

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Avatares del Imperio en el Río de la Plata

Estrategias ideológicas y opacidades enunciativas en las representaciones visuales de las invasiones inglesas de 1806 y 1807



Maestranda: Florencia Baliña
Directora: Marta Penhos

Entrega: Junio de 2020



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

idaes

INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES

Avatares del Imperio en el Río de la Plata

Estrategias ideológicas y opacidades enunciativas en las representaciones visuales de las invasiones inglesas de 1806 y 1807

Florencia Baliña

RESUMEN

Esta tesis aborda un conjunto de grabados conmemorativos y satíricos referidos a las invasiones inglesas al Río de la Plata, producidos durante las primeras décadas del siglo XIX en España e Inglaterra. Su propósito principal es analizar las modalidades de descripción espacial y de narración de los acontecimientos que estas imágenes ponen en juego, y discutir su transparencia a través de la identificación de sus aspectos opacos. Nuestro trabajo propone echar luz sobre las convenciones de representación y las estrategias políticas e ideológicas que mediaron la “puesta en imágenes” de los sucesos históricos.

Partimos de la hipótesis de que estas imágenes ponen en juego recursos diversos en vistas a construir un efecto de realidad, y que simultáneamente evidencian posicionamientos ideológicos al revelar el interés de los países europeos por ejercer el control efectivo y simbólico sobre el Río de la Plata. Asimismo, nuestra hipótesis sostiene que estas representaciones están atravesadas por tradiciones y convenciones de representación específicas, entre ellas la tradición nórdica de representación del espacio, la representación del paisaje característica del pintoresquismo y la cartografía militar. Nuestra investigación rastrea estos recursos, indicios y convenciones, e indaga en los usos y funciones de estas imágenes que trascienden lo documental.

PALABRAS CLAVE

Invasiones inglesas - Grabados conmemorativos - Grabados satíricos - Cartografía - Buenos Aires - Montevideo

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Agradecimientos | 2 |
| 0. Introducción | |
| 0.1. Presentación | 4 |
| 0.2. Estado de la cuestión | 8 |
| 0.3. Marco teórico | 14 |
| 0.4. Breve resumen de los capítulos | 22 |
| 1. Capítulo 1: Los hechos históricos | |
| 1.1. Introducción | 25 |
| 1.2. “Opening new sources of treasure” o los principales motivos de la invasión | 26 |
| 1.3. Invasión y Reconquista de Buenos Aires | 27 |
| 1.4. El asalto a Montevideo | 30 |
| 1.5. La Defensa de Buenos Aires | 33 |
| 1.6. La corte marcial contra John Whitelocke | 35 |
| 1.7. Cierre | 36 |
| 2. Capítulo 2: Empañar la transparencia: tradiciones, convenciones y otros condicionamientos de la representación | |
| 2.1. Introducción: la representación como problema filosófico y los <i>estereotipos adaptados</i> | 37 |
| 2.2. El condicionamiento del medio | 39 |
| 2.3. Modelos previos: la descripción espacial y la narración de acontecimientos | 44 |
| 2.4. Cierre | 76 |
| 3. Capítulo 3: El montaje, la lógica de la multiplicidad y el efecto de realidad | |
| 3.1. Introducción: la multiplicidad como estrategia documental | 78 |
| 3.2. La geografía o el ojo de la historia | 86 |
| 3.3. Dónde, cuándo, cómo, quién: las inscripciones textuales | 106 |
| 3.4. Cierre | 112 |
| 4. Capítulo 4: La sátira gráfica, el humor político y la guerra | |
| 4.1. Introducción: Un abordaje humorístico de los sucesos bélicos | 113 |
| 4.2. ¿Un paisaje irónico? Cuando Buenos Aires se llenó de palmeras | 116 |
| 4.3. “Grey Hairs but no White Locks” o la caricatura como arma política | 124 |
| 4.4. Cierre | 147 |
| 5. Conclusiones | 149 |
| 6. Bibliografía | |
| 6.1. Bibliografía teórica | 157 |
| 6.2. Bibliografía específica | 158 |
| 6.3. Bibliografía general | 159 |
| 6.4. Fuentes | 161 |
| 7. Corpus | |
| 7.1. Grabados conmemorativos | 162 |
| 7.2. Grabados satíricos | 162 |

AGRADECIMIENTOS

Un inmenso gracias a Marta Penhos, mi Directora, por su generosidad y guía permanente. A lo largo de este proceso, fue mi referencia constante: gracias por el apoyo, el ojo atento y la lectura precisa, por las preguntas, el humor, las sugerencias bibliográficas, los cafecitos, las puestas en común, las ideas y el afecto. Desde que la conozco, Marta es para mí un ejemplo de docente, de investigadora y de persona.

Gracias también a mis profesores de los dos talleres de tesis de esta maestría, Georgina Gluzman y Juan Ricardo Rey. Con sus devoluciones ambos me ayudaron a delinear este proyecto de investigación. A Georgina, en especial, no sólo por sus comentarios lúcidos, sino también por alentarme a continuar con este trabajo en un momento de dudas.

El proyecto UBACyT *“Imágenes científicas y artísticas sobre el espacio. Cuestiones conceptuales, teóricas y metodológicas acerca de la producción, la circulación y los usos de imágenes”*, dirigido por Carla Lois y co-dirigido por Marta Penhos, me permitió entrar en contacto con bibliografía para mí novedosa y ponerla en discusión con otras investigadoras, lo que despertó nuevas preguntas e interrogantes. Gracias en especial a Carla, Marta, Paula Bruno e Irene Depetris Chauvin por esos intercambios.

También me gustaría agradecer a algunas docentes e investigadoras, que —en diferentes instancias de este proceso— me ayudaron con mucha generosidad recomendando lecturas, facilitando materiales, o compartiendo conmigo algunas ideas y opiniones: en particular, gracias a Sandra Szir, Lía Munilla, Silvia Dolinko y Mary Pedley.

Un gracias enorme a mi amiga Sole Sobrino, con quien hicimos la carrera de Artes casi completa y con quien tuve la suerte de compartir también parte de esta maestría. Sole leyó los primeros esbozos de esta investigación, y me ayudó con la revisión de algunos capítulos. Con ella y su novio, Ignacio Zenteno, nos reunimos durante varios meses a trabajar en nuestras investigaciones, compartir dudas y poner en común avances. Esos encuentros, regados siempre con cosas ricas, fueron un combustible muy importante para mí.

Por último, gracias a los que me acompañaron en este proceso como me acompañan en la vida. A mis papás, Jacqueline y Fernando, que me enseñaron a poner todo de mí cuando algo me interesa y apasiona. A mis hermanos, Fede y Diego, que me ayudan a

desdramatizar los momentos oscuros y son expertos en hacerme reír. Y a Fran por el amor de todos los días, porque desde que empecé la carrera de grado me escucha hablar de arte y se entusiasma conmigo.

INTRODUCCIÓN

“Habría sido imposible trasladarlo al papel, ni siquiera en alguna especie de taquigrafía, de haber estado cerca. Pero la distancia lo volvía otra vez cuadro, al incluirlo todo (...) Había que hacerlo todo pequeño como puntos, y prepararse para reducirlo más todavía (...) Figuras pequeñitas correteando en el paisaje, bajo el sol. Claro que en el cuadro se las podía ver de muy cerca, aunque fueran minúsculas como granos de arena; el espectador podría acercarse cuanto quisiera, aplicar la visión microscópica, y ver los detalles.”

César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*¹

“Pudiste sorprenderme pero no vencerme.”

Medalla de plata acuñada en 1807²

0.1. Presentación

La investigación que recoge esta tesis aborda un conjunto de representaciones visuales sobre las invasiones inglesas al Río de la Plata (1806-1807) creadas durante las primeras décadas del siglo XIX en España e Inglaterra. El propósito principal de nuestro trabajo es analizar las modalidades de descripción espacial y de narración de los acontecimientos que estas imágenes ponen en juego, y discutir su *transparencia* (esto es, el estatus de testimonios con el que históricamente han sido abordadas) a través de la identificación de sus aspectos *opacos* (es decir, de las convenciones de representación y las estrategias políticas e ideológicas que mediaron la “puesta en imágenes” de los sucesos históricos).

Partimos de la hipótesis de que estas imágenes ponen en juego recursos diversos en vistas a construir un efecto de realidad, y que simultáneamente evidencian posicionamientos ideológicos al revelar el interés de los países europeos por ejercer el control efectivo y simbólico sobre los territorios del Río de la Plata. Asimismo, nuestra hipótesis sostiene que que estas representaciones están atravesadas por modelos, tradiciones y convenciones de representación muy específicas, entre las que destacan la tradición nórdica de representación del espacio, la representación del paisaje característica del pintoresquismo y la cartografía militar. A lo largo de la investigación, hemos rastreado estos recursos, indicios y convenciones, e indagado en aquellos usos y funciones de las imágenes que

¹ César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Buenos Aires, Literatura Random House, 2015, p. 89.

² Ignacio Fernández Arrabal, *Invasión inglesa a Buenos Aires, 1807*. Medalla de plata, 5.05 cm de diámetro, Colección Museo del Prado. En el anverso de la medalla se representa a un hidalgo español sorprendido por un soldado inglés. En el reverso, el hidalgo español es representado como soldado, atacando al inglés que sujeta su bandera ya caída en tierra.

trascienden lo meramente documental, y que se relacionan con las disputas simbólicas por los modos de relatar la historia.

Entre 1806 y 1807, el Río de la Plata —y específicamente las ciudades de Buenos Aires y Montevideo— fueron escenario de las llamadas invasiones inglesas. Estas operaciones militares, motivadas fundamentalmente por intereses económicos de la corona británica, generaron en Europa un flujo considerable de noticias acerca del territorio rioplatense y sus características. En dicho contexto se inscribe la producción de las imágenes que abordaremos a lo largo de esta tesis. Nuestro corpus está integrado por un grupo de grabados, creados durante las primeras décadas del siglo XIX, dentro del cual hemos distinguido dos subconjuntos: por un lado, grabados conmemorativos que representan los territorios de Buenos Aires y Montevideo y las acciones allí desarrolladas; por otro, imágenes satíricas que con un tono irónico recuperan algunos de los acontecimientos y personajes históricos involucrados en la contienda. Existen piezas gráficas vinculadas con las invasiones inglesas que escapan a estas categorías, y que por ende han quedado fuera del recorte propuesto por nuestra investigación. Nos referimos, en particular, a los retratos de algunos de los protagonistas del conflicto —como el Brigadier General William Carr Beresford—, y a algunos paisajes producidos durante las invasiones, que no presentan indicio alguno del enfrentamiento armado. Esta decisión está motivada por nuestro interés en analizar, puntualmente, las modalidades de narración de los episodios históricos que las imágenes ponen en juego.

Los grabados conmemorativos de los que nos ocuparemos circularon en álbumes y libros ilustrados de temática histórica, aunque en algunos casos también fueron producidos como objetos “autónomos” destinados a ser enmarcados y exhibidos. El interés por los temas bélicos era característico de la época: sabemos que a comienzos del siglo XIX las escenas de batalla y las imágenes de costumbres militares tenían amplia circulación y eran muy demandadas tanto por los gobiernos como por los sectores de la burguesía que adherían a un nacionalismo militarista. En este contexto, la publicación de álbumes que celebraban victorias militares pasadas y contemporáneas constituía una práctica habitual.

El análisis de estos grabados revela numerosos puntos en común, entre ellos: la coexistencia de varias imágenes sobre la superficie de un mismo grabado, la utilización alternativa de dos modelos de vista urbana (desde el río o desde una elevación), la inclusión de los perfiles de los edificios más representativos de las ciudades representadas, la incorporación de imágenes cartográficas (mapas o planos) para señalar los movimientos de las tropas sobre el terreno, la utilización de inscripciones conmemorativas y la casi total

ausencia de figuras destacadas, puesto que éstas tienden a ser representadas en una escala pequeña respecto a la vastedad del territorio.

Según creemos, estas convergencias evidencian la pregnancia de ciertas convenciones de representación durante este período. Más allá de la intención testimonial de recrear la apariencia física del territorio y de documentar los hechos allí acontecidos, reforzada por la puesta en acción de recursos que apuntan a la construcción de un efecto de realidad, los esquemas compositivos utilizados derivan evidentemente de tradiciones específicas, que condicionan los modos de representación: entre ellas, la tradición nórdica —tal como había sido reinterpretada en el siglo XVIII—, el pintoresquismo y la cartografía militar. Creemos que demostrar la incidencia de estos modelos en la configuración de las imágenes que nos ocupan permite poner en tensión el estatus de *documentos* con el que los grabados se presentan a sí mismos, y a través del cual en buena medida han sido históricamente interpretados.³

Respecto a las imágenes satíricas que integran nuestro corpus, las mismas fueron creadas en Inglaterra durante la llamada “época dorada” de la caricatura británica, que comprende el último tercio del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Su producción se desarrolló a raíz de la corte marcial a la que fue sometido John Whitelocke, quien comandara la segunda invasión a Buenos Aires en 1807, durante los primeros meses de 1808. Como veremos, estas piezas gráficas satirizan la figura de Whitelocke y adscriben a su cobardía la derrota sufrida por las tropas británicas. Aunque el tono explícitamente irónico de estas representaciones difiere del de los grabados conmemorativos, hay puntos de contacto entre ambos subconjuntos que merecen ser señalados, en tanto refuerzan nuestra hipótesis acerca de la vigencia de ciertas “recetas” compositivas pregnantes en la época.

Ambas secciones del corpus constituyen testimonios parciales de los hechos y, en este sentido, nos confrontan con las disputas simbólicas en torno a los relatos históricos: creemos que estas imágenes poseen intrínsecamente una intención persuasiva y que buscan instalar *una* versión sobre los hechos de la contienda. La valoración de su calidad estética desborda los límites de este trabajo, en tanto resulta altamente probable que esta variable fuera secundaria en sus contextos de producción. De acuerdo con nuestra

³ Como mostraremos en los próximos capítulos, al abordar estas piezas gráficas, los estudios iconográficos se han limitado, en líneas generales, a marcar sus correspondencias y/o discrepancias respecto a la *realidad*. Ejemplos ilustrativos son: Horacio Arredondo, *Iconografía de Montevideo: Grabados de las invasiones inglesas*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1927; Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.

hipótesis, estas piezas no fueron concebidas como imágenes artísticas sino como imágenes-testigo, esto es, como registros visuales de los acontecimientos militares, que manifiestan además otros usos y funciones: propagandística, celebratoria, satírica, etc. En este sentido, los grabados de los que nos ocuparemos probablemente estuvieron mucho más vinculados con el universo de la política, las noticias y el entretenimiento, que con el circuito del arte propiamente dicho: formaban parte, en definitiva, de la cultura visual de la época. En consecuencia, a lo largo de la investigación comprenderemos estas piezas gráficas como objetos visuales inscritos en un entramado cultural sobre el que operan, y que al mismo tiempo los condiciona.

De lo hasta aquí desarrollado se desprende que el objetivo central de nuestra investigación será empañar la *transparencia* de estas piezas e indagar en sus aspectos *opacos*. Como ya hemos adelantado, creemos que los factores que condicionaron la producción de estas imágenes responden, por un lado, a ciertos modelos y tradiciones de representación específicos, y, por otro, a los intereses políticos e ideológicos de los bandos en conflicto.

En consecuencia, a lo largo de esta tesis rastrearemos la vinculación de las imágenes que integran nuestro corpus con representaciones previas y posteriores de género paisajístico y bélico, para desvelar su inscripción total o parcial en ciertas tradiciones y modelos de representación, y analizaremos los estereotipos de representación de la ciudad y de la guerra que estas imágenes presentan —y los modos en que son retomados, discutidos o enriquecidos— para mostrar las adaptaciones que quienes produjeron estas imágenes debieron realizar sobre los modelos heredados. Por otra parte, estudiaremos la presencia de prácticas cartográficas en estas representaciones —que se manifiesta no sólo en la inclusión explícita de mapas y planos de las ciudades invadidas, sino asimismo en la configuración de los propios paisajes como cartográficos— para analizar su vinculación con la voluntad de ejercer control efectivo y simbólico sobre la región. En una línea similar, analizaremos los modos de relación entre los componentes textuales y visuales de estos grabados —que en ocasiones se refuerzan, se complementan o se contradicen— con la intención de determinar la eficacia de estas representaciones para fijar en la memoria de los espectadores episodios relevantes de la historia militar.

En definitiva, nuestra investigación pretende indagar en las funciones ideológicas y políticas de estas imágenes (registro del territorio, difusión de novedades, celebración del triunfo, satirización de la derrota, etc.), que se manifiestan a través de estrategias visuales y discursivas, y explorar cómo estos aspectos determinaron modalidades particulares de representación. Creemos que este trabajo constituye un aporte relevante para el

conocimiento de un corpus de imágenes vinculadas con la historia nacional y regional, que —aunque mencionadas por las grandes compilaciones de iconografía rioplatense— no han merecido suficiente atención crítica, posiblemente debido al hecho de que constituyen objetos no canónicos para la historia del arte. Hasta el momento, el análisis de estas imágenes se ha limitado a la descripción iconográfica de sus componentes, sin complejizar las implicancias de su inscripción en un contexto cultural, político e ideológico específico. Según creemos, la mirada metodológica que aquí proponemos ha permitido formular nuevos interrogantes y de esta manera renovar parcialmente el relato que la historiografía local ha desarrollado en torno a estas piezas.

0.2. Estado de la cuestión

Como ya hemos anticipado, las imágenes de las que nos ocuparemos están atravesadas por tradiciones de representación muy específicas, entre las cuales destaca —según hemos comprobado— la herencia nórdica. La compilación de artículos reunida por Bernardo García resulta fundamental para profundizar, puntualmente, en la tradición nórdica de representación de la guerra. Los trabajos reunidos por García estudian representaciones bélicas creadas en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII y problematizan, entre otros aspectos, sus implicancias retóricas, las tensiones que plantean entre verdad y ficción, y su vínculo con la propaganda y la construcción de la memoria colectiva.⁴

La tradición de *descripción espacial* nórdica —que relativiza la separación entre mapas, comprendidos como representaciones que proporcionan información objetiva, y paisajes, entendidos como comunicadores de emociones y cualidades del lugar— fue retomada durante los siglos XVIII y XIX para “poner en imágenes” los territorios americanos, en un contexto expansionista que pretendía, por un lado, ampliar el conocimiento acerca del mundo y, por otro, plasmar los paisajes americanos desde una mirada estética. Sabemos que la representación de vistas urbanas y paisajes cartográficos tuvo como uno de sus principales desprendimientos la variante pintoresquista, manifiesta en múltiples imágenes de tipos y costumbres.⁵ En lo que respecta a la representación del actual territorio argentino,

⁴ Bernardo García (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

⁵ Aunque las imágenes que integran nuestro corpus fueron mayoritariamente producidas en Europa por dibujantes y grabadores que no conocieron los territorios americanos, creemos que muchos estudios que abordan la producción visual de artistas viajeros son pertinentes para rastrear la pregnancia de ciertas fórmulas de representación durante los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo: Roberto Amigo, “Acuarelas inéditas de un viajero colonial” en *Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*, Buenos Aires, Roberto Raúl Vega, 2015; Peter John Brownlee, Valeria Piccoli y Georgiana Uhlyarik (eds.), *Paisaje en las Américas. Pintura desde la Tierra del Fuego al Ártico*, Toronto, Art Gallery of Ontario – Pinacoteca do Estado de São Paulo – Terra Foundation – Terra,

los trabajos de Marta Penhos son claves para nuestro estudio, en tanto proponen un abordaje foucaultiano de las producciones textuales y visuales de diversas expediciones científicas.⁶ Nos interesa particularmente su análisis respecto a las vistas de ciudades, que de acuerdo con Penhos se entroncan con la tradición cartográfica nórdica, un canon difundido por toda Europa que serviría como base tanto para la representación de paisajes como para la pintura de batallas.⁷

Partiendo de un corpus que desborda los límites de este trabajo, Penhos ha analizado las vistas de distintas ciudades de la costa rioplatense que Felipe Bauzá, José Cardero y Fernando Brambila realizaron hacia fines del siglo XVIII durante la expedición Malaspina, y ha demostrado el impacto que tuvieron en ellas ciertas recetas compositivas de uso común en la época. Además, la autora ha destacado la escasez de representaciones de estas ciudades durante el período y ha justificado así el hecho de que la vista de Buenos Aires realizada por Brambila haya sido utilizada posteriormente como “telón escenográfico” en otras imágenes, entre ellas la representación de las invasiones inglesas por José Cardano,⁸ de la que nos ocuparemos en esta tesis. También Fernando Aliata se ha abocado al estudio de vistas urbanas de Buenos Aires producidas entre los siglos XVII y XIX —y, en particular, a la iconografía de la ciudad desde el río—, y ha atendido específicamente a la transformación en las técnicas de representación que posibilitaron una transcripción cada vez más ajustada del entorno físico.⁹

Varias compilaciones iconográficas reúnen representaciones del espacio rioplatense producidas durante los siglos XVIII y XIX que resultan pertinentes a los fines de nuestro estudio. Entre ellas, cabe mencionar las desarrolladas por Del Carril y Aguirre Saravia, por un lado, y González y Montero por el otro.¹⁰ Aunque estos estudios poseen el mérito de

University Press, 2015; Natalia Majluf, “Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860” en *Reproducing Nations*, Nueva York, Americas Society, 2006; María Esther Pérez Salas, “Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver”, *Instituto de Investigaciones Estéticas. Monografías de arte*, vol. 29, México, UNAM, 2005; Patricia Londoño, *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX: obras sobre papel. Colecciones de la Banca Central, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*, Bogotá, Banco de la República, 2007.

⁶ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; y *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018.

⁷ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar...* op.cit., p. 321.

⁸ *Ibidem*, p. 338.

⁹ Fernando Aliata, “De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano”, en *estudios del hábitat*, Vol 2 (5), La Plata, Universidad Nacional de La Plata | Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Junio 1997, pp. 11-20.

