gedisa, 2005.
Chartier, Roger, "Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas", en *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural,* Barcelona, Gedisa, 1994.
De Ugarteche, Félix, *La Imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos Canals, 1929.
Dreyfus, John y François Richaudeau (dirs.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
Eujanián, Alejandro, *Historia de revistas argentinas. 1900-1950. La conquista del público,* Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin, "El aspecto del libro", en *La aparición del libro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
Fernández, Stella Maris, *Las Instituciones Gráficas y sus revistas (1857-1974),* Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2000.
Ferrer, Nelson, *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones. 1857-1957,* Buenos Aires, Dos orillas, 2008.
Foucault, Michel, *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI, 1979.
Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
Furlong, Guillermo, *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina,* Buenos Aires, Talleres Kraft, 1947.
Garone Gravier, Marina, *Breve Introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo. Panorama histórico y nociones para su reconocimiento,* México, Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, 2009.
Gaskell, Philip, "La impresión manual de los libros", en *Nueva introducción a la bibliografía material,* Asturias, Ed. Trea, 1999.
Hollis, Richard, *Graphic Design. A Concise History,* Londres, Thames and Hudson, 1994.
Jobling, Paul y David Crawley, *Graphic design. Reproduction and representation since 1800,* Manchester, Manchester University Press, 1996.

Jubert, Roxane, *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present,* París, Flammarion, 2006.
Lobato, Mirta Zaida (dir.), *Nueva Historia Argentina.El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916),* Tomo V, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2010.
Mckenzie, Donald, *La Bibliographie et la sociologie des textes,* París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina,* Buenos Aires, Edhasa, 2011.
Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires, Edhasa, 2009.
Margolin, Victor, *World History of Design,* Oxford, Berg Publishers, 2014.
Martín, E. y L. Tapiz, *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas,* Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1981.
Meggs, Phillip, *Historia del Diseño Gráfico,* México, Ed. Trillas, 1991.
Moholy Nagy, László, *La nueva visión,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 1985.
Morris, William, "El libro ideal" (1893), en *Fundamentos del Diseño Gráfico,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 2001.
Pellicer, Antonio, "El sentimiento profesional. Escuela práctica del Arte", en *La Noografía,* año I, Nº 2, febrero 1899.
Pellicer, Antonio, "Nuestros propósitos", en *La Noografía,* a. I, nº 1, enero 1899.
Peterson, William, *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure,* Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1991.
Petrucci, Armando, *Alfabetismo, escritura y sociedad,* Barcelona, Gedisa, 1999.
Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 2000.
Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.
S/a, *Anales Gráficos,* varios números *(1917-1941),* Buenos Aires, Instituto Argentino de Artes Gráficas.
S/a, *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas,* varios números *(1911-1916)*, Buenos Aires, Instituto Argentino de Artes Gráficas.

S/A, *Éxito Gráfico,* varios números (1905-1915), Buenos Aires, Curt Berger y Cía.
S/A, *La Noografía,* varios números (1899), Buenos Aires.
SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Alianza, 1990.
SZIR, Sandra, "Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina,* Buenos Aires, Edhasa, 2011.
SZIR, Sandra, *El periódico popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones en el paisaje cultural de la modernidad,* Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011.
SZIR, Sandra, "Aspectos de la fundación de la cultura gráfica porteña", *tpG-Tipográfica* n° 74, Buenos Aires, diciembre, enero, febrero, marzo 2006-2007.
TERÁN, Oscar, "El pensamiento finisecular", en Mirta Zaida Lobato (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916),* Tomo V, *Nueva Historia Argentina,* Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
TSCHICHOLD, Jan, "Lo que es y lo que quiere la *Nueva Tipografía*", *Anales Gráficos,* a. XXII, nº 1, enero 1931.
TSCHICHOLD, Jan, "Nueva vida impresa", en Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor (eds.), *Fundamentos del Diseño Gráfico,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 2001, p. 72.
TWYMAN, Michael, *Printing 1770-1970, an Illustrated History of its Development and Uses in England,* Londres, The British Library, 1998.
TWYMAN, Michael, "The Emergence of the Graphic Book in the 19th Century", en Robin Myers y Michael Harris, *A millennium of the book: production, design and illustration in manuscript and print, 900-1900,* Delaware, Oak Knoll Press, 1994.
WICK, Rainer, *La pedagogía de la Bauhaus,* Barcelona, Alianza Editorial, 2007.

Gotelli y la prototipografía publicitaria

Pablo Ugerman

El contexto histórico nacional y mundial en las artes gráficas, y los avances tecnológicos

Conocer la historia de personas, instituciones y oficios es un mecanismo sencillo que nos permite reconstruir un momento o período. Este trabajo intenta rearmar parte de la historia de Luis L. Gotelli, y su relación, por medio de la tipografía, con una disciplina incipiente en la Argentina a principios del siglo XX: la publicidad.

El marco temporal en el que se desarrolla el presente escrito está suscripto a los primeros 50 años del siglo XX, en la ciudad de Buenos Aires. Y para poder comprender mejor cómo se fue desarrollando el sector gráfico hasta comenzar el nuevo siglo, es necesario retrotraernos a algunos años antes.

Es importante destacar que Buenos Aires cuenta con una corta historia de la imprenta, ya que el primer taller, La Casa de los Niños Expósitos, comenzó a funcionar en 1780, y fue el único en su tipo hasta 1815. En 1825, año en el que cerró el establecimiento de los Niños Expósitos, ya funcionaban en la ciudad otros seis talleres.[1]

Las artes gráficas evolucionaron a la par del crecimiento demográfico: en 1887, en la Capital Federal funcionaban 122 talleres gráficos, casi cien más que los existentes ocho años atrás, y que empleaban 1.398 obreros (...). Con el aumento de la población, a partir del último cuarto del siglo XIX, se impulsaron los programas de instrucción pública: en 1884 se sancionaba la Ley 1420 de Educación Común, que decretaba la obligatoriedad de la enseñanza de nivel primario. De esta forma se masificaba el ingreso de niños al sistema educativo estatal. (...) En la década de 1890, a partir de la

1. Fabio Eduardo Ares, *Expósitos: la tipografía en Buenos Aires 1780-1824*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010, p. 115.

crisis, algunos talleres se transformaron en firmas "multigráficas". Estas concentraron en un mismo edificio diferentes secciones como composición, impresión, trabajo de imágenes y encuadernación. Ello llevó a la congregación bajo un mismo techo de una progresiva cantidad de trabajadores, con diverso grado de conocimientos. Observamos el correlato de este proceso en la información censal: para los primeros años del siglo XX, las diez fábricas más importantes ocupaban casi la mitad de los obreros empleados en la rama (aproximadamente 3.500 obreros sobre 7.600 que totalizaba la gráfica en la Capital Federal). Es decir que un 3% de los establecimientos reunían un 46% de la fuerza de trabajo, como así también el grueso de la producción.[2]

Algunas de las casas más importantes en este período, por su capacidad productiva y su gran infraestructura, fueron: Casa Jacobo Peuser, Sucesión de Ricardo Radaelli, Compañía General de Fósforos, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco y Guillermo Kraft, esta última, por tomarla como ejemplo, empleaba a 500 personas y utilizaba entre 80 y 95 máquinas en 1917.[3]

Desde fines del siglo XIX y hacia mitad del XX, el número de establecimientos gráficos, en Capital Federal fue en aumento, en 1895 figuran en el censo 233 talleres,[4] en 1904 había 304,[5] en 1914 llegaba a 504,[6] y para 1939 el número de establecimientos ascendía a 692.[7] Estos números demuestran el explosivo crecimiento de las artes gráficas en el país.

2. Damián Bil, *Descalificados, Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Ediciones RyR, 2007, pp. 29-30.

3. Robert Barret, *Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay*, Special Agents Series N° 163, Washington, Dept. of Commerce, 1918, pp. 133-138.

4. *Segundo Censo de la República Argentina 1895*, Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.

5. *Censo General de Población, Edificación, Comercio é Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1905.

6. *Tercer Censo Nacional 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía, 1917, Tomo VII, Censo de las industrias, p. 318.

7. *Estadística Industrial de 1939*, Buenos Aires, Dirección General de la Nación, 1942.

Durante este período también se acentuó la mecanización de los distintos procesos gráficos, con el ingreso de máquinas de componer: linotipos y monotipos, el sistema *offset*, sistemas de impresión de imágenes, encuadernación, etcétera.

Nuevas y mejores máquinas para cada uno de los procesos fueron desarrolladas y comercializadas en todo el mundo. Es así como comienzan a instalarse en el país empresas de distribución de todo tipo de maquinaria gráfica; en 1884 abre sus puertas Serra Hermanos y también Gotardo Hoffmann, que desde 1896 se asociaría y pasaría a ser Hoffmann & Stocker, Curt Berger y Cía. (1894), Ault y Wilborg Argentine Company (1904) y National Paper & Type (1907).

Muchas de estas empresas, movidas por la necesidad de hacer conocer sus productos, comenzaron a editar revistas especializadas con noticias y artículos educativos sobre las artes gráficas, pero con el principal fin de publicitar todo su catálogo de máquinas, herramientas, tipos de papeles y tintas. Varias de estas revistas son excelentes muestrarios de las posibilidades técnicas disponibles en la época. En 1905 la empresa Curt Berger y Cía. comenzó a editar la publicación *Éxito Gráfico*; la casa Hoffmann y Stocker en 1909 publica *Ecos Gráficos*; y en 1913 la casa Serra Hnos. contrata a José Fontana[8] para dirigir la revista *Páginas Gráficas*.

La primera mitad de siglo XX estuvo signada por distintos hechos históricos de gran repercusión a nivel mundial. En mayor o menor medida estos hechos también impactaron en la Argentina, generando en algunos casos ventajas y, en otros, desventajas para el sector gráfico. La mano de obra extranjera y calificada arribó al país, constituyendo la principal influencia en la mayoría de los

8. José Fontana, tipógrafo italiano, profesor de la Scuola del Libro de Milan. Llegó a la Argentina en 1908. Se desarrolló como profesor de distintas instituciones: en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, los Colegios de Artes y Oficios Pio IX y León XIII y en la Escuela de Jefes de Propaganda. Escribió numerosos artículos para distintas revistas sobre todo tipo de temas referidos a las artes gráficas, como también el voluminoso libro *El Gráfico Moderno*. También inició y dirigió su taller Fontana & Traverso, que luego de la muerte de su socio, pasó a llamarse José Fontana e Hijos.

Portada de *Páginas Gráficas*, Año XIV, Nº 84, 1926.

talleres, sobre todo teniendo en cuenta que el arte de imprimir en Buenos Aires tenía poco más de 100 años de historia. Es por eso que muchos dueños de los talleres eran extranjeros, como así también gran parte de sus empleados. Esta tendencia se fue revirtiendo durante la primera mitad del siglo XX. La influencia externa permitió que la Argentina, en poco tiempo, aventajara a los otros países de la región. Pero las crisis mundiales y las guerras también significaron desventajas, ya que durante largos períodos la solicitud de trabajo desde el extranjero mermaba, como así también algunos recursos como papel, tinta y hasta maquinaria. Estas nuevas condiciones generaron la necesidad de desarrollos nacionales. En el censo industrial de 1935 ya existían en el país 22 establecimientos dedicados a la fabricación de papel y cartón, de los cuales ocho figuran en la Capital Federal, y otros nueve en la Provincia de Buenos Aires. También hubo unos pocos intentos de fabricación nacional de maquinaria, como el caso de la firma Famag S.A. de Natalio Michelizzi, quien comenzó, aunque sin mucha continuidad, a fabricar en la década de 1930. En su catálogo de 1942 ya figuran 17 máquinas para distintas tareas: Troqueladora de doble revolución Egla, Sacaprueba para offset Esa, Guillotina 130 Ente, Trazadora circular Ero, Satinadora de 4 cilindros Erys, cortadora de interlineas, prensa para encuadernación, etcétera.

