

Imágenes para la gauchesca: una genealogía

Images for the gauchesca: a genealogy

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32032>

Juan Albin

Es licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Profesor de Estética en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes y de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (Universidad Nacional de San Martín). Su tesis toma como objeto las imágenes impresas en las publicaciones de la literatura gauchesca durante el siglo XIX. Desde el año 2006 ha participado en diferentes proyectos de investigación radicados en el Departamento de Artes Visuales y, desde 2010, en proyectos radicados en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Actualmente codirige, junto a Mónica Virasoro, el proyecto “Arte, política y temporalidad en el arte argentino contemporáneo”, radicado en el Instituto de Investigaciones de Artes Visuales (UNA) y es parte del proyecto “Letras de imprenta en la cultura del Cono Sur (1810-1960)”, dirigido por Adriana Amante, codirigido por Inés de Mendonça y radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana.

E-mail: juanfalbin@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6819-1702>

RESUMEN

Este trabajo se propone hacer una genealogía de las imágenes en las ediciones de la literatura gauchesca a partir de las pequeñas viñetas que acompañan algunos poemas de Bartolomé Hidalgo en *La lira argentina o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia* (1824). Hasta entonces, la experimentación con la voz del gaucho en la escritura y el trabajo iconográfico con su imagen, su cuerpo y su mundo cultural se habían desarrollado en vías paralelas que no terminaban de confluír y que, por lo demás, no llegaban sino raramente al soporte impreso. Con los primeros poemas ilustrados de Bartolomé Hidalgo emerge un nuevo dispositivo cultural: texto e imagen empiezan a confluír en un mismo soporte impreso, construyen conjuntamente un imaginario en torno a la voz y la imagen del gaucho, sientan las condiciones de sus usos políticos y sociales, e incentivan una novedosa forma de lectura y de consumo cultural que se irá desarrollando y matizando durante todo el siglo. Y en torno a esas ilustraciones de Hidalgo se pueden ver emerger ciertas prácticas que van a tener sus propios desarrollos diferenciales y sus propios ecos durante el siglo. Aquí proponemos considerar específicamente una de esas prácticas, fundamental por la persistencia y la intensidad de sus derivas en la historia del género: nos referimos al uso singular que hace la gauchesca de los clichés prefabricados que se tenían disponibles en las imprentas.

Palabras clave: Literatura. Gauchesca. Imágenes. Ilustración. Siglo XIX.

ABSTRACT

This paper aims to make a genealogy of the images in the editions of *gauchesca* literature, starting from the small vignettes that accompanied some poems of Bartolomé Hidalgo in *La lira argentina o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia* (1824). Before that time, the experimentation with the voice of the *gaucho* in writing and the iconographic work regarding his image, body and cultural world had been developed in parallel ways that did not come together and that were not found in printed media. Thus, a new cultural device emerges with the first illustrated poems of Bartolomé Hidalgo: texts and images start to come together in the same printed format, configure an imaginary concerning the gaucho's voice and image, establish the conditions of their political and social use, and encourage a novel form of reading and cultural consumption that will develop throughout the XIX century. Therefore, certain practices that will have their own different developments and produce their own echoes arise in those illustrations of Hidalgo's poems. In this paper we propose to consider especially one of those practices, one that had been persistent in the genre's history: the singular way in which *gauchesca* literature uses the prefabricated *clichés* that were available in the presses at that time.

Keywords: Literature. Gauchesca. Images. Illustration. 19th century.

1. La gauchesca en París

Una genealogía de las imágenes en las ediciones de la literatura gauchesca muy bien podría empezar con las pequeñas viñetas que acompañan algunos poemas de Bartolomé Hidalgo en *La lira argentina o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia* (1824). Hasta entonces, la experimentación con la voz del gaucho en la escritura y el trabajo iconográfico con su imagen, su cuerpo y su mundo cultural se habían desarrollado en vías paralelas que no terminaban de confluír y que, por lo demás, no llegaban sino raramente al soporte impreso. Esa situación cultural podría hacerse visible si se piensa en la experimentación discursiva con la voz del gaucho que había emprendido Juan Baltasar Maziel hacia fines del siglo XVIII, que se había quedado en su forma manuscrita y no llegó al soporte impreso y a la circulación pública sino muy tardíamente, en el siglo XX, cuando el género gauchesco ya se había cerrado¹; asimismo, si se piensa, paralelamente, en ciertas imágenes que tuvieron una circulación probablemente también muy restringida: al menos, por ejemplo, dos imágenes que fueron producidas por los artistas de la Expedición Malaspina², o las muchas y variadas del álbum de acuarelas de un viajero virreinal³, que de modos diversos, con diferentes grados de minuciosidad y detallismo, se ocuparon de representar los tipos y las costumbres locales –en torno a los que el cuerpo social del gaucho y sus costumbres empiezan a hacerse especialmente visibles– durante el virreinato del Río de la Plata.

Con los primeros poemas ilustrados de Bartolomé Hidalgo emerge un nuevo dispositivo cultural: texto e imagen empiezan a confluír en un mismo soporte impreso, construyen conjuntamente un imaginario en torno a la voz y la imagen del gaucho, sientan las condiciones de sus

¹ El título de la composición es “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Dn. Pedro de Ceballos”, texto que Juan Baltasar Maziel escribe hacia 1777 o 1778, esto es, pocos años después de creado el Virreinato del Río de la Plata, y que permanecerá en forma manuscrita e inédita hasta el siglo XX, cuando Juan Puig y luego Ricardo Rojas lo recuperan y vuelven a editarlo hacia el Centenario, como una de las piezas precursoras durante la colonia de lo que en el siglo XIX será la poesía gauchesca. Para un análisis productivo de la experiencia de escritura que lleva a cabo Maziel, ver Schwartzman (2013); asimismo, para pensar las prácticas del decir gauchesco durante la colonia, ver Pisano (2014).

² Me refiero a dos grabados: “Modos de matar ganado” y “Modo de cazar perdices”, grabados impresos en Madrid hacia 1794 o 1798, probablemente realizados por Fernando Brambila en base a dibujos de Juan Ravenet (dos de los artistas de la expedición Malaspina realizada entre 1789 y 1794). Respecto de la expedición Malaspina ver Penhos (2015) y Reverte *et. al.* (2010).

³ Se trata de un álbum descubierto recientemente y expuesto durante noviembre y diciembre de 2015 en Buenos Aires, en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo el título “Un viajero virreinal”. Este álbum tiene un enorme valor pues sumó una considerable cantidad de imágenes a la iconografía gauchesca colonial, que era muy escasa. Según la propuesta de Roberto Amigo, curador de la exhibición del álbum y editor del catálogo, algunas referencias en los textos e imágenes del álbum permiten demarcar un contexto más o menos amplio pero a la vez limitado para pensar la producción del álbum de este viajero que no firma su realización: las imágenes habrían sido hechas entre 1781 y 1806. Ver Amigo (2015).

usos políticos y sociales, e incentivan una novedosa forma de lectura y de consumo cultural que se irá desarrollando y matizando durante todo el siglo. Y en torno a esas ilustraciones de Hidalgo se pueden ver emerger ciertas prácticas que van a tener sus propios desarrollos diferenciales y sus propios ecos durante el siglo.