¹⁰ Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964, e *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires,

facilitar el acceso a un nutrido conjunto de imágenes para su estudio comparativo, carecen de un análisis crítico respecto a dichas producciones visuales. Estos volúmenes no sólo se refieren a las representaciones visuales y textuales producidas por los artistas viajeros que atravesaron la región, sino que presentan apartados dedicados específicamente a las invasiones inglesas, que en algunos casos proporcionan descripciones de las imágenes en clave iconográfica, y en otros se limitan a brindar un breve racconto de los hechos históricos. En la misma dirección, aunque de manera más focalizada, se orienta un estudio de Horacio Arredondo anterior a los trabajos previamente citados que analiza seis grabados sobre la invasión inglesa a Montevideo,¹¹ y un apartado de la investigación de Aníbal Barrios Pintos, que proporciona fragmentos de fuentes escritas por diversos viajeros ingleses sobre la toma de la ciudad.¹²

En lo que atañe específicamente a las imágenes sobre las invasiones inglesas, el descuido en su análisis como dispositivos representacionales resulta a nuestros ojos bastante evidente. En la historiografía relevada, las producciones visuales parecen ser comprendidas meramente como testimonios (más o menos fidedignos) de los sucesos que los textos refieren. En este mismo sentido, muchas de estas imágenes han sido y siguen siendo utilizadas para ilustrar estudios de carácter histórico.¹³ Llama la atención la escasez de lecturas que problematicen estas imágenes bélicas desde una mirada contemporánea. Una excepción en este sentido podría haber sido la realización en el año 2007, en el Pabellón de Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina, de la exhibición *Invasión, Reconquista, Defensa de Buenos Aires, 1806-1807*, en la que se exhibieron crónicas y documentos de los hechos históricos, retratos de sus protagonistas, grabados que representan diferentes momentos del conflicto, y objetos e indumentaria típicos de la época. Sin embargo, en el breve texto del catálogo, las imágenes aparecen nuevamente como portadoras de información sobre “la vida cotidiana, los enfrentamientos, los caracteres sociales y económicos, con la mayor fidelidad posible, familiarizándonos con el acaecer bélico.”¹⁴

1982; Ariosto González, Carlos Pérez Montero et al., *Iconografía de Montevideo*, Montevideo, Concejo Departamental de Montevideo, 1955.

¹¹ Horacio Arredondo, *Iconografía de Montevideo: Grabados de las invasiones inglesas*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1927.

¹² Aníbal Barrios Pintos, *Montevideo visto por los viajeros*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1971.

¹³ Por ejemplo Isaac Pearson, *Las invasiones inglesas*, Buenos Aires, Lit. é Imp. Méjico 2670, 1901 y Carlos Roberts, *Las invasiones inglesas del Río de la Plata (1806-1807) y la influencia inglesa en la Independencia y organización de las provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Talleres Gráficos S.A. Jacobo Peuser Ltda., 1938.

¹⁴ Cecilia Cavanagh, “Prólogo”, en AAVV, *Invasión, Reconquista, Defensa de Buenos Aires* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación Universitaria Católica Argentina, 2007, p. 5.

Más alineado con nuestra perspectiva se encuentra el trabajo de Alicia Otero Mera, quien al analizar la iconografía —desarrollada durante el siglo XIX, pero también en las primeras décadas del siglo XX— vinculada con las invasiones inglesas ha distinguido diversas aproximaciones visuales a los acontecimientos, que ha catalogado como *miradas heroica, satírica, exótica y patriótica*. A pesar de que la aproximación a las producciones visuales estudiadas resulta bastante descriptiva, su trabajo tiene la virtud de evidenciar el posicionamiento ideológico de quienes las produjeron, y algunas de las posibles intenciones que subyacen a lo documental.¹⁵

Aunque desborda los límites de nuestra investigación, algunos aspectos del trabajo de Laura Malosetti Costa en torno a la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* resultan de interés para este trabajo. Desde la perspectiva de la historia cultural, la autora comprende la ciudad de Buenos Aires (y la pampa circundante) como “localizaciones de la cultura”, que constituyen mucho más que lugares concretos: “condensan ideas, sentimientos, deseos y frustraciones en relación con la sociedad y la política” e “involucran las ideas de progreso y de tradición, de acción y contemplación, de guerra y paz”.¹⁶ La orilla, el borde y el suburbio —espacios intermedios entre el campo y la ciudad— resultan categorías de interés para nuestro estudio, en tanto aparecen plasmados en algunas de las representaciones que abordaremos. Malosetti Costa también pone el foco en la simultaneidad y la porosidad entre modos de ver científico-documentales y aproximaciones estéticas,¹⁷ otra cuestión central a los fines de nuestra investigación.

Respecto a la circulación de las imágenes bélicas en el contexto europeo, sabemos que durante las primeras décadas del siglo XIX era habitual la publicación de álbumes que celebraban victorias militares pasadas y contemporáneas.¹⁸ Numerosos estudios —a los que lamentablemente sólo hemos podido acceder de manera parcial— han recopilado, clasificado y analizado los grabados publicados en esta época en el contexto británico. Estos catálogos no sólo evidencian la producción de imágenes celebratorias, sino asimismo de sátiras gráficas sobre temáticas bélicas.¹⁹

¹⁵ Alicia Otero Mera, “Las Invasiones Inglesas. Una mirada moderna a la iconografía tradicional”, *Revista Armas y Letras*, N°5, 2007, pp. 112-152.

¹⁶ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸ Página web de la Cambridge University Library: <http://www.lib.cam.ac.uk/>

¹⁹ John Roland Abbey, *Travel in aquatint and lithography, 1770-1860, from the library of J.R. Abbey*, Londres, Curwen Press, 1953; Rodney K. Engen, *Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and their Works*, Cambridge, Chadwyck Healey, 1979; Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914*, Londres, Constable & Co, 1923; Michael Twyman,

Respecto a este último punto, son varios los autores que han estudiado el florecimiento de la producción y circulación de imágenes satíricas de tema político en el contexto británico: estos estudios han profundizado en la creciente autonomía que estas piezas adquirieron como objetos visuales, productos de la visión individual y subjetiva de ciertos artistas, entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.²⁰

En cuanto a la producción local de estampas conmemorativas sobre acontecimientos recientes, al analizar los periódicos ilustrados de Buenos Aires Sandra Szir ha señalado que hasta la década de 1860 los eventos contemporáneos no conformaron un contenido frecuente en el registro visual, y que fue sólo cuando la producción local de imágenes se volvió más abundante —debido a la ampliación de recursos técnicos y humanos— que las iconografías se ampliaron para incluir el registro de eventos políticos y militares contemporáneos.²¹

La escasez de material visual producido en el Río de la Plata a comienzos del siglo XIX en torno a conflictos bélicos contemporáneos contrasta con la amplia producción desarrollada en décadas posteriores. Un ejemplo ilustrativo es la Guerra del Paraguay, que sí ha suscitado gran interés en los investigadores locales. Las reflexiones de Roberto Amigo sobre las diversas modalidades de representación pictórica del conflicto permiten introducir la pregunta acerca de las características de las imágenes de guerra en el contexto local. El autor puntualiza la ausencia de un tratamiento que responda a la gran pintura de historia e indaga, entre otros casos, en las representaciones analítico-descriptivas de Cándido López, que considera entroncadas con la tradición europea de representación de batallas de la cartografía militar, sujeta a la ilustración de los partes de guerra. De esa tradición derivaría, según Amigo, la preocupación de López por la identificación de las tropas y sus movimientos, así como también la ausencia de detalles expresivos en estas imágenes. Según creemos, las imágenes de nuestro corpus —en las que muchos de estos rasgos

Lithography 1800-1850, Londres, OUP, 1970 y *Printing, 1770-1970. An Illustrated history of its development and uses in England*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1970.

²⁰ Douglas Fordham, "Satirical Peace Prints and the Cartographic Unconscious", en John McAleer y John MacKenzie (ed.), *Exhibiting the Empire: Cultures of Display and the British Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2015, pp. 64-89; Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, "'Shoot Folly as It Flies': Humour on Paper", en *Infinite Jest. Caricature and satire from Leonardo to Levine* (cat. ex.), Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 3-17; Rauser, Amelia, "Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution", en *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, 1998, pp. 153-171 y "Caricature and Irony: Aestheticism, Embodiment and Subjectivity", en *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-century English Prints*, Associated University Press, 2008.

²¹ Sandra Szir, "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)", en *caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, n°3, diciembre de 2013.

resultan evidentes— también abrevan parcialmente en la tradición visual de la cartografía militar.²²

Finalmente, cabe señalar que a diferencia de la historia del arte —que como hemos mostrado no ha realizado un estudio exhaustivo de las imágenes vinculadas con estos acontecimientos— el campo disciplinar de la historia ha abordado las invasiones inglesas con minuciosidad. No es nuestra intención aquí agotar un debate historiográfico de gran complejidad y larga data, sino simplemente esbozar algunas de las líneas de reflexión desarrolladas en torno a estos episodios.²³

Historiadores rioplatenses del siglo XIX y de comienzos del siglo XX —entre ellos Bartolomé Mitre en Argentina, y Francisco Bauzá y Eduardo Acevedo en Uruguay—²⁴ comprendieron estos sucesos como antecedentes (y desencadenantes) del proceso de independización respecto a la corona española. Estos autores han adjudicado un papel precursor a los británicos en la difusión de ideas acerca de la libertad de comercio y la independencia, y han señalado que estos acontecimientos contribuyeron a la formación de cierta idea de nación en el imaginario de los habitantes de la región. En la década del '30 los trabajos de Carlos Roberts y Juan Beverina en Argentina abordaron la contienda desde un enfoque militarista,²⁵ sin dejar de lado su comprensión como un hito clave en el proceso de independización. En este sentido, Roberts afirma que los sucesos de mayo de 1810 no pueden concebirse “sin el antecedente de las invasiones que forjaron el instrumento que los hizo posibles, es decir, el ejército criollo, con los Patricios a la cabeza”.²⁶

Este posicionamiento acerca de la incidencia de las invasiones inglesas en la gesta independentista ha sido puesto en cuestión por la historiografía a partir de la segunda mitad del siglo XX. En Uruguay, Andrés Vázquez Romero y Washington Reyes Abadie han discutido el rol protagónico asignado a las invasiones en la gestación de los anhelos de los

²² Roberto Amigo, “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], enero de 2009, consultada el 9 de junio de 2017, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/49702>

²³ Para reponer estos debates, hemos tomado como punto de partida: Mercedes Giuffré, *Los relatos historiográficos sobre las invasiones inglesas (1806-1807)*, inédito, 2016 y Juan Carlos Luzuriaga, “Las invasiones inglesas: balances y perspectiva”, en *Ciclo de Conferencias*, Academia Uruguaya de Historia Marítima y Fluvial, Montevideo, 2007.

²⁴ Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2014 (1857); Francisco Bauzá, *Historia de la dominación española en el Uruguay*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1965; Eduardo Acevedo, *Anales Históricos del Uruguay*, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos, 1933.

²⁵ Carlos Roberts, *Las Invasiones Inglesas del Río de la Plata (1806-1807)*...op. cit., y Juan Beverina, *Las Invasiones Inglesas del Río de la Plata 1806-1807*, Buenos Aires, Taller gráfico de L. Bernard, 1939.

²⁶ Carlos Roberts, *Las Invasiones Inglesas del Río de la Plata (1806-1807)*...op. cit., p. 11.

pueblos rioplatenses por la conquista de un gobierno propio.²⁷ En Argentina, en su obra capital *Revolución y Guerra*, Tulio Halperin Donghi ha abordado los sucesos desarrollados en Buenos Aires poniendo el foco en la conformación de una nueva clase o grupo social como resultado de la militarización de la ciudad: de acuerdo con el autor, en 1810 la élite criolla que desde 1806, con la resistencia a las invasiones inglesas, había adquirido a través de las armas un poder inédito hasta entonces debió crear una clase política y un aparato militar profesional del que aún carecía.²⁸ Klaus Gallo también ha centrado su trabajo en la clase terrateniente y ha cuestionado los análisis previos al señalar que la conciencia acerca de una “identidad nacional” entre los habitantes de la región era todavía muy incipiente en la época de las invasiones.²⁹ También en tensión con los estudios de comienzos de siglo XX, Fabián Harari ha intentado demostrar, desde una perspectiva materialista, que la revolución no fue un proceso contingente sino que respondió a un programa político plausible de ser rastreado hasta al menos 1801.³⁰ Harari ha puesto el foco específicamente en el proceso de militarización de la sociedad a partir de las invasiones inglesas, un tema también abordado por Gabriel di Meglio, quien ha enfatizado la participación de la plebe urbana en estos acontecimientos y en el proceso revolucionario.³¹ En palabras del autor, a partir de dichos acontecimientos “la milicia funcionó como un canal de ingreso de la plebe urbana en la acción pública y sería un vehículo fundamental de la participación política en Buenos Aires de ahí en más”.³² En este sentido, sería posible pensar que estos sucesos históricos fomentaron el autoreconocimiento de los criollos como grupo y la toma de conciencia sobre su potencial autonomía.

0.3. Marco teórico

Como ya hemos anticipado, a lo largo de nuestro trabajo no analizaremos las imágenes que integran nuestro corpus como objetos estrictamente artísticos, en tanto la cuestión estética parece haber sido muy secundaria en el proceso de su creación. Creemos que las piezas estudiadas fueron producidas, principalmente, como testimonios visuales de los acontecimientos. Como ya se ha señalado, circularon a través de diferentes esferas de la

²⁷ Washington Reyes Abadie y Andrés Vázquez Romero, *Crónica General del Uruguay*, tomo II, Montevideo, Banda Oriental, 1979.

²⁸ Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014 (1972).

²⁹ Klaus Gallo, *Invasiones Inglesas*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

³⁰ Fabián Harari, *Hacendados en armas: el Cuerpo de Patricios, de las invasiones inglesas a la revolución (1806-1810)*, Buenos Aires, Ediciones Ryr (Razón y Revolución), 2009.

³¹ Gabriel Di Meglio, *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

³² Gabriel Di Meglio, “Las milicias populares. La fuerza de la plebe”, en Goritz, Gustavo (comp.), *1807: 200 años invasiones inglesas*, Buenos Aires, Taeda, 2007, p. 100.

cultura visual: álbumes, libros ilustrados, negocios de compra y venta de estampas, etc. De lo antedicho se desprende que nuestra investigación se enmarque en los estudios visuales. El “giro pictórico” (*pictorial turn*) de las humanidades implica prestar atención a las imágenes como creadoras de sentido; es decir, trasladar la atención desde los textos hacia las imágenes, sin perder de vista la interacción entre ambos.³³ Los estudios visuales instalaron un nuevo paradigma para las ciencias sociales que resulta afín a los objetivos de nuestra investigación, en tanto prioriza el valor cultural de las imágenes por sobre el artístico.³⁴

Ya hemos mencionado también que nuestra tesis pretende poner en tensión el estatus de *documento* con el que históricamente ha sido interpretado parte de nuestro corpus (nos referimos, puntualmente, a los grabados conmemorativos). En vistas a ello, nos hemos propuesto mostrar su dimensión de objetos visuales entramados en un contexto cultural específico, sobre el que operan y que al mismo tiempo los condiciona. Hemos tomado como punto de partida las reflexiones de Roger Chartier y Louis Marin acerca de la doble dimensión de la representación: “la dimensión ‘transitiva’ o transparente del enunciado, toda representación representa algo, y la dimensión ‘reflexiva’ u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo”.³⁵ Dichas consideraciones implican el reconocimiento de que las imágenes de nuestro corpus *representan* algo ausente —la apariencia de la ciudad, la narración de ciertos sucesos históricos— pero que al mismo tiempo constituyen en sí mismas una *presencia*, es decir, concretan la acción sustitutiva de hacer presente esa ausencia, son artefactos materiales y visuales atravesados por situaciones históricas particulares.

Como han señalado José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, reconocer las mediaciones entre la realidad y el lenguaje no implica abordar las supervivencias del pasado como documentos *absolutamente* opacos. En palabras de los autores, el hecho de que las fuentes no sean ventanas transparentes al pasado “no significa que debamos pensarlas como gruesos muros imposibles de trasponer”;³⁶ es decir, no implica la imposibilidad —muchas veces esgrimida por el pensamiento posmoderno— de identificar una realidad más allá de las construcciones lingüísticas.

³³ William J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 [1994].

³⁴ La cultura visual se interesa por todos los eventos visuales en los que la información, el significado o el placer son buscados por el observador en un intercambio con la tecnología visual. En Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge, 1999.

³⁵ Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1966, p. 81.

³⁶ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*, Madrid, Katz Editores, 2015, p. 43.

En esta misma línea ha avanzado Carlo Ginzburg al plantear que, si bien la tendencia positivista a simplificar la relación entre evidencia y realidad —al concebir la evidencia como un medio de acceso *transparente* a la realidad— sin dudas debe ser rechazada, la reacción anti-positivista extrema —esto es, considerar todo supuesto referencial como una ingenuidad teórica— acaba proponiendo un positivismo invertido.³⁷ Para Ginzburg, el trabajo del historiador siempre es inferencial y requiere de un marco interpretativo específico para acercarse a la evidencia:

Sin un análisis exhaustivo de sus distorsiones inherentes (los códigos a partir de los cuales ha sido construida y/o debe ser percibida) una reconstrucción histórica sólida resulta imposible. Pero esta afirmación debe ser leída también a la inversa: una lectura de la evidencia puramente interna, sin ninguna alusión a su dimensión referencial, también resulta imposible (...) El mandato “de moda” que propone estudiar la realidad como texto debe complementarse con la conciencia de que ningún texto puede entenderse sin una referencia a las realidades extratextuales.³⁸

Según creemos, esta perspectiva implica no sólo considerar el devenir de los acontecimientos históricos y la dimensión cultural de las iconografías que estas imágenes activan, sino atender asimismo a las singularidades materiales de cada dispositivo de representación (el soporte, el formato, el emplazamiento, etc.). Desde la antropología de la imagen, y recuperando las reflexiones de Hans Belting, nos proponemos en consecuencia no sólo ocuparnos de la imagen sino también de su medio.³⁹

Por otra parte, comprender estas piezas como meros testimonios de los acontecimientos históricos implicaría dejar de lado los diferentes recursos que ponen en juego para construir lo que Roland Barthes ha denominado efecto de realidad. A través de este concepto, que aplica a la literatura y que aquí proponemos extender al campo de lo visual, Barthes remite a la utilización de recursos que pretenden alterar la naturaleza tripartita del signo para

³⁷ Carlo Ginzburg, “Checking the Evidence: The Judge and the Historian”, en *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1, 1991, p. 83.

³⁸ La traducción es nuestra: “Without a thorough analysis of its inherent distortions (the codes according to which it has been constructed and/or it must be perceived), a sound historical reconstruction is impossible. But this statement should be read also the other way around: a purely internal reading of the evidence, without any reference to its referential dimension, is impossible as well (...) The fashionable injunction to study reality as a text should be supplemented by the awareness that no text can be understood without a reference to extratextual realities”. En: Carlo Ginzburg, “Checking the Evidence...”, op. cit., p. 84.

³⁹ “La escenificación en un medio de representación es lo que fundamenta primordialmente el acto de la percepción. El esquema de tres pasos que aquí esbozo es fundamental para la función de la imagen desde una perspectiva antropológica: imagen-medio-espectador, o imagen-aparato de imágenes-cuerpo vivo”, en Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 26.

convertir la notación en el “puro encuentro” entre un objeto y su expresión.⁴⁰ Recuperando la doble dimensión del dispositivo representacional a la que hemos hecho referencia, alcanzar el efecto de realidad en una imagen implicaría volver el signo lo más *transparente* posible, lo que generaría en el espectador la ilusión de neutralidad y objetividad.

Peter Burke ha destacado la imposibilidad de atribuir una posición inocente, libre de expectativas y prejuicios, a los productores de imágenes: de acuerdo con el autor, toda representación visual da cuenta, literal y metafóricamente, de un punto de vista.⁴¹ En un sentido similar, Bruno Latour ha estudiado el vínculo entre la producción de inscripciones (visuales y textuales) y la búsqueda de “aliados” en la discusión sobre ciertos temas: de acuerdo con el autor, las imágenes —en tanto formas de creación de conocimiento— operan como agentes activos en la resolución de controversias, e intentan forzar a los “disidentes” a creer en ciertos hechos o a comportarse de ciertos modos.⁴²

Si bien Latour se interesa específicamente por la esfera de las ciencias, consideramos que sus reflexiones pueden ser también aplicadas al campo de la historia. Las imágenes de nuestro corpus están discutiendo el relato de una contienda, y por lo tanto pueden ser comprendidas como dispositivos persuasivos en el marco de una situación retórica o polémica. Siguiendo al autor, en vistas a cumplir este objetivo, las imágenes despliegan diversas estrategias para lograr una mayor consistencia óptica. Este último concepto resulta interesante a los fines de nuestro estudio, en tanto dialoga con el de objetividad: las imágenes de nuestro corpus buscan convencernos de *una versión* de los hechos a través de recursos que les confieren consistencia, es decir, que las hacen parecer racionales, objetivas y creíbles.

En línea con lo antedicho, nuestra investigación propone asumir una perspectiva foucaultiana, que ponga el foco en las estrechas relaciones que estas imágenes manifiestan entre visualidad, conocimiento y poder.⁴³ Las representaciones que integran nuestro corpus dan cuenta del interés de las coronas británica y española sobre los territorios del Río de la Plata, evidenciado a través de la sucesión de enfrentamientos militares por el dominio de la región a comienzos del siglo XIX. Consideramos que estas imágenes son parte constitutiva

⁴⁰ Roland Barthes, “El efecto de realidad” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

⁴¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 24.

⁴² Bruno Latour, “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”, en H. Kuklick (ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6, p. 6.

⁴³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 (1966).

del entramado político y económico del imperialismo, y dan cuenta parcialmente del tipo de relaciones establecidas entre Europa y el resto del mundo: a través de las elecciones y selecciones operadas por quienes las produjeron, ponen en acción un discurso íntimamente relacionado con el poder a nivel global.