Pero al mismo tiempo que la Argentina se convertía en un país creciente y demandante, los países ya industrializados, pero en plena guerra, debieron buscar nuevos mercados. Un ejemplo de esto es la llegada al país en 1917 de Robert Barret, funcionario del Departamento de Comercio Exterior de los Estados Unidos (Foreign Trade Office) en América Latina, enviado para realizar un relevamiento exhaustivo en las principales imprentas de la Argentina, Uruguay y Paraguay; y evaluar el origen de la maquinaria utilizada. Con el objetivo final de conocer el mercado y posibilitar

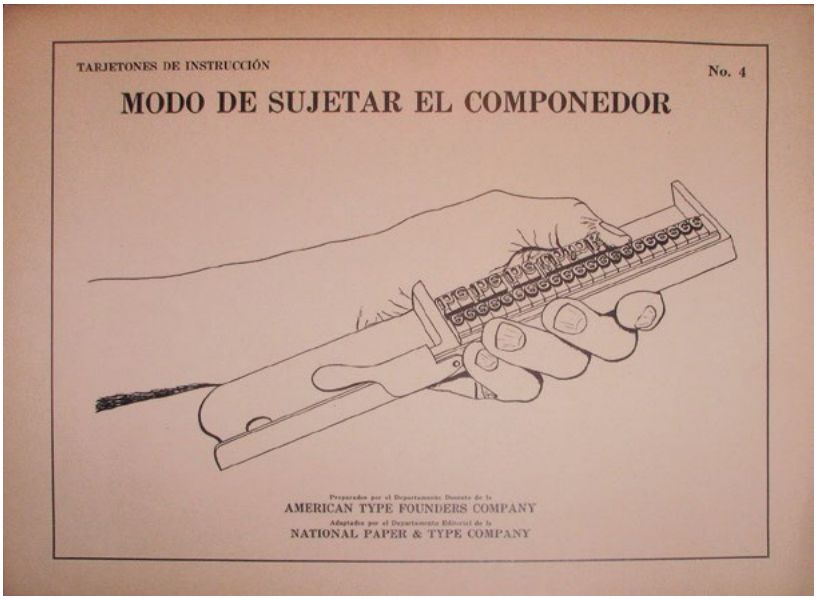
la inserción de los productos de origen norteamericano. Esta evaluación se concretó en un informe editado en 1918 que presenta un detalle pormenorizado del estado del sector.

El crecimiento exponencial durante este período demandaba, como ya dijimos, cada vez más mano de obra calificada. Primero los talleres captaron a los inmigrantes que tenían conocimientos previos, pero esto fue una solución momentánea. La costumbre de la época para capacitar a los nuevos operarios se desarrollaba en los mismos talleres. Los empleados nuevos y sin conocimiento ingresaban como aprendices, realizando tareas de menor complejidad y dedicando parte del tiempo laboral para aprender de los operarios ya experimentados. Según la tarea, este período de aprendizaje podía extenderse por algunos años. El oficio de tipógrafo era sin duda el más complejo de todos, ya que se debían dominar herramientas lingüísticas, conocimientos técnicos, de diagramación, espacio y, sobre todo, mucha experiencia en el oficio para realizar su tarea lo más rápido posible.

Era necesario crear nuevos espacios de aprendizaje con el fin de agilizar la generación de obreros ya formados. Las primeras instituciones del país en brindar conocimientos técnicos para las artes gráficas fueron las escuelas de artes y oficios creadas por los Padres Salesianos. En 1876, en la esquina de Tacuarí y San Juan, en Buenos Aires, abre sus puertas el primer Colegio de Artes y Oficios, con talleres de encuadernación, sastrería, zapatería y carpintería.[9] A los dos años, por falta de espacio, el colegio se muda al barrio de Almagro, con el nombre Colegio Pio IX de Artes y Oficios. En 1879 inauguran el taller de imprenta, para lo cual compran en Montevideo la imprenta del diario *El Mensajero del Pueblo*, y más tarde también adquieren las máquinas que se utilizaban para imprimir el diario católico *La América del Sud*.[10] El abastecido taller comenzó a tener encargos externos, como el del propio Sarmiento,

9. En 1922, nueve escuelas salesianas de Artes y Oficios funcionaba en la Argentina. En orden cronológico de aparición: Pio IX, Viedma, Rosario, Rawson, Bahía Blanca, León XIII, Córdoba, Tucumán y Salta.

10. José María Otegui, *La escuela técnica, su historia y su función social*, Buenos Aires, Editorial Don Bosco, 1959, pp. 44-45.



Tarjetones de instrucciones. Preparados por el Departamento Docente de la American Type Founders Company (sin fecha de edición).

quien encomendó la impresión de *El Monitor de la Educación Común*. En 1884 comienzan a dictar el taller de tipografía. Para 1922 ya habían pasado por el colegio 11.250 alumnos. Pero tan solo 225 egresaron con título de oficial. Esto denota la necesidad que tenían los padres de ingresar a sus hijos al mercado laboral. Como así también la incesante demanda de los talleres.

Otra escuela que surgió a principios de siglo, pero en este caso independiente y gratuita, fue el Instituto Argentino de Artes Gráficas, fundada en 1907, pero que comenzó su actividad en 1911. Dice en su Acta fundacional: "(...) independiente de toda otra institución y libre de todo ideal que no sea el arte, se dedicaría a la instrucción teórico-práctica de todas las ramas gráficas, estableciendo al efecto las clases convenientes, en local a propósito para la escuela del instituto".[11]

En 1912, comenzaron los cursos regulares gratuitos, con clases de Gramática Española-Idioma Nacional, y Dibujo Tipográfico, Diagramado y Nociones Tipográficas, dictado este último por José Fontana, ex profesor de la Scuola del libro de Milán. En 1917, diez años después de fundada, se le acuerda la personería jurídica. Y se dictan clases de Tipografía, Impresión Tipográfica, Litografía, Offset, Linotipo, Encuadernación, Dibujo, Pintura, Grabado, Gramática Española y Lenguaje.

El ingreso al país de nuevas tecnologías

Las máquinas para componer tipografía mecánicamente tienen una larga historia, de éxitos y fracasos, pero no fue hasta 1886 que Ottmar construye una máquina que componía líneas fundidas de texto. Bautizada con el nombre de Blower, pero luego renombrada como Linotype (abreviación de Line-of-Type: "línea de tipo"). En 1889 recibe un premio en la Exposición Mundial de París. La máquina ejecutaba sin interrupción y en continuidad cuatro ope-

11. Acta Fundacional, folio 1, acta N° 1, Buenos Aires, mayo de 1907.

raciones distintas: la reunión automática de matrices, la justificación de la líneas, la fundición de estas y la distribución de las matrices a sus respectivas canaletas.[12]

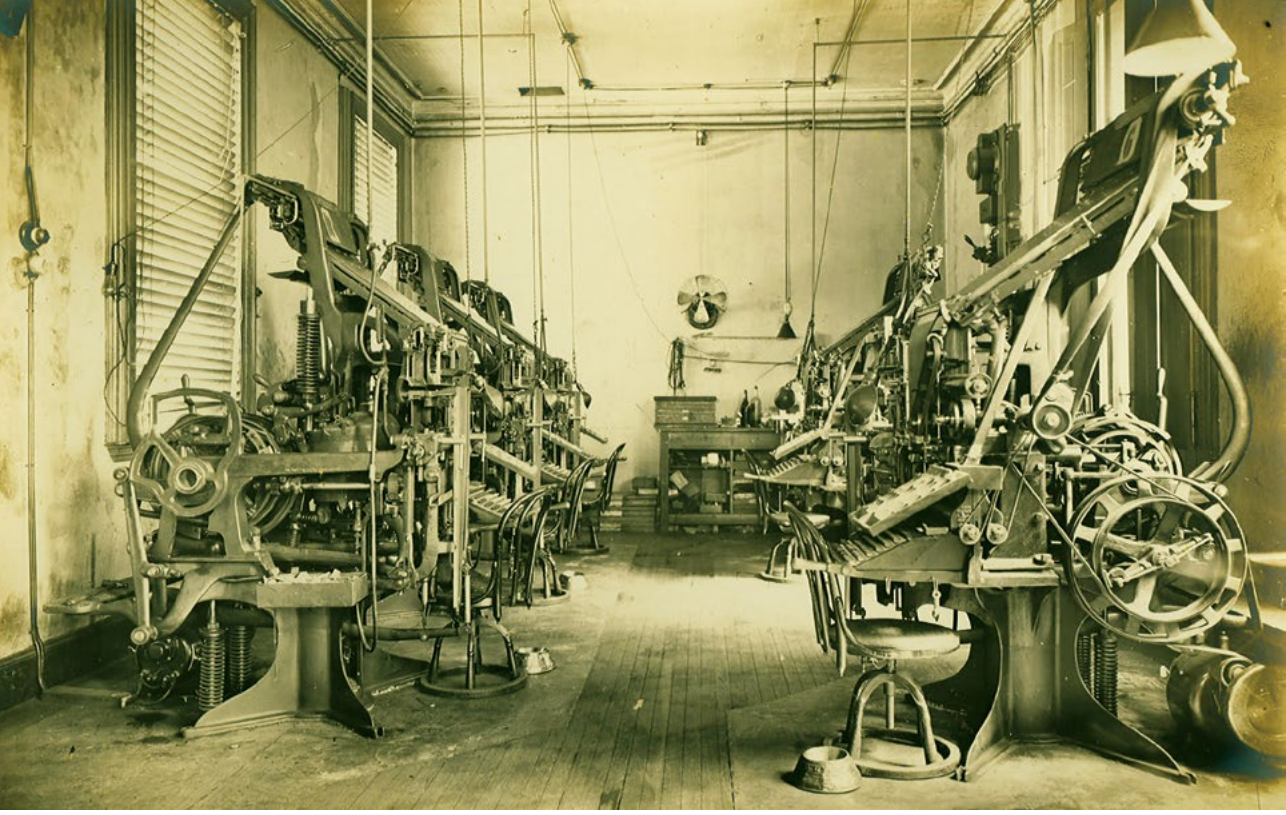
La primera publicación nacional del ramo: *La Noografía,*[13] ya en 1899 advertía que las máquinas Linotype eliminaban un 60% de cajistas. Y en la misma edición agregaba:

> Si en la Argentina y en Sud América el compositor de hierro no es aún una seria amenaza al obrero compositor, no olviden los tipógrafos que ya funcionan aquí algunas máquinas, como hemos expuesto, y que tras estas vendrán otras, y poco a poco invadirán nuestras plazas. Ello será un mal o será un bien, pero es fatalmente inevitable, y contra lo que no puede evitarse, no hay otro remedio, que la prudente previsión humana, que cuenta con grandes recursos para neutralizar todo perjuicio y aún convertir lo que pudiera ser causa de males en fuente de bienestar. Si el bien no se obtiene, cúlpese más bien a la ignorancia y a la negligencia, que a las naturales evoluciones del progreso social.[14]

Los principales talleres del país fueron los primeros en incorporar la nueva tecnología; en 1898 la casa Peuser adquiere dos unidades del último modelo de Linotype, compradas por medio de la casa

> El primer libro compuesto con el sistema Linotype, en América de Sur, fue publicado por la Casa Peuser en Buenos Aires en 1898, la obra era una traducción de la novela titulada *Hania* de Enrique Sienkiewiez. Los operarios de estas primeras máquinas fueron José de Mena, español, y Nemesio Vázquez, argentino. Mena tuvo a su cargo el armado de esta primera obra compuesta con la flamante máquina.

12. *La Noografia,* Buenos Aires, 1899, Nº 8, p. 122.
13. Editada por la Imprenta Elzeviriana, y dirigida por A. Pellicer y P. Tonini. Revista mensual dedicada a la imprenta, a la librería y a las demás artes gráficas.
14. *La Noografia,* Buenos Aires, 1899, Nº 12, p. 181.



Taller de linotipos del diario *La Nación,* 1901 (Gentileza La Nación S.A.).

importadora Luis E. Thompson, e instaladas por un mecánico enviado especialmente, Alexander Smith. Un año después, en 1899, ingresa al país otro modelo de máquina de componer llamada Typograph,[15] adquirida por la imprenta de Guillermo Kraft.

Los diarios y periódicos del país no tardaron en percatarse de las ventajas que ofrecía la novedosa tecnología y en 1900 el diario inglés *The Standard*[16] suma dos Linotype instaladas por William Wilson. Quien a los pocos meses también instaló otras dos en el *Buenos Aires Herald*.[17]

El primer conjunto de máquinas fue traído por el diario *La Nación* en 1901; compraron e instalaron diez Linotype y montaron un taller de composición.

15. *La Typograph* fue presentada en la Exposición de Chicago, en 1893.
16. *The Standard* fue un diario inglés fundado en Buenos Aires en 1861 por Edward Thomas Mulhall, dejó de editarse en 1959.
17. El *Buenos Aires Herald* es un periódico de la Ciudad de Buenos Aires, fundado en 1876 y editado en idioma inglés. Es el primero de los periódicos en ese idioma del país.

Para fines de 1917, solo entre los principales periódicos de la capital del país había más de 130 linotipos:[18] *La Nación*, 21; *La Prensa*, 19; *La Razón*, 14; *La Argentina*, 16; *El Diario*, 14; *La Unión*, 12; *La Mañana*, 7; *Última Hora*, 5; *El Nacional*, 5; *La Vanguardia*, 7; *El Avisador Mercantil*, 4; y *El Diario Español*, 6.