Así, en primer lugar, las ilustraciones de poemas gauchescos emergen inicialmente en un libro impreso en París. En verdad, la gauchesca de Hidalgo –la de las hojas sueltas y pliegos de una a dieciséis páginas que fueron realizados por la imprenta de los Expósitos o la de Álvarez en Buenos Aires y llevaron en forma anónima, sin firma, sus poemas, como el cielito *Un gaucho de la guardia del Monte...* o el *Diálogo patriótico interesante...*– no llevaba ilustraciones o, cuando lo hacía, como en la hoja suelta *Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú*⁴, ellas tenían una función meramente ornamental en la arquitectura de la página. Sin embargo, en la publicación de sus textos desde París, en *La lira argentina*, la imagen parece empezar a jugar otro papel y a relacionarse con los textos de otro modo. Sabemos que si bien el texto fue preparado y editado por Ramón Díaz en Buenos Aires, su impresión se hizo en París y fue supervisada allí por Francisco de Paula Almeyra: si la edición lleva, en su portada, la referencia a Buenos Aires como lugar de impresión y no a París y si además no consignó el nombre del impresor parisino (Fig. 1) fue precisamente para no atenuar el carácter patriótico del proyecto editorial que llevaban adelante Díaz y Paula Almeyra.⁵ La primera gauchesca, por ello, se ilustra desde París: el gesto tendrá su descendencia importante en las ediciones lujosas e ilustradas que Hilario Ascasubi hará de sus obras en París en 1872, y se replicará en el encargo de algunas de las imágenes a ilustradores franceses. Habría que notar, de paso, que en verdad la mayoría de los ilustradores de la gauchesca serán extranjeros – como Henry Meyer, artista francés que producirá imágenes para los impresos de Del Campo y de Ascasubi– o hijos de extranjeros –como Carlos Clerice, quien ilustrará las primeras ediciones del *Martín Fierro* de José Hernández y terminará su carrera instalado como ilustrador profesional en París. Y también habría que agregar, pensando en el trayecto que va de *La lira argentina* en 1824 a las obras que edita Ascasubi en 1872 desde París, que mientras que los editores de *La lira argentina*, por motivos patrióticos, decidieron eliminar de su portada toda referencia a las circunstancias de su edición en

⁴ Las tres composiciones de Hidalgo recién mencionados se han consultado, en sus primeras ediciones, en hojas sueltas o pliegos, en las colecciones de la Biblioteca Nacional. Se trata de los siguientes impresos: *Un gaucho de la guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma*. Buenos Aires: Imprenta de los Expósitos, s/f; *Diálogo patriótico interesante, entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del Monte*. Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f; *Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú*. Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f.

⁵ BARCIA, Pedro Luis. Estudio preliminar. In: *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982. p. XVI-XIX.

Paris, en las ediciones que hace Ascasubi en 1872 esa condición parece enfatizarse por otros motivos, como una marca de lujo y –claro, también– de prestigio.

2. El proceso productivo del género y sus diversos actores

En segundo lugar, si la ilustración de las primeras publicaciones gauchescas implicará cierta colaboración –en estos proyectos editoriales– entre autores, editores, impresores e ilustradores, en la producción de *La lira argentina* ya puede apreciarse un proceso que implica la participación de diversos actores: en principio, la de Ramón Díaz, quien como editor selecciona los poemas de los autores incluidos en el libro, les da una cierta organización y los antecede con un prefacio; también la del supervisor de la impresión, Paula Almeyra, quien probablemente entró en relación con el impresor y, en la imprenta misma, seleccionó algunos clichés prefabricados por ilustradores y grabadores (entre ellos, como veremos, Pierre Durouchail) que sirvieron para adornar algunos pocos poemas de la edición, como aquellos luego atribuidos a Hidalgo. Los autores no escriben libros, ha propuesto Chartier, sino “textos que se transforman en objetos escritos, manuscritos, grabados, impresos (hoy electrónicos)” por la acción de otros agentes que tienen parte importante en el proceso de producción.⁶ Por ello, si no hay texto que exista separado del soporte material que lo da a leer y si no hay comprensión de un escrito que no dependa en alguna medida de las formas materiales por medio de las que alcanza a su lector, entonces para Chartier es necesario distinguir y tener en cuenta dos conjuntos diversos de dispositivos: por un lado, los que se relacionan con las estrategias de escritura y con las intenciones del autor, pero por otro lado, también, los que resultan de las decisiones editoriales o de las imposiciones del taller.⁷ En efecto, ambos dispositivos podrán verse confluyendo en las publicaciones de la literatura gauchesca: editores, autores, ilustradores, grabadores, impresores serán parte de la producción de los impresos gauchescos durante el siglo XIX, aunque no siempre esas funciones las ocuparán agentes diferentes. En algunos casos sí lo harán, y la colaboración entonces no solo quedará objetivada en el hecho mismo de estos dispositivos culturales sino que quedarán huellas del proceso que implican esas colaboraciones en diferentes soportes.

Es el caso, por ejemplo, de las variantes que fue asumiendo la última de las ilustraciones incorporadas por José Hernández al folleto de *El gaucho Martín Fierro* desde la octava edición de 1874, aquella que representa el momento en que Fierro y Cruz comienzan a cruzar la frontera para adentrarse Tierra Adentro y miran las últimas poblaciones de las que se alejan: se conserva un ejemplar