En este sentido, nos interesa la perspectiva de W.J.T. Mitchell, quien ha mostrado que la representación del espacio —plasmada, en particular, a través del *médium* del paisaje—⁴⁴ no es solamente una cuestión de política nacional o de ideología de clase, sino asimismo un fenómeno global, íntimamente ligado con los discursos producidos por el imperialismo. De acuerdo con Mitchell, el imperialismo debe ser comprendido como un proceso que se desarrolla simultáneamente en niveles concretos —de violencia, expropiación, colaboración y coerción—, y en niveles simbólicos, cuya relación con lo concreto rara vez es mimética o transparente.⁴⁵

Como ya hemos anotado, recuperar la *opacidad* de estas representaciones implica —además de visibilizar las estrategias políticas e ideológicas que ponen en juego—, rastrear los modelos y tradiciones de representación a los que responden. El concepto de estereotipo adaptado desarrollado por Ernst Gombrich resulta operativo para analizar la incidencia de modelos y tradiciones de representación en ciertas imágenes puntuales. El autor señala que el punto de partida de todo productor de imágenes es siempre un estereotipo, es decir, una forma esquemática que se adapta a una función particular a través de la incorporación de ciertos rasgos distintivos. El esquema inicial determina qué aspectos extraerá el artista del flujo infinito de la experiencia. Gombrich denomina estereotipo adaptado a la estrategia de ajustar una fórmula a un caso particular, a través del agregado de aquellos aspectos que lo vuelven reconocible.⁴⁶ En este punto, nos interesa retomar la propuesta de Mitchell, quien señala la importancia de identificar los aspectos convencionales de una obra, sin perder de vista el uso ideológico de esas convenciones en cada lugar y tiempo específicos.⁴⁷

Dentro de los modelos y tradiciones que atraviesan nuestro corpus se destaca la herencia nórdica. El trabajo de Svetlana Alpers sobre la tradición visual holandesa del siglo XVII aporta herramientas teóricas indispensables a los fines de nuestro estudio. Por un lado, el

⁴⁴ El autor propone comprender el paisaje como un *médium* —es decir, como una red de códigos culturales— más que como un género pictórico. W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 13.

⁴⁵ William J. T. Mitchell, *Landscape and Power...* op. cit., pp. 9-10.

⁴⁶ Ernst Gombrich, "Truth and the Stereotype" en *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Hong Kong, Princeton University Press, 2000 (1960), pp. 63-91.

⁴⁷ William J. T. Mitchell, *Landscape and Power...* op. cit., p. 23.

concepto de impulso cartográfico permite discutir la rígida separación entre mapas y paisajes, evidenciando sus convergencias y puntos de contacto.⁴⁸ La autora analiza como cartográficas aquellas vistas de ciudades que se caracterizan por un punto de vista alto, y afirma que éstas no suponen un espectador situado en un punto fijo, a la manera de la perspectiva albertiana, sino por el contrario un observador móvil que ocupa posiciones múltiples dentro del territorio.⁴⁹ Además, en lo que atañe específicamente a la representación de acontecimientos, Alpers distingue la concepción descriptiva holandesa (que entiende la imagen como una descripción no dogmática de conductas y comportamientos) de la retórica italiana (que, ligada a un sentido heroico, confiere un trato preferente a los acontecimientos excepcionales).⁵⁰

Abordar las escenas y los paisajes de nuestro corpus como cartográficos implica comprender este concepto en un sentido amplio. En este sentido, Brian Harley y David Woodward han propuesto entender los mapas como representaciones gráficas que facilitan la comprensión espacial de cosas, conceptos, procesos o eventos del mundo humano,⁵¹ una definición que evidentemente ensancha los límites de la cartografía tradicional. En esta línea, nos parece valioso el aporte metodológico de Carla Lois, quien propone aplicar la categoría desarrollada por Mijaíl Bajtín para la literatura al campo de la cartografía, para distinguir diversos géneros cartográficos: así como los géneros discursivos clasifican las construcciones del lenguaje según tipos relativamente estables de enunciados, cada género cartográfico comunicaría sentidos a través de un estilo, una composición y una arquitectura visual específicos.⁵²

Lo cartográfico —presente en nuestro corpus no sólo en mapas y planos, sino también en vistas urbanas cartográficamente construidas— se vincula evidentemente con la voluntad de control simbólico y efectivo sobre el territorio. El posicionamiento de Brian Harley es interesante en este sentido, en tanto propone la aplicación de la teoría foucaultiana sobre el conocimiento y el poder a la cartografía. Para Harley, existe una ostensible vinculación entre intereses ideológicos y representaciones cartográficas, siendo éstas últimas poderosos instrumentos al servicio de las hegemonías culturales.⁵³ En una dirección similar, Matthew

⁴⁸ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016 (1983), pp. 215-279.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 240.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁵¹ Brian Harley y David Woodward (eds.), *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 16.

⁵² Carla Lois, "El mapa, los mapas: Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica", en *Geograficando* n°11, La Plata, 2015, s/p.

⁵³ Brian Harley, "Hacia una deconstrucción del mapa", en *Cartographica*, Vol. 26, n°2, 1988.

Edney ha señalado que el mapa no sólo permite la orientación espacial, sino que asimismo genera en el observador la sensación de poseer el territorio y de poder imponer sobre éste significados y deseos.⁵⁴

En lo que atañe específicamente al uso de la cartografía en imágenes de temática bélica, el trabajo de Yves Lacoste brinda herramientas conceptuales interesantes para abordar las relaciones entre el conocimiento del territorio y el ámbito militar. Lacoste analiza la utilización de prácticas cartográficas para dirigir operaciones militares, organizar el territorio y controlar a los hombres sobre los cuales el Estado ejerce su autoridad. El autor discute el mito de la geografía como un discurso científico neutral y propone, en cambio, comprenderla como un instrumento de fuerza. De este modo, desvela su vinculación intrínseca con prácticas políticas y militares que exigen la recopilación de información para vehicular el control sobre el territorio y sus habitantes.⁵⁵

Para estudiar las imágenes bélicas son también relevantes algunas herramientas conceptuales desarrolladas por Jerome Delaplanche, quien clasifica este tipo de representaciones de acuerdo con un criterio compositivo —considerando para esto la organización de los planos y las figuras— y propone diferenciar las imágenes con protagonistas identificables de aquellas con protagonistas anónimos.⁵⁶ Según creemos, en esta distinción resuena la separación planteada por Alpers entre imágenes descriptivas y retóricas. En una línea similar, Delphine Schreuder ha clasificado como *pinturas de batalla topográficas* a aquellas representaciones que se distancian de las escenas tumultuosas centradas en las acciones individuales para describir de manera analítica las acciones bélicas como conjunto.⁵⁷ Aunque este modelo representacional pueda parecer “deshumanizado”, la autora señala que también es portador de cierta teatralidad en tanto “acentúa el aspecto ‘guerra-espectáculo’ del sitio a través del tratamiento del paisaje”.⁵⁸

También Joost Vander Auwera aporta herramientas teóricas para el estudio de las imágenes bélicas a partir de sus aspectos materiales, al señalar que la diferencia en el formato (mayor o menor escala) determina notorias modificaciones en la representación. De

⁵⁴ Matthew Edney, “Mapping Empires, Mapping Bodies: Reflections on the Use and Abuse of Cartography”, en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 63, Barcelona, 2007, p. 85.

⁵⁵ Yves Lacoste, *La geografía: un arma para la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1977.

⁵⁶ Jérôme Delaplanche, “Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVIIIe siècle”, en *Les cahiers de la Méditerranée*, nº 83, diciembre 2011, pp. 111-118.

⁵⁷ La traducción es nuestra. Delphine Schreuder, “Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIIe siècle”, en *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts*, 2015, disponible en:

http://www.koregos.org/en/delphine-schreuder_le-paysage-theatre-de-la-guerre/

⁵⁸ *Ibidem*, s/p.

acuerdo con el autor, el *formato* no sólo alude a la dimensión en su sentido más literal, sino también al conjunto de sus reglas, criterios formales y connotaciones morales.⁵⁹ Mientras las obras monumentales estaban concebidas con un gran estilo retórico y apuntaban a la glorificación de ciertas figuras, las imágenes de formato más pequeño —como los grabados que nos ocupan— tendrían, según Vander Auwera, un rol eminentemente didáctico que permitiría vincularlas con la pintura de género.⁶⁰

Para abordar la dimensión material de las imágenes también son relevantes las reflexiones de Latour en torno al concepto de móviles inmutables: de acuerdo con el autor, los grabados poseen mayor movilidad e inmutabilidad que otro tipo de imágenes, y ambas cualidades resultan centrales al considerar las representaciones visuales como formas de creación y discusión del conocimiento: “la movilización de muchos recursos a través del espacio y del tiempo es esencial para la dominación a gran escala”.⁶¹

Los grabados que integran nuestro corpus son objetos visuales complejos, sobre cuya superficie coexisten diferentes imágenes e inscripciones textuales. Para estudiar las relaciones que se establecen entre los diferentes componentes que integran un mismo grabado y entre diferentes grabados contemporáneos, tomaremos —y pondremos en discusión— la clasificación de relaciones transtextuales que propone Gérard Genette.⁶² Consideramos que, aunque elaborado para el estudio de obras literarias, el análisis acerca del fenómeno de la transtextualidad, comprendido como la relación manifiesta o secreta de un texto con otros, puede ser útil para nuestra investigación.

De acuerdo con el autor, estos “diferentes aspectos de la textualidad”⁶³ —intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad— pueden estar presentes de manera simultánea en el mismo texto. Creemos que la aplicación de esta clasificación a las piezas de nuestro corpus resulta en sí misma problemática y deberá ser matizada, sobre todo considerando la irreductibilidad entre texto e imagen.⁶⁴ Sin embargo, el

⁵⁹ Joost Vander Auwera, “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)”, en Bernardo García (ed.), *La imagen de la guerra...* op. cit., p. 44.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ La traducción es nuestra. Bruno Latour, “Visualisation and Cognition...”, op. cit., p. 21.

⁶² Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, e “Introducción” en *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

⁶³ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 18

⁶⁴ “Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que se despliega a la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”, en Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 (1966), p. 19.

intento de trasladar esta conceptualización a nuestros grabados suscita preguntas interesantes que vale la pena plantear.

Para tensionar el planteo de Genette y poner el foco en el vínculo que se establece entre imágenes y textos en las obras que integran nuestro corpus, tomaremos también la noción de *imagentexto* desarrollada por William J. T. Mitchell en su *Teoría de la imagen*. Este concepto resultará clave para analizar aquellos casos en los que es difícil establecer el límite entre la imagen y el texto dentro de una misma representación, en tanto los diversos niveles visuales y textuales funcionan complementariamente a la manera de un engranaje. De acuerdo con Mitchell, la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas. Este planteo pone en discusión la existencia de artes “puramente” visuales o verbales.⁶⁵ De acuerdo con Mitchell, la riqueza del término representación consiste en que relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias, y las conecta con cuestiones de conocimiento, de ética y de poder.⁶⁶

0.4. Breve resumen de los capítulos

El **Capítulo 1** de la tesis pretende ser un breve prelude, y ofrecer un somero relato de los acontecimientos históricos conocidos como invasiones inglesas. Esta sección presenta una acotada narración de los sucesos desarrollados en Buenos Aires y en Montevideo entre 1806 y 1807, a partir de estudios históricos y de algunas fuentes de la época, y retoma sucintamente algunos de los principales debates historiográficos desarrollados en el medio local en torno a la temática. Según creemos, este breve relato de los hechos brinda algunas claves históricas que permiten enriquecer el estudio de las imágenes.

Los dos capítulos siguientes están abocados al análisis del primer subconjunto dentro de nuestro corpus: los grabados conmemorativos. El **Capítulo 2** aborda los principales condicionamientos que operaron en estas representaciones. En primer término, pone el foco sobre el medio del grabado: sus limitaciones, sus potencialidades y sus principales características. Profundiza en los modos específicos de producción de este tipo de imágenes y en sus formas de circulación, que permiten considerarlos móviles inmutables. A continuación, este capítulo se concentra en las tradiciones y convenciones de descripción espacial y de narración de los acontecimientos que atraviesan estas piezas gráficas. Se

⁶⁵ William J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009 (1994), p. 12.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

analiza especialmente el vínculo con la tradición nórdica, ahondando en su impacto en la representación tanto de sucesos históricos como del paisaje. La indagación en torno a la inscripción de las imágenes de nuestro corpus en ciertas tradiciones específicas de representación permite establecer filiaciones e inscripciones, y vincular estas piezas gráficas con producciones visuales previas, contemporáneas y posteriores.

El **Capítulo 3** está abocado a estudiar otra dimensión de los grabados conmemorativos: la operación que hemos denominado como montaje, a través de la cual estas piezas reúnen, sobre una misma superficie, textos e imágenes diversos, que habilitan aproximaciones diferentes al mismo suceso. Este capítulo se propone analizar ciertos elementos de estas piezas gráficas que —según nuestra hipótesis— apuntan a la construcción de un efecto de realidad. En primer lugar, se abordan las imágenes cartográficas que integran algunos de estos grabados, y el modo en que manifiestan el deseo imperialista de ejercer control sobre el territorio representado. Esta sección presenta un análisis sobre las posibilidades que ofrece la cartografía en el terreno de las representaciones de temática bélica, e indaga en los vínculos entre los grabados conmemorativos que integran el corpus y la tradición visual de la cartografía militar. A continuación, el capítulo se concentra en otro componente de estos grabados: las inscripciones textuales, entendidas como mediaciones entre la imagen y el espectador, en tanto brindan información fundamental para la comprensión del sentido de las imágenes. Se analizan en detalle las marcas autorales y los elementos descriptivos, narrativos y explicativos que estos textos aportan.

El **Capítulo 4** se concentra en el segundo subconjunto que integra nuestro corpus: las imágenes satíricas, representaciones que —en lugar de apuntar a la glorificación de ciertas acciones y/o personajes— fueron creadas para ironizar sobre lo ocurrido en el Río de la Plata, y en particular en Buenos Aires. A pesar de las notorias diferencias que presentan respecto a los grabados conmemorativos, esta sección rescata algunas de las convergencias entre ambos tipos de imágenes, con la intención de mostrar la agencia de ciertos tópicos y tradiciones de representación, que operan incluso en imágenes con usos y funciones diversos. Entre dichos puntos de contacto, desarrollaremos las modalidades de representación del territorio rioplatense y de los acontecimientos allí desarrollados, la presencia de lo cartográfico, el problema de la imagen dentro de la imagen y la complejidad del vínculo entre imágenes y textos.

Finalmente, las **Conclusiones** presentan una síntesis de los resultados obtenidos a lo largo de la investigación, a partir de la contrastación de las hipótesis iniciales con las reflexiones desarrolladas en los capítulos analíticos de la tesis. Asimismo, en esta sección se señalan las áreas de vacancias que nuestro trabajo deja abiertas y, en consecuencia, las posibilidades de profundización que quedan pendientes a futuro.

CAPÍTULO 1

Los hechos históricos

1.1. Introducción

Entre 1806 y 1807, el Río de la Plata fue escenario de las llamadas invasiones inglesas. Antes de encarar el estudio detallado de las imágenes que integran nuestro corpus, objetivo central de esta investigación, consideramos preciso brindar un somero racconto de los acontecimientos. No pretendemos agotar las complejidades políticas, militares, económicas y culturales que atravesaron la contienda —y que desbordan ampliamente los fines de este trabajo— sino simplemente proporcionar algunas claves históricas de lectura para la comprensión de nuestros grabados. Las fuentes escritas relativas al enfrentamiento, tanto británicas como rioplatenses, son abundantes, y a lo largo de este capítulo tomaremos algunos fragmentos para recuperar la voz de los protagonistas.

Como señala Samuel Trifilo, si bien existen varios registros textuales y visuales previos a las invasiones inglesas producidos por ingleses sobre el actual territorio nacional —como demuestran los desarrollados por Francis Drake, George Anson, John Byron y James Cook, entre otros—, las campañas militares de 1806 y 1807 generaron en Inglaterra un flujo intenso de noticias de primera mano sobre el territorio rioplatense y sus características.⁶⁷ Siguiendo al autor, los escritos publicados acerca de las vivencias atravesadas en esta parte del mundo fueron leídos allí con entusiasmo y curiosidad, como consecuencia —por un lado— del interés que despertaban en la época las noticias sobre lugares remotos, y —por otro— debido a la gran difusión que recibió a comienzos de 1808 la corte marcial contra John Whitelocke.

Respecto al impacto de las invasiones inglesas en la producción de registros locales, también en el Río de la Plata se desarrollaron crónicas, proclamas y textos varios que dan cuenta de los sucesos históricos.⁶⁸ Como han señalado Pedro Luis Barcia y Josefina Ralfo, los momentos iniciales de eclosión poética en la región del Plata estuvieron asociados a conflictos militares: los autores detectan tres momentos definidos (la reconquista de la

⁶⁷ Samuel Trifilo, “British Travel Accounts on Argentina before 1810”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 2, no. 3, 1960, p. 249.

⁶⁸ Por ejemplo, “Rasgo poético a los habitantes de Buenos Ayres en obsequio del valor y lealtad con que expelieron a los ingleses de la América Meridional”, Buenos Aires, Real Imprenta de los Niños Expósitos, 1808; Mariano Moreno, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres por las armas inglesas al mando del General Lord Beresford*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, 2011 (1806).

Colonia del Sacramento en 1777, las Invasiones Inglesas y la Reconquista en 1806 y 1807, y el proceso de la Independencia) y analizan su impacto en la afloración espontánea de textos poéticos en varios registros, “lo que supone una voluntad de acompañamiento del proceso político militar desde los ángulos sociales y culturales más diversos de la comunidad”.⁶⁹ Lo cierto es que, mientras la producción textual en el Río de la Plata en torno a estos acontecimientos es abundante, prácticamente no se conservan registros visuales desarrollados en el contexto local. Como ya hemos adelantado, los grabados sobre los que trabajaremos en esta investigación fueron producido enteramente en Europa.

1.2. “Opening new sources of treasure” o los principales motivos de la invasión

Como es sabido, las razones de las operaciones militares británicas en el Río de la Plata fueron eminentemente económicas. A comienzos del siglo XIX, tras el proceso independización de los actuales Estados Unidos, la Inglaterra posterior a la Revolución Industrial necesitaba hallar nuevos mercados para sus manufacturas. En un contexto en el cual el acceso a los mercados continentales europeos había sido bloqueado como consecuencia del enfrentamiento con Francia —hacia 1806, Napoleón había decretado el cierre de las costas europeas al comercio británico—, abrir los territorios sudamericanos como mercados consumidores y productores de materia prima resultaba imperioso. Esta intención es explícitamente reconocida en el discurso del abogado defensor de Whitelocke, durante la corte marcial a la que fue sujeto a comienzos de 1808: “A través de este evento desafortunado [la derrota británica] habían quedado truncas las esperanzas que justamente se tenían de encontrar nuevos mercados para nuestras manufacturas...”.⁷⁰

Tras la victoria británica sobre las flotas española y francesa en Trafalgar en 1805, Inglaterra obtuvo el ejercicio del dominio oceánico. Como señala Tulio Halperín Donghi, “las consecuencias de ese nuevo equilibrio naval debían hacerse sentir necesariamente en un

⁶⁹ Pedro Luis Barcia y Josefina Raffo (comps.), *Cancionero de las invasiones inglesas*, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 11.

⁷⁰ La traducción es nuestra: “By this most unfortunate event, all the hopes have been defeated which had been justly and generally entertained of discovering new markets for our manufactures, of giving a wider scope to the spirit and enterprise of our merchants, of opening new sources of treasure and new fields for exertion in supplying either the rudes wants of countries emerging from barbarism, or the artificial and increasing demands of luxury and refinement, in those remote quarters of the world”. En: S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke, commander in chief of the expedition against Buenos Ayres. By court-in martial. held in Chelsea college, on Thursday, the 28th January, 1808, and succeeding days*, T. Gillet, Londres, 1808, p. 3.

sistema colonial al que sólo el océano vinculaba con la metrópoli”.⁷¹ Luego de esa victoria, y a raíz de la información recibida acerca de la debilidad defensiva de Ciudad del Cabo, en el extremo sur del continente africano, Sir Home Popham —en ese entonces capitán de la Marina Real— partió hacia allí y en junio de 1806 capturó la colonia holandesa. Desde esa posición estratégica se decidió la incursión al Río de la Plata, el más aislado de los dominios españoles, a corta distancia del sur africano. Según la información recibida, esos territorios —que ocupaban una posición estratégica— se encontraban en tal estado de indefensión que podrían ser tomados con una pequeña fuerza.

Mariano Moreno, quien relató en detalle los sucesos que sacudieron Buenos Aires en 1806, cuenta cómo —a pesar de tener noticias acerca de la toma británica de Ciudad del Cabo— las autoridades del Río de la Plata no tomaron conciencia del peligro.⁷² Moreno, que como veremos ofrece una mirada crítica respecto a la actuación de las autoridades del virreinato durante la primera invasión a la ciudad, enfatiza la importancia estratégica del territorio rioplatense:

El Río de la Plata es el punto más interesante de estas Américas. Su situación lo recomienda tanto como sus relaciones mercantiles; y su pérdida debe ser tan funesta para la Nación, como al mismo Gobierno. Él es la primera Puerta del Reyno del Perú, y Buenos Ayres el centro que reúne y comunica las diversas relaciones de estas vastas provincias. El comerciante europeo depende precisamente de los factores que en esta capital reciben y dirigen sus negociaciones; el de las provincias interiores debe remitir aquí los capitales de su giro, y de este modo Buenos Ayres reúne las esperanzas de cuantos viven dedicados al comercio de estas poderosas regiones (...) El Perú entero es absolutamente inútil a España, sujetándose Buenos Ayres a dominio extranjero.⁷³

Creemos que este breve fragmento permite comprender con claridad el interés británico sobre la región del Plata, que desencadenaría los hechos a los que nos referiremos en seguida.