El ingreso de esta nueva herramienta para el sector de composición, no fue el único caso de modernización e incorporación de las últimas tecnologías, para las ramas de impresión en rotograbado, offset y encuadernación; el ingreso de maquinaria que agilizara los procesos y abaratara los costos de producción era una constante que produjo cambios significativos en los talleres. Este proceso fue continuo de aquí en más para las artes gráficas. Y, en algunos casos, hasta se acentuó cuando el país o el resto del mundo pasaban por alguna crisis. Los sindicatos y los operarios dieron cuenta de los feroces procesos de cambio que se dieron entre máquinas y operarios:

(...) Las linotipos, las Thompsons, las Ludlows, las monotipos son otros tantos aliados que enriquecen al industrial. (...) Y ahora viene lo gordo: las máquinas impresoras. Pasó el tiempo del pedal y se transformó la especialidad. Vinieron las planas, las automáticas, las rotativas de altas velocidades, las de doble revolución. (...) ¡Triste desilusión, por cierto, para nosotros los gráficos que hemos podido comprobar la falange de desocupados en nuestra secretaría! (...) La más castigada de todas las grandes ramas ha sido la encuadernación, que por fatal destino siguió el curso trazado por las ramas madres. Aquí también apareció la moderna guillotina automática, la numeradora rápida, la dobladora que no solo dobla sino que también cose. (...) Venga ahora la litografía. Allí también hizo su aparición la moderna maquinaria, la Planeta, por ejemplo, a colores, que abarató la mano de obra. Y para qué seguir, si sería descubrir en cada una de las cien especialidades el mismo resultado.[19]

18. Robert Barret, *op. cit.*, pp. 120-121.
19. *El Obrero Gráfico*, Buenos Aires, 1936, N° 258, p. 6.

En Buenos Aires, para el año 1910, circulaban alrededor de 35 publicaciones informativas:[20] matutinos, vespertinos, comerciales, estatales, partidarios y en lengua extranjera. Todas estas empresas buscaron, en la medida de sus posibilidades, sumar a sus talleres el nuevo método de composición tipográfica. En estos primeros años, el puesto de linotipista era cubierto naturalmente por los tipógrafos, los cuales a su vez debían aprender a manejar las nuevas herramientas.

Esta breve introducción sobre el crecimiento de las artes gráficas no anhela ser exhaustiva sobre todo lo ocurrido durante este período, las instituciones gremiales y patronales, las constantes luchas por parte de los obreros, los primeros tipógrafos y artistas que se destacaron, la bibliografía generada durante para educar y construir un mejor obrero, las exposiciones y los distintos concursos; son algunas de las partes de este gran rompecabezas que no podremos abordar, pero que hacen a un mejor entendimiento de lo ocurrido durante la primer mitad del siglo XX, y que en muchos casos ya fueron debidamente estudiados.

Los orígenes de Luis L. Gotelli

La historia de la imprenta y las artes gráficas en el país está fuertemente marcada por los inmigrantes que fueron llegando desde distintas partes del mundo, quienes hasta bien entrado el siglo XX dominaban casi en su totalidad los talleres de Buenos Aires. Eran estos, tanto los dueños de los talleres como así también los tipógrafos experimentados y los jefes de los distintos sectores.

Los principales talleres nacieron y se desarrollaron de manos inmigrantes: Guillermo Kraft y Jacobo Peuser, ambos alemanes; Pablo Emilio Coni, francés; Sebastián de Amorrortu, español; Ghino Fogli y José Fontana, italianos; por nombrar a unos pocos.

20. *Éxito Gráfico*, Buenos Aires, 1910, N° 49, p. 3.

Retrato de Luis L. Gotelli en 1917.

La historia de nuestro biografiado es, en este contexto, uno de los primeros ejemplos de cómo se iría revirtiendo esta tendencia.

Luis Lorenzo Gotelli nació en Buenos Aires el 10 de agosto de 1886, en el barrio de Palermo, en el seno de una familia de italianos. Cursó la primaria en una pequeña escuela privada ubicada en el mismo barrio de Palermo, pero el último año (1899-1900) lo realiza en Brugnatto, Italia, aprovechando un viaje de su familia.

Al regreso de Italia, sus padres lo pusieron frente a la alternativa: trabajar o estudiar... Sin titubear, según cuenta en una entrevista muchos años después, se decidió por lo último.[21] En 1934 Gotelli diría al respecto de esta decisión: "(...) no me arrepiento de haberla tomado, satisfecho más por los sacrificios y dificultades que he tenido que sufrir y vencer, que por los halagos materiales que me haya reportado en el pasado o me reportarán en el futuro".[22]

En la elección del oficio, tampoco tuvo dudas, desde el día en que vio por primera vez un libro con láminas en colores que lo impresionaron profundamente.

Ya marcado el rumbo, sus padres lo inscriben en la Escuela de Artes y Oficios del Colegio Pio IX, de la Casa Salesiana; ingresa el 28 de enero de 1901, y durante dos años hace la carrera de Artes y Oficios. Como ya detallamos, era la única institución en el país que brindaba este tipo de enseñanza. Según consta en los registros de 1901 y 1902 de ese colegio, dos personalidades destacadas para la historia argentina comparten estos pocos años con Gotelli; uno de estos compañeros llamará su atención por la modestia: Ceferino Namuncurá, hijo del cacique mapuche Namuncurá; y el otro fue Carlos Gardés,[23] quien luego se convertiría en la voz principal del tango argentino.

Varios años después de terminados sus estudios, cuando ya era un impresor destacado, lo invitaban a tomar examen a los alum-

21. *Ímpetu*, Buenos Aires, 1934, N° 11, p. 46.

22. Ibídem.

23. Carlos Gardés, popularmente conocido como Carlos Gardel. Los historiadores discuten si estos dos nombres hacen referencia a la misma persona. En los registros a los que hacemos referencia, figuran también los nombres de los padres de los alumnos, y en este caso figura el de su madre, Berta Gardés, que coincide con la madre del cantor.

nos. También lo homenajearon al patrocinar los premios estímulo a los mejores promedios con su nombre: Premio Gotelli.

Primeros pasos en las artes gráficas

Luego de terminar sus estudios, trabajó en varios talleres importantes de aquel momento. En cada uno fue adquiriendo nuevos saberes, y perfeccionando los que ya poseía, hasta llegar a ser tipógrafo en el diario *El Pueblo*. Este título no se obtenía fácilmente, seguro que por sus estudios adquirir el cargo le llevó menos tiempo, ya que según se sabe, para llegar a tipógrafo uno debía practicar la tarea, por lo menos, durante tres años. La única forma que tenía un obrero de aprender más sobre los distintos oficios era a partir de la capacitación práctica, de mano de otros compañeros con mayor experiencia.

Uno de los últimos talleres que contrató a Gotelli fue la Imprenta Eléctrica de Lionel Mortlock, sita en Bartolomé Mitre 566. Trabajando en este taller Gotelli transita una experiencia que cambia el rumbo de su vida. Un día llega unos segundos tarde a su jornada laboral, y el dueño, percatado de la infracción contra el reglamento de la casa, decide aplicarle una suspensión de medio día. No sabe muy bien qué hacer o dónde esperar hasta el nuevo horario de ingreso y, como no quiere volver hasta su casa, decide caminar por el centro de la ciudad. Durante el paseo encuentra a un ex compañero de trabajo, quien le cuenta que fue promovido para realizar una nueva tarea como operario linotipista, lo que significaba también mejores ingresos. Terminado el fugaz encuentro, Gotelli recuerda que en el diario *El Pueblo*, en el que ya había trabajado de tipógrafo, estaban instalando las modernas máquinas de componer Linotype. Sin pensarlo mucho, solicita permiso en ese diario para practicar; le fue concedido inmediatamente. Pasadas unas pocas semanas de práctica, deja el taller de Mortlock

e ingresa nuevamente como empleado al diario *El Pueblo*, donde permanecerá por varios años.

Este nuevo tipo de operario escaseaba y era muy solicitado. Gotelli, entonces, aprovecha la oportunidad, y decide cubrir tres puestos en distintos talleres, lo cual equivalía a catorce horas diarias de trabajo. Gotelli recuerda al respecto: "(...) para mi fortuna, en aquella época aún no se había hecho el descubrimiento de que la industria tipográfica fuese insalubre", haciendo referencia a los límites de tiempo impuestos a los talleres, acortando la cantidad permitida de horas que un operario podía estar frente a las máquinas que fundían metal, como las linotipos, tarea que exponía al operario a un envenenamiento en sangre por el ingreso de plomo, denominado saturnismo.

> El saturnismo, la enfermedad profesional más extendida, siempre fue una preocupación para los gráficos. La intoxicación crónica era incurable y podía producir la muerte. Sus efectos se extendían más allá del enfermo, transmitiendo el efecto a su pareja en muchos casos. Los estudios concluían que el peligro máximo residía en el aire contaminado con polvo o vapor de plomo. El saturnismo estaba extendido entre los tipógrafos, quienes solían colocarse los caracteres en la boca para acelerar las tareas. También el residuo plúmbico ocasionado por el desgaste de los tipos intoxicaba los ambientes de trabajo. Durante las primeras décadas del siglo XX, el ingreso de máquinas que fundían plomo acentuó el problema y lo extendió. Así, el saturnismo afectó principalmente a trabajadores de linotipo, de rotograbado, de aerografía y de dorado.
>
> Damián A. Bil, "Proceso de trabajo y luchas obreras en los años '30: Los trabajadores gráficos", *Izquierdas* N° 30, Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2016, pp. 65-88.

Después de casi dos años de hacer estas maratónicas jornadas de trabajo, logró juntar suficiente dinero para hacerse de un equipo propio. Lo compró en efectivo a la principal casa importadora de linotipos en la Argentina: Hoffmann & Stocker.[24] Adquirió la máquina para proporcionar composición mecánica a las imprentas que no estaban en condiciones de comprar una linotipo.

De operario a patrón

En 1912, Gotelli fue contratado para dirigir el sector de tipografía de un nuevo diario de la ciudad de Paraná: *La Acción*. El desempeño fue tan exitoso, que pronto el nuevo medio pasó a ser el mejor periódico impreso de la ciudad. Estaban tan satisfechos, los directores del diario con la labor de Gotelli, que le ofrecieron la posibilidad de usufructuar el taller para vender servicios gráficos a terceros.

En 1914, decide volver a Buenos Aires para afrontar nuevos desafíos, algunos años después hablaría de los motivos que lo impulsaron a tomar esa decisión: "(...) la perspectiva de ganar dinero de forma monótona no se avenía con mi temperamento de afrontar dificultades para tener el placer de vencerlas".[25]

Es claro que las expectativas de Gotelli no se cubrían por el solo hecho de lograr un buen rédito económico. Es así que, en unión con D. Waldino Peralta, se hizo cargo de la imprenta de Alfa y Omega, ubicada en Callao 575. Tres años después, por factores adversos ajenos a su persona, decide abrirse y dejar el taller.

Transitando este corto emprendimiento, se destaca una primera aproximación a la publicidad, en la ya conocida revista *Caras y Caretas* Nº 848 de 1915. Es interesante por dos razones: la primera es que, siendo una imprenta chica, deciden invertir en publicidad en un medio que seguramente no sería el más económico; la segunda es que era mucho más frecuente que las imprentas inci-

24. Hoffmann & Stocker eran los únicos concesionarios en la Argentina, Uruguay y Paraguay de la Mergenthaler Linotype Company de New York.
25. *Ímpetu*, Buenos Aires, Nº 11, *op. cit*., p. 47.

pientes comenzaran haciendo publicidad en medios relacionados con las artes gráficas.

En el informe redactado por Barret en 1917 sobre las principales y más destacadas imprentas que mencionamos anteriormente, también se incluyen algunos talleres medianos que se destacaban por otras razones; entre ellos encontramos el de Gotelli & Peralta. El informe describe que, a la fecha, el taller poseía dos Augsburg Cylinder Press (alemanas), tres German Platen Press, una Krause Cutting Machine, dos Brehmer Stitching Machine y dos linotipos Mergenthaler. Disponían de 12 empleados y realizaban trabajos de impresión, publicidad e importación de papeles.

Avisos publicados en *Caras y Caretas* de 1915 y 1923 (página siguiente).

Tanto la implementación de acciones publicitarias como la inclusión de la imprenta en un informe tan específico son claros indicios que nos llevan a pensar que Gotelli tenía objetivos muy ambiciosos e ideas muy claras de lo que quería. Ambiciones que fueron notorias a los ojos de las personas allegadas al sector.