⁶ CHARTIER, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

de una de esas imágenes en que, como si fuera una prueba de imprenta, en su propia letra manuscrita Hernández le da algunas indicaciones al ilustrador de las imágenes, que si bien no tienen firma probablemente sean obra del mismo Carlos Clerice que años después firmará la mayor parte de las imágenes de *La vuelta de Martín Fierro* (1879). “Falta el lazo enrollado en el anca. El maneador colgado del pecho del caballo y el cabestro envuelto en el pescuezo. La caldera en el cincho.”, le indica Hernández al ilustrador de la *Ida*, en aquella suerte de prueba de imprenta que se conservó y que se publicó un buen tiempo después, en 1934, como un documento valioso.⁸ Al lado de la anotación manuscrita, además, el mismo Hernández dibuja la caldera que le pide al ilustrador (Fig. 2). Es notorio, por lo demás, e interesante, que Hernández le pide al ilustrador algo que él mismo evita muy cuidadosamente en el poema: el detallismo costumbrista que Hernández desea para las imágenes impresas está en la vereda opuesta de la tendencia estética del poema, que es lacónico y muy poco descriptivo, por lo general. Texto e imagen trabajan modalidades estéticas diversas y, así, parecen complementarse sin espejarse. Si en el caso de la colaboración entre Hernández y el ilustrador de la vuelta quedaron testimonios del proceso productivo que permiten estudiarlo en forma más concreta, sacando conclusiones respecto del modo en que interactúan textos e imágenes, algo parecido puede encontrarse en el caso de la producción del folletín de *Juan Moreira* para el periódico *La Patria Argentina*, a fines de 1879 y principios de 1880. Allí, sin dudas, volvemos a encontrar el problema de la división y de la coordinación del trabajo del escritor (Eduardo Gutiérrez), los editores (los hermanos Gutiérrez, sí, pero sobre todo Juan María Gutiérrez), el ilustrador (Clerice), el grabador y los tipógrafos. También en *La Patria Argentina* queda una huella particular de ese proceso productivo, que en el caso de un folletín implica una aceleración general en la producción y una mayor necesidad de coordinación en los tiempos vertiginosos de la prensa, y esa huella particular no deja de decir algo respecto de la relación que asume el texto y la imagen en esta publicación. Así, el 6 de enero de 1880, al final del folletín diario de *Juan Moreira*, que ese día incluye una ilustración, se publica la siguiente “Nota”: “La lámina que insertamos más arriba tenía que aparecer en nuestro número anterior, pero a causa de enfermedad del grabador nos vemos obligados a publicarla hoy”. Así, la imagen con que se quería ilustrar en el periódico el momento final y dramático del texto en que Moreira salía de La Estrella, donde finalmente morirá, con dos trabucos en las manos y disparándolos, se termina publicando –por la enfermedad del grabador– un número después, cuando –en el texto del folletín– ahora Moreira ya se ha quedado sin pistolas, se encuentra ya más acorralado y solo tiene su cuchillo para enfrentarse a la enorme partida de policía que rodea el edificio de ese prostíbulo en el que finalmente será asesinado. Texto e imagen terminan relacionándose, por ese incidente en la producción y en la coordinación del trabajo entre diversos actores, de manera anacrónica y

⁸ Ese documento se puede ver en AA. VV. *Martín Fierro*. En el Centenario de José Hernández. La Plata: Grupo Martín Fierro, 1934.

desplazada: la imagen ya no remite al texto que el lector del periódico está leyendo, sino a un momento textual inmediatamente anterior.

Si se consideran juntos, por lo demás, los dos casos recién considerados (la ilustración de los folletos de *El gaucha Martín Fierro*, desde 1874, y la de la publicación de *Juan Moreira* como folletín en *La Patria Argentina* en 1879-1880), y si se acepta –como propone Guillermina Filipetti (2014)– que probablemente el ilustrador de la *Ida* sea el mismo de *La vuelta de Martín Fierro*, se termina por evidenciar una característica particular de la ilustración gauchesca. Los escritores del género no solo se pasan, unos a otros, los dispositivos discursivos y estéticos con los que trabajan, como si fueran postas que se van pasando⁹, sino que también se pasan la relación de producción con ciertos ilustradores. Eso es lo que sucede de la colaboración entre Clerice (probable ilustrador de las ediciones de la *Ida* desde 1874 y decidido ilustrador de la *Vuelta* en 1879) y Hernández en sus poemas gauchescos a la colaboración entre Clerice y Eduardo Gutiérrez para las novelas populares con personajes gauchos, los “dramas rurales” que se publican como folletín en *La Patria Argentina* desde fines de 1879. Eso es lo que sucede también, antes de 1880, con el artista Cataldi, que ilustra el periódico *Aniceto el Gallo* en 1858 y, casi enseguida, en 1859 ilustra también la publicación de algún texto de Anastasio el Pollo, la criatura de Estanislao del Campo, en el periódico *La Tribuna*. Y es también lo que sucede, en dirección contraria, con Henry Meyer: de ilustrar el *Fausto* de Del Campo en 1866, en su edición en el *Correo del Domingo* y luego también en su edición como folleto por la Imprenta de “Buenos Aires”. Pasará a ser uno de los ilustradores que colaboran en la edición de las obras que publica Ascasubi desde París en 1872, por la imprenta Dupont.

3. El género y su interés por las imágenes

Los proyectos editoriales gauchescos tendrán ciertas particularidades específicas en el contexto general del campo editorial argentino durante el siglo XIX y también en sus proyecciones en toda la región del Plata. Así, la literatura gauchesca parece especialmente interesada por las imágenes y hace uso de ellas desde muy temprano y en toda su historia, mientras que otras zonas de la literatura argentina del siglo XIX no parecen especialmente interesadas –salvo excepciones– por experimentar

⁹ Eso es lo que Julio Schwartzman (2013) ha analizado en el pasaje que va de Pérez a Ascasubi, por ejemplo, sobre todo en lo que hace a la invención y al uso del dispositivo del “gaucha gacetero” y al particular modo de trabajar con las formas complejas de la autoría en la gauchesca. Ese sistema de postas que iría configurando el género, por lo demás, implicaría una herencia poética acumulada que en un punto traspasa las fronteras políticas que separaban, por ejemplo, al federal Pérez del unitario Ascasubi: “Esta secuencia que atraviesa bandos políticos para buscar una continuidad en las formas y los estilos polémicos llega a Hilario Ascasubi, que colocado en la vereda de enfrente de Pérez termina siendo su mejor discípulo, con un desarrollo que supera holgadamente al maestro.” (SCHVARTZMAN, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, p. 213).

con las posibles relaciones entre imagen y palabra. Eso también se hace visible, sintomáticamente, en las ilustraciones de la primera edición de *La lira argentina*. La publicación entonces incluye doce imágenes; pero como dos de las viñetas se repiten al menos una vez, la colección termina por ofrecer diez ilustraciones para ciento treinta y un poemas. Por ello, llama la atención que al menos dos de esas viñetas se dispongan para ilustrar dos poemas gauchescos de Bartolomé Hidalgo; y una tercera, aun, a un poema de Castañeda que de alguna manera se liga y a la vez se diferencia de la gauchesca, en un registro que por momentos mezcla lo alto y lo bajo.¹⁰ Así, un porcentaje importante de las ilustraciones de *La lira argentina* parecen relacionarse con la literatura gauchesca o con el mundo que ella pone en escena. ¿Por qué esa elección? ¿Por qué distinguir esos poemas de esa manera? Si otras colecciones de poemas patrióticos, como la *Colección de poesías patrióticas* –atribuida por Barcia a Juan Cruz Varela¹¹– que se imprime en Buenos Aires en 1825 aunque parece no haber salido a la venta, tendieron a seguir un criterio más selectivo poética y estéticamente y no incluyeron un solo poema gauchesco en su antología, otro criterio y otro proyecto editorial parece haber sido el de Ramón Díaz, más amplio e inclusivo en sus criterios estéticos, haciendo ingresar no solo la poesía culta neoclásica sino también las composiciones satíricas e incluso la poesía gauchesca, que empezaba a jugar entonces con un registro más bajo y popular. Ese criterio amplio de Díaz queda enunciado, por lo demás, en el prefacio firmado por “El EDITOR” el 25 de mayo de 1823, en Buenos Aires:

no he querido sujetar las piezas a la revisión de sus autores, ni menos a la elección de algún inteligente, postergando el aliño, o la adopción de lo más bello o hermoso, al deber de entregar a la posteridad lo que ella tiene derecho de saber, es decir, lo que realmente ha habido.¹²