1.3. Invasión y Reconquista de Buenos Aires

La primera incursión británica al Río de la Plata estuvo al mando del Brigadier General William Carr Beresford, a quien fue concedida la autoridad para tomar y gobernar las

⁷¹ Tulio Halperín Donghi, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014 (1972), p. 153.

⁷² Mariano Moreno, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres por las armas inglesas al mando del General Lord Beresford*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, 2011, p. 29.

⁷³ *Ibidem*, p. 24.

ciudades de Buenos Aires y Montevideo. El 8 de junio de 1806, la flota al mando de Beresford ingresó al Río de la Plata. Tras corroborar que el estado defensivo de Montevideo era superior al imaginado, las fuerzas británicas se dirigieron hacia Buenos Aires. Alexander Gillespie, un mayor del ejército inglés que quedaría varado en la región del Plata tras la primera invasión, manifiesta en sus escritos lo errado de esta decisión:

Debe (...) reconocerse cuando se habla de la importancia comparativa entre Montevideo y Buenos Aires, como posiciones militares y conquistas permanentes, o depósitos para nuestro comercio, que un gran sacrificio de objetivos nacionales se hizo con la elección de proceder contra el último (...) Se ha dicho bastante sobre la superioridad de Montevideo como puerto de mar y queda solamente para terminar esta discusión comparativa, describir su preeminencia del punto de vista militar y como posición más permanente hasta mejores tiempos. Si aquella fortaleza hubiera sido atacada y tomada, en vez de la capital, no hay duda que con nuestra pequeña fuerza, ayudada por la cooperación de nuestra escuadra, nos hubiéramos mantenido independientes, de las provisiones locales y contra cualquier enemigo que se hubiera traído en contra nuestra.⁷⁴

Mientras Montevideo se hallaba en una situación defensiva privilegiada —al contar con fortificaciones, baterías y tropas a disposición— para 1806 en las costas de Buenos Aires sólo existía una batería baja de 12 cañones en la Ensenada de Barragán. Como detalla Moreno, a pesar de que desde la Ensenada de Samborombón hasta la capital había ocho desembarcaderos, “la indolencia de nuestros Virreyes los tenía absolutamente indefensos y abandonados”.⁷⁵ El virrey Sobremonte había enviado a Montevideo a la mayor parte de las fuerzas militares organizadas con las que contaba Buenos Aires. Frente a la amenaza británica, se había puesto el foco en la defensa de Montevideo desatendiendo las costas de la capital:

se desatendió enteramente toda la Costa, no se formó una Batería, no se entregaron las armas a los que debían manejarlas; ni se trató de hacer uso de la infinidad de Cañones y pertrechos de guerra, que no han servido sino de ocupar los espaciosos almacenes del retiro.⁷⁶

Como las aguas cercanas a Buenos Aires eran poco profundas, el 25 de junio de 1806 las tropas británicas desembarcaron en Quilmes con alrededor de 1600 soldados de infantería. En la ciudad, Sobremonte se preparó con la escasa tropa remanente para resistir. Cuando al día siguiente las tropas británicas comenzaron el ataque, el virrey abandonó la ciudad y se refugió en Luján. Dos días más tarde, las tropas al mando de Beresford cruzaron el

⁷⁴ Alexander Gillespie, *Buenos Aires y el interior. Observaciones reunidas durante una larga residencia, 1806-1807*, Buenos Aires, A-Z Editora, 1994 (1807), pp. 34-35.

⁷⁵ Mariano Moreno, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres...* op. cit., p. 26.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 30.

Riachuelo, ingresaron en la ciudad, tomaron el Fuerte e izaron su bandera. Al respecto, se lamenta Moreno:

La rapidez con que las armas británicas tomaron una ciudad tan considerable, supone negligencia en el gobierno, o indiferencia en sus habitantes (...) Todos admirarán que en cuarenta y ocho horas haya podido conquistarse un punto tan interesante: crecerá su sorpresa al oír que los conquistadores no llegaron a mil seiscientos; no podrán concebir que tan corto número de tropas haya subyugado fácilmente a un pueblo de sesenta mil habitantes.⁷⁷

A lo largo de esta memoria, Moreno analiza los incidentes y enfatiza la inoperancia de quienes lideraron las operaciones, al tiempo que celebra el sacrificio de los habitantes de la ciudad:

Yo he visto en la Plaza llorar muchos hombres por la infamia con que se les entregaba; y yo mismo he llorado más que otro alguno, cuando (...) vi entrar 1960 hombres Ingleses que apoderados de mi Patria, se alojaron en el Fuerte y demás Cuarteles de esta Ciudad.⁷⁸

Tras la victoria inglesa, Beresford fue nombrado gobernador. La ocupación duró cuarenta y seis días. Pronto comenzaría a diagramarse la resistencia y el intento de reconquista de la ciudad: Martín de Álzaga y Juan Martín de Pueyrredón —ambos comerciantes— empezaron a organizar la resistencia civil, mientras Santiago de Liniers —capitán de fragata de origen francés, que se encontraba a las órdenes de la corona española— se dirigió a Montevideo para organizar allí una fuerza militar con la colaboración del gobernador Pascual Ruiz Huidobro.

El 4 de agosto, las tropas al mando de Liniers desembarcaron en el Puerto de las Conchas (actual Tigre) e iniciaron su marcha hacia la ciudad. A ellos se sumaron cientos de voluntarios, junto con las fuerzas reunidas en el campo por Pueyrredón. El ejército miliciano contaba con alrededor de 4000 hombres, muchos de los cuales no estaban armados ni organizados. Avanzaron sobre la ciudad hasta hacer retroceder a los ingleses, que finalmente se rindieron y entregaron sus armas a los líderes criollos.

Como ha señalado Gabriel Di Meglio, la reacción de Buenos Aires frente a la ocupación británica no puede ser explicada meramente a partir de la actuación de “grandes hombres” como Liniers, Pueyrredón y Álzaga. La participación de la plebe —esto es, del sector inferior

⁷⁷ Ibidem, p. 23.

⁷⁸ Ibidem, p. 38.

de la estructura social porteña— constituyó un factor clave en ese proceso.⁷⁹ Como detalla el autor, una de las principales consecuencias de la victoria sobre los ingleses —además del surgimiento de Santiago de Liniers como líder popular— fue la conformación de milicias voluntarias, es decir, de “un aparato defensivo que supliera las enormes deficiencias que había demostrado la estructura militar”.⁸⁰ En palabras de Moreno:

En tan triste situación no quedaba otra esperanza que nuestro fiel y numeroso vecindario (...) Pocos Pueblos han recibido tantos ataques, ni los han resistido con tanta gloria; y quizás es Buenos Ayres el único que con sus propios ha mantenido siempre regimientos que defiendan sus fronteras.⁸¹

Como ya hemos detallado en la Introducción, buena parte de la historiografía ha comprendido la reacción criolla frente a las invasiones inglesas como un preludio de la Independencia. Esta lectura también puede rastrearse en fuentes de época. Alexander Gillespie —quien junto a otros británicos fue tomado como prisionero tras la reconquista, en agosto de 1806— afirma:

A partir de la era del 12 de agosto de 1806, contemos su origen y carácter militar; desde ese día empezaron a conocer su propia importancia y su poder como pueblo, y aunque tengan poco motivo para regocijarse por el triunfo sobre nada más que un regimiento efectivo, no obstante, el resultado les infundió una confianza general en sí mismos, un nuevo espíritu caballeresco entre todos, una conciencia de que eran no solamente iguales en valentía, sino superiores en número a esas legiones más regulares con que habían cooperado y por las cuales hasta aquí habían sido mantenidos en sujeción tan largo tiempo.⁸²

1.4. El asalto a Montevideo

Como ya señalamos, la invasión a Buenos Aires consistió en un desvío de la expedición desplegada originalmente para tomar Ciudad del Cabo. Aunque Sir Home Popham actuó sin órdenes oficiales, las noticias acerca de la toma de Buenos Aires fueron muy bien recibidas en Londres: la perspectiva de abrir mercados en Hispanoamérica a través de Buenos Aires constituía una alternativa estimulante frente al control napoleónico de la Europa continental.

En octubre de 1806, una expedición de alrededor de 2000 hombres —refuerzos previamente solicitados por Beresford— había llegado al Río de la Plata desde Ciudad del

⁷⁹ Gabriel Di Meglio, “Las milicias populares. La fuerza de la plebe”, en Goritz, Gustavo (comp.), *1807: 200 años invasiones inglesas*, Buenos Aires, Taeda, 2007, pp. 89-102.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁸¹ Mariano Moreno, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres...* op. cit., p. 27.

⁸² Alexander Gillespie, *Buenos Aires y el interior...* op. cit., p. 75.

Cabo, al mando del Teniente Coronel John Backhouse. Esas tropas habían tomado Maldonado y la isla Gorriti, donde permanecerían varios meses a la espera de refuerzos. Finalmente, en enero de 1807, llegó desde Inglaterra una fuerza de 3000 hombres, al mando del Brigadier General Sir Samuel Auchmuty.

Al arribar a la zona del Plata, Auchmuty decidió unir fuerzas con la armada instalada en Maldonado para atacar Montevideo. El 18 de enero desembarcaron a unos 14 kilómetros de la ciudad, y al día siguiente comenzaron el avance. A pesar de que la fortaleza era sólida y de que la posición peninsular de Montevideo era ventajosa desde el punto de vista militar, durante la noche del 2 de febrero los británicos lograron un asalto exitoso, y en la mañana del día siguiente capturaron la ciudad y su guarnición de 6000 hombres. Registros testimoniales de esta operación militar fueron incluidos en publicaciones —contemporáneas y posteriores a los hechos— que compendian logros militares de Gran Bretaña: por ejemplo, *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, publicado en Londres por James Jenkins en 1815. El libro presenta un racconto cronológico de numerosas batallas, divididas por capítulos. Cada sección está acompañada por una imagen, que recupera algunos de los aspectos relatados en el texto.

En el capítulo correspondiente a la toma de Montevideo, la publicación reproduce fragmentos de un mensaje oficial enviado por Auchmuty tras el asalto exitoso de la ciudad,⁸³ en el que relata lo acontecido. El Brigadier General hace especial hincapié en la inesperada dificultad de la operación, lo que de alguna manera parece engrandecer el mérito de la hazaña:

Tengo el honor de informarle que las tropas de Su Majestad bajo mi mando han tomado por asalto la importante fortaleza de Monte Video. La información que obtuve me llevó a pensar que las defensas eran débiles, y que la guarnición no estaba de ningún modo dispuesta a resistir obstinadamente; pero encontré esta resistencia verdaderamente respetable, con 160 piezas de cañón, y se defendieron hábilmente.

⁸⁴

⁸³ “Extract of a Dispatch from Sir S. Auchmuty, dated Monte Video, February 6, 1807, addressed to the Right Hon. W. Wyndham”, en *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, Londres, James Jenkins, 1815, pp. 55-58, disponible en: <https://archive.org/details/martialachievements00well/page/n55>

⁸⁴ La traducción es nuestra: “I have the honour to inform you, that his Majesty’s troops under my command have taken, by assault, the important fortress of Monte Video. From the best information I could obtain, I was led to believe that the defences were weak, and the garrison by no means disposed to make an obstinate resistance; but I found them truly respectable, with 160 pieces of cannon, and they were ably defended”. Ibidem, p. 56.

Auchmuty señala que, al constatar que la guarnición de Montevideo no estaba dispuesta a rendirse, dispuso atacar la ciudad desde el sector sureste, que según sus informantes se hallaba vulnerable. Tras fracasar en este intento, la única alternativa para obtener la victoria fue disponer una batería a unos 500 metros del Fuerte —desde donde los soldados británicos recibieron intensos ataques del enemigo— para desde allí abrir una brecha en la muralla:

A pesar de que estuvo expuesta a un fuego enemigo muy superior, que fue constante durante toda la operación, me reportaron que la brecha era realizable. Muchas razones me indujeron a no demorar el asalto, a pesar de saber que mis tropas estarían expuestas a un fuego intenso al acercarse y atravesar la brecha. Se dio la orden de atacar una hora antes del amanecer de la mañana siguiente, y por la noche se envió un mensaje al gobernador para que rindiera la ciudad: no se obtuvo ninguna respuesta.⁸⁵

Ante la falta de respuesta por parte del gobernador, Auchmuty dio la orden de proceder al ataque. Las tropas británicas se acercaron a la brecha abierta en el muro de la fortaleza —que había sido bloqueada durante la noche por barricadas improvisadas— y fueron agredidas por los defensores de la ciudad. Auchmuty enfatiza que la poca visibilidad —ya que la acción se desarrolló antes del amanecer— dificultó la localización de la brecha, hasta que finalmente el Capitán Renny “gloriosamente” la señaló, y los “valientes soldados” se apresuraron a forzar su entrada en la ciudad.⁸⁶ Por la mañana, Montevideo ya estaba en manos de los ingleses. Auchmuty cierra el relato halagando el comportamiento de sus tropas y ensalzando la obediencia que en todo momento han demostrado frente a sus órdenes.⁸⁷

La imagen que acompaña esta sección de la publicación (titulada *Storming of Montevideo, Feb. 3rd. 1807*),⁸⁸ muestra una de las escenas que el texto citado describe en detalle: el avance de las tropas británicas a través de la brecha abierta en la muralla de la ciudad. De esta pieza nos ocuparemos en detalle en el próximo capítulo.

⁸⁵ La traducción es nuestra: “...though it was exposed to a very superior fire from the enemy, which had been incessant during the whole of the siege, a breach was reported practicable on the 2d instant. Many reasons induced me not to delay the assault, though I was aware the troops would be exposed to a very heavy fire in approaching and mounting the breach. Orders were issued for the attack an hour before daybreak the ensuing morning, and a summons was sent to the governor in the evening to surrender the town: to this message no answer was returned”. Ibidem, p. 57.

⁸⁶ Ibidem, p. 58.

⁸⁷ Idem, p. 59.

⁸⁸ James Jenkins (ed.), *Storming of Monte Video – Feb.y 3rd. 1807*, 1815. Litografía s/papel, 28.7 x 35 cm, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra. Dibujo de W. Heath, grabado por T. Sutherland.

1.5. La Defensa de Buenos Aires

Cuando a comienzos de 1807 llegaron a Inglaterra las noticias sobre la derrota británica en Buenos Aires, una fuerza de 5000 hombres a cargo del Coronel Robert Craufurd fue enviada al Río de la Plata para colaborar en la recuperación de la ciudad: las tropas británicas en el territorio rioplatense llegaron entonces a alrededor de 12000 hombres. Se tomó la decisión de que esas fuerzas fueran comandadas por el Teniente General Sir John Whitelocke, designado por la corona británica como Comandante en Jefe de todas las fuerzas británicas en América del Sur. Con un batallón adicional, Whitelocke zarpó hacia el Río de la Plata hacia fines de marzo y a comienzos de mayo llegó a Montevideo —bajo dominio inglés— desde donde comenzó a planear el ataque a Buenos Aires.

La situación en la ciudad había cambiado tras la victoria frente a los británicos en agosto del año anterior. El virrey Sobremonte había sido la víctima política de los sucesos de 1806: su accionar desacertado había generado un movimiento de opinión popular que se oponía públicamente a su figura. Frente a la amenaza de una segunda invasión, el Cabildo —entre cuyos funcionarios se encontraba Martín de Álzaga— y el propio Santiago de Liniers —establecido ya como jefe militar y héroe popular— se consolidaron como referentes para organizar la defensa. El Cabildo convocó una asamblea extraordinaria, cuyo resultado fue el pedido de renuncia del virrey Sobremonte, y la autoridad quedó en manos de Liniers.

El 28 de junio, Whitelocke desembarcó con alrededor de 7800 hombres en Ensenada de Barragán, sin encontrar oposición armada. Tras la primera invasión, los españoles habían situado una batería defensiva en Quilmes —a sólo un día de marcha de la ciudad—, lo que disuadió a las fuerzas británicas de desembarcar allí. Las tropas debieron marchar durante varios días a través de las aguas pantanosas de los bañados, lo que entorpeció considerablemente el avance. Muchos vagones se perdieron, los hombres y los caballos agotaron sus fuerzas, y la armada se vio obligada a trasladarse en varios cuerpos, separados por distancias considerables. En las memorias redactadas el año anterior, Mariano Moreno enfatizaba las cualidades defensivas de este obstáculo topográfico:

Todas ellas [nuestras costas] hasta la misma Capital tenían el invencible resguardo de una legua de bañado, que después del desembarco, debe pasar en Enemigo antes de pisar Tierra firme. Estos bañados son tan peligrosos que aún los mismos baqueanos nacidos en estas Campañas sufren mil riesgos para pasarlos. Los

Caballos se entierran hasta los pechos; el terreno cenagoso y movedizo no puede sostener peso alguno...⁸⁹

Mientras las tropas inglesas avanzaban, la ciudad se armó y las milicias locales se alistaron. El ataque a Buenos Aires comenzó en la madrugada del 5 de julio, con una carga cerrada de la artillería inglesa que avanzaba buscando ocupar los edificios cercanos a la plaza principal. Las tropas británicas se dividieron en trece columnas, y marcharon con sus mosquetes a lo largo de calles paralelas: Whitelocke alegaría, durante la corte marcial, que consideró innecesario cargar las armas sobre la población escondida. La intención era llegar a la línea del río y tomar puntos estratégicos de la ciudad, para luego nuclearse en la plaza. Las milicias y los habitantes de Buenos Aires, atrincherados en las casas y azoteas de la ciudad, lanzaron desde allí balas, granadas, armas caseras, piedras, ladrillos y frascos de fuego contra las tropas inglesas. Como señala Di Meglio:

Integrantes de los distintos cuerpos, más hombres y mujeres no encuadrados en la milicia —muchos de ellos esclavos—, se movieron con rapidez y poco orden por la ciudad, hasta que debido a las enormes bajas (unas 3000) y habiéndose rendido una parte importante de su tropa que estaba refugiada en la Iglesia de Santo Domingo, Whitelocke aceptó la capitulación.⁹⁰

La carga de las milicias locales resultó incontenible. A pesar de que las tropas británicas intentaron resistir, fueron acribilladas. Todas las fuerzas del ejército inglés tuvieron que rendirse, incluyendo las columnas que habían logrado tomar algunos puntos de la ciudad. En la comunicación oficial que Whitelocke envió a Wyndham el 10 de julio de 1807, lo relata del siguiente modo:

El enemigo había cavado zanjas en las calles principales y había colocado cañones dentro de ellas; había ocupado los techos planos de todas las casas generando una situación dominante, y desde allí y desde las ventanas lanzaban fuegos destructivos con mosquetes, granadas de mano, frascos con fuego, etc. sobre las columnas a medida que éstas avanzaban. Habían tenido asimismo la precaución de barricar las puertas de una manera tan fuerte que eran muy difíciles de forzar, a pesar de que las tropas habían recibido instrumentos para ese propósito. Cada dueño de casa, junto a sus negros, defendía su vivienda; y tal vez no sea demasiado decir que toda la población de Buenos Aires fue empleada en su defensa. Probablemente, esta misma población en el campo no habría resistido el ataque de dos regimientos británicos.⁹¹

⁸⁹ Mariano Moreno, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres...* op. cit., p. 26.

⁹⁰ Gabriel Di Meglio, "Las milicias populares. La fuerza de la plebe"... op. cit., p. 96.

⁹¹ La traducción es nuestra: "The enemy had dug ditches across the principal streets, and placed cannon within them; he occupied the flat roofs of all the houses in commanding situations, and from thence and the windows poured a destructive fire of musketry, hand-grenades, fire-ports, &c. Upon the columns as they advanced; having likewise had the precaution to barricade the doors in so strong a manner as to render them very difficult to force, though the troops had been provided with instruments for that purpose. Every householder, with his negroes, defended his dwelling; and it is perhaps not too much to say that the whole population of Buenos Ayres was employed in its defence,

El 7 de julio, Whitelocke se vio forzado a presentar la rendición: se comprometió a evacuar Buenos Aires en los diez días sucesivos y Montevideo en el transcurso de los dos meses siguientes, lo que evidentemente implicó la pérdida de puntos estratégicos para la corona británica, que debió asumir un resultado desastroso tanto desde el punto de vista militar como económico.

1.6. La corte marcial contra John Whitelocke

A comienzos de 1808, como consecuencia de la derrota sufrida en Buenos Aires y de sus desastrosas consecuencias, John Whitelocke fue sometido a una corte marcial, cuyo registro completo fue publicado pocos meses más tarde.⁹² En este proceso judicial, Whitelocke fue juzgado por varios cargos, entre ellos: haber diseñado las operaciones de manera errónea,⁹³ haber expuesto a sus tropas a daños innecesarios y desmoralizantes,⁹⁴ haberlas abandonado a su suerte, sin brindarles apoyo ni órdenes claras,⁹⁵ y haber rendido de manera vergonzosa e innecesaria las ciudades de Buenos Aires y Montevideo.⁹⁶ Tras un proceso que se extendió entre el 28 de enero y el 18 de marzo de ese año, el Teniente General fue declarado culpable y destituido de su cargo.

which very population in the field would probably not have withstood the attack of two British regiments". En: "Private Dispatch from General Whitelocke to Mr. Windham", en S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke, commander in chief of the expedition against Buenos Ayres. By court-in martial. held in Chelsea college, on Thursday, the 28th January, 1808, and succeeding days. Taken verbatim in short hand by a student of middle temple.* Londres, T. Gillet, 1808, Appendix, p. 7. Disponible en:

<https://archive.org/details/trialoflieutenan00whit/mode/2up>

⁹² S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke...* op. cit.

⁹³ "That Lieutenant-general Whitelocke, having received instructions from his Majesty's principal Secretary of State, to proceed for the reduction of the province of Buenos Ayres, pursued measures ill calculated to facilitate that conquest". Ibidem, p. 2.

⁹⁴ "...under this order to march into the principal streets of the town, unprovided with proponer and sufficient means for forcing the barricadoes, whereby the troops were unnecessarily exposed to destruction, without the possibility of making effectual opposition; such conduct betraying great professional incapacity (...) tending to lessen the confidence of the troops (...), being derogatory to the honour of his Majesty's arms, contrary to his duty as an officer, prejudicial to good order and military discipline, and contrary to the articles of war". Ibidem, p. 3.