Luego de esta experiencia, Gotelli es invitado a formar parte de la firma Krause y Buscaglione, pero con el nombre: Gotelli y Cía. dejándo en sus manos la dirección técnica y administrativa del taller, que funcionaba en Sarmiento 2137. Al año y medio fallece Buscaglione, y se conformó otra sociedad con el mismo nombre, que duró hasta noviembre de 1919. Cuando Gotelli presenta a los socios un proyecto de reorganización del taller para modificar el sistema de trabajo que conllevaría una fuerte inversión, recibe una respuesta negativa, por lo cual Gotelli decide comenzar, sin socio alguno, de una vez por todas el sueño del taller propio.

Desarrollo, crecimiento y mudanzas

A principios de 1920 Gotelli se independiza de toda sociedad y comienza su propio proyecto. Los años transcurridos desde ser un simple operario hasta lograr el puesto de encargado, le brindaron una visión mucho más clara del oficio y del negocio. Estas serían características que lo acompañarían durante toda su carrera, ya que no solo entendía como debía funcionar una imprenta, sino que también conocía y manejaba los distintos procesos. Uno de sus hijos cuenta que luego de una dura huelga en el año 1930, y tras despedir a los huelguistas del taller, decide contratar nuevos empleados sin experiencia, pero con buenas condiciones humanas. Él mismo se encargó de capacitar a los novatos en el oficio, para cada uno de los sectores. A uno de estos nuevos empleados lo alentaba diciéndole: "No importa que usted no conozca el oficio. Solo le pido una cosa: haga lo que yo le diga, téngase fe". Destaca como antecedente que su padre había transformado a un zapatero remendón en un técnico excelente.[26]

El primer taller con el nombre Luis L. Gotelli estaba ubicado en Victoria 821, (hoy Hipólito Irigoyen). Era un pequeño taller de 4 x 22 metros. A los pocos meses, y debido al aumento de solicitudes de trabajo, se muda a un local más grande en Cangallo 828 (hoy Juan Domingo Perón), en el que ya funcionaba una imprenta y papelería. Sumando a esta su propia maquinaria, logra armar una estructura más relevante y capaz de afrontar procesos de trabajo de mayor envergadura. En este momento decide concentrarse en las oficinas más importantes, y en los libros blancos para las sucursales de bancos extranjeros establecidos en Buenos Aires. Aplican especial atención en los detalles y logran trabajos de alta calidad, y pronto obtiene la preferencia de entidades bancarias y de importantes clientes, como el Ministerio del Interior, para imprimir el *Boletín del Departamento Nacional del Trabajo*.

26. Luis Maria Gotelli, *op. cit*., p. 34.

Hasta 1926 su principal objetivo fue especializarse en la impresión a color en gran escala, y lograr acercarse al servicio tipográfico que ya se ofrecía en los países más desarrollados. Ese año llega al país un representante de la Lanston Monotype Machine Company para promocionar sus equipos. Este hecho cambiaría el rumbo de los proyectos de Gotelli. En esa visita, el señor A.V. Pagola le entrega un folleto descriptivo de las máquinas Monotype. Y para su sorpresa, recibe rápidamente una orden de compra de Gotelli para un equipo Monotype más varias series de matrices tipográficas de hasta treinta y seis puntos. Esta orden de compra sorprende al representante dado que proviene de una imprenta de medianas dimensiones.

Las máquinas de componer Monotype eran de una tecnología desarrollada en 1896 por Tolbert Lanston, diez años después de las conocidas Linotype. Consta de dos máquinas separadas, el teclado, y la fundidora, que pueden estar distanciadas ya que son completamente independientes. En el teclado, el operario tipea el texto a componer que queda registrado en un rollo de papel perforado. Una vez terminada la tarea de tipeado, se saca el rollo de papel perforado y se lo coloca en la segunda máquina, la fundidora, donde, por medio de un ingenioso mecanismo, se va fundiendo letra por letra el texto del rollo. Los tipos de letras se pueden variar cambiando simplemente el cuadro de matriz. A diferencia de la linotipo que funde una línea de texto completo, en las máquinas Monotype la línea se conforma con letras individuales, lo cual era muy ventajoso para realizar correcciones. Además, la dureza del metal es más consistente que el fundido en las Linotype, pero no llega a la calidad de las letras de fundición.

Un profesional y maestro de la época como José Fontana decía sobre esta tecnología en su propio libro:

Esta máquina permite la ejecución racional de cualquier clase de labores tipográficas, por complicadas que sean. Hay monotipos especiales para fundir lingotes, rayas e interlineas; para fundir titulares hasta los tipos cubitales; para labores en general. Con la Monotype es posible corregir las formas en máquina e intercalar tipos de varios cuerpos en el texto. En fin, se trata de una joya de la mecánica gráfica.[27]

A pesar de todas estas ventajas, no fueron muchas las imprentas nacionales que usaron esta tecnología, en contraposición de lo sucedido con las Linotype, que tuvieron una mayor aceptación.

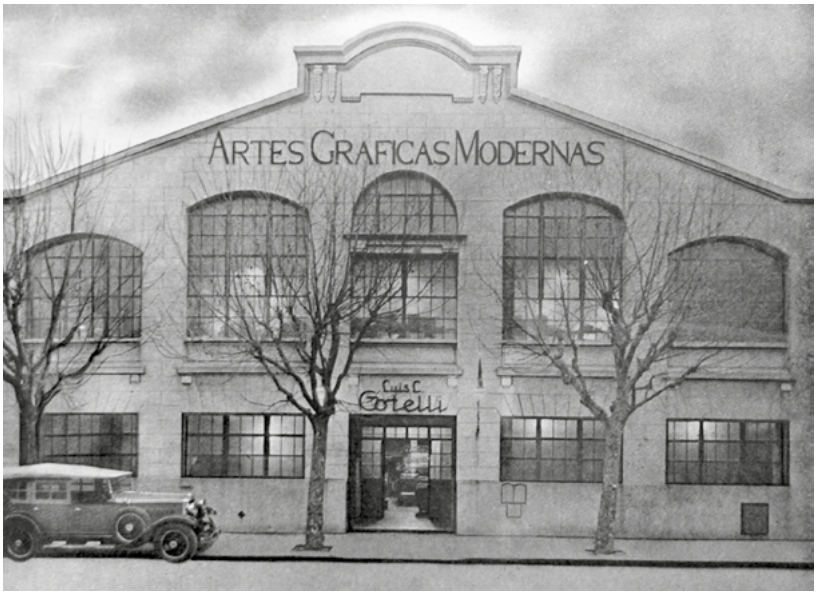
Con estas nuevas incorporaciones, Gotelli deseaba brindar el servicio de publicidad impresa que ya se estaba ofreciendo en los Estados Unidos. El problema con este plan era que hasta ese momento no tenía a quien poder ofrecerle sus nuevos servicios, ya que al parecer sus clientes estaban satisfechos con los recursos ya conocidos y usaban las mismas tipografías que históricamente se le ofrecían. ¿Cómo convencerlos de que con los nuevos y modernos métodos publicitarios podrían lograr mayores ganancias? Dos años después llegaría la respuesta.

Mientras tanto, dado el incremento constante en el trabajo y la adquisición de nuevas máquinas, vuelve a mudarse y alquila, en 1927, un amplio edificio en Balcarce 363, que le permite, según sus palabras: "(...) llevar así a la práctica los proyectos que venía acariciando desde hacía tiempo".[28] Era el deseo de Gotelli poder brindar un servicio único, distinto y de primer nivel. Y aunque su taller seguía creciendo y desarrollándose, otros establecimientos ofrecían, en mayor o menor medida, servicios similares.

Un edificio hecho a medida

En 1928 decide dar un paso trascendental y definitivo a los problemas de espacio, y comienza a construir un edificio, sobre calle

27. José Fontana, *El Gráfico Moderno*, Buenos Aires, Fontana y Traverso Editores, 1930, p. 400.
28. *Ímpetu*, Buenos Aires, Nº 11, *op. cit*., p. 47.



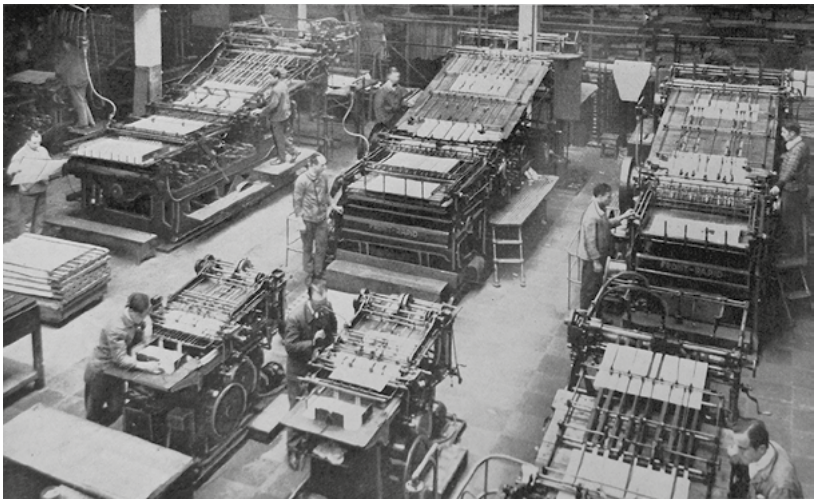
Fachada del taller sobre la calle Azopardo 1071
(foto publicada en *The Inland Printer*, USA, noviembre de 1936).

Azopardo, diseñado específicamente para montar una imprenta, diseñado teniendo en cuenta las necesidades y el funcionamiento de un establecimiento de su talla, convirtiéndose en uno de los principales talleres del país.

El taller contaba con secciones de Tipografía, Mono-linotipia, Fundición de tipos, Estereoniquel y Encuadernación. Empleaba más de 80 obreros y disponía de diez máquinas planas, cuatro minervas, tres monotipos y una linotipo.[29]

En poco más de cinco años duplicaría la cantidad de máquinas planas, trabajando en dos turnos diurnos, hechos que demuestran el incremento de trabajo y el crecimiento del taller.

29. Félix de Ugarteche, *La imprenta argentina*. Sus orígenes y desarrollo, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929, p. 718.



Sala de prensas (foto publicada en *The Inland Printer*, USA, noviembre de 1936).

Pero a lo largo de los años, Gotelli no solo buscó estar actualizado en cuanto a maquinaria y nuevos procesos de trabajo, sino que también supo sumar a su taller operarios, artistas y tipógrafos experimentados, y en algunos casos con una trayectoria internacional comprobada, con el propósito de que pudieran compartir otras formas de trabajo y elevar el nivel de su taller. Algunos de ellos fueron:

• *Atilio Rossi:* pintor y tipógrafo, llegó a la Argentina en 1935 a los 26 años; trabajó para el taller de Ghino Fogli, luego en el Atelier Espasa-Calpe. En 1936 pasa por el taller de Gotelli, y por último trabaja en la imprenta López y Compañía. En 1950 deja el país.[30]
• *Bartolomé Mirabelli:* pintor y dibujante, pasa por el taller de Gotelli entre 1921 y 1922 donde trabaja como tipógrafo, perfeccionándose junto a Joaquín Spandonari.

30. Domingo Buonocuore, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, pp. 69-70.

• *Joaquín Spandonari:* periodista, dibujante, obrero y tipógrafo. Fue parte de la creación del Instituto Argentino de Artes Gráficas en 1907. Trabajó como tipógrafo en la Compañía General de Fósforos y en el taller de Gotelli en 1921, hasta tener su propia imprenta. Escribió varios artículos en distintas revistas del gremio: *La Noografía*, *Éxito Gráfico, Anales Gráficos* y el *Obrero Gráfico*.
• *José de Aguiar:* quizás el más destacado, pensando en el enfoque de este texto. Oriundo de San Pablo, Brasil y con una gran trayectoria y experiencia poco frecuente en la Argentina, realizó sus estudios comerciales en Londres, especializándose en publicidad y psicología, en distintas instituciones como Oxford y Columbia. En Nueva York desempeño los cargos de subgerente de exportación y jefe de publicidad para América Latina en la sociedad de productos alimenticios Nestlé (1919-1928); fue secretario de la agencia de publicidad mundial Jordan Advertising Abroad Inc. (1928-1929); presidente de la Interland Advertisers Inc. y encargado de publicidad de la casa de propaganda directa en la América del Sur y Oriente, Foreign Addressing Service Co. (1929-1930). Luego se trasladó a Buenos Aires, como jefe de publicidad de Nestlé (Argentina) SAPA (1930-1931) y luego ingresa a la imprenta de Gotelli como gerente general. La incorporación de un empleado con esta trayectoria, conocimientos y experiencia elevó el nivel de la imprenta a estándares internacionales. Y posibilitó que la empresa de Gotelli pudiera destacarse como una de las principales imprentas publicitarias de país.