Si por un lado fue Díaz quien decidió –con ese criterio amplio– incluir poemas gauchescos que desde otro criterio tal vez podrían parecer desaliñados o no muy bellos, probablemente fue el supervisor de la edición en París, Paula Almeyra, quien seleccionó a su vez en la imprenta parisina dos imágenes para ilustrar dos poemas gauchescos entre los ciento treinta y un poemas que incluía la colección. Así, desde muy temprano, desde la publicación de los poemas de Hidalgo en *La lira argentina*, la literatura gauchesca parece asociarse de manera especial con las imágenes impresas.

¹⁰ Para un análisis de la relación de Castañeda con la gauchesca, tensa desde su enfrentamiento con las producciones de Hidalgo pero asimismo altamente productiva por esa “*comedia periodística*” que realizan sus periódicos y que, desde fuera del género, Castañeda le pasa como una posta a Luis Pérez, ya dentro del género, ver Julio Schwartzman (2013, p. 140, 166-168 y 208-213).

¹¹ BARCIA, op. cit., p. XIX-XXI y XXX-XXXI.

¹² [DÍAZ, Ramón, (ed.)]. *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. Buenos Aires [París], 1824, p. VI.

Aun otra constante de la ilustración gauchesca empieza a definirse cuando se ilustran esos poemas de Hidalgo en *La lira argentina*, en 1824. Así, si la gauchesca experimentará ensayando diversas formas de relación entre las imágenes y los textos, en torno a Hidalgo parece emerger una de las formas fundamentales de esa relación, que hace un uso singular de los clichés prefabricados que se tenían disponibles en las imprentas. Es en este sentido, al menos en parte, que Jorge Rivera ha señalado que la gauchesca estuvo estrechamente vinculada en sus posibilidades de experimentación al “utilaje tecnológico” de las imprentas de su época.¹³ La gauchesca hará un uso singular y por momentos incluso experimental de las posibilidades que ofrecía no solo la cultura periodística y literaria en la que emergió sino que también jugará permanentemente con lo que se encontraba en disponibilidad en la cultura impresa, gráfica y visual de su época. Así, ya en 1824 el encuentro entre los paisanos Jacinto Chano y Ramón Contreras en la zona de la Guardia del Monte, y su conversación –a comienzos de los años 20– sobre las derivas problemáticas del proceso revolucionario, la división entre facciones, la corrupción y el trato desigual de la ley a los gauchos y a los puebleros, en uno de los poemas de Hidalgo incluidos en *La lira argentina*, el “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte”, es ilustrado por una pequeña viñeta que precede al texto del poema y su título (Figs. 3). Se trata, como todas las imágenes de *La lira argentina*, de una imagen convencional, producto de un cliché con que se contaba en la imprenta en que se publicó el libro, y que se eligió –como propone Barcia al considerar las imágenes de la colección– en un “intento de aclimatación”¹⁴ del poema de Hidalgo. Imagen convencional, no parece remitir ni al asunto político –lo “patriótico interesante”– del diálogo, ni a la condición de gauchos de los dos personajes, cuyos cuerpos tienen diferentes usos y funciones en el presente de la diégesis –económico, en el capataz; bélico, en el gaucho que sirve en ese puesto de frontera con los indios que es la “Guardia del Monte”. En ese sentido, la imagen –precediendo al texto– prologa al poema aunque en un sentido diferente al del título y las *didás calias* que lo siguen. La imagen se organiza en una composición triangular: en ella, en torno a un árbol, que tiene una función estructurante en la imagen y parece enmarcarla con su copa, se nos presentan tres animales (se asemejan a un chivo, una cabra y un perro) y también una canasta, un cayado sobre ella y a su lado una zampoña (Fig. 4). Animales, herramientas de trabajo e instrumentos musicales remiten la imagen a un mundo rural y campesino, y así buscan contextualizar espacial y culturalmente el encuentro entre los dos gauchos en el poema de Hidalgo. Aunque –claro– esa imagen, con sus animales, herramientas e instrumentos parece remitir más al universo de la poesía bucólica y pastoral europea que al mundo cultural de la gauchesca y al mundo económico y laboral de la ganadería rioplatense. “No se corte, dele huasca / Siga la conversación, / Velay mate: todos saben / Que Chano, el viejo cantor / A donde

¹³ RIVERA, Jorge B. La paga del gauchesco. *Clarín*. Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

¹⁴ BARCIA, op. cit., p. LIV.

quiera que vaya / Es un hombre de razón, / y que una sentencia suya / Es como de Salomón”, se lee en el poema.¹⁵ Y si hay que imaginarse a Chano, el “viejo cantor”, como se lo llama allí, difícilmente se lo imagine con una zampoña. Lo mismo se podría decir de Contreras, que se decide a “templar la guitarra”¹⁶ para explicar su deseo en otro poema de Hidalgo que recoge *La lira argentina*, “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma”. Y tampoco nos imaginamos a Chano y Contreras, trabajando en la estancia de las islas del Tordillo o en las de la zona de la frontera de la Guardia del Monte, con un cayado. Sin embargo, la imagen no deja de crear un ambiente rural para el texto. La inflexión europea de ese universo cultural y rural en la viñeta, en todo caso, se relaciona no solo con la aun precaria y débil producción de una imaginería local rioplatense a principios de los años veinte¹⁷ sino también con las circunstancias de publicación de *La lira argentina* en una imprenta parisina.