⁹⁵ "...Lieutenant-general Whitelocke did not make, although it was in his power, any effectual attempt, by his own personal exertions or otherwise, to co-operate with or support the different divisions of the army under his command". Idem.

⁹⁶ "...he unnecessarily and shamefully surrendered such advantages, totally evacuated the town of Buenos Ayres, and consented to deliver up to the enemy the strong fortress of Monte Video, which had been delivered to his charge, and which at the period of the treaty and abandonment, was well and sufficiently garrisoned and provided against attack". Idem.

La corte marcial contó con gran difusión en la época. En este contexto debemos comprender la profusión y circulación de imágenes que satirizaban su lamentable desempeño en los acontecimientos del Río de la Plata. Estas producciones visuales, de cuyo análisis exhaustivo nos ocuparemos en detalle en otro capítulo, exacerbaban su cobardía y se burlaban de su falta de compromiso con las tropas bajo su mando.

1.7. Cierre

En la Introducción nos hemos detenido brevemente en las lecturas historiográficas que estos acontecimientos históricos han merecido desde fines del siglo XIX. Como ya hemos manifestado, aunque no es nuestra intención profundizar en estos debates, sí nos parece indiscutible que las invasiones inglesas estimularon ciertas transformaciones —posiblemente ya en curso— en la sociedad colonial de la época, al evidenciar las profundas fallas administrativas, institucionales y militares del imperio español: en 1808, frente al vacío de poder, Liniers fue nombrado virrey del Río de la Plata.

Por otra parte, las invasiones inglesas parecen inaugurar una relación ambivalente con Gran Bretaña. A pesar de que la ocupación británica fue en gran medida padecida, los ingleses serán concebidos como potenciales aliados en la lucha independentista contra el imperio español. Esa ambigüedad también se produjo en sentido inverso: en el contexto británico de comienzos del siglo XIX, el proyecto de generar mercados independientes de la metrópoli española coexistió con el proyecto colonialista (quizás pueda comprenderse en este sentido la intención de Beresford, al ocupar Buenos Aires, de que sus habitantes juraran lealtad al rey).

Como ya enunciamos, el objetivo de este breve prelude ha sido reponer someramente el desarrollo general de los acontecimientos históricos conocidos como invasiones inglesas. En los capítulos próximos desarrollaremos el núcleo duro de nuestra investigación, esto es, el análisis de los grabados que integran nuestro corpus, y que comprendemos como objetos culturales atravesados por convenciones de representación y por intenciones políticas e ideológicas.

CAPÍTULO 2

Empañar la transparencia: tradiciones, convenciones y otros condicionamientos de la representación

2.1. Introducción: la representación como problema filosófico y los estereotipos adaptados

Como ya hemos anticipado, uno de los objetivos centrales de este estudio es poner en tensión el estatus de testimonios —más o menos fidedignos de acuerdo con su semejanza respecto a un referente inasible en su complejidad original, sólo recuperable mediante registros escritos y visuales de la época— a través del cual las imágenes de nuestro corpus han sido históricamente comprendidas. Nuestra intención es mostrar su inscripción en un entramado cultural, social y político, que según la hipótesis que guía esta investigación inevitablemente condicionó la representación del territorio y de los acontecimientos. En definitiva, nos interesa poner el foco en las mediaciones que existieron entre los sucesos históricos y su puesta en imágenes. A lo largo de este capítulo intentaremos rastrear los principales modelos y convenciones que atraviesan nuestro corpus.

Para comenzar, es pertinente considerar el cuestionamiento filosófico sobre la posibilidad de representar el mundo —las ciudades, las guerras, los personajes históricos— semejante a como éste es. Como ha puntualizado Nelson Goodman, el mundo es de todas las maneras en que puede ser descrito, visto o puesto en imágenes.⁹⁷ En la misma dirección ha apuntado Ernst Gombrich al afirmar que:

todos los intentos de copiar la naturaleza llevarán a la demanda de representar lo infinito. La cantidad de información que nos llega del mundo visible es incalculablemente grande, y el medio del artista es inevitablemente restringido. Incluso el artista realista más meticuloso sólo puede incluir un número limitado de marcas en su obra.⁹⁸

Para el artista, configurar una imagen implica entonces un ineludible proceso de selección a partir de un flujo infinito de impresiones. En este sentido, y retomando a Goodman, al

⁹⁷ Nelson Goodman, "I. Reality remade" en *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*, Estados Unidos, The Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 6.

⁹⁸ La traducción es nuestra: "All claims to copy nature must lead to the demand of representing the infinite. The amount of information reaching us from the visible world is incalculably large, and the artist's medium is inevitably restricted and granular. Even the most meticulous realist can accommodate only a limited number of marks on his panel...". En: Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Hong Kong, Princeton University Press, 2000 (1960), pp. 219-220.

representar un objeto nunca se copia una construcción sino que se alcanza una interpretación. En otros términos, “al hacer una imagen comúnmente participamos en la creación de aquello que es representado”.⁹⁹ La representación sería entonces una acción intrínsecamente creativa, más que un mero acto imitativo.

En esta línea podemos comprender la negación de Gombrich respecto a la existencia de un “ojo inocente”. Para el autor, aquello que vemos —y aquello que ven quienes producen imágenes— está inevitablemente condicionado por nuestras necesidades, hábitos, intereses, prácticas y prejuicios: a partir de estos factores nuestro ojo elige, clasifica y construye sentido. De acuerdo con Gombrich, nuestro *mental set* (una suerte de “actitud mental” conformada por nuestros conocimientos sobre el mundo y nuestro horizonte de expectativas) direcciona nuestras percepciones.

Creemos que abordar el corpus de nuestra investigación desde esta perspectiva puede resultar provechoso puesto que, aunque los grabados que nos ocupan se proponen a sí mismos como testimonios visuales, a la luz de estas ideas su supuesta fidelidad respecto al referente puede ser matizada. Quienes produjeron estas imágenes fueron sujetos históricos portadores de un conjunto de saberes, necesidades y hábitos, que inevitablemente incidieron en la manera en que representaron el territorio rioplatense y los acontecimientos allí desarrollados: siguiendo a Gombrich, la fórmula siempre constriñe al cronista, incluso cuando su propósito es registrar los acontecimientos de manera objetiva.¹⁰⁰ La insistencia del autor en la incidencia de los tipos y estereotipos —cristalizados en tradiciones de representación— en la producción de imágenes resultará capital a los fines de nuestro análisis.

Gombrich señala que el punto de partida de todo productor de imágenes es un estereotipo, esto es, una forma esquemática que se adapta a una función particular a través de la incorporación de ciertos rasgos distintivos. El esquema inicial determina qué aspectos extraerá el artista del flujo infinito de la experiencia. Gombrich denomina estereotipo adaptado a la estrategia de ajustar una fórmula a un caso particular, a través del agregado de aquellos aspectos que lo vuelven reconocible. ¿Cómo se representaban la vistas de ciudades costeras americanas a comienzos del siglo XIX? ¿Qué elementos se incorporaron

⁹⁹ La traducción es nuestra: “The making of a picture commonly participates in making what is to be pictured.” En: Nelson Goodman, “I. Reality remade”... op. cit., p. 32.

¹⁰⁰ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*... op.cit., p. 24.

sobre la base de este estereotipo para que Buenos Aires y Montevideo resultaran individualmente reconocibles?

Nuestro corpus está atravesado por convenciones que determinan modos particulares de representar vistas urbanas y sucesos bélicos. En este capítulo intentaremos rastrear, a partir de las imágenes, esos modelos heredados e indagar en los modos en que éstos fueron adaptados a las especificidades del contexto rioplatense y del conflicto militar con Gran Bretaña. Resta señalar que los estereotipos y convenciones a los que nos referimos no condicionan solamente las decisiones formales, sino que inciden también en las elecciones temáticas e iconográficas. Sobre las imágenes de tema bélico, Joost Vander Auwera ha afirmado que:

Tal dependencia generalizada de esquemas visuales preexistentes resulta incluso más evidente cuando se repasa la iconografía bélica tradicional hacia atrás y se descubre que una vez y otra vez las categorías de los episodios bélicos están descritas de la misma manera en los inventarios coetáneos: ejército en marcha, sitio o rendición de una ciudad, etc. Estas descripciones resultan ser tan populares que, sin duda, forman parte de un repertorio fijo.¹⁰¹

Las imágenes bélicas, al igual que otros géneros pictóricos, estaban muy codificadas a comienzos del siglo XIX, y la pregnancia de determinadas convenciones derivaba en la representación de ciertos episodios por encima de otros. No debemos perder de vista además que la elección de los hechos a representar estaba condicionada por el medio en el que se plasmaba la imagen: aunque mostraran la misma batalla, podemos asumir que un grabado concebido para formar parte de un libro ilustrado y una pintura de gran formato probablemente pondrían en acción estrategias de representación divergentes. A continuación nos adentraremos en este asunto, analizando las implicancias materiales y simbólicas del medio del grabado.

2.2. El condicionamiento del medio

Desde una perspectiva antropológica, Hans Belting ha destacado la importancia del medio a través del cual percibimos las imágenes como un factor determinante de la percepción, que impacta en el tipo de relación que se establece con el cuerpo del espectador. De acuerdo con el autor, las imágenes se hacen visibles a través de “técnicas o programas, que en

¹⁰¹ Joost Vander Auwera, “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)” en García, Bernardo (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, p. 37.

retrospectiva pueden llamarse medios portadores”,¹⁰² de modo que imagen y medio resultan ser dos caras de la misma moneda. Como ya hemos insinuado, nuestra experiencia no sería igual si contemplamos una misma imagen en un grabado pequeño, una pintura de gran formato o una pantalla de televisión.

Gombrich también ha señalado el medio como un factor que indefectiblemente condiciona las representaciones visuales, puesto que cada técnica posee rasgos distintivos que restringen la libertad de elección de quienes producen las imágenes.¹⁰³ Siguiendo a Silvia Dolinko, el grabado, comprendido en términos generales como la “producción gráfica impresa a través de diversos recursos”,¹⁰⁴ que asumió varias formas históricas a lo largo del tiempo (como la xilografía o la litografía), posee características técnicas que habilitaron una movilidad inusitada de imágenes a través del mundo. Esta movilidad estuvo relacionada con su sencillez y reducido costo, y con la posibilidad de generar múltiples copias y de transportarlas de manera sencilla sobre el soporte del papel.¹⁰⁵

La reproductibilidad inherente al grabado habilitó una circulación social ampliada. Al respecto resultan centrales las reflexiones de Bruno Latour, quien ha estudiado la modernidad como un proceso capaz de generar dispositivos móviles, inmutables, presentables, legibles y combinables.¹⁰⁶ De acuerdo con el autor, en la modernidad las imágenes comienzan a ser diseñadas para “transportar” objetos del mundo, y presentar de manera “sinóptica” espacios, personajes y objetos lejanos. Lograr la movilidad y la inmutabilidad de las imágenes constituye, en consecuencia, un modo de “reunir el mundo” —concentrando tiempos y espacios múltiples— para ponerlo a disposición de una mirada particular: la europea. Evidentemente el grabado habilitó la creación de estos móviles inmutables: la inmutabilidad está asegurada por la posibilidad de realizar numerosas copias idénticas; la movilidad, por el número de copias y el soporte fácilmente transportable del papel.

La producción de las imágenes de nuestro corpus debe ser comprendida en un contexto de amplia circulación de móviles inmutables a través de Europa y sus colonias. Estas piezas visuales, que en muchos casos integraban álbumes o libros de temática histórica,

¹⁰² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 15.

¹⁰³ Ernst Gombrich, *Art and Illusion...* op. cit., p. 65.

¹⁰⁴ Silvia Dolinko, "Obra múltiple, impresa, híbrida: Apuntes en torno al grabado", en *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2002, p. 13.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 16.

¹⁰⁶ Bruno Latour, "Visualisation and Cognition: Drawing Things Together", en H. Kuklick (ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6, p. 7.

apuntaban a difundir noticias sobre el enfrentamiento bélico. Su tamaño relativamente pequeño y su consecuente portabilidad —evidentemente mayor que la de las grandes pinturas de historia— podrían asociarse en gran medida con esta funcionalidad. Por otra parte, en relación con los grabados de temática bélica, Javier Portús ha señalado que:

este medio permitía una difusión mucho mayor, que propiciaba el empleo de leyendas explicativas, y que podía también afinar los instrumentos descriptivos. Además, [los grabados] describían escenas poco propicias para la pintura, que normalmente perseguía una visión más conmemorativa y noble.¹⁰⁷

También resulta provechosa la distinción, que Dolinko rastrea hasta por lo menos el siglo XV, entre “grabados originales” (obras gráficas cuya concepción y realización pertenecen al mismo artista) y “grabados de reproducción” (que transcriben imágenes producidas previamente).¹⁰⁸ Esta diferenciación introduce la cuestión de las autorías múltiples, central para nuestro estudio en tanto los grabados que nos ocupan se deben en muchos casos a diferentes autores: sea porque dibujante y grabador son personas diferentes; porque el grabado reúne dibujos de varios autores distintos; o porque el grabador produce la obra tomando como referencia un grabado anterior, creado a su vez a partir de un dibujo precedente. Retomaremos la cuestión de la reutilización de imágenes en diferentes grabados en el próximo apartado.

Sabemos que la producción de grabados en Europa a comienzos del siglo XIX involucraba a varios individuos, que asumían roles diversos e incidían en mayor o menor medida en las decisiones iconográficas y en los procesos materiales de producción. En definitiva, es posible pensar el grabado como un hacer colaborativo que “produce un entramado de saberes técnicos y de tradiciones estéticas que deja su huella en el objeto gráfico y afecta su aspecto físico y, por ende, su sentido”.¹⁰⁹ Desde esta perspectiva, quienes llevaban adelante las distintas etapas o modalidades del hacer gráfico podrían ser concebidos como “intermediarios” entre los autores intelectuales y los destinatarios de esos mensajes.

Un caso ilustrativo de autoría múltiple es *Storming of Montevideo Feb. 3rd 1807*.¹¹⁰ A través de las inscripciones que acompañan las diferentes imágenes que integran el grabado, sabemos que la escena principal fue grabada por John Heaviside Clark y Matthew Dubourg

¹⁰⁷ Javier Portús, “Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez”, en García, Bernardo (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, p. 16.

¹⁰⁸ Ídem, p. 14.

¹⁰⁹ Sandra Szir, “Imagen impresa y cultura gráfica” en Szir, Sandra (comp.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016, p. 18.

¹¹⁰ Edward Orme (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807: dedicated by permission to B. General Sir Samuel Auchmuty and the officers engaged at the gallant & ever memorable attack*, ca. 1808. Grabado s/papel, 54 x 77 cm., Brown Digital Repository. Dibujo de George Robinson, grabado por John Heaviside Clark y Matthew Dubourg.

(“*Clark & Duburg sculp.*”) a partir de un dibujo realizado *in situ* por el teniente George Robinson (“*From a drawing made by an Officer on the spot. Lieut George Robinson RI Marines*”). La vista de la ciudad desde el río, en el margen inferior izquierdo, es adjudicada al oficial Charles Leonard Irby (“*Irby Esq del.*”), mientras que el plano que señala la distribución de las tropas, en el margen inferior derecho, permanece anónimo. Las tres representaciones han sido reunidas por decisión del editor, Edward Orme. Junto al título del grabado en la cartela central (“*Storming of Montevideo Feb. 3rd 1807: dedicated by permission to B. General Sir Samuel Auchmuty and the officers engaged at that gallant & ever memorable attack*”) puede leerse “*by Edwd Orme*”. De esta manera, el editor asume la autoría de la pieza como un todo.

La centralidad del editor en la producción de este tipo de piezas resulta evidente. Para el caso inglés, sabemos que personajes como Edward Orme, William Faden o James Jenkins publicaron estampas sobre temáticas múltiples (motivos mitológicos, vistas y paisajes de territorios lejanos, anécdotas militares, etc.) y que al hacerlo consideraron el interés de ciertos destinatarios específicos, como la corona británica, pero también el de un mercado en expansión. Como ha señalado Marta Penhos, este período estuvo caracterizado por un progresivo acceso de la población a impresos sobre temáticas diversas, gracias a los avances técnicos pero también a cambios sociales y culturales, como la alfabetización y la concentración urbana. La inclusión de imágenes en estas publicaciones fue fundamental para que aumentara su consumo cultural.¹¹¹

Otro aspecto de los grabados de nuestro corpus sobre el que nos interesa detenernos es su formato. Como hemos adelantado, en la mayoría de los casos se trata de imágenes relativamente pequeñas (las de mayor tamaño tienen aproximadamente 50 x 70 cm). Al estudiar las imágenes de tema bélico, Vander Auwera propone un modelo de análisis que considera el formato como un factor determinante de notorias modificaciones en la representación y sus sentidos. Como ya hemos anticipado, de acuerdo con el autor la noción de formato no alude solamente “a la dimensión en su sentido más literal (...), sino también al conjunto de sus reglas, expectativas, criterios formales y connotaciones morales explícitas e implícitas”.¹¹²

Siguiendo a Vander Auwera, un formato determinado suscita en el espectador ciertas expectativas en relación con el contenido, el tono, el enfoque y los personajes. Estas

¹¹¹ Marta Penhos, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826 - 1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018, p. 138.

¹¹² Joost Vander Auwera, “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen...”, op. cit., p. 44.

expectativas son configuradas a partir del contacto con modelos previos, entre los que el autor destaca la retórica antigua, comprendida como el arte de convencer. Para convencer con eficacia, explica Vander Auwera, la retórica considera fundamental establecer el propósito del discurso:

[D]e acuerdo con ese propósito, el orador debía escoger el estilo apropiado y el efecto que deseaba producir. El decoro (*decorum*) equivalía, por tanto, a una adecuada consonancia entre argumento, estilo y efecto del discurso. Cicerón distinguía, por ejemplo, entre el estilo bajo, mediocre y elevado, denominados, respectivamente, *stilus humilis*, *stilus mediocris* y *stilus gravis*. Tradicionalmente, cada uno de ellos estaba vinculado a una determinada clase de contenidos y producía un efecto propio.¹¹³

¿Cuál fue el propósito de las imágenes que integran nuestro corpus, y cómo se vincula con el formato y el estilo utilizados? Según creemos, comprender las decisiones formales en función de la voluntad de transmisión de cierta clase de contenidos podría ser enriquecedor a los fines de nuestro estudio. Al aplicar el esquema de categorías retóricas a la historia del arte, Vander Auwera señala que mientras el estilo *humilde* busca instruir, proporcionando una evidencia factual y exacta, el estilo *mediocre* pretende entretener y convencer, retratando la vida real y las costumbres de manera tópica, y el estilo *grave* apunta a impresionar a través de la representación idealizada de hazañas heroicas.

Aunque no es nuestra intención clasificar las imágenes de nuestro corpus de manera terminante, creemos que éstas manifiestan el propósito de instruir a través de evidencias factuales y exactas. Aunque las inscripciones textuales que acompañan las imágenes apuntan en muchas ocasiones a celebrar las hazañas bélicas, consideramos que estas producciones visuales están lejos del estilo *grave* o elevado, característico de las monumentales máquinas pictóricas. Nuestras imágenes brindan una visión más *factual* que *heroica* del conflicto bélico, y proporcionan una representación colectiva de los acontecimientos, que se contrapone al ensalzamiento de acciones y personajes individuales característico de la gran pintura de historia.

Como hemos puntualizado, mientras que las obras monumentales tienden a glorificar las hazañas de ciertos personajes, las imágenes de formato más pequeño podrían asociarse con una función didáctica. En términos de Svetlana Alpers, mientras las primeras responden a una concepción retórica —que, ligada a un sentido heroico, confiere un trato preferente a los acontecimientos excepcionales y se entronca con la tradición italiana—, las segundas adscriben a una concepción descriptiva —que entiende la imagen como una descripción no

¹¹³ Ibidem, p. 46.

dogmática de conductas y comportamientos, y que proviene de la tradición nórdica—. ¹¹⁴ Esta distinción permitiría, en cierta medida, vincular las imágenes de nuestro corpus con la pintura de género. De los puntos de contacto con este y otros géneros pictóricos y tradiciones de representación nos ocuparemos en el próximo apartado.

2.3. Modelos previos: la descripción espacial y la narración de acontecimientos

Este apartado propone ahondar en los modelos que determinaron la manera de representar tanto el territorio rioplatense como los acontecimientos bélicos en los grabados que integran nuestro corpus. Las imágenes de Buenos Aires y Montevideo en las que nos detendremos más exhaustivamente tienen en común el hecho de que proponen un punto de vista amplio y general, lo suficientemente abarcativo para mostrar el diálogo entre las ciudades, las zonas rurales que las circundan y el río. Este tipo de representaciones contrastan con aquellas que proponen un punto de vista más cercano y parcial, como *Reconquista de Buenos Ayres*¹¹⁵ y *Storming of Monte Video – Feb. 3rd. 1807*,¹¹⁶ que abordaremos brevemente más adelante. En estos últimos casos, la espacialidad se circunscribe a una visión cercana de algunos edificios emblemáticos (el fuerte en el primer caso, la catedral en el segundo), sobre la que se despliegan algunas escenas referidas al enfrentamiento.

Para situar la discusión, nos interesa señalar que comprenderemos aquí el espacio como una construcción del conocimiento. En palabras de Marta Penhos:

El espacio, o más bien los espacios, sus características, valores y jerarquías, son construcciones del conocimiento vinculadas con prácticas concretas de espacialidad, entre ellas la observación, la contemplación, el tránsito, la habitación, el uso. Así, el mismo trozo de tierra es un espacio distinto para el viajero, el colono, el artista, el misionero, el científico.¹¹⁷

Como hemos anticipado, de acuerdo con nuestra hipótesis muchas de las imágenes de nuestro corpus pueden ser vinculadas con la tradición nórdica de representación de vistas urbanas y paisajes, cuyo desarrollo se remonta al siglo XVI. Penhos ya ha señalado el impacto de esta tradición en la representación de las ciudades americanas, y ha analizado en detalle su incidencia en algunas vistas producidas en expediciones científicas del siglo

¹¹⁴ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016 (1983), pp. 32-33.