Los inicios de la publicidad en la Argentina

A principios del siglo XX, las empresas nacionales e internacionales, en constante crecimiento, buscaban distintos medios y espacios donde poder mostrarse y hacer conocer sus mercancías. Esto impulsó a que variadas profesiones artísticas y gráficas, con

mayor o menor afinidad entre sí, aunaran fuerzas con el fin de dar respuestas integrales a estas necesidades de comunicación.

En 1870 en el diario *La Nación*. Bartolomé Mitre, su editor y director, publica:

> El aviso no es otra cosa que la publicidad aplicada a la oferta y la demanda. Por medio de él se ofrece a millares de personas lo que en meses enteros no se podría verbalmente ofrecer, y se encuentra en un minuto lo que costaría días de prolija investigación encontrar. Ofrecer por medio del aviso es poner de manifiesto a la vista de miles de ojos el almacén que solo ven los que pasan por su frente, y que solo saben lo que contiene los pocos que entran en él.

La primera agencia de publicidad en el país comenzó en 1901, en manos de Severo Vaccaro, un destacado dibujante de prensa. En 1912, el suizo Pablo Weber, crea Estudio de Publicidad, renombrándolo tres años después Exitus, agencia a la que le fue encargado el famoso afiche de la cabeza con clavos de Geniol, creada por uno de sus dibujantes Lucien A. Mauzán. En 1917 Rómulo Zabala crea Aymará Publicidad. En 1924, Estudio Wisner, y en 1931, Ernesto Berg.

En 1933 se crea la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad (AAAP), en su Carta Fundamental establecían: "Nos unimos porque el desarrollo alcanzado por la publicidad argentina reclama de una entidad representativa de las agencias (...) Porque queremos hacer conocer y hacer valorar, en su justa medida, lo que es y debe ser un servicio de publicidad serio y eficiente...".

La AAAP estaba integrada por las agencias Aler, Albatros, S. Attwell, R. Noé, Propalam, Martínez Hoyo, El Reitu, Ravenscroft, Vaccaro y Yaco. Su primer presidente fue Jorge M. Piacentini.

Unos años después se funda la Asociación de Jefes de Propaganda, quienes desde 1938 comenzaron a editar una publicación

anual llamada *Síntesis Publicitaria*, en cuyo primer número Constancio C. Vigil dice:

> El profesional de la publicidad ha debido luchar para imponerse, para destacarse y para hacer valer su incontrastable superioridad y su real importancia (...) la propaganda es una profesión, una verdadera especialidad y el jefe de la empresa que quiere substituir al jefe de propaganda hace el mismo papel del curandero frente al médico.

En 1929, año en que quebró la bolsa de Nueva York y comenzó la gran crisis, llega a instalarse a la Argentina la primera agencia internacional de publicidad: J. Walter Thompson. Buenos Aires fue la segunda filial americana luego de Montreal. Otras agencias internacionales arribarán años después; en 1931 la inglesa Lintas y la estadounidense Ayer & Son y, en 1932, McCann-Ericksonn.

La compañía norteamericana JWT envió a dos expertos en publicidad, Arthur Farlow y Russell Pierce, para establecer una filial en Buenos Aires. Estos inmediatamente organizan un equipo de colaboradores, redactores, dibujantes proyectistas y afichistas. Y por consejo de Harry Hult, director de Arte de JWT, se llegó a un acuerdo con Gotelli, para que realice todos los trabajos de imprenta de la Agencia.

Finalmente, Gotelli consigue un cliente importante que le solicita lo que el ansiaba poder hacer. Y para ello vuelve a contactar directamente a la Lanston Monotype Machine de Filadelfia, Estados Unidos, cuyo representante en la Argentina era The Ault & Wiborg Argentina; para invertir nuevamente en más y mejor tecnología. Es así que adquiere tres Casting Machine, incluyendo una Giant Caster, nuevas y modernas tipografías y una completa planta de estereotipos Winkler Faller & Co. SA.

Según cuenta su hijo, Gotelli hizo el siguiente razonamiento: "estamos viviendo una plena y gravísima crisis, el trabajo disminuirá por lo que tengo que equiparme con lo más moderno para que el poco trabajo que haya lo pueda hacer yo".[31]

Y ahora si comenzaron a aparecer avisos e impresos con un estilo y forma prácticamente desconocido en la Argentina. Una nueva y distinguida tendencia en el uso tipográfico se inició en el país. Todo esto fue producto de la unión de una agencia de primer nivel y una imprenta argentina con grandes ambiciones.

En un artículo publicado por la revista *Ímpetu* en 1958, Mauricio Parada Obiol[32] detalla cómo fue que, a comienzos de la década de 1930, las agencias Cosmos y Wisner, que tenían su propia imprenta, obligadas por la fuerte crisis, tuvieron que cerrar. Por lo que las agencias comenzaron a buscar imprentas que tuvieran un catálogo variado de tipografías modernas para distinguir sus trabajos.

> La tipografía comenzó a cobrar gran valor en la publicidad y los publicitarios exigían "ojos" que muy pocos impresores se animaban a adquirir, por el falso concepto de que era una mala inversión. Fue don Luis L. Gotelli, conocido impresor de aquellos tiempos, quien tuvo visión del porvenir que se abría a la industria, y a instancias de Walter Thompson, (...) se decidió a equipar sus talleres con la más moderna planta tipográfica, invirtiendo muchos miles de pesos en un reequipamiento que le resultó fructífero, pues pronto hizo escuela la nueva técnica publicitaria.[33]

Técnica por la cual las agencias acercaban un boceto al taller, que era luego armado y completado con los recursos de la propia imprenta. Sobre este procedimiento hablaremos más adelante.

Las agencias comprendían que la selección de una buena tipografía era de vital importancia para que un aviso logre su objetivo.

31. Luis Maria Gotelli, *op. cit.*, p. 32.
32. Mauricio Parada Obiol nació en 1900, en Buenos Aires. Trabajó en varios talleres hasta tener el propio: Parada Obiol Artes Gráficas, empresa que continúa actualmente en actividad. Fue presidente de la CIGA en 1950 y primer presidente de la Fundación Gutenberg en 1966.
33. *Ímpetu*, Buenos Aires, 1958, N° 295, p. 54.

Aviso publicado en la revista *Argentina Gráfica*, número extraordinario, "Glorificación de la imprenta", de 1940.

En un artículo publicado en 1933, el director de la JWT, Carlos Russell Pierce, destacaba que para lograr una buena propaganda el principal elemento a seleccionar y cuidar era la tipografía. "Los tipos deben ser cuidadosamente seleccionados para lograr una excelente composición en todo el impreso, obteniendo, así, una armonía que es tan atrayente a la vista como una sinfonía clásica lo es al oído".[34]

Luego de comenzar a trabajar con JWT, otras importantes agencias de publicidad se fueron incorporando a la cartera de Gotelli: Mc Cann Ericksonn, Berg y Cía., N.W. Ayer & Son de Filadelfia y Grant Advertising. Y firmas como General Electric, Andrómaco, Massey Harris, Junta de Algodón, International Harvester, General Motors, Ford, Bayer, Schering, Nestlé, entre otras.

La imprenta de Gotelli estaba muy bien equipada para brindar distintos servicios que cubrían una gran cantidad y variedad de trabajos posibles, como la impresión de papelería comercial, tarjetería, postales, publicidad directa, avisos publicitarios, folletos, catálogos, libros, etcétera.

Desde muy temprano Gotelli supo relacionarse, como ya destacamos, con el Ministerio del Interior, la Sociedad Rural Argentina, y luego con otros entes gubernamentales, como el Ministerio de Hacienda de la Nación o el Banco Central de la República Argentina, que encargaban gran cantidad de trabajo, y exigían, no solo, la resolución en poco tiempo de los encargos, sino también máxima calidad.

Todos los trabajos que producía el taller eran confeccionados con excelencia y cuidado, pero la realización y asesoría para lograr una buena propaganda fue siempre el rubro en el que más esmero y dedicación puso. La búsqueda de novedades tecnológicas, variedad en las soluciones, perfeccionamiento y soporte a empresas, fueron los pilares en los cuales Gotelli siempre supo destacarse y desde los cuales marcó la diferencia.

34. *Ímpetu*, Buenos Aires, 1933, Nº 4, p. 17.

En contraste con otras imprentas, las cuales hacían publicidad en revistas del gremio gráfico, Gotelli prefería estar presente en revistas más cercanas al rubro de la publicidad, como por ejemplo las revistas *Ímpetu*,[35] *Síntesis Publicitaria*[36] o *Revista Propaganda*.[37] *Ímpetu* comenzó a editarse mensualmente en 1933, y Gotelli publicitó en todas las ediciones hasta el año en el que cerró su taller. En los siguientes avisos publicados mensualmente en *Ímpetu*, podemos observar como no se limitaban a exponer qué servicios brindaba la imprenta, sino que buscaban resaltar los puntos fuertes de su servicio, destacando la incorporación de nuevos avances tecnológicos para mejorar la calidad del producto final, la creación de un Departamento de Cooperación destinado a dar soporte a los clientes, y sobre todo la *expertise* en todo lo referido a propaganda. Todos estos conceptos estaban alineados bajo el eslogan de la empresa: "Creamos impresos que crean ventas".

El carácter educativo de estos avisos denota que la imprenta ya estaba posicionada a tal punto que podían destinar este recurso para comunicar sus propias virtudes y, alertar y educar también a los posibles clientes a evitar malas experiencias. Usaban frases como:

- Lo barato sale caro.
- Cómo ahorrar en sus gastos.
- El cuento chino.
- No arriesgue todo por salvar algo.
- No confíe en los precios baratos.

35. Fundada en 1933 por Manuel Marcelino Mórtola como una herramienta para el mundo publicitario y la industria gráfica de la época. Esta publicación mensual se proponía otorgar "ímpetu a la doctrina de la propaganda por el estudio de los aspectos particulares de la actividad publicitaria argentina" *Ímpetu* Nº 5, enero de 1935.

36. Publicación anual, editada por la Asociación de Jefes de propaganda, desde 1938. "(...) representa un nuevo ciclo en la tarea de valoración de las expresiones publicitarias que surgen dentro del país." *Síntesis Publicitaria* 1945.

37. Publicación mensual, editada por la Asociación de Jefes de propaganda.

Está ampliamente probado que todo impreso que tenga color predispone al lector a interesarse por su contenido. El color, además, usado inteligentemente, pone en los impresos de propaganda una nota agradable que infunde optimismo, tan necesario hoy en que todos, en grado mayor o menor, estamos dominados por ideas que no son ciertamente de color rosado...

Aproveche Ud. el conocimiento de este factor psicológico; haga sus impresos empleando en ellos colores vistosos que produzcan interés y simpatía a los posibles compradores. Sólo debe cuidar cómo deben usarse los colores; porque no ha de olvidarse que el empleo de ellos tanto en impresos como en cualquier otra aplicación, es un arte que tiene sus propias reglas de las que no es posible sustraerse sin malograr el propósito buscado. Más del 80 % de los trabajos tipográficos que realizamos en nuestros talleres, son a tres y cuatro colores, lo que nos ha permitido adquirir una valiosa experiencia sobre este particular. Esta experiencia, gustosos la ponemos a disposición de nuestros estimados clientes.

LUIS L. GOTELLI

AZOPARDO 1071 U. T. 33 - 5051 - 5052 - 6994

Aviso publicado en la revista *Ímpetu* de 1934.

Aviso publicado en la revista *Ímpetu* de 1936.

También explicaba cómo debía ser una publicidad apropiada y eficiente, con las siguientes consignas:

• Su propaganda impresa resultará positiva si es bien concebida y realizada. Para ser positiva debe ser buena... y para que sea buena es preciso gastar lo necesario.
• Exija al impresor que emplee tipos apropiados y no los que a él más le convengan. Su propaganda impresa le dará mayor resultado si la tipografía, por su característica, influye para la fiel interpretación de su mensaje.
• La adecuada presentación de su producto ante el comprador es algo de lo más importante. Si su mensaje impreso, mediante el uso de una Tipografía Moderna y un correcto trabajo de imprenta consigue tocar la imaginación del presunto comprador, quedará grabado en la memoria de este.
• Como Impresores-Creadores, nuestros servicios en favor de Ud. comienzan antes de tocar los tipos y continúan aun después de haber terminado el trabajo. Un Departamento Especial de Cooperación colabora con nuestros clientes ayudándolos a estudiar y proyectar su material de Propaganda Impresa, desde la idea inicial hasta la total terminación del trabajo.