Esa relación tensa y productiva entre una imagen europea y un poema gauchesco rioplatense se acentúa aun más en la imagen con que se ilustra en *La lira argentina* la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos-Ayres, en el año 1822” de Hidalgo. Este nuevo encuentro entre Contreras y Chano –esta vez es el gaucho de la Guardia del Monte el que visita al capataz Chano y le cuenta su experiencia de las fiestas mayas en la ciudad– se vuelve a ilustrar con una viñeta convencional que precede al texto y lo enmarca (Fig. 5). Esta vez la imagen no solo nos remite a un entorno rural sino que se construye –algo más en sintonía con la diégesis del poema– una escena de encuentro. En la imagen, en efecto, una figura montada en lo que parece más un asno que un caballo – figura que por sus vestimentas y por la manera de montar parece querer representar una mujer– es recibida por otra figura en su propia granja (Fig. 6). Esta segunda figura se apoya en lo que parece un palo o un cayado (esto es, una herramienta de labranza) y a su derecha, en un segundo plano, puede verse su cabaña; dos árboles y un cerco de madera demarcan el espacio de la granja. Al fondo, en un tercer plano, sobre una colina puede verse un castillo con dos torres y una bandera. La imagen no solo parece construir una escena rural europea sino –incluso, esta vez– medieval y feudal: la relación entre el espacio de la granja campesina y el castillo que la mira y domina desde lo alto parece remitir a un mundo de relaciones económicas, sociales, históricas y culturales que no son con precisión las de la campaña rioplatense. Y, sin embargo, la imagen no deja de producir sentidos precediendo y enmarcando el poema de Hidalgo: otra vez,

¹⁵ [DÍAZ, Ramón, (ed.)], op. cit., p. 422-423.

¹⁶ Ibid., p. 248.

¹⁷ Todavía en 1943, en un trabajo titulado “Iconografía colonial rio-platense” e incluido en el libro *Iconografía argentina anterior a 1820*, González Garaño apuntaba a la debilidad de esa producción visual rioplatense antes de 1820, en comparación con la fuerza que esa producción tenía ya en Perú o en Brasil, y señalaba muy explícitamente que en ese período “la iconografía argentina es una de las más escasas de la América meridional” (GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. *Iconografía colonial rio-platense. In: Iconografía argentina anterior a 1820*. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943, p. 9).

produce un marco rural –todo lo convencional y europeo que se quiera– para el encuentro entre los dos gauchos.¹⁸

Barcia, que ha sido uno de los primeros en considerar –aunque sea brevemente– las imágenes de la primera edición de *La lira argentina*, ha reparado en la firma que se puede leer en algunos de los grabados: “Du Rouchail”. En otras imágenes, ha detectado incluso las iniciales (D. R.) del mismo ilustrador que habría sido el autor de la mayoría de las imágenes de *La lira argentina*.¹⁹ Barcia no avanzó mucho con ese dato, fundamental para nuestras propias indagaciones. Pierre Durouchail (así se suele encontrar, en diversas fuentes y en la bibliografía, el nombre de este ilustrador y grabador) parece haber sido uno de los que contribuye a establecer en París el grabado en madera de boj, nueva forma de grabado inventada y puesta en funcionamiento previamente en Londres.²⁰ Este nuevo procedimiento técnico fue fundamental a principios del siglo XIX, porque permitió una forma de grabado que no solo era económica y podía alimentar un mercado popular de impresos con imágenes (eso parece haber sucedido en Londres, con los impresos del inventor del procedimiento, Thomas Bewick), sino que –por la posibilidad de colocarse los clichés de madera de boj junto a los tipos de la imprenta, al armarse la caja para la impresión– permitía imprimir las imágenes en la misma página de

¹⁸ Una tercera viñeta ilustra, según hemos dicho ya, una composición del Padre Castañeda. Se trata del “Romance endecasílabo” y –aunque sabemos que su autor es Francisco de Paula Castañeda– como en el caso de los poemas de Hidalgo y de la mayoría de los de *La lira argentina* no lleva la firma de su autor en el impreso de 1824. Aunque el poema tiene un subtítulo que remite de forma inequívoca a los subtítulos y didascalias de los poemas gauchescos de Hidalgo (“Cantado en el pago del Pilar, por un mozo aseado que puntuaba perfectamente la guitarra, tenía buena voz y se producía con suma gracia”), la mezcla genérica aludida desde el título (“Romance endecasílabo”) permite dar cuenta de la búsqueda estética de Castañeda en una composición como esta: se trata de un “intento de poesía popular no gauchesca”, como señala Barcia en las notas a la edición crítica de *La lira argentina* (BARCIA, 1984, p. 304), en el que se mezclan elementos de la poesía popular (la referencia al romance, desde el título) con elementos de la poesía culta (los sextetos endecasílabos, de arte mayor, en que está escrito el poema), así como elementos de cultura libresca y alta cultura (latinismos, frases latinas, menciones mitológicas) con argentinismos léxicos, fonéticos y expresivos. Como fuere, la imagen que ilustra el poema en *La lira argentina* –como las de los poemas de Hidalgo– vuelve a contextualizar con otra escena rural de campiña europea el canto que el mozo del poema de Castañeda despliega en el pago del Pilar (Fig. 7). En la viñeta, en efecto, se presenta en primer plano y en el centro de la imagen un árbol con ramas desgarbadas en la pendiente de un terreno que decrece de izquierda a derecha. Al pie del árbol se puede ver un instrumento de labranza: un pico. A la derecha del árbol, dos figuras trabajan: una de ellas remueve la tierra con un pico; la segunda mira a la otra con una pala al hombro. A la izquierda del árbol, en el fondo y apenas sugerida, se pueden distinguir tal vez los muros de un castillo o de una ciudad. Por lo demás, esta imagen es precisamente una de las que se repiten en *La lira argentina* de 1824: la segunda vez que aparece es para enmarcar, adornar e ilustrar el poema “Al pueblo de Buenos Ayres”. Otra vez, el espacio rioplatense se ilustra con una escena de campiña europea que, desplazada y descontextualizada, adquiere otros usos y se resignifica. Sabemos que la producción rural rioplatense durante la colonia y en las primeras décadas de la época independiente no se redujo a la ganadería y a la exportación de productos pecuarios (como los cueros vacunos, la carne salada, los cueros yeguarizos, la cerda y más tarde la lana), como lo ha mostrado Garavaglia (2001, p. 658-661; 1987), entre otros investigadores (ver también Gelman, 1987); sin embargo, ya hacia 1820 la agricultura distaba mucho de ser la actividad dominante y menos aun el eje clave del imaginario de la región.

¹⁹ BARCIA, op. cit., p. LII-LV.