¹¹⁵ Anónimo, *Reconquista de Buenos Ayres*, ca. 1806-1807. Grabado en cobre, s/m, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

¹¹⁶ James Jenkins (ed.), *Storming of Monte Video – Feb. y 3rd. 1807*, 1815. Litografía s/papel, 28.7 x 35 cm, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

¹¹⁷ Marta Penhos, *Paisaje con figuras...* op. cit., p. 35.

XVIII.¹¹⁸ Recuperando la noción de estereotipo adaptado que hemos tomado de Gombrich, podríamos pensar que —tanto en las imágenes estudiadas por Penhos como en las que esta investigación propone analizar— sobre el esquema general derivado de la tradición nórdica, los artistas introdujeron los rasgos distintivos de cada asentamiento urbano (los edificios más representativos, las especificidades topográficas, los personajes típicos, etc.).

Al respecto, Penhos ha destacado la pregnancia, hacia fines del siglo XVIII, de dos modelos básicos de representación de la ciudad americana. Por un lado, la vista desde el mar o el río, en la que la ciudad se presenta desde el agua, con algunas embarcaciones en los primeros planos, y los perfiles de los edificios más representativos de la ciudad y/o de los accidentes geográficos más destacados en un plano posterior. Por otro, la vista desde una elevación o “a vuelo de pájaro”, que propone una visión más interior, en la que el plano rebatido permite representar parcialmente la trama urbana e introducir pequeñas escenas cotidianas en el primer plano. Mientras que el primer modelo presenta un espacio poco profundo desplegado en una línea, el segundo permite una vista más amplia.¹¹⁹

Svetlana Alpers ha estudiado en detalle la tradición nórdica de representación del espacio en general y de las ciudades en particular, señalando que ésta concibe el cuadro como una superficie sobre la que transcribir la realidad: el resultado es una imagen “vista desde adentro” o “recorrida”.¹²⁰ La autora contrasta dos conceptualizaciones de la representación pictórica. Por un lado, la perspectiva albertiana, que sitúa al espectador a una distancia determinada mirando el mundo a través de una ventana. Por otro, la perspectiva “a vuelo de pájaro” propia de la tradición nórdica, que no implica un espectador localizado: la Tierra deviene en estas imágenes una superficie plana y bidimensional.¹²¹

A partir de este acercamiento, Alpers propone discutir la habitual separación entre mapas (comprendidos como dispositivos que brindan medidas y datos cuantificables de un lugar) y paisajes (entendidos como creaciones evocativas, que pretenden comunicar las cualidades del lugar y las impresiones del artista), que podría resumirse en la dicotomía entre ciencia y arte. Cabe señalar que hacia comienzos del siglo XIX, cuando se produjeron las imágenes que nos ocupan, estas esferas no estaban completamente separadas. Al respecto, Carla Lois ha puntualizado el interés común que la cartografía y la pintura compartían por el

¹¹⁸ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 325-326.

¹²⁰ Svetlana Alpers, *El arte de describir...op. cit.*, p. 239.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 240-244.

paisaje durante la modernidad temprana, afirmando que “con el correr de los siglos —y especialmente durante el siglo XIX— la representación topográfica fue perdiendo su tradición sensible y fue ganando abstracción.”¹²² Como veremos en breve, algunas de nuestras imágenes dan cuenta de los cruces e intersecciones entre ambas esferas.

Alpers detecta dos tipos de imagen esencialmente similares a los mapas: el paisaje panorámico o cartográfico, en el que “la superficie y la extensión están realzadas a expensas del volumen y la solidez”, y la vista urbana o topográfica, cuyos orígenes remonta a la obra de Braun y Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, publicada entre 1572 y 1617. Esta publicación difundió diversos formatos de vistas, algunos de los cuales se popularizaron en estampas sueltas y pinturas: entre ellos, la vista de la ciudad de perfil tras una franja de agua,¹²³ presente en algunas de las imágenes de nuestro corpus.

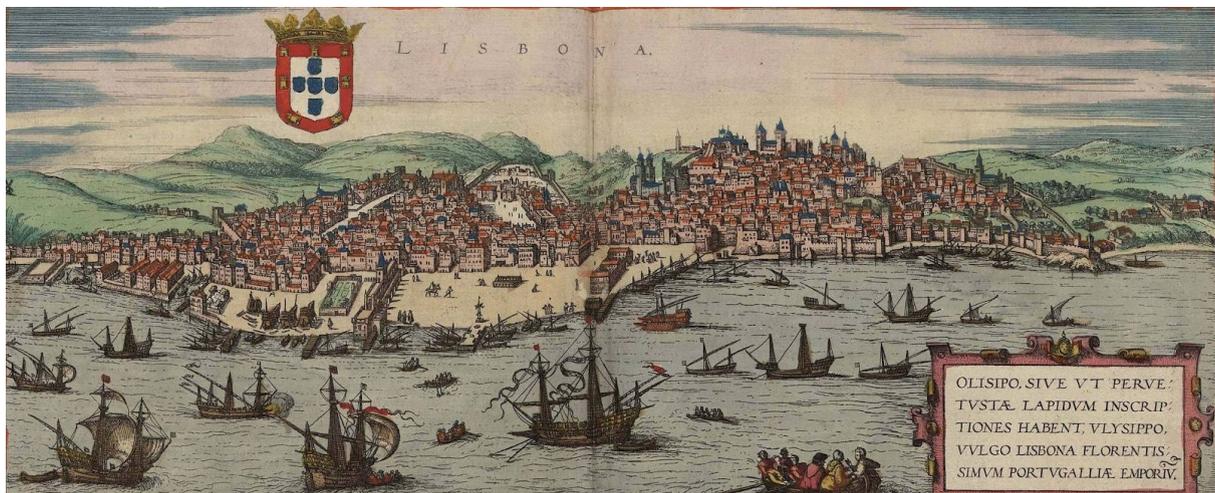


Imagen 1: “Lisboa” en George Braum y Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572.

De lo hasta aquí desarrollado se desprende una comprensión de lo cartográfico en términos amplios. Siguiendo a Alpers, mientras que en sentido estricto la cartografía implica una combinación de formato pictórico e información descriptiva (“y en ese sentido sirve de vínculo entre ciertas formas artísticas de paisaje y vista urbana, y las ramas de la geografía que describen la Tierra en mapas y vistas topográficas”), en sentido amplio puede denominarse cartográfica a la “tendencia a documentar o describir la Tierra en imágenes”.¹²⁴ Pensar nuestro corpus en términos cartográficos puede resultar enriquecedor, no sólo

¹²² Carla Lois, “Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual”, en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XIII, nº 298, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, s/p.

¹²³ Svetlana Alpers, *El arte de describir...op. cit.*, p. 244.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 250.

porque los grabados de los que nos ocupamos en algunos casos incluyen explícitamente mapas y planos del territorio, sino también porque proponen vistas que podríamos denominar cartográficas en tanto responden a la intención de describir las particularidades de la topografía rioplatense, un territorio en disputa sobre el cual se desplegaron estrategias de conocimiento militares y económicas.

Como resultado de nuestro examen, parece evidente que a comienzos del siglo XIX los modelos de representación derivados de la tradición nórdica a los que nos hemos referido continuaban operando. El grabado publicado por Edward Orme, al que ya hemos hecho alusión en el apartado anterior, resulta paradigmático en este sentido, en tanto presenta tres sistemas divergentes de representación del espacio: dos vistas y un plano de la ciudad. La imagen principal responde al modelo de vista “a vuelo de pájaro”, en tanto muestra el sector sudeste de Montevideo desde una elevación. El punto de vista alto permite abarcar una extensión considerable del territorio, que se despliega en varios planos hacia el fondo de la composición, donde es posible distinguir algunos de los edificios principales de la ciudad rodeados por la fortaleza. La imagen ubicada en el margen inferior izquierdo responde, en cambio, al modelo de vista desde el río: en el primer plano observamos una embarcación, y hacia el sector izquierdo de la imagen el cerro de Montevideo. En la distancia se distinguen los perfiles de los edificios principales de la ciudad.



Imagen 2: Edward Orme (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807: dedicated by permission to B. General Sir Samuel Auchmuty and the officers engaged at the gallant & ever memorable attack*, ca. 1808, aguatinta s/papel, 54 x 77 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library).

Llegados a este punto, cabe enfatizar que en las imágenes de nuestro corpus la representación del territorio convive con la narración de episodios históricos específicos. De este modo, se establece una relación de complementariedad entre descripción (del territorio) y narración (de los acontecimientos), que no está exenta de tensiones: ¿Dónde ponen el foco estas imágenes? ¿Privilegian el componente descriptivo o el narrativo? ¿Es posible hablar de un “equilibrio” entre ambas funciones? Vale la pena recuperar en esta instancia las reflexiones de Gombrich, quien ha puntualizado que la frontera entre las imágenes descriptivas (informativas) y las representativas (figurativas) es más bien difusa: para el autor, estas categorías no pueden ser comprendidas como compartimentos estancos, puesto que existen intrusiones permanentes del código de una en la otra.¹²⁵

¹²⁵ Ernst Gombrich, “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1989, p. 173-74.

Quizás la necesidad de introducir el componente narrativo en estas imágenes haya motivado, en muchas de ellas, la utilización de un punto de vista “a vuelo de pájaro” o desde una elevación. Como ya señalamos, este modelo habilita un punto de vista interior que permite la inclusión de figuras humanas y de escenas elaboradas con cierto detalle, lo que resulta fundamental al momento de representar una operación militar terrestre. Otras piezas publicadas por Orme, como *Marching the French prisoners into Salamanca after the Battle of 1812*, refuerzan esta hipótesis. El punto de vista alto permite observar la marcha de los prisioneros a través del territorio: las figuras humanas se representan unas junto a otras, siguiendo las curvaturas del camino, mientras avanzan en una sucesión de planos hacia el fondo de la composición, donde se despliegan los principales edificios de Salamanca.

Orme también publicó varios grabados de temática bélica siguiendo el modelo de vista desde el agua. *A view of the Cape of Good Hope* es un ejemplo ilustrativo: el perfil de costa del Cabo de Buena Esperanza, con su topografía escarpada y sus construcciones características, está representado desde el mar. En el primer plano se observan algunas embarcaciones, en varias de las cuales flamean banderas británicas. En la pequeña imagen que ocupa el margen inferior del grabado encontramos nuevamente el punto de vista a vuelo de pájaro, en este caso para representar a la infantería en formación, dirigida por un grupo de oficiales a caballo.



Imagen 3: Edward Orme (ed.), *Marching the French prisoners into Salamanca after the Battle of 1812. Dedicated to the Field Marshal His Royal Highness the Duke of York*, 1813-1814, aguatinas/papel, 49.3 x 63.1 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library).



Imagen 4: Edward Orme (ed.), *A View of the Cape of Good Hope / The Battle previous to the Surrender of the Cape of Good Hope*, 1806, aguatinta s/papel, 52.3 x 66.5 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library).

Dentro del repertorio de imágenes de las invasiones inglesas también existen algunas vistas de Buenos Aires y Montevideo desde el río. En ellas no se representa la batalla propiamente dicha, sino la llegada y/o permanencia de las naves británicas en el Río de la Plata. Ya hemos mencionado la vista incluida en el margen inferior izquierdo de *Storming of Montevideo...*: creemos que su pequeño tamaño en relación con la imagen principal da cuenta de su rol secundario dentro de este grabado, en el que la cuestión central parece ser la narración del ingreso de las tropas en la ciudad.

Buenos Ayres from the Narcissus también propone una vista desde el río. La imagen forma parte de *Military memoirs of four brothers [...] by the survivor*, publicado en Londres en 1829.

¹²⁶ El libro, compilado por Thomas Fernyhough, reúne información sobre las campañas militares británicas en las que participó junto a sus tres hermanos, quienes murieron prestando servicio: entre ellas, la campaña de Trafalgar y la expedición a América del Sur. La publicación, que no parece dirigirse a un lector especializado sino al público general¹²⁷ y

¹²⁶ Thomas Fernyhough, *Military memoirs of four brothers (natives of Staffordshire), engaged on the service of their country, as well in the New World and Africa as in the continent of Europe, by the survivor*, Londres, William Sams, 1829.

¹²⁷ Esta orientación es explicitada: "...by the hope that these singular and eventful records (...) will be found not devoid of attraction to the general reader". En: Thomas Fernyhough, *Military memoirs of four brothers...* op. cit., p. 11.

que propone una visión individual y subjetiva de los hechos, dedica un capítulo completo a la invasión y reconquista de Buenos Aires.¹²⁸ Ese capítulo está acompañado por cuatro láminas, entre ellas *Buenos Ayres from the Narcissus*.

La imagen muestra una vista de la ciudad desde la fragata *Narcissus*, una de las naves británicas que en 1806 llegaron al Río de la Plata. Se observa un perfil de costa sobre el que se distinguen las principales cúpulas de Buenos Aires: de este modo, los edificios operan como indicios que permiten identificar la ciudad representada. Llama la atención la coincidencia formal y compositiva entre esta representación y la *Vista de Buenos Ayres desde el río*, aguada realizada por Fernando Brambila en 1794 durante la expedición Malaspina. Aunque el dibujo de Brambila presenta una visión más amplia de la costa, las similitudes entre ambas imágenes permiten considerar la posibilidad de que el autor de la lámina haya tomado como punto de partida esta imagen previa, alterando las características de las embarcaciones que se observan en el primer plano y simplificando el perfil de costa que se despliega hacia el fondo. Como anticipamos, *Buenos Ayres from the Narcissus* no remite a la temática bélica de manera directa, y su función parece ser prioritariamente descriptiva.



Imagen 5: s/a, “Buenos Ayres from the Narcissus”, en Thomas Fernyhough, *Military memoirs of four brothers (natives of Staffordshire), engaged on the service of their country, as well in the New World and Africa as in the continent of Europe, by the survivor*, Londres, William Sams, 1829.

¹²⁸ El octavo capítulo se titula “Conquest of Buenos Ayres and Reconquest by the Spaniards”, en Thomas Fernyhough, *Military memoirs of four brothers...* op. cit., pp. 82-136.



Imagen 6: Fernando Brambila, *Vista de Buenos Aires desde el río*, 1794, aguada s/papel, Museo Naval (Madrid).

Como ha señalado Laura Malosetti Costa, los perfiles de ciudades respondieron a diversos usos. El primero, y quizás menos evidente, fue servir como auxiliares para la navegación, al permitir el reconocimiento de las costas, por lo que este tipo de imágenes debían ser lo más claras, mensuradas y fidedignas posibles. Además —como ha estudiado en profundidad Penhos— este tipo de imágenes fueron instrumentos de registro visual, complementarios de la cartografía, que sirvieron a intereses imperiales. Pero además, durante el siglo XIX, tuvieron un fin comercial:

circularon como estampas coleccionables, como parte de álbumes de viajes o bien como ilustraciones de revistas (...) Formaron parte de las “curiosidades”, junto a las estampas de “trajes y costumbres” que fueron tan del gusto del público europeo, ávido de conocimientos e imágenes de las regiones más remotas del planeta.¹²⁹

La tradición nórdica de vistas urbanas y paisajes a la que nos hemos referido tuvo una de sus derivaciones en el pintoresquismo: “lo pintoresco” —que ya desde la Antigüedad implicaba la selección de elementos de la naturaleza y su combinación para lograr una imagen que no existía en el mundo real— se normalizó como categoría estética en la segunda mitad del siglo XVIII.¹³⁰ Por paisajes pintorescos comprendemos aquellos que, representando generalmente al hombre en interacción con la naturaleza, despiertan placer visual a partir de la seducción sensible que suscita lo nuevo, lo curioso, lo singular y lo

¹²⁹ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, p. 19.

¹³⁰ Marta Penhos, “La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)”, en Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp. 316-317.

irregular, impulsores todos ellos de la actividad de la imaginación.¹³¹ Cabe señalar —siguiendo a William J.T. Mitchell— que la vista pintoresca resulta agradable para el ojo porque tiende a situar al espectador en un lugar protegido, desde donde puede observar el paisaje que se despliega en profundidad hacia el centro de la composición, cerrada a ambos lados con elementos que funcionan a la manera de “pantallas”.¹³² En palabras de Malosetti Costa, sin llegar a ser una completa invención, las vistas pintorescas incorporaban en los distintos planos “elementos que dieran a la imagen un carácter variado y amable”.¹³³ En este tipo de imágenes las figuras humanas tienden a operar como un elemento “curioso” más, y suelen ser representadas realizando tareas cotidianas que no poseen relevancia narrativa. En definitiva, constituyen un componente más del paisaje, y su presencia contribuye a subrayar la “irregularidad” y la “variación repentina”¹³⁴ que generan el placer propio de lo pintoresco.

En las representaciones bélicas que nos ocupan, las particularidades de la presencia humana evidentemente difieren de lo señalado en el párrafo anterior. Mientras que las vistas “humanizadas” del pintoresquismo tienden a incorporar en los primeros planos explanadas con figuras paseando o realizando tareas cotidianas —respondiendo a una función que podríamos clasificar como decorativa— en las imágenes que integran nuestro corpus las figuras humanas proponen un relato, que se construye a partir de la interacción con otros elementos, fundamentalmente las inscripciones textuales. Las figuras humanas integran tropas que atacan o defienden las ciudades representadas: de este modo, las imágenes dan cuenta de la distribución de los ejércitos, sus movimientos, las batallas libradas, etc. Como ya mencionamos, en la imagen principal de *Storming of Montevideo...* la cualidad narrativa de las figuras humanas es evidente. En el primer plano se observa una de las baterías encargadas del bombardeo, mientras que hacia el interior de la imagen avanzan las columnas de ataque, algunas de las cuales ya están dentro de la ciudad tras haber ingresado por la brecha abierta en la muralla, apenas perceptible a través del humo. La vista “a vuelo de pájaro” de la ciudad ha sido intervenida con figuras que desempeñan una función narrativa: la imagen cuenta cómo las tropas británicas lograron ingresar en Montevideo.

¹³¹ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹³² William J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 16.

¹³³ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio...* op. cit., p. 13.

¹³⁴ Francisca Pérez Carreño, “La estética empirista” en Bozal, Valeriano (comp.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, p. 41.

En algunas ocasiones, imágenes que fueron concebidas originalmente como vistas o paisajes urbanos dieron lugar a escenas narrativas a partir de la incorporación de figuras humanas involucradas en acciones militares. Esta situación introduce el interrogante acerca de la cualidad escenográfica que pueden asumir las vistas o paisajes, asunto del que nos ocuparemos en breve. Por el momento, nos interesa poner el foco en un caso paradigmático: la representación de la segunda invasión inglesa a Buenos Aires, creada a partir de la *Vista de Buenos Aires desde el camino de las carretas*, de Fernando Brambila. Nos referimos a *Los ingleses atacan Buenos Ayres y son rechazados - 1807*, un grabado atribuido a José Cardano. Bonifacio Del Carril ha derivado esta imagen de un dibujo anterior realizado por Juan Gálbez, un artista grabador que trabajó con Brambila en España:

Las más interesantes representaciones de la primera invasión inglesa fueron una serie de dibujos y grabados realizados en Madrid, utilizando como base la aguada de Brambila de 1794 (...) La primera de ella fue un dibujo, hoy desaparecido, hecho por Juan Gálbez, artista grabador que realizó con Brambila algunos otros trabajos en España. Se conoce por la copia facsimilar de la primera prueba del grabado, publicada por Gómez de Arce en la historia del reinado de Carlos IV (Madrid, 1892). La versión definitiva fue impresa en fecha no determinada, a principios del siglo XIX, por el marino español José Cardano, en un grabado a la manera negra con un título genérico alusivo al conjunto de las operaciones bélicas de los ingleses en el Río de la Plata: *Los Ingleses atacan á Buenos - Ayres y son rechazados 1807* (...) El grabado de Cardano fue copiado bastantes años después, por don Vicente Urrabieta en una litografía incluida en la *Historia de la Marina Real Española* de José Ferrer de Couto, Madrid, 1854.¹³⁵

Sabemos también que el propio Brambila había realizado un grabado a partir de este dibujo, que fue utilizado con avidez, posiblemente debido a la escasez de imágenes de la ciudad que había a disposición en Europa:

Copiada y deformada hasta el hartazgo, aún por el mismo Brambilla que algunos años después realizará un grabado del dibujo original al cual añadirá un árbol para equilibrar la composición, servirá para ofrecer una idea del carácter físico de Buenos Aires, bastante parcial, hasta mediados del siglo XIX.¹³⁶

En lo que respecta a la representación del paisaje urbano, la filiación entre el dibujo de Brambila y el grabado de Cardano es indiscutible, lo que da cuenta en primer término del gran impacto de las representaciones previas en la gestación de una iconografía rioplatense, fenómeno vinculado con la lejanía de las ciudades del Plata respecto a Europa. Sabemos que la mayoría de los artistas o productores de imágenes que crearon

¹³⁵ Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982, p. 20.

¹³⁶ Fernando Aliata, "De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano", en *Estudios del hábitat*, Vol. 2 (5), La Plata, Universidad Nacional de La Plata | Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Junio 1997, p. 13.

representaciones de Buenos Aires y de Montevideo no fueron testigos oculares directos, sino que trabajaron a partir de imágenes preexistentes.