La estereotipia, un proceso de reproducción de propagandas

Acercándonos más en detalle al servicio que brindaba la imprenta a sus clientes o a las agencias de publicidad, describiremos procedimientos que se ejecutaban para llegar a la composición mecánica de un aviso comercial. El sistema utilizado en esta época era la estereotipia, y los pasos para su realización eran los siguientes:

1. Boceto o layout

Una vez que la agencia junto con su cliente determinaban como sería el aviso, era diseñado o bocetado en papel. Este boceto o *layout* era entregado al tipógrafo con las indicaciones específicas de tamaños, familias tipo-

gráficas y cuerpos a usarse, blancos, etcétera. Si era necesario un grabado era encargada su confección.

2. Armado de la composición
El tipógrafo armaba el aviso con todos los elementos, seleccionando las tipografías, componiendo los bloques de textos en metal, junto al grabado y los blancos.
Así quedaba terminada la composición tipográfica del aviso a reproducir.

3. Confección de la matriz
La composición se colocaba en una prensa y se cubría con un "cartón" especial. Se la sometía a presión y quedaba estampada en el cartón, obteniéndose así una reproducción en hueco del aviso que mantenía fielmente los detalles. Esto se conocía como matriz de estereotipia.

4. Moldeado en metal
La matriz era colocada en un molde especial, y se le agregaba el metal derretido. De esta forma se obtenía la composición en metal lista para usarse en la impresión.

5. Distribución y envío de los avisos
La mayoría de los diarios y revistas poseían los moldes para fundir estereotipias, por lo que se confeccionaban las copias necesarias de matrices a ser enviadas a los distintos medios. Su forma y peso facilitaba el envío por correo al interior del país o al extranjero.

La tipografía
Como destacamos, Gotelli brindaba un servicio de asistencia personalizado a los clientes directos y a las agencias. Los guiaba para lograr una mejor y más eficiente propaganda, pertinente y moderna. La tipografía era "el" elemento por medio del cual lograr

una buena comunicación. El director artístico de la imprenta de Gotelli, José de Aguiar, explica en un artículo, como entendía a la tipografía moderna en esa época:

> Si hay algo que puede ser seleccionado como lo más importante en la tipografía moderna, ese algo es la simplicidad, de pensamiento, de carácter, de expresión y de forma. Esto no significa ausencia de imaginación ni tampoco pobreza de poder expresivo, escasez de inventiva o exclusión de prolijidad en los detalles; sino la eliminación de todo aquello que no es necesario para asegurar la atención del lector y facilitar la comprensión del mensaje impreso (...) El anunciador, cuando le ofrecen un impreso "moderno" debe tener muy presente que el modernismo en la tipografía busca la sencillez, claridad y legibilidad del mensaje, y una presentación físicamente adecuada al propósito que se persigue, teniendo en cuenta la clase de lectores a quien va dirigido.[38]

Planta de procesos electrolíticos

Gotelli se destacó, por sobre otras imprentas, por tener un creciente stock de diseños tipográficos, elemento que sigue siendo hasta hoy distintivo, ya que el hecho de contar con tipografías desconocidas, llamativas, nuevas e idóneas a determinado fin, sigue generando preferencia por sobre otros recursos. Los clientes podían seleccionar entre una amplia variedad, hecho no muy frecuente en la época. Pero Gotelli dio un paso más y se propuso poder vender a otras imprentas sus tipografías. Para lo cual desarrolló un sistema especial de fundición de matrices.

El 90% de las tipografías que tenían en la imprenta eran para usar en las máquinas de componer de Monotype. Para tener mayor independencia y disponibilidad, Gotelli se propuso instalar una planta de procesos electrolíticos que proyectó él mismo. Estudió galvanoplastia con libros de física y química. Esta planta le

38. *Ímpetu*, Buenos Aires, Nº 11, *op. cit*., pp. 22-23.

permitió fabricar sus propias matrices, que por su altísimo costo hubiera sido imposible adquirir en el exterior. Pudo contar así con una gran variedad de matrices de tipos para satisfacer las exigencias de sus clientes y sobre todo de las agencias de publicidad.

El gran catálogo tipográfico

Era una costumbre de la época que las imprentas confeccionaran un catálogo que reuniera su propio acervo tipográfico, como herramienta para que sus clientes eligieran qué tipografías usar en sus proyectos.

En 1940 Gotelli confeccionó un catálogo de un nivel muy por encima de lo acostumbrado hasta ese momento a nivel nacional, y según hace notar Ugarteche en una reseña sobre el catálogo: "(...) debe advertirse que nunca habíase ofrecido entre nosotros, ni en la América Latina, obras de tan vastas proporciones ni tan alto mérito".[39]

Pero también generó repercusiones en otros países, el Export International Bureau Inc. de New York dice el 16 de septiembre de 1941: "(...) es, sin duda, lo mejor que se ha producido en el hemisferio, y esto se aplica a las 21 naciones americanas incluyendo Estados Unidos". La obra se titula *Los caracteres tipográficos de la prototipografía publicitaria argentina*. La dirección estuvo a cargo de José de Aguiar.

Según consta en el propio catálogo, el motivo por el cual se edita la obra es por la conmemoración del quinto centenario de la invención de

Encuadernación y estuche del Catálogo de 1940.

39. *Artes Gráficas*, Buenos Aires, Órgano oficial de la sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, 1941, Nº 1, p. 32.

la imprenta. Pero una obra de estas características parece ser motivada más por la oportunidad de exponer su propia jerarquía y capacidad, que por el solo hecho de su función.

Tenemos conocimiento de que Gotelli ya había editado en 1931 un catálogo tipográfico mucho más acotado y menos ostentoso, que ponía a disposición de los clientes poco menos de 60 variables tipográficas, ofreciendo cada una de ellas en varios cuerpos, que oscilaban entre 6 y 96 puntos.

El nuevo catálogo, con un gran número de páginas, tenía un sistema de encuadernación por medio de unos bellos tornillos, que permitían incorporar los fascículos que periódicamente eran entregados.

En las palabras preliminares Gotelli destaca:

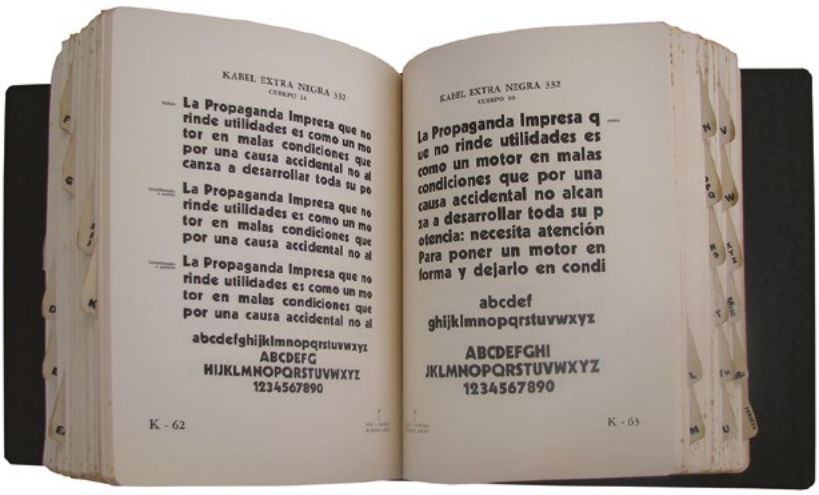
Las artes gráficas han alcanzado en este país un desarrollo y un progreso que no pueden ser competidos por ningún otro de la América Latina. Podemos decirlo sin vacilaciones. Hoy se publican aquí libros tan hermosos como en los principales centros editoriales del mundo. Y hay renglones en los que probablemente marcamos rumbo: la publicidad, por ejemplo. La propaganda impresa tiene ganada jerarquía de arte en la República Argentina.

Interior del Catálogo de 1940.

Luego de estas palabras, se describe, en una breve introducción, cuál es el verdadero motivo del crecimiento y desarrollo de la tipografía en Argentina:

Los adelantos alcanzados por el arte tipográfico en la Argentina durante los últimos diez años deben atribuirse sin duda alguna a los esfuerzos de los profesionales publicitarios, tal cual ha ocurrido en otros países. El mejoramiento general de la tipografía de los libros, por otra parte, recibió también un impulso debido a las dificultades de producción motivadas por la Guerra Civil en la Madre Patria. Pero la disponibilidad de los nuevos caracteres que las editoriales encontraron a mano, se debió a la demanda suscitada por los que están a la vanguardia en la tipografía publicitaria, cuyas producciones, a través de los avisos en la prensa cotidiana y las revistas, en los escaparates de los negocios y millones de folletos de propaganda, han desarrollado y elevado evidentemente el gusto del público lector.

Cierra esta sección introductoria con un acotado pero interesante texto titulado: "Breve reseña sobre los principios y la difusión en todo el mundo, del arte tipográfico", en el que se aborda con ilustraciones, datos y noticias bien documentadas, cómo se originó el



Interior del Catálogo de 1940.

arte de imprimir y fue llegando a los distintos países, finalizando el recorrido en la ciudad de Buenos Aires.

En todo el catálogo figuran 104 variables tipográficas, más tipos de madera, iniciales, finales, material decorativo, corchetes, rayas, orlas y filetes.

Según explica Gotelli en las páginas preliminares, "Este libro contiene los tipos que en el momento de su impresión poseía nuestra imprenta". El número de tipografías expuestas casi duplica las contenidas en el catálogo publicado nueve años antes.

Cada tipografía es presentada con una carátula compuesta según el estilo y la función con la que fue creada. Para las tipografías más destacadas, se suma una reseña con datos de su diseñador, el origen y los posibles usos. Integran este último grupo: Bodoni, Bookman, Caslon, Cheltenham, Corvinus, Century, Cartoon, Cochin, Los Etruscos, Época, Futura, Garamond, Goudy, Kabel, Kennerly, Legende, Memphis, Trafton Script y Weiss.

Luego de la presentación, se pasa a un análisis descriptivo, con una clasificación entre: antiguo, moderno, etrusco, neoetrusco, escritura, egipciano o neoegipciano; un detalle de los tamaños de las astas ascendentes y descendentes; el color del bloque de texto; el espaciado e interlineado óptimo; si el tipo de letra es o no hermoso y si tiene buena legibilidad. Además se recomienda con qué

Descripción de catálogo

El tomo completo mide 24 x 30 cm y tiene 12 cm de lomo.
Con más de 1.200 páginas, utiliza un papel offset libre de madera de 120 gr, con las esquinas redondeadas; más los separadores alfabéticos en celuloide, montados en papel de hilo Liverpool Ledger amarillo. La encuadernación es a tres tornillos. Las tapas son duras, forradas en cuero negro artificial, estampadas con hierro a seco, y un estuche de cartón forrado.

Salvo la introducción y las presentaciones de las familias, impresas a 2 y 3 tintas, todo el resto fue impreso a un color.

otras tipografías combina bien, sea para titulares o para bloques de texto.

Luego, según los tamaños disponibles en cada familia tipográfica, se compone un mismo texto en los distintos cuerpos.

El catálogo termina con una sección denominada: "Método para calcular el espacio que ocupará un texto con un determinado tipo", en la que por medio de 64 planillas se pueden establecer cuántas letras entran en una determinada medida, para todos los tipos de letras que figuran en el catálogo, desde el cuerpo 4 al 18. Esta sección está claramente pensada para las agencias de publicidad, las que como ya detallamos, confeccionaban los bocetos de la publicidad que solicitaban a la imprenta.

Este método fue tomado de la imprenta Hayes-Lochner de Chicago; a que se le agradece en la misma obra.

Conclusiones

A fines de 1943, y con tan solo 57 años de edad, Gotelli decidió vender su imprenta y retirarse, entendiendo que para continuar, debía nuevamente comprometer una importante suma de capital y una fuerte inversión en tecnología para mantener el mismo nivel que había logrado.

Desde que comenzó con su propio taller en 1920, hasta su retiro, solo pasaron 23 años; en muy poco tiempo consiguió logros admirables que dejaron una huella difícil de igualar.

Nuestro biografiado es un excelente ejemplo de su época. Le tocó vivir y trabajar en un tiempo sumamente especial para el desarrollo industrial de nuestro país; dio todos los pasos de su crecimiento en nuestro territorio, y logró avances que lo posicionaron en lo más alto de su oficio.