²⁰ MELOT, Michel. Le texte et l’image. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean, *Histoire de l’édition française*. Le temps des éditeurs. Du romantisme a la Belle Époque. Paris: Fayard / Cercle de la Librairie, 1990. p. 337-339.

los textos.²¹ Eso permite, así, una relación más fluida y dialéctica entre textos e imágenes, y ello es lo que sucede, en efecto, en *La lira argentina*. Durante los años 20, Durouchail ofreció a las imprentas parisinas una serie numerosa de clichés, con precios variados y económicos, que sirvieron para hacerse de un stock disponible de imágenes con que adornar e ilustrar sus impresos. Así, en 1827 publica un catálogo de las viñetas que ofrecía en el mercado. Y en ese catálogo hemos encontrado, en efecto, la imagen con que en 1824 *La lira argentina* ilustra la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras...” (Fig. 8), imagen que hemos considerado recién en sus relaciones con el poema de Hidalgo. La viñeta puede encontrarse en ese catálogo que Durouchail publica por la imprenta Duverger en 1827: se trata de la viñeta n° 925, figura en la página número 27 del catálogo y se vendía a las imprentas al precio económico de 3 francos. Los clichés oscilaban, por lo general, entre 1 y 10 francos.²²

4. Proyecciones: de Hidalgo a Hernández

Ese uso particular de las imágenes disponibles, en la ilustración de la gauchesca, que se inicia en torno a estos poemas de Hidalgo en *La lira argentina* de 1824, persistirá aun hacia fines del siglo XIX y principios del XX, cuando algunas ediciones piratas de *Martín Fierro* reutilicen –por ejemplo– alguna imagen de *Los tres gauchos orientales* de Lussich, o cuando algunas ediciones de Berón reutilicen alguna de las ediciones hechas por el mismo Hernández. Como ha señalado Filipetti, en 1883 Juan Bonmatí, propietario de La Librería Hispano-Americana, realiza y comercializa una edición clandestina de *El gaucho Martín Fierro* y por ello fue llevado a pleito por Hernández en 1884. Durante el juicio, Hernández propuso como prueba de que la edición no era original sino falsificada el hecho de que no tenía el grabado que figuraba generalmente en la portada de sus ediciones (Fig. 9): así, la imagen de portada resultaba para Hernández una prueba de la autenticidad o inautenticidad de las ediciones.²³ Habría que agregar, avanzando un paso más respecto de lo indagado por Filipetti, que la imagen utilizada por Bonmatí para su portada (aquella que representa un gaucho de pie recostado sobre su caballo) es probablemente tomada por el falsificador, asimismo, de una edición contemporánea de *Los tres gauchos orientales* de Lussich: aquella que se realiza en 1883, en

²¹ Ibid., p. 338.

²² DUROUCHAIL, Pierre. *Épreuves des divers ornemens typographiques*: Gravés sur Bois et polytypés. Paris: Imprimerie Duverger, 1827. p. 27. Disponible en: https://books.google.fr/books?id=3ws_AAAAcAAJ&pg=PA32&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acceso en: 28 ene 2020.

²³ FILIPETTI, Guillermina. *Imágenes de ida y vuelta*. La relación palabra-imagen en las primeras ediciones ilustradas del *Martín Fierro* (1874-1910). Tesis de maestría. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2014, p. 28.

Montevideo, por la Librería Nacional de Barreiro y Ramos. En ese sentido, tanto el texto como la imagen son robados y plagiados. Y en ese doble crimen de imprenta, Bonmatí –el editor pirata– vuelve a unir, en los hechos, las trayectorias y los textos de Hernández y Lussich.²⁴ La imagen, por lo demás, parece más apropiada que la que Hernández propone para la portada de *El gaucho Martín Fierro*: si la figura del gaucho cantor, sentado sobre el mostrador, presenta en la edición de Hernández un Martín Fierro tal vez demasiado preocupado por montar un espectáculo, como un profesional de la payada devenida espectáculo, la figura del gaucho que Bonmatí reproduce de la edición de 1883 de *Los tres gauchos orientales* para su edición pirata de *El gaucho Martín Fierro* tal vez da cuenta mejor del carácter matrero y desafiante, y no meramente teatral y espectacular, de Fierro en la *Ida*. En la publicación de Lussich, por cierto, la ilustración llevaba unos versos del poema como epígrafe (“Pero me llaman ‘Matrero’ / Pues le juyo a la catana”), que en efecto lo ligaban a la voz del matrero Luciano Santos en el texto. Claramente, por lo demás, la imagen proviene de la edición de Lussich y no al revés, porque en la edición pirata de *El gaucho Martín Fierro* se encuentra recortada en su parte superior, en la parte que representa el cielo que no deja de tener su importancia en la imagen de la edición de Lussich. La reproducción de las imágenes disponibles parece haber sido una práctica muy extendida: el caso Bonmatí, digamos, no era un caso aislado. Así, unos pocos años luego, en 1887, el folleto de *El gaucho Pancho Bravo* de Sebastián Berón, editado por Llambías y Pardo, llevaba en su portada una de las ilustraciones con las que Hernández había adornado sus ediciones de la *Ida*: aquella en que Cruz se une a Fierro para enfrentar a la partida de policía que hasta allí había comandado.

Esta práctica de reutilización de imágenes se termina de condensar en los tiempos de la primera edición conjunta de *Martín Fierro* por la administración de la revista *Vida Argentina* en 1910, en una cultura visual que ya se ha transformado muchísimo desde la época de Hidalgo, y que está determinada en parte por la proliferación creciente de nuevas técnicas que permiten reproducir y extender masivamente las imágenes impresas. En efecto, en esa edición de 1910 del poema de Hernández, como señaló Guillermina Filipetti, pareció privilegiarse la parte gráfica antes que la parte textual, en tanto por momentos las páginas solo contienen ilustraciones o a veces las imágenes ocupan un espacio mayor que el asignado al texto; además, como señaló ya Rojas, la edición descuidó el texto pues presentó varias erratas y errores de tipeo: lo central parecería haberse jugado en torno a las

²⁴ Para el debate de las relaciones entre los poemas de Lussich y Hernández, se pueden consultar las propuestas de Borges, que vio al poema “Los tres gauchos orientales” como una anticipación y un “borrador del libro definitivo de Hernández” (BORGES, 1998, p. 29-38); las de Eneida Sansone (1964, p. IX-XV), que revisó la perspectiva de Borges indicando que este no había visto la primera edición de *Los tres gauchos orientales*, la de 1872, sino una posterior de 1883, en la que Lussich había realizado muchos cambios, incentivado –precisamente– por su propia lectura de *El gaucho Martín Fierro*; por último, las de Julio Schwartzman, que –aun recuperando la revisión de Sansone del error en que habría incurrido Borges– propone pensar que los “vínculos entre los dos poemas son fuertes y no recorren una sola dirección” (2013, p. 350).

ilustraciones.²⁵ Y ellas se hicieron, en su mayoría, otra vez, retomando las imágenes disponibles y haciéndolas jugar en un nuevo contexto: así, no solo esta edición vuelve a reproducir las imágenes de las ediciones de *El gaucho Martín Fierro* que había editado el propio Hernández o –también– se apropia de las fotografías que Francisco Ayerza, participando de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, realizó con el objetivo de ilustrar una edición de lujo del poema de Hernández que también –al menos en proyecto– se pensaba publicar en París²⁶, sino que retoma asimismo una imagen con la que Francisco Fortuny había ilustrado *El casamiento de Laucha* (1906) de Roberto Payro, o incluso las fotografías que el etnógrafo Guido Boggiani había tomado estudiando a varios grupos indígenas en el Matto Grosso y en el Chaco Paraguayo.²⁷ Así, ilustraciones y fotografías costumbristas se funden con fotografías etnográficas en una edición caracterizada por la profusión de imágenes de todo tipo. Y a pesar de que ese objeto nos habla de una cultura visual que ha variado muchísimo desde los tiempos de *La lira argentina* y las ilustraciones que propone para los poemas de Hidalgo, no deja de percibirse –como un bajo continuo– un mismo procedimiento en torno a la ilustración de los poemas gauchescos: la reutilización de las imágenes disponibles en la cultura impresa y gráfica de la época y su recontextualización en relación a textos que las resignifican.