El dibujo de Brambila propone una vista de la ciudad desde el sur, que se despliega hacia el interior de la imagen en varios planos sucesivos: una porción de terreno, el río y su costa, una pequeña elevación que desciende hacia el agua y finalmente los principales edificios de la ciudad. Como ha estudiado Marta Penhos, el punto de vista elevado posibilita el desarrollo claro y detallado de esta sucesión de planos y permite “dar más corporeidad a las siluetas de los edificios, que se imbrican en la trama urbana”.¹³⁷ Al comparar las vistas de Buenos Aires desde el río y desde la aguada realizadas por Brambila, Fernando Aliata ha afirmado que mientras la primera pretende ser una descripción objetiva del paisaje urbano, la segunda presenta un grado de libertad en el enfoque y la elección de los detalles que la asimila a “una típica composición pintoresca”.¹³⁸

Frente a la dificultad, que será notoria en la organización de las vistas del siglo XIX (...) producida por la inexistencia de límites geográficos importantes que cierren la imagen frontal desde el río, Brambilla elige un punto de vista en escorzo. Ubicado en las playas de la zona sur, construye una imagen de la ciudad hacia el norte donde las grandes masas de los edificios religiosos y sus cúpulas otorgan una apariencia de mayor grandiosidad que se desdibujaría en una vista frontal desde la rada.¹³⁹

Se construye de este modo, siguiendo a Aliata, un paisaje urbano que no da cuenta de la totalidad del conjunto y que presenta una visión parcial de la ciudad que evidentemente resultó atractiva, como demuestra el hecho de que fue reiteradamente retomada en imágenes posteriores. La representación de la ciudad en el grabado de Cardano es prácticamente idéntica a la planteada por Brambila, a excepción quizás de las pocas construcciones que Cardano añade sobre la suave elevación del terreno que desciende desde la izquierda hacia el agua.

Lo que sí cambia de manera radical entre ambas imágenes, produciendo una absoluta mutación de sentido, es la presencia humana. El dibujo de Brambila presenta dos carretas que avanzan hacia el primer plano tiradas por bueyes, mientras algunos hombres guían la marcha. Hacia los planos posteriores, observamos otras carretas que circulan por el camino en dirección opuesta, algunas figuras humanas arrodilladas junto a la orilla del río y pequeñas embarcaciones que circulan por la costa. Estos personajes integran una escena

¹³⁷ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar...* op. cit., p. 335.

¹³⁸ Fernando Aliata, “De la vista al panorama...”, op.cit., p. 13.

¹³⁹ Idem.

que podríamos calificar como costumbrista y que, retomando a Aliata, se presenta en clave pintoresca: se muestran algunos de los personajes característicos que poblaban la ribera de Buenos Aires hacia fines del siglo XVIII.

El grabado de Cardano presenta una escena completamente diversa: las tropas avanzan hacia Buenos Aires empuñando sus armas. Las figuras se dirigen hacia el interior de la composición: además de las que circulan por el camino que comienza en el primer plano, también hay tropas acercándose por el terreno que desciende desde la izquierda hacia el río. En el sector próximo a los principales edificios de la ciudad, el artista introduce algunas escenas de enfrentamientos y llegan a observarse incluso algunos cuerpos caídos. Sin embargo, estos pocos indicios de la violencia quedan relegados al último plano de la composición, y son representados de manera esquemática y poco detallada. Sobre el río, donde Brambila presentaba pequeñas embarcaciones, Cardano introduce algunas naves que parecen disparar hacia la costa.

En definitiva, aunque el espacio en que se sitúan ambas escenas sea prácticamente el mismo, los hechos que sobre él se despliegan son diferentes y generan en el espectador experiencias diversas. Es interesante señalar que esta diferencia de “clima” o “atmósfera” entre ambas imágenes se traduce también en un tratamiento distinto del cielo: mientras el dibujo de Brambila presenta rayos solares que se filtran entre las nubes y generan contrastes luminosos amenos (iluminando, por ejemplo, los lomos de los bueyes y los techos de las carretas en el primer plano), el grabado de Cardano presenta un cielo liso, oscuro y encapotado.



Imagen 7: Fernando Brambila, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, 1794, aguada s/papel, Colección Museo Naval (Madrid).



Imagen 8: José Cardano, *Los Ingleses atacan á Buenos - Ayres y son rechazados 1807*, s/f, aguainta s/papel, 76 x 56 cms. Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

Como detalla Bonifacio del Carril,¹⁴⁰ el grabado de Cardano sería retomado años más tarde por Vicente Urrabieta en una litografía coloreada que fue incluida en la *Historia de la Marina Real Española*, de José Ferrer de Couto, publicada en Madrid hacia 1854. La imagen, titulada *Ataque por los ingleses á Buenos - Aires*, toma como punto de partida el grabado de Cardano e introduce sobre el mismo algunas variaciones. La representación del espacio es bastante similar, aunque hay sutiles divergencias, como la zona arbolada que Urrabieta incluye hacia el margen izquierdo de la composición y la pequeña construcción de piedra que aparece en el primer plano, hacia el margen derecho. En cuanto a los personajes, la representación se vuelve aquí aún más estandarizada. La tropa que avanza a pie parece haber sido representada a través de la repetición de una plantilla, lo que confiere al conjunto una rigidez más acentuada que en el grabado de Cardano, al tiempo que transmite una sensación de homogeneidad y orden. En contraposición con la tropa de a pie, los jinetes ubicados en el primer plano —que asumen posturas corporales un poco más individualizadas— destacan sobre el conjunto. Sobre el río se observan algunas naves, que en este caso no disparan. Al orden de las tropas en los primeros planos, se contrapone la

¹⁴⁰ Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires...*, op. cit., p .20.

batalla desordenada que se observa a la distancia. Al igual que en la imagen de Cardano, la violencia es representada aquí de manera lejana y despersonalizada.



Imagen 9: Vicente Urrabieta y Ortiz (dibujante) y J. J. Martínez (litógrafo), *Ataque por los ingleses á Buenos-Aires. Reconquistada Buenos Aires por el capitán de navío D. Santiago Liniers, haciendo prisionera la guarnición inglesa con su comandante Beresford, vuelve la escuadra británica en 1807 a atacar con mucho empeño la misma plaza y es rechazada por el valor de nuestros marinos y soldados*, ca. 1854, litografía s/papel, 42 x 61 cm, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

Estas filiaciones permiten corroborar la pregnancia de ciertas imágenes como modelos plausibles de ser adaptados de acuerdo con las necesidades específicas de cada caso. Brambila realizó también una vista de Montevideo que presenta muchos puntos de contacto con la de Buenos Aires, lo que reafirma la agencia de ciertas convenciones de representación en la producción de los artistas de la época.¹⁴¹ Esta vista de Montevideo parte también de un punto de vista elevado, y se construye a partir de una sucesión de planos que avanzan hacia el fondo bordeando la orilla del río, mientras que un árbol cierra la composición sobre el margen derecho.

¹⁴¹ Esta cuestión ha sido estudiada en detalle por Marta Penhos en *Ver, conocer, dominar...* op. cit., pp. 332-339.



Imagen 10: Fernando Brambila, *Vista de Montevideo desde la Aguada*, 1794, aguada s/papel, Colección Museo Naval (Madrid).

En *A view of the town and Harbour of Monte Video...*, un grabado publicado por Paul Colnaghi que muestra la ciudad tras la ocupación británica, detectamos decisiones compositivas muy similares, tanto en lo que respecta al punto de vista alto como a la construcción del espacio como una sucesión de planos que avanzan hacia el fondo a través de una curvatura en el camino. Esta imagen, sin embargo, habilita una visión mucho más amplia del territorio que la presentada por Brambila.

Como el título completo del grabado explicita, la ciudad ha sido representada desde el sitio en que las tropas británicas se asentaron antes del asalto. Hacia el fondo se distinguen los perfiles de la ciudad y sus edificios principales, el puerto (en el que se observan numerosas naves) y el cerro. Al analizar esta vista, Horacio Arredondo ha enaltecido su fidelidad documental —lo que resulta ilustrativo acerca del modo tradicional de comprender estas imágenes como registros, más o menos fieles, de la realidad— sin dejar de señalar algunos errores, que sin embargo considera menores:

Saltan a primera vista dos grandes errores, que por ser tan evidentes no pueden inducir a equívoco. Me refiero a la extraordinaria altura que asigna al Cerro, presentándolo con laderas abruptas distintas por completo de las verdaderas, así como también a la excesiva angostura de la boca del puerto. Pero estos errores, con ser importantes, *no restan valor documental al conjunto*, pues el perfil de la ciudad, los predios colindantes a las murallas, la playa de la Aguada, la zona de los pozos del Rey y la ladera de la cuchilla en que se levantaba el oratorio de Pérez y, más tarde, el conocido mirador de Suárez que culminaba la eminencia, integran *un*

*conjunto de valores no superados por otras láminas de principios del siglo pasado, que tratan el tema con mucha menos fidelidad.*¹⁴²

Creemos que la representación exagerada de la altura del cerro —así como su aparición en la mayoría de las imágenes que retratan Montevideo— posiblemente esté relacionada con la importancia que este modelo de representación de vistas y paisajes urbanos otorgaba a los accidentes geográficos, tanto por sus cualidades pintorescas como por su utilidad para la identificación de las ciudades en cuestión: en este sentido, Montevideo corría con cierta ventaja respecto a la llana y despojada Buenos Aires.

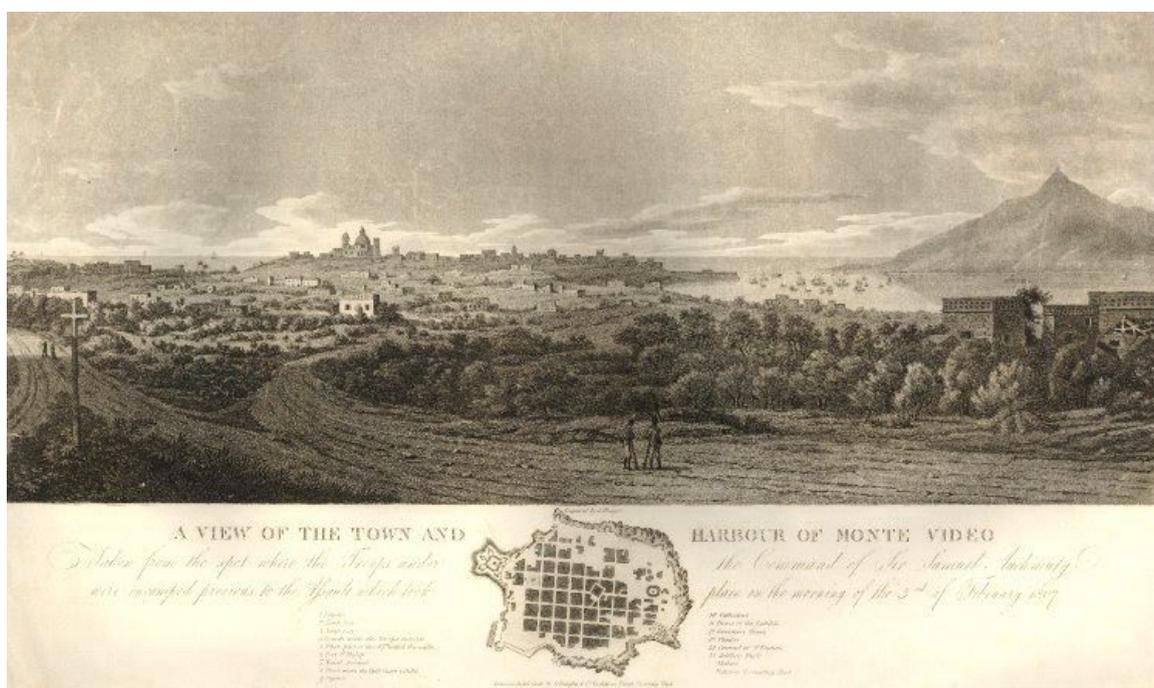


Imagen 11: Paul Colnaghi (ed.), *A view of the town and harbour of Monte Video. Taken from the spot where the Troops under the Command of Sir Samuel Achmuty [sic.] were encamped previous to the Assault which took place on the morning of the 3rd. of February 1807*, ca. 1807, aguatinta s/papel, 36.3 x 60.4 cm, Colección British Museum.

Como ya hemos señalado, la pieza de Colnaghi representa una superficie de territorio mucho más amplia que la de Brambila. Mientras que en esta última se observan personajes locales sumergidos en quehaceres cotidianos —principalmente algunos jinetes y figuras a pie que trasladan bultos o avanzan por el camino—, en el grabado de Colnaghi la presencia humana se limita a las dos figuras ubicadas en el primer plano, apenas desplazadas del centro de la composición: se trata de dos soldados británicos, que parecen descansar sobre sus armas. Su presencia es el único indicio bélico dentro de la imagen. Otras dos figuras, apenas perceptibles, se observan en el camino que se abre hacia la izquierda: es difícil

¹⁴² Horacio Arredondo, *Iconografía de Montevideo: Grabados de las invasiones inglesas*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1927, p. 178. Las cursivas son nuestras.

saber si se trata de otra pareja de soldados o de personajes locales que simplemente circulan por allí. El sentido bélico —apenas presente en la imagen propiamente dicha— ha sido reforzado a través de las inscripciones textuales y del plano de la ciudad que también integra el grabado: al rol fundamental de estos elementos en la transmisión del sentido de las imágenes nos dedicaremos exhaustivamente en el próximo capítulo.

También merece nuestra atención *West by North, View of the City of S. Philip, Montevideo*, publicado por William Faden. Esta vista, que forma parte de un grabado en el que destaca un gran mapa de la zona, propone un punto de vista diferente al del grabado de Colnaghi, aunque coincide con él en la representación de la ciudad y sus afueras en un clima de calma. Como puede observarse, la imagen no representa una escena bélica sino un momento posterior al conflicto armado, con la ciudad ya bajo dominio inglés (lo que queda demostrado por la brecha abierta en la muralla). Al igual que en la pieza publicada por Colnaghi, dos soldados parecen descansar fuera de los límites de la ciudad: en ambos casos, el territorio es protagonista.

En la pieza publicada por Faden, tanto la vista como el mapa están acompañados por referencias, que reponen sobre el territorio la narración de los acontecimientos históricos. Al igual que en el grabado de Colnaghi, el título completo refuerza la temática bélica de esta imagen, que a primera vista parece relacionarse más bien con la tradición pintoresca de vistas de ciudades. Horacio Arredondo también se ha ocupado de esta pieza, señalando las inexactitudes o “fantasías” de su realizador:

En el espacio que media entre la Catedral y la Ciudadela, se destaca airosamente y a gran altura una soberbia construcción que, rebasando las murallas, la corona una torre casi espectacular. Hacia el fondo, y medio cubierta por la anterior, aparece otra gran construcción, también de torre, poco menos importante que la anterior (...) El primer gran edificio no corresponde ni siquiera remotamente, a ninguna de las construcciones públicas de ese radio del perímetro (...) En cuanto a un edificio particular, ni soñar, pues es bien sabido que no pasaban del primer piso las habitaciones privadas de los montevideanos de entonces. Es de observar que *en estas mismas faltas de exactitud* incurre el grabado de Orme. En cuanto a la segunda construcción, también creo que sea *pura fantasía*, pues ni por un instante puede admitirse que fuera San Francisco.¹⁴³

A los fines de nuestro estudio, resulta interesante rescatar la lectura que el autor propone acerca de las posibles razones de estas inexactitudes, en tanto detecta móviles políticos e ideológicos que reafirman el componente persuasivo de estas imágenes:

¹⁴³ Ibidem, p. 173. Las cursivas son nuestras.

Este grabado, como casi todos los de la época, tenía como principal objeto no el entretenimiento de los ocios de espíritus más o menos artistas, sino el más positivo de *propaganda activa en el centro de recursos del poderoso imperio inglés*, cuyos dirigentes deseaban *divulgar, por medio de la estampa, la importancia de las conquistas que las tropas británicas alcanzaban en los dominios españoles del Plata*. Y esto admitido, explica las exageraciones de los grabados, en *el deseo de aumentar en detalles la importancia de las ciudades* rendidas a la superioridad numérica de las legiones armadas de Su Graciosa Majestad.¹⁴⁴

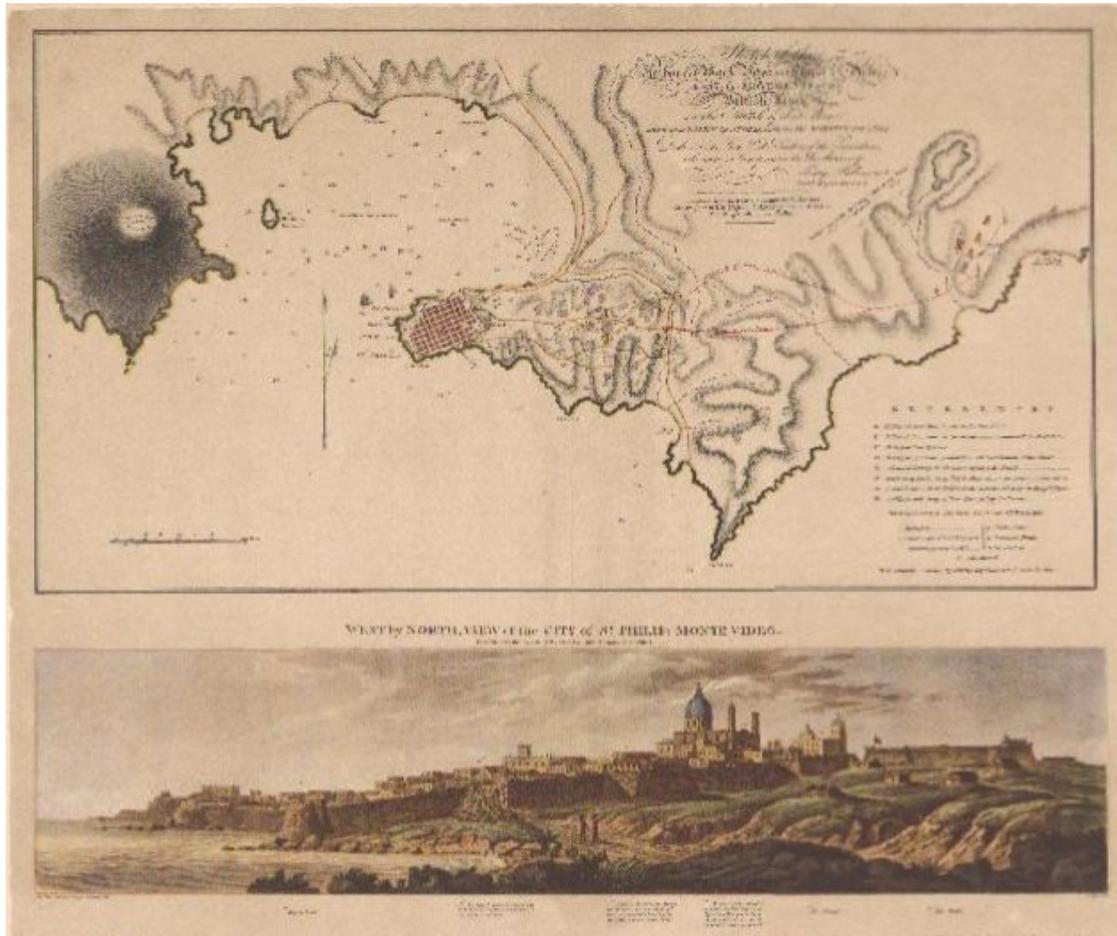


Imagen 12: William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip shewing the Movements of the British Army in the Attack of that Place which was Taken by Storm, early in the Morning Feby. 3d. 1807* / *West by North, View of the City of S. Philip; Montevideo*, 4 de junio de 1807, litografía s/papel, 53,5 x 72,5 cm. Dibujo de George Robinson, grabado de J. Merigot.

Como señala Arredondo, el tratamiento del espacio en esta vista de la ciudad recuerda al grabado publicado por Edward Orme, y la coincidencia no es casual, en tanto ambas imágenes afirman basarse en un dibujo del teniente George Robinson, partícipe y testigo ocular de los acontecimientos. Aunque no hemos dado con el dibujo original, parece plausible que ambos grabados deriven de una misma vista dibujada por Robinson, si bien proponen un uso diverso de ella. Mientras que en la imagen publicada por Orme ésta opera

¹⁴⁴ Ibidem, p. 174. Las cursivas son nuestras.

como escenografía sobre la que se narra el avance de las tropas británicas, en el grabado publicado por Faden la imagen resulta prominentemente descriptiva.



Imagen 13: **Izquierda:** Edward Orme (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807...* Detalle. // **Derecha:** Lata de galletas El Trigo // **Abajo:** William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip...* Detalle.

Cabe señalar, a modo de curiosidad, que un fragmento del grabado de Faden fue reproducido —más cerca de nuestro tiempo— en una edición especial de las latas de galletas uruguayas El Trigo. Según creemos, la utilización de la imagen da cuenta de su agencia en la conformación de una iconografía rioplatense que continúa vigente en nuestra contemporaneidad. Esta lata, que actualmente puede ser adquirida como “antigüedad” en algunos portales de venta en línea, presenta en la tapa una reproducción del fragmento del grabado que muestra a los dos soldados ingleses de espaldas, contemplando la ciudad. Hacia el borde de la circunferencia se reproduce también el título original de la imagen (“West by North, View of the City of S. Philip; Montevideo”). En el contorno de la lata se despliegan diez escudos: uno es el de la marca de galletas El Trigo, mientras que los otros nueve corresponden a los departamentos de Salto, Colonia, Florida, Canelones, Rocha, San José, Paysandú, Maldonado y Montevideo.

Otros grabados publicados por Faden no sólo presentan una estructura general muy similar al que acabamos de analizar, sino que asimismo reiteran ciertos recursos visuales, lo que refuerza nuestra hipótesis acerca de la agencia de modelos convencionales en este tipo de producciones visuales. Es el caso de *Plan of the City of New York, in North America...*, publicado en 1776 por la firma Faden & Jefferys (previa a la separación de William Faden de su entonces socio Thomas Jefferys Jr.).