Su área de mayor influencia fue en la publicidad, oficio que prácticamente vio nacer en el país, y al que le brindó todos sus esfuerzos. En su propia época se lo identificó como un referente y

pionero en sus servicios al sector publicitario. En muchos momentos se adelantó a las necesidades y al tiempo de su oficio, y por eso consiguió el apodo de "el loco de los tipos", mote que le pusieron sus propios colegas cuando se enteraban de que continuamente invertía en adquirir nuevos tipos de letras.

La historia de las artes gráficas nacionales le debe a Gotelli su reconocimiento por los aportes que hizo al oficio. No fue Gotelli ni el primero ni el último en la historia de la tipografía en la Argentina, pero por lo detallado en este artículo, podemos afirmar que consiguió un salto con el que posicionó a la Argentina al mismo nivel de los países más avanzados.

Bibliografía

Ares, Fabio Eduardo, *Expósitos: la tipografía en Buenos Aires 1780-1824*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

Bil, Damián*, Descalificados, Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires, Ediciones RyR, 2007.

Bil, Damián Andrés, "Proceso de trabajo y luchas obreras en los años 30: los trabajadores gráficos", *Izquierdas* N° 10, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2016.

Buonocuore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Editorial Peuser*, Don Jacobo Peuser*, Buenos Aires, Editorial Peuser, 1943.

Fernández, Stella Maris, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas: 1857-1974*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001.

Ferrer, Nelson Alberto, *Historia de los gráficos argentinos: sus luchas, sus instituciones. 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.

Fontana, José, *El Gráfico Moderno*, Buenos Aires, Fontana y Traverso Editores, 1930.

Otegui, José María, *La escuela técnica, su historia y su función social*, Buenos Aires, Editorial Don Bosco, 1959.

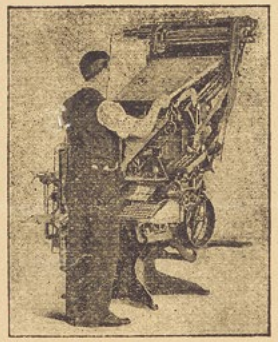
Ugarteche, Félix de, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres gráficos R. Canals, 1929.

Publicaciones periódicas consultadas

Anales Gráficos, Buenos Aires, varios números.
Argentina Gráfica, Buenos Aires, varios números.
Artes Gráficas N° 1, Buenos Aires, 1941.
El Obrero Gráfico, Buenos Aires, Órgano de la Federación Gráfica Bonaerense, varios números.
Éxito Gráfico N° 49, Buenos Aires, 1910.
Ímpetu, Buenos Aires, varios números.
La Noografía, Buenos Aires, Imprenta Elzeviriana, varios números.
Propaganda, Buenos Aires, Asociación de Jefes de Propaganda, varios números.
Síntesis Publicitaria, Buenos Aires, Asociación de Jefes de Propaganda, varios números.

Documentos públicos

Garret, Robert, paper, Paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay, Special Agents Series N° 163, Washington, Dept. of Commerce, 1918.
S/a, Acta Fundacional del Instituto Argentino de Artes Gráficas, folio 1, acta N° 1, Buenos Aires, mayo de 1907.
S/a, Censo General de Población, Edificación, Comercio é Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1905.
S/a, Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910. Tercer Censo de la República, Talleres Gráficos de L. J. Rosso, Buenos Aires 1916-17.
S/a, Estadística Industrial de 1939, Buenos Aires, Dirección General de la Nación, 1942.
S/a, Segundo Censo de la República Argentina 1895, Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.
S/a, Tercer Censo Nacional 1914, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía, 1917, Tomo VII, Censo de las industrias.



HOFFMANN & STOCKER - BUENOS AIRES

UNICOS CONCESIONARIOS EN LAS REPUBLICAS DEL PLATA DE
LA MERGENTHALER LINOTYPE COMPANY - NEW YORK
ARTICULOS PARA LAS ARTES GRAFICAS

SECCIÓN LINOTIPO

UNIÓN TELEF. ESCRITORIO 4829 Y DESPACHO 339, AVENIDA
COOPERATIVA 3830, CENTRAL

BUENOS AIRES, Agosto 19 1914
MORENO 443

Señor José Meanes DEBE

Por las siguientes mercaderías pedidas por ..... *y remitidas por* .....

Lugar de pago convenido en Buenos Aires, Calle Moreno 443

FECHA	LETRA	NÚM.	DENOMINACIÓN	CANTIDAD	PRECIO	TOTAL
			una máquina Linotipo Mergenthaler			
			"Standard" modelo cinco			
			en el estado			

de piezas compradas

Encabezados de papelería comercial de Hoffmann & Stocker y Curt Berger y Cía.
(Dirección General Patrimonio, Museo y Casco Histórico).

ÚNICOS INTRODUCTORES DE LOS CUELLOS, PUÑOS Y PECHERAS DE MEY

ESCRITORIO
Y DEPOSITO GENERAL
25 DE MAYO, 382/92
TALLER MECÁNICO:
276, BALCARCE, 286

ÚNICOS REPRESENTANTES DE LAS CASAS:
BERGER & WIRTH LEIPZIG
COLORES PARA IMPRENTA, LITOGRAFÍA, ETC.
KARL KRAUSE LEIPZIG
FABRICA DE MÁQUINAS PARA ENCUADERNACION, ETC.
AUGSBURG (MÁQUINAS DE IMPRENTA) AUGSBURG
ROCKSTROH & SCHNEIDER
MINERVA Victoria DRESDEN
SCHMIERS, WERNER & STEIN LEIPZIG

CASA INTRODUCTORA

Buenos Aires, Abril 18 de 1910

MATERIALES DE
Imprenta
Litografía
Encuadernac
Papelería en gen
Máquinas de Escrib
"CONTINE

Señor La Prensa. Presente.

á Curt Berger y Cía

Por las siguientes mercaderías vendidas al contado con ..... de descuento ó firma
pagaré á ..... meses de plazo.
No se atienden reclamos después de 24 horas de entregada la mercadería.

Orden N.° 62273
Factura N.° 1073

De Aduana.

1 Minerva "VICTORIA MERCURIO" con tintaje cilin-
drico tamaño 32,5 x 42 ctms. interior de rama
con cargador arco Iris y de vaiven para colo-
res, con movimiento á pedal y para fuerza
en o$s 480.--

Sobre los autores

Fabio Ares
Diseñador en Comunicación Visual (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Tesista de la Especialización en Edición (FPyCS, UNLP) y doctorando del Doctorado en Artes (FBA, UNLP).
Diseñador e investigador de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Investigador (SeCyT, UNLP).
Vocal del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces.
Docente de Tecnología en Diseño en Comunicación Visual IB; JTP de Taller DCV II a V B (FBA, UNLP). Diseñador instruccional y docente a cargo de la asignatura "Diseño de Tipografía", Postítulo en Diseño de Tipografía (Universidad Tecnológica de Chile). Profesor a cargo del curso de extensión Letras como Imágenes y del Posgrado "En torno a la letra" (FBA, UNLP).
Autor del libro *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824*.
Coautor de libros y artículos sobre tipografía, publicados en Argentina, Uruguay, Brasil, México, España e Inglaterra.
Brinda talleres, charlas y conferencias sobre tipografía, en diferentes ámbitos educativos y culturales nacionales e internacionales.
Organizador del Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía (conjuntamente con Marina Garone Gravier), de la Bienal Latinoamericana Tipos Latinos (La Plata) y de la Bienal Letras Platenses.
Distinguido con los premios Bienal de Diseño FADU-UBA 2013 y 2015, en las categorías "Tipografía, lettering, caligrafía" y "Editorial, Tipografía".
Jurado del concurso internacional de diseño de tipografía TipoType Award, Uruguay (2015).

Damián Andrés Bil
Doctor de la Universidad de Buenos Aires, con mención en Historia.
Investigador del CONICET, radicado en el CEUR (Centro de Estudios Urbanos y Regionales).
Docente de la materia Historia Argentina III cátedra B, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Miembro del CEICS (Centro de Estudios e Investigación en Ciencias Sociales).
Representante por la minoría de Graduados de la Junta Departamental de la carrera de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Autor del libro *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires: Ediciones ryr, 2007.
Autor de artículos sobre procesos de trabajo en la industria gráfica en Buenos Aires en el período 1890-1940, conflictos obreros y disputa capital-trabajo en el mismo sector. Actualmente se especializa en el estudio de la industria automotriz argentina y los límites de su competitividad internacional.

María Eugenia Costa
Magíster Cum Laude de la Universidad de Palermo, con orientación en Gestión y Políticas Culturales en el Mercosur. Profesora en Historia, egresada de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE, UNLP), con formación en Historia de las Artes Visuales.
Profesora adjunta a cargo de Historia del Libro y de las Bibliotecas y de Metodología del Trabajo Intelectual (FaHCE, UNLP). Fue docente de Historia del Arte VI-VII (FBA, UNLP).
Actualmente dirige un proyecto de investigación histórica sobre cultura impresa en Argentina (siglos XIX-XX) e integra otro proyecto sobre políticas editoriales y modernización literaria (IdHCS, FaHCE, UNLP). Participó de investigaciones sobre cultura visual, arte y medios (FBA, UNLP).
Autora del libro *Políticas editoriales y artes gráficas en la Argentina (1880-1955): Los impresores-libreros alemanes Kraft y Peuser* (BN). Publicó capítulos, artículos y ponencias sobre edición de libros ilustrados, bibliotecas y patrimonio cultural. Expositora en eventos científicos nacionales e internacionales.
Recibió becas de la Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Nacional y Ministerio de Cultura de la Nación. Obtuvo distinciones y premios de investigación.
Miembro del Comité Académico de la revista *Palabra Clave* (La Plata). Referato de publicaciones científicas indizadas. Integrante de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica y colaboradora de EdiRed, el Portal de Editores y Editoriales Iberoamericanos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, España.

Carlos Eduardo Dellacasa
Licenciado en Psicología (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1976).
Profesional de planta del Hospital "Dr. José T. Borda". Realiza actividades asistenciales en el campo de las psicoterapias individuales de pacientes internados y ambulatorios, de los tratamientos grupales y familiares,

y de supervisión para profesionales asistenciales; actividades docentes para médicos y psicólogos en formación (residentes y concurrentes) así como para alumnos de la Facultad de Medicina, UBA, en la Materia Salud Mental; y actividad docente en el campo de la Psicología Clínica y el Psicoanálisis, en la Facultad de Psicología, UBA, en la Universidad Católica, en la Universidad Kennedy y en la Universidad Abierta Iberoamericana.
Ha presentación diversos trabajos clínicos en jornadas y congresos.
Como integrante del Capítulo de Historia de la Psiquiatría, la Psicología y el Psicoanálisis (1990) ha presentado trabajos de investigación sobre temas de la locura en la Argentina: "El coronel Estomba, un caso clínico" y "Ecos de la locura en Buenos Aires". Este último, centrado en *Ecos de las Mercedes*, una publicación editada e impresa por los internos del Hospicio de las Mercedes (hoy, Hospital José T. Borda), entre los años 1905 y 1907.
En el año 2000, presentación del proyecto de Taller de Artesanías Gráficas Tradicionales, en el cual se proponía refuncionalizar la antigua imprenta del hospital, que se remonta a fines del siglo XIX.
En 2010 designado responsable de la puesta en valor de la antigua imprenta.
Desde el año 2013 a cargo de la dirección ejecutiva del Museo del Hospital Borda, para llevar a cabo su relocalización, organizar su colección y montar su exhibición de acuerdo a modernos criterios museológicos. Así como la promoción de relaciones interinstitucionales para la preservación del patrimonio histórico de la salud.

Andrea Gergich
Magíster en Diseño Comunicacional (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires). Especialista Principal en Teoría del Diseño Comunicacional y Diseñadora Gráfica (FADU, UBA).
Titular de Historia del Arte y el Diseño Contemporáneos en la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual, Universidad Nacional de Rosario, sede Buenos Aires (Gutenberg). Titular de Historia del Arte y del Diseño IV, Carrera de Diseño Gráfico (Gutenberg). Docente en Historia de la Comunicación Visual I, Carrera de Diseño Gráfico (FADU, UBA).
Directora de Estudios de Nivel Superior en Fundación Gutenberg, a cargo de las Carreras de Diseño Gráfico y Producción Gráfica. Curadora de muestras y organizadora de actividades de extensión en

Gutenberg, entre ellas las Jornadas de Nivel Superior y el ciclo El libro en escena.
Coordinadora del equipo de Diseño y Comunicación del Campus Virtual UNLa, Universidad Nacional de Lanús.
Investigadora y autora de diversos artículos sobre historia del diseño gráfico en Argentina y cultura gráfica local.