Mucho antes de ello, sin embargo, en las publicaciones de Luis Pérez y de Hilario Ascasubi se trabajará con esa modalidad de la relación entre imagen y texto que se inaugura en torno a Hidalgo, pero también se empezará a experimentar con otras formas. De 1830 a 1850 estos escritores tomarán la posta que dejó Hidalgo en los años veinte y llevarán la experimentación con el género, sus formas discursivas, impresas y visuales, varios pasos más allá.

²⁵ FILIPETTI, op. cit., p. 101.

²⁶ Respecto del proyecto fotográfico de Ayerza, ver Tell (2013).

²⁷ FILIPETTI, op. cit., p. 102-113.

Figuras

Fig. 1 – Portada de *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.

LA
LIRA ARGENTINA,
 ó COLECCION
 DE LAS PIEZAS POÉTICAS,
 PARA A LUZ
 EN BUENOS-AYRES
 DURANTE LA GUERRA
 DE SU INDEPENDENCIA.



BUENOS-AYRES.

1824.

BIBLIOTECA
 DEL
 DEPARTAMENTO LEGISLATIVO

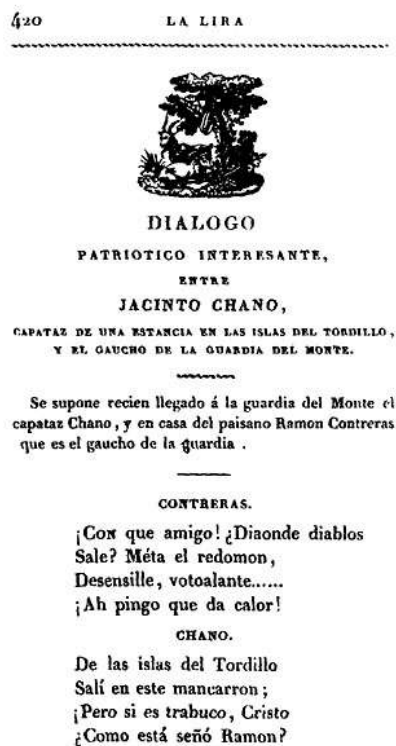
Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

Fig. 2 – Facsímil de prueba de imprenta de una ilustración hecha para *El gaucho Martín Fierro*, con nota y dibujo manuscrito del propio José Hernández.



Fuente: AA. VV., 1934.

Fig. 3 – Primera página del “Diálogo patriótico interesante...” de Hidalgo, en *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.



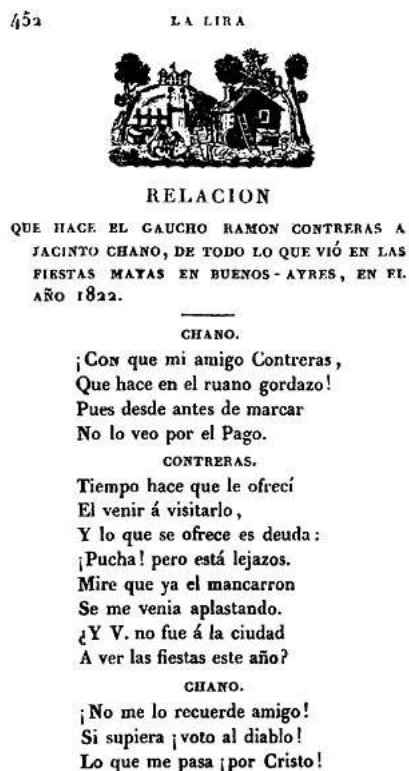
Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

Fig. 4 – Detalle del grabado que acompaña al “Diálogo patriótico interesante...” de Hidalgo, en *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.



Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

Fig. 5 – Primera página de la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras...” de Hidalgo, en *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.



Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

Fig. 6 – Detalle del grabado que acompaña a la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras...” de Hidalgo, en *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.



Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

Fig. 7 – Primera página y grabado que acompaña el “Romance endecasílabo” de Castañeda, en *La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. 1824.



Fuente: [DÍAZ, Ramón, (ed.)], 1824.

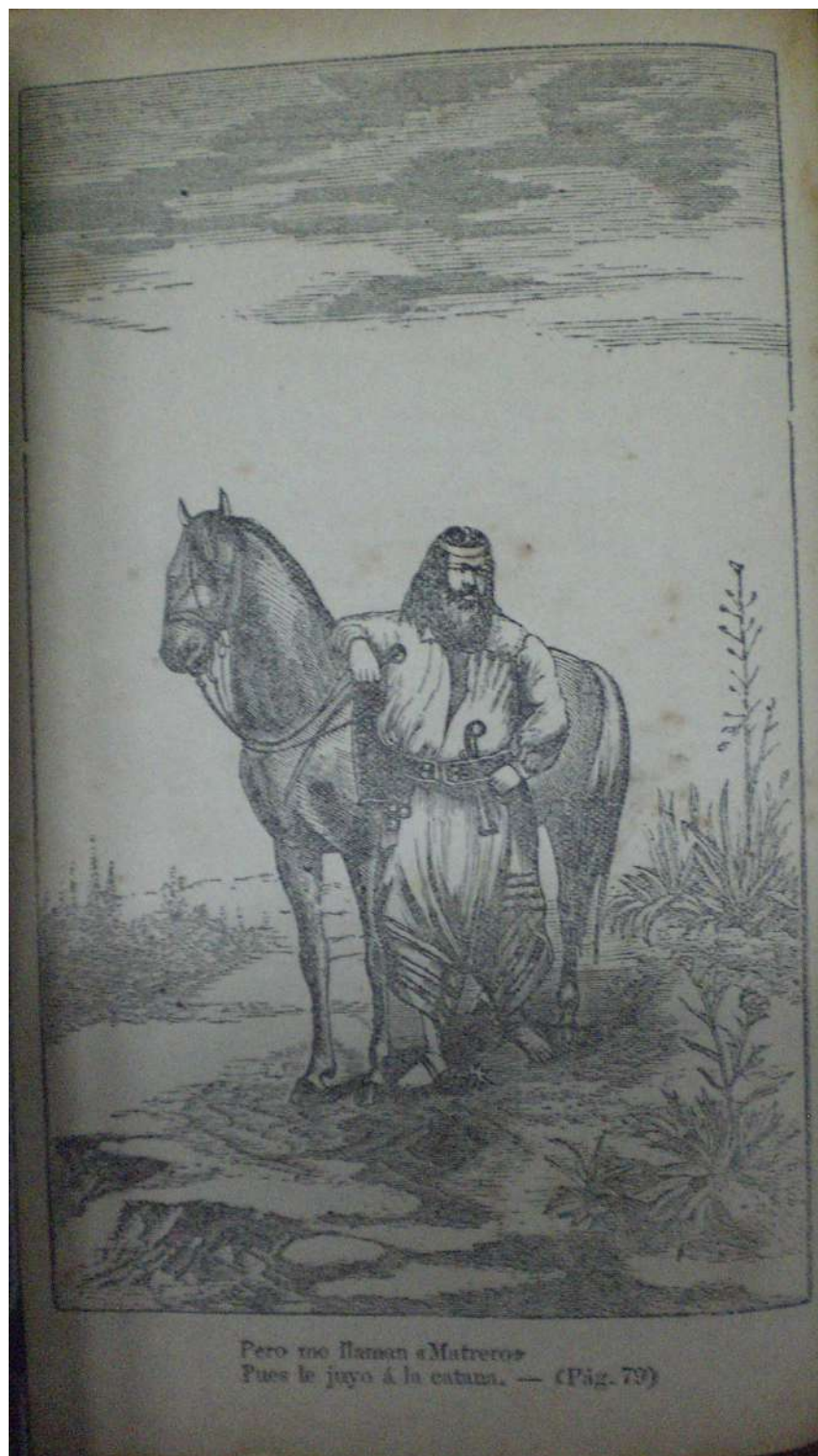
Fig. 8 – Página 27 del catálogo *Épreuves des divers ornemens typographiques*:
Gravés sur Bois et polytypés, de Durouchail. 1827.