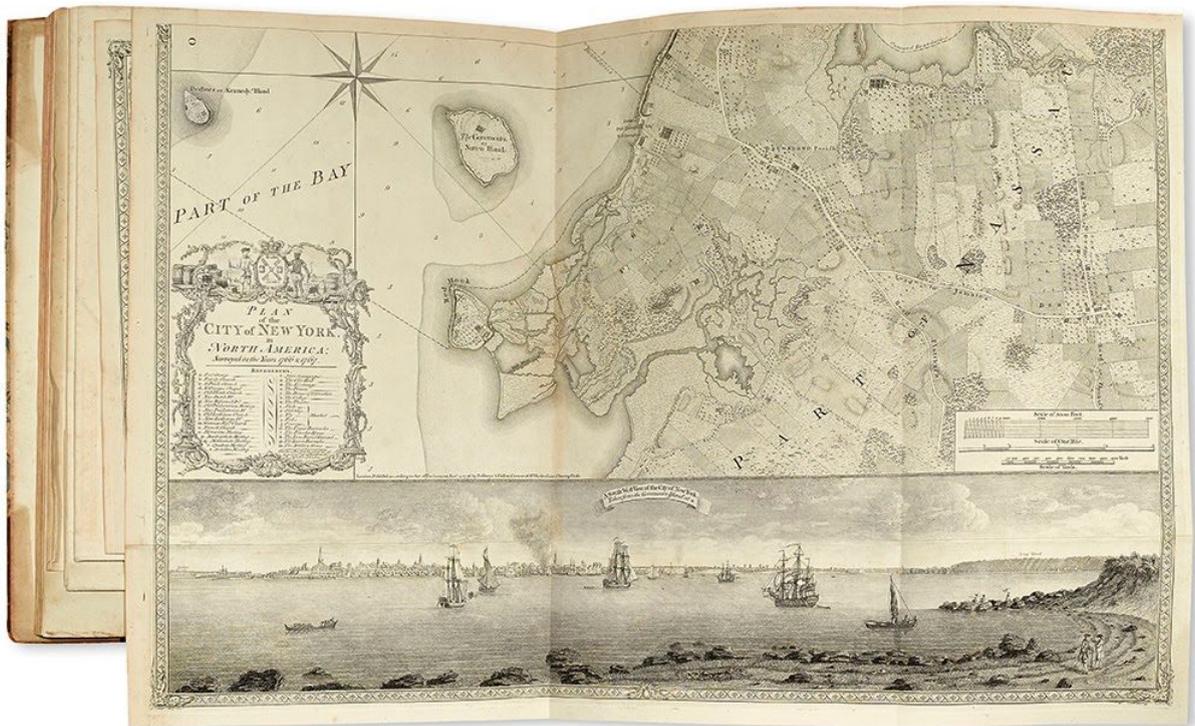


Imagen 14: William Faden & Thomas Jefferys (eds.), *Plan of the City of New York, in North America: Surveyed in the Years 1766 & 1767 by B. Ratzer, Lieut. In His Majesty's 60th or Royal American Regt / A SouthWest View of the City of New York, 1776.*

Al igual que el grabado de Montevideo, esta pieza contiene un amplio y muy detallado plano de Nueva York —levantado por Ratzer— y, hacia el margen inferior, una vista de la ciudad (*A SouthWest View of the City of New York*) que responde al modelo de vista desde el río que ya hemos mencionado, con la particularidad de que está tomada desde la orilla opuesta, lo que permite observar en el primer plano una pequeña porción de terreno, que a través de una curva cierra la composición hacia el margen derecho. En el plano sucesivo está el río, sobre el cual se observan algunas embarcaciones, y más allá —hacia el fondo— los perfiles de la ciudad. También aquí encontramos —en el primer plano, hacia el margen derecho— dos figuras humanas que parecen descansar mientras contemplan el paisaje, y

que recuerdan a los soldados que mencionamos en los grabados de la ciudad de Montevideo publicados por Faden y Colnaghi.

Otra pieza interesante para nuestro trabajo, por la particular relación que propone entre descripción espacial y narración de los episodios históricos, es *A View of the Town, Citadel and Mount of Monte Video in the Río de la Plata*. El grabado, publicado por D. Robertson, presenta el punto de vista más elevado de los estudiados hasta el momento, una verdadera visión “a vuelo de pájaro”. Esta elevación radical del punto de vista permite establecer puntos de contacto muy directos con la cartografía en general, y con las representaciones corográficas en particular.¹⁴⁵ el impulso cartográfico al que se refiere Alpers resulta aquí muy claro y perceptible. Quizás pueda comprenderse en este sentido el hecho de que esta imagen —a diferencia de otras vistas de Montevideo, como las publicadas por Orme, Colnaghi y Faden— no haya sido acompañada por mapas ni planos subsidiarios: la vista constituye en sí misma una cartografía de la región.

Horacio Arredondo también ha criticado en esta imagen “la forma de cono agudo que se le asigna al cerro, con evidente exageración”, destacando sin embargo —desde una perspectiva que como venimos señalando pone el foco en el carácter testimonial de las imágenes— que permite obtener información “bastante exacta” sobre una región extramuros de la ciudad acerca de la que prácticamente no existen en la época otros documentos gráficos.¹⁴⁶

A primera vista, en este *paisaje cartográfico* de la ciudad y sus alrededores no detectamos presencia humana ni rasgos que remitan a la temática bélica: la imagen se presenta como una pura *descripción* del territorio. Sin embargo, el título nos introduce en la temática militar, y la pequeña inscripción textual ubicada en el margen inferior izquierdo proporciona simultáneamente una clave de lectura que permite descubrir en la imagen un componente *narrativo*: “*The flags show the progressive approaches of the Army, and the nearest / Battery which made the Breach was only 500 yards from the Citadel.*” Sobre el territorio cartografiado se ha dispuesto una sucesión de banderas. A pesar de que las tropas británicas no están representadas físicamente en la imagen, a través de esta operación —a

¹⁴⁵ Siguiendo a Denis Cosgrove, la corografía es comprendida como la descripción exhaustiva de una región que no se preocupa por trazar relaciones precisas de escala y ubicación respecto a entidades geográficas mayores. La finalidad fundamental de este tipo de representaciones consiste, en cambio, en brindar una impresión visual del aspecto real de la región en cuestión, dando cuenta de las distancias, la topografía y otras características del paisaje. En Denis Cosgrove, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, Londres-Nueva York, I. B. Tauris, 2008, p. 24.

¹⁴⁶ Horacio Arredondo, *Iconografía de Montevideo...* op. cit., p. 179.

todas luces cartográfica— su avance ha quedado registrado de manera metonímica. Sobre un territorio desprovisto de figuras humanas, son las banderas las que *narran* el avance de las tropas hasta llegar al sitio desde el cual lograron abrir una brecha en la muralla de la ciudad.

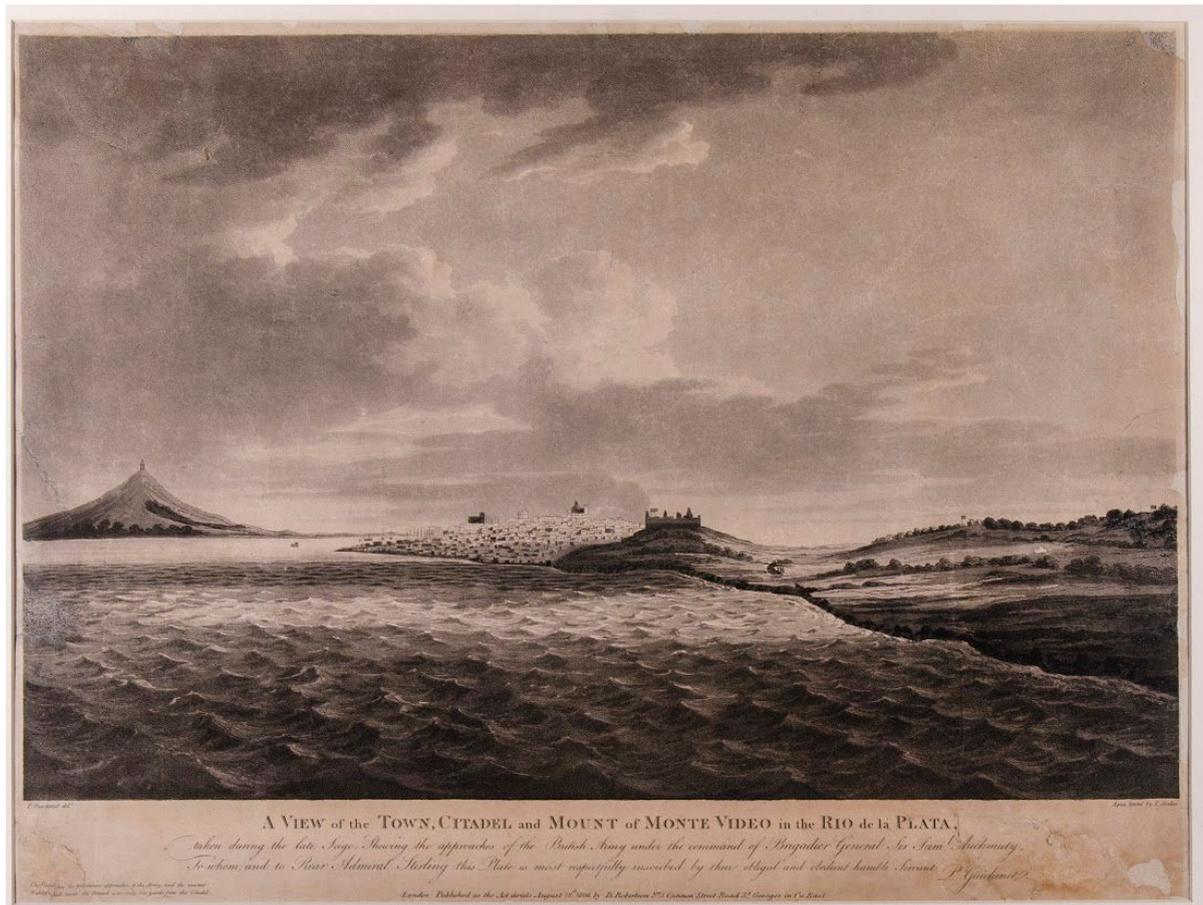


Imagen 15: D. Robertson (ed), *A View of the Town, Citadel and Mount of Monte Video in the Rio de la Plata, taken during the late Siege; Showing the approaches of the British Army under the command of Brigadier General Sir Sam. Auchmuty*, ca. 1807, aguatinta, 50 x 37,8 cm. Dibujo de P. Guichenet, grabado por I. Jeakes. Gentileza Galería Hilario. Artes, Letras & Oficios.

Resuenan nuevamente aquí las reflexiones de Gombrich acerca de los límites difusos entre las imágenes que buscan representar ilusoriamente el mundo real (a la manera de espejos) y aquellas que pretenden brindar información objetiva (como los mapas). De acuerdo con el autor, la distinción entre representación pictórica, anclada en la semejanza y el reconocimiento, y representación simbólica, basada en la convención, es más bien fluctuante, de modo que la frontera entre imágenes *representativas* (figurativas) e imágenes *descriptivas* (informativas) resulta ser porosa.¹⁴⁷ *A View of the Town, Citadel and Mount of*

¹⁴⁷ Ernst Gombrich, “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 2002 (1982), pp. 172-174.

Monte Video in the Río de la Plata es elocuente en este sentido, puesto que a través de una operación metonímica ciertos elementos pictóricos (las banderas ubicadas sobre el territorio montevideano, que han sido representadas en perspectiva y flameando con el viento) han sido cargados con una función simbólica (como ocurre con los íconos que se incluyen en los mapas, las referencias nos permiten comprender que las banderas “están en lugar de” las tropas y señalan sus posiciones sucesivas).

Como hemos anticipado al comienzo de este apartado, las imágenes hasta aquí analizadas —en las que como vimos confluyen tradiciones paisajísticas y cartográficas— otorgan un rol protagónico a la representación del territorio. Los hechos bélicos han sido representados, de forma literal o metonímica, sobre una geografía amplia que permite al espectador captar el entorno general. Como ya comentamos, este modo particular de representar la guerra —que deja de lado las acciones individuales para poner el foco en la visión del conjunto—, y que podría ser denominado topográfico o analítico-descriptivo, fue bastante fructífero en el territorio americano y tuvo desprendimientos interesantes en varias representaciones de batallas a lo largo del siglo XIX.¹⁴⁸

Según creemos, este modelo de representación de acontecimientos bélicos posee también un origen nórdico. Al estudiar las imágenes producidas en el siglo XVII en torno al sitio de la ciudad de Gravelines, Delphine Schreuder ha catalogado como pinturas de batalla topográficas a las producciones visuales sobre la guerra que sintetizan recursos de la pintura de género, el paisaje y la cartografía:

A diferencia de las tumultuosas batallas que en el primer plano sumergen al espectador en el corazón de la lucha y cuyo interés se centra en las acciones individuales, esta representación topográfica es más adecuada para describir las acciones militares de un evento histórico determinado. Propone un enfoque analítico basado en las indicaciones de los expertos militares, que da como resultado una nueva concepción del paisaje en la que el primer plano está ligeramente elevado y presenta un conjunto de pequeñas figuras, [...] mientras que el segundo plano mezcla hábilmente la vista a vuelo de pájaro con la representación cartográfica de la ciudad asediada, como en los mapas de las campañas militares.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Como hemos detallado en la introducción, Roberto Amigo ha estudiado en estos términos las pinturas de Cándido López sobre la Guerra del Paraguay. En Roberto Amigo, “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, en línea, 2009, s/p, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/49702>

¹⁴⁹ La traducción es nuestra: “Contrairement aux batailles tumultueuses dont le plan rapproché plonge le spectateur au cœur du combat et dont l'intérêt est centré sur les actions individuelles, cette représentation topographique est plus adaptée pour décrire les actions militaires d'un événement historique. Elle propose ainsi une approche analytique basée sur les indications des experts militaires, qui se traduit par une nouvelle conception du paysage où le premier plan, légèrement surélevé et présentant un fourmillement de petites figures [...] et où le deuxième mélange savamment



Imagen 16: Gillis y Bonaventura Peeters (atribuido a), *Le siège de Gravelines, juillet 1644*, ca. 1649-1652, óleo s/tela, 100 x 225 cm, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale (Gravelines).

De acuerdo con Schreuder, esta tradición de representación buscaba reconstruir geográfica e históricamente eventos militares específicos. Sin embargo, la autora recalca que —a pesar de que muchos de los artistas que producían estas pinturas viajaban con las tropas para registrar los acontecimientos—, las representaciones inevitablemente estaban condicionadas por modelos previos como los manuales de adiestramiento y la cartografía militar. En relación con la representación del territorio, Schreuder señala además que con frecuencia los pintores modificaban la representación del terreno en relación con la topografía real, para poder mostrar el campo de batalla desde una perspectiva que permitiera una representación más detallada.¹⁵⁰ En el mismo sentido, Vander Auwera ha enfatizado el carácter ficticio y no fotográfico de las imágenes bélicas, y ha señalado que en muchas oportunidades sus hacedores tomaban decisiones basadas más en los “dictados de la composición” que en una verdadera descripción topográfica, lo que permitiría según el autor relativizar su valor como fuentes históricas.¹⁵¹

la vue à vol d’oiseau et la représentation cartographique de la ville assiégée, telles des cartes de campagnes militaires.” En: Delphine Schreuder, “Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle”, en *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts*, en línea, 2015, s/p, disponible en: http://www.koregos.org/en/delphine-schreuder_le-paysage-theatre-de-la-guerre/

¹⁵⁰ Ibidem, s/p.

¹⁵¹ Joost Vander Auwera, “La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen...”, op. cit., p. 38.

Como ya hemos anticipado, al estudiar la representación de acontecimientos en la pintura holandesa, Alpers ha denominado historia descriptiva o cartográfica a aquella que considera su labor como concisa, objetiva y no interpretativa, y que busca proporcionar una visión ecuánime e imparcial.¹⁵² En las imágenes, esta concepción parece traducirse en la reunión de gran variedad de información sobre la superficie de trabajo, cuestión a la que nos referiremos en detalle en el próximo capítulo. De acuerdo con Alpers, a diferencia de la historia retórica, que pone el foco en acciones humanas significativas, la historia cartográfica implica que “la imagen bajo la que se presenta la historia a nuestra vista es la de la descripción ilustrada de un lugar, y no la del drama de las vicisitudes humanas.”¹⁵³

Creemos que existen varios puntos de contacto entre estas reflexiones y las imágenes de nuestro corpus. Con mayor o menor exhaustividad, los grabados que hemos estudiado hasta el momento ponen el foco en aspectos estratégicos o analíticos de la contienda, al mostrar los movimientos colectivos de las tropas en desmedro de las acciones o emociones individuales. En relación con este último punto, es importante subrayar asimismo que las imágenes que nos ocupan no parecen detenerse en los aspectos *humanos* de los enfrentamientos bélicos. Como hemos visto, en los casos en los que la violencia aparece, está relegada al último plano de la composición y representada de modo muy esquemático. No parece haber lugar aquí para el *drama* de la guerra: prácticamente no hay rastros del miedo, la crueldad, la muerte y los muertos.

Aunque nuestro corpus esté emparentado con esta tradición de representación, ese vínculo merece ser matizado. Como ya hemos mencionado, los grabados que nos ocupan fueron mayoritariamente creados para circular en la esfera pública; en este sentido, seguramente estuvieron dirigidos a un “público general” no especializado. Posiblemente a ello —y a la relativamente baja trascendencia del conflicto del Plata dentro de los enfrentamientos militares que involucraron a Inglaterra en esta época— se deba el hecho de que estas imágenes, a pesar de servirse de este modelo de representación de la guerra, no proporcionen en la mayoría de los casos información analítica exhaustiva sobre las operaciones militares. Como es evidente, el corpus que hemos presentado manifiesta grados diversos de exactitud en la representación. Mientras que, por ejemplo, el grabado de Cardano muestra el avance del ejército de manera más bien *genérica* —la imagen no presenta detalles en relación con la organización de las tropas, el tipo de estrategia adoptada, etc.— las piezas que incluyen mapas o planos del territorio, como las publicadas

¹⁵² Svetlana Alpers, *El arte de describir...* op. cit., p. 270.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 269.

por Orme, Colnaghi y Faden, parecen reponer estas cuestiones de manera un poco más minuciosa.

En este apartado hemos intentado abordar los cruces y las tensiones que en estas imágenes se producen entre descripción y narración. Lo desarrollado hasta aquí permite problematizar esta dicotomía y mostrar sus matices, puesto que aunque los grabados que nos ocupan efectivamente describen el territorio rioplatense, introducen simultáneamente —a partir de recursos diversos— la narración de episodios históricos. Incluso en aquellos casos en los que no encontramos presencia humana explícita, como en el grabado publicado por D. Robertson, el territorio no está desligado del relato de los acontecimientos.

Creemos que las reflexiones de Martin Lefebvre en torno a la experiencia del paisaje en el cine narrativo pueden resultar pertinentes para analizar la convergencia entre las funciones descriptiva y narrativa.¹⁵⁴ Al abordar la representación del espacio en el cine, el autor plantea una distinción entre paisaje (*landscape*) y escenografía (*setting*). El paisaje, por un lado, está asociado a la representación del espacio natural liberado de cualquier énfasis en las figuras humanas y los eventos que las involucran, y apunta a generar en el espectador un estado de contemplación pictórica. La escenografía, en cambio, está dispuesta en función de los personajes y sus acciones, es decir, subsumida a las demandas de la narrativa. En palabras del autor: “La distinción entre escenografía y paisaje [...] es de economía pictórica: si el espacio natural en una obra es servil a los personajes, eventos y acciones, si su función es ser un espacio para ellos, la obra no es propiamente un paisaje”.

¹⁵⁵

Cabe preguntarnos entonces cómo comprender la dimensión espacial de los grabados de nuestro corpus. Como ya hemos anticipado, creemos que en los casos estudiados el espacio opera en términos escenográficos, en tanto no puede ser desligado de los acontecimientos que lo atraviesan. Resuenan nuevamente aquí los aportes de Schreuder, quien ha destacado la teatralidad de las pinturas de batalla topográficas, en las que el

¹⁵⁴ En: Martin Lefebvre, “On landscape in narrative cinema” en *Canadian journal of film studies | Revue canadienne d'études cinématographiques*, Vol. 20 No. 1, 2011, pp. 61-78.

¹⁵⁵ La traducción es nuestra: “The distinction between *setting* and *landscape* [...] is one of pictorial economy: as long as natural space in a work is subservient to characters, events and action, as long as its function is to provide space for them, the work is not properly speaking a *landscape*”. En Martin Lefebvre, “On landscape in narrative cinema”...op. cit., p. 64.

paisaje es concebido como un teatro de la guerra, que permite desplegar ante los ojos del espectador “la batalla como espectáculo”.¹⁵⁶

Ahora bien, si la construcción del espacio que estas imágenes proponen responde a una función escenográfica, ¿sería posible vincular los diversos tratamientos espaciales con la intención de desplegar narrativas diferentes? ¿podrían las decisiones tomadas en relación con el tratamiento espacial estar atravesadas por condicionamientos impuestos por las necesidades de la narración? Lefebvre retoma a Victor Oscar Freeburg para clasificar las escenografías de acuerdo con su funcionalidad en la trama: la escenografía neutral se relaciona con la acción y los personajes de manera indiferente; la informativa brinda información visual sobre esos personajes; la empática apunta a generar un tono o atmósfera relacionada con los eventos que se desarrollan; la participativa es parte constitutiva del drama y define el carácter de los personajes; y, por último, la formativa expresa el estado mental y sentimental interior del personaje.¹⁵⁷

Aunque no nos parece fecundo proponer una taxonomía estricta de las vistas y paisajes que nos ocupan, creemos que la clasificación de Lefebvre permite percibir más finamente ciertas diferencias en la representación del territorio rioplatense. Si, como indican Alpers y Schreuder, la perspectiva “a vuelo de pájaro” y las imágenes topográficas habilitan una representación analítica de los acontecimientos, podríamos acercar las vistas que hemos estudiado a lo que Lefebvre denomina escenografías neutrales e informativas. Como ya mencionamos, la voluntad de generar imágenes asépticas y “objetivas” es reforzada en estos grabados por la inclusión de dispositivos visuales relacionados con la esfera de la ciencia, que consolidan el efecto de realidad del que las imágenes buscan ser portadoras: nos referimos, en particular, a los mapas y los planos, y a ciertas inscripciones textuales. De esta cuestión nos ocuparemos en detalle en