Marina Garone Gravier
Diseñadora de la Comunicación Gráfica (UAM-X, 1994); maestra en teoría e historia del Diseño Industrial (UNAM, 2003); doctora en Historia del Arte (UNAM, 2009) y realizó estudios de tipografía y diseño editorial (Escuela de Diseño de Basilea, Suiza, 2000).
Es investigadora titular A definitiva del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, donde fundó en 2012 y coordina el Seminario Interdisciplinario de Bibliología. Fue coordinadora de la Hemeroteca Nacional de México (entre 2012 y 2016). Desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Desde 2014 es investigadora correspondiente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires y delegada por México de Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP). Es docente y tutora en programas de grado y posgrado en instituciones académicas de México, España, Argentina y Uruguay; y ha curado exposiciones bibliográficas en Argentina, México y España. Sus líneas de investigación son: historia del libro, la edición, la tipografía y la cultura visual latinoamericanas; la cultura impresa en lenguas indígenas, y las relaciones entre diseño y género.
Ha recibido diversos premios: a la Mejor Tesis Doctoral de la Cátedra Aguirre Beltrán, que otorgan el CIESAS y la Universidad Veracruzana, en 2011; Premio García Cubas del INAH en 2013 por el libro *La tipografía en México* (en la categoría obra científica) y el Premio de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana por su libro *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (en la categoría obra científica, 2015).
Es autora, compiladora y editora de una docena de obras, por ejemplo *Una historia en cubierta. Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas* (2011), *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla* [1642-1821], (2015) y *De la piedra al pixel. Reflexiones en torno a las edades del libro* (2016).

Gastón Lugano

Profesor y Diseñador en Comunicación Visual (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata).

Fue docente de las materias Tecnología (DCV1B) y Taller (DCV2B), FBA, UNLP; del Curso de Extensión Universitaria "Letras como imágenes I" (FBA, UNLP) y del Seminario de Tipografía a cargo de Fabio Ares. Profesor de cursos de diseño gráfico en el instituto platense F5 Centro de Estudios y Capacitación.

Brindó charlas sobre ortotipografía en la Bienal Latinoamericana Tipos Latinos (Sede La Plata) y en el curso de posgrado "En torno a la letra" (FBA, UNLP).

Diseñó materiales didácticos para la prevención y promoción de la salud, pertenecientes al Proyecto de Extensión Universitaria de la UNLP "Proyecto Faro", trabajando en conjunto con la Fundación de Educación para la Salud (Fundadeps – Universidad Complutense de Madrid, España).

Desde 2014 realizó cursos de extensión y posgrado en paleografía, letragrafía y tipografía (UNLP) y brindó charlas al respecto en Buenos Aires, La Plata y Santa Rosa.

Daniel Schávelzon

Arquitecto (Universidad de Buenos Aires). Maestría en Restauración de Monumentos (UNAM, México) y Doctorado (UNAM, México).

Ha fundado y dirigido el Centro de Arqueología Urbana (FADU, UBA) desde 1991, el Área de Arqueología Urbana en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde 1996 (actualmente dependiente de la Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico) y el Área Fundacional de Mendoza desde 1988. Ha impulsado la formación de grupos de trabajo en investigación en el país y en América Latina.

Sus áreas de trabajo son la arqueología histórica en áreas urbanas, que ha desarrollado e impulsado en Buenos Aires y otros sitios del país y del exterior; y asimismo trabaja en temas de conservación del patrimonio cultural, políticas culturales y tráfico ilegal de obras de arte.

Ha publicado más de cincuenta libros sobre estos temas en los últimos años. En su obra publicada se encuentran alrededor de 200 trabajos en revistas científicas y de divulgación de diferentes países.

Profesor titular desde 1984 (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires). Ha sido profesor de universidades de diversos países de América, en especial en México (UNAM, ENAH y UAM).

Investigador Superior del CONICET. Ha sido profesor en cursos en América Latina y en maestrías y doctorados en el país: en Córdoba, Mar del Plata, Mendoza, Santa Fe y Buenos Aires. Ha dictado más de 200 conferencias y ponencias en congresos. Forma parte de comités académicos de posgrado.
Ha recibido premios y becas internacionales, como la beca Guggenheim (New York, 1994). Ha recibido varios premios nacionales a la producción científica y a su trabajo por el patrimonio nacional.
Ha sido Vocal de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos; asesora y actúa como evaluador de diversas universidades y organismos nacionales y municipales.
Realiza numerosos viajes periódicos por América Latina y Estados Unidos, incluyendo nueve años de residencia en México y dos en Ecuador.

Sandra M. Szir
Doctora de la Universidad de Buenos Aires, Área Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES, Universidad Nacional de San Martín). Licenciada en Artes (FFyL, UBA).
Profesora adjunta de Teoría e Historiografía de la Historia de las Artes Plásticas (FFyL, UBA). Profesora adjunta de Bibliografía e Historia del Libro y de Teoría e Historiografía de las Artes Plásticas, Carrera de Licenciatura de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (UNSAM).
Profesora adjunta de Teoría e Historiografía de las Artes Visuales. Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES, UNSAM).
Autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, editora de *Ilustrar e imprimir. Historias de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*.
Directora de proyectos de investigación sobre cultura gráfica y visual en la Argentina y sobre historiografía del arte.
Autora de artículos en publicaciones periódicas y libros de la especialidad y ponente en congresos en el país y en el exterior.
Recibió becas de la Universidad de Buenos Aires, CONICET, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fondo Nacional de las Artes, SHARP, CIHA Beijing, LASA.
Presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Directora de la Colección Caleidoscópica. Comunicación Visual, de la Editorial Ampersand, Argentina.

Pablo Ugerman

Diseñador Gráfico (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires).

Especialista en Diseño Tipográfico (Universidad de Buenos Aires).

Desde hace más de 15 años se desarrolla como diseñador en distintos estudios de diseño y editoriales; como así también en su estudio UGR Design. Colabora de forma permanente con la Organización SIL International en el desarrollo de nuevas tipografías.

Dictó clases y conferencias sobre tipografía e historia en distintas universidades y congresos, en Argentina y Brasil.

Como docente colaboró en la carrera de Maestría en Tipografía de la UBA, y en la materia Tipografía 1 de la carrera de Diseño Gráfico de la misma institución.

Sus tipografías: Voces®, Rosarivo® y Sopi®, fueron seleccionadas en las bienales de Tipos Latinos 2010 y 2012.

Como investigador independiente trabaja en varios proyectos orientados a rescatar la historia gráfica, tipográfica y publicitaria nacional.

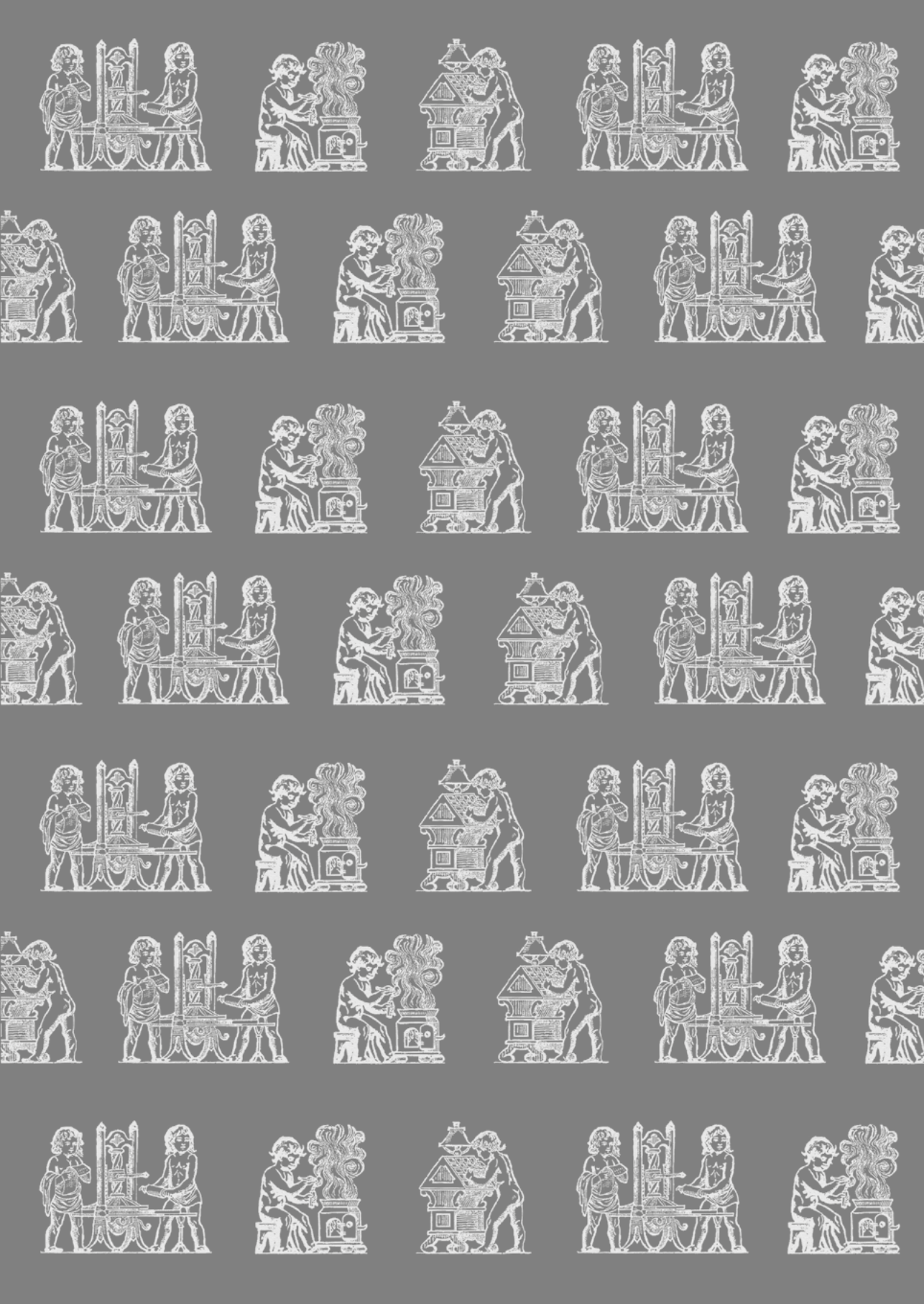
También lleva adelante el blog Tipografia.ar, un espacio creado para conocer el presente y el pasado de la tipografía en la Argentina.

Publicado en el mes de octubre de 2018
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

una publicación de

Dirección General Patrimonio,
Museos y Casco Histórico.

Bolívar 466 (C1066AAJ) Buenos Aires, Argentina
consultapatrimonio@buenosaires.gob.ar
www.buenosaires.gob.ar/cultura/patrimonio



ISBN 978-987-673-368-7

Desde su perfeccionamiento, a partir de la creación de los tipos móviles metálicos, la imprenta fue la principal herramienta para difundir ideas y conocimientos, y una vez traída a América, se convirtió en un poderoso elemento de dominación y evangelización. Y más tarde, de educación y de opinión, con una activa participación en los procesos independentistas. Los talleres se desarrollaron al ritmo de las nuevas naciones y de las dificultades para consolidar sus sistemas políticos, económicos y culturales. Nuestra ciudad no estuvo ajena a estos procesos. Nuestras imprentas tampoco.

El principal objetivo de esta obra es reunir algunos de los múltiples aspectos que se desarrollaron en torno a los establecimientos de impresión en Buenos Aires, entre la apertura del primer taller tipográfico acaecida en 1780 y el año 1940, límite que puede parecer algo arbitrario, pero que fue significativo para el rubro, ya que corresponde a los tiempos de la consolidación de los procesos mecánicos, la especialización de tareas y los logros sindicales, tópicos que contribuyeron lentamente a dejar atrás los talleres artesanales.

En torno a la Imprenta de Buenos Aires reúne una exquisita selección de autores que aportan sustancialmente a la temática a través de una mirada específica, producto de puntillosos estudios y un elevado grado de experticia profesional en áreas como el diseño gráfico, la historia del arte, la bibliología, la arqueología y las letras. Esto permite al lector abarcar los temas de forma más integral y comprenderlos desde diferentes perspectivas, como la social o la material.

Además, incluye algunos trabajos sobre la temática que en los últimos años realizamos desde esta Dirección General y los avances de los proyectos en los que seguimos trabajando desde la Gerencia Operativa Patrimonio.

Patrimonio
de Buenos Aires

Buenos
Aires
Ciudad

Vamos Buenos Aires