N° 27 de la nouvelle Collection de 1827 de P. Durouchail, Graveur, Rue des Grands-Augustins, n° 27, à Paris.



Fuente: DUROUCHAIL, Pierre, 1827.

Fig. 9 – Detalle del grabado presente en la portada de *El gaucho Martín Fierro*, desde la octava edición de 1874.



Fuente: HERNÁNDEZ, José, 1874.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. **Martín Fierro**. En el Centenario de José Hernández. La Plata: Grupo Martín Fierro, 1934.
- AMIGO, Roberto. Introducción. Acuarelas inéditas de un viajero colonial. *In: Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Buenos Aires: Hilario Artes, Letras y Oficios, 2015.
- BARCIA, Pedro Luis. Estudio preliminar. *In: La lira argentina* o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982. p. XI-LXXXI.
- BERÓN, Sebastián C. **El gaucho Pancho Bravo. Primera parte**. Buenos Aires: Llambías y Pardo, 1887.
- BORGES, Jorge Luis. **Discusión**. Madrid: Alianza, 1998.
- CHARTIER, Roger. **El orden de los libros**. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Barcelona: Gedisa, 1994.
- [DÍAZ, Ramón, (ed.)]. **La lira argentina** o colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia. Buenos Aires [Paris], 1824.
- DUROUCHAIL, Pierre. **Épreuves des divers ornemens typographiques**: Gravés sur Bois et polytypés. Paris: Imprimerie Duverger, 1827. Disponible en: https://books.google.fr/books?id=3ws_AAAAcAAJ&pg=PA32&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acceso en: 28 ene 2020.
- FILIPETTI, Guillermina. **Imágenes de ida y vuelta**. La relación palabra-imagen en las primeras ediciones ilustradas del Martín Fierro (1874-1910). Tesis de maestría. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2014.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. “¿Existieron los gauchos?”, en **Anuario del IEHS**. Revista del Instituto de Estudios Histórico-Sociales, Universidad del Centro, Tandil, n° 2, pp. 42-52, 1987.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. “El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires”. *In: José Hernández, Martín Fierro*. Edición crítica (Ángel Núñez y Élica Lois, coords.). Paris: Archivos / ALLCA XX, 2001. pp. 654-690.
- GELMAN, Jorge, 1987. “¿Gauchos o campesinos?”, en **Anuario del IEHS**. Revista del Instituto de Estudios Histórico-Sociales, Universidad del Centro, Tandil, n° 2, pp. 53-59, 1987.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. “Iconografía colonial rio-platense”. *In: Iconografía argentina anterior a 1820*. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943. pp. 7-35.
- [HIDALGO, Bartolomé]. **Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú**. Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f.

- [HIDALGO, Bartolomé]. **Al triunfo de Lima y el Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras.** Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f.
- [HIDALGO, Bartolomé]. **Diálogo patriótico interesante, entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del Monte.** Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f.
- [HIDALGO, Bartolomé]. **Nuevo diálogo patriótico entre Ramón Contreras, gaucho de la guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo.** Buenos Aires: Imprenta de Álvarez, s/f.
- [HIDALGO, Bartolomé]. **Un gaucho de la guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma.** Buenos Aires: Imprenta de los Expósitos, s/f.
- HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro.** Octava edición. Buenos Aires: Taller de Zincografía, 1874.
- HERNÁNDEZ, José. **La vuelta de Martín Fierro.** Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni, 1879.
- HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro.** Buenos Aires: [Edición falsificada por Juan Bonmatí], 1883.
- HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro. Obra completa (Ida y Vuelta).** Buenos Aires: Administración de la "Vida Argentina", 1910.
- La Patria Argentina.** Periódico. Buenos Aires, 1789-1880.
- LUSSICH, Antonio D. **Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos. Cantalicio Quirós y Miterio Castro en un baile del Club Uruguay. Otras poesías sueltas.** Montevideo: Librería Nacional de Barreiro y Ramos, 1883.
- MELOT, Michel. *Le texte et l'image. In: Chartier, Roger y Martin, Henri-Jean, Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme a la Belle Époque.* Paris: Fayard / Cercle de la Librairie, 1990.
- PENHOS, Marta. **Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- PISANO, Juan Ignacio. **Prácticas del decir gauchesco: alabanza, estereotipo y propio parecer en tres textos de la colonia. Badebec**, vol. 4, n° 7, p. 61-84, septiembre 2014. Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/92/82>. Acceso en: 28 ene 2020.
- REVERTE, Javier *et. al.* **Expedición Malaspina.** Un viaje científico-político alrededor del mundo 1789-1794. Madrid: Turner, 2010.
- RIVERA, Jorge B. **La paga del gauchesco. Clarín.** Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

SANSONE, Eneida. Prólogo. *In*: Lussich, Antonio. **Los tres gauchos orientales**. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1964. p. VII-XXXII.

SCHVARTZMAN, Julio. **Letras gauchas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

TELL, Verónica. *Gentlemen*, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. **Caiana**. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n° 3, p. 1-19, 2013. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3. Acceso en: 28 ene 2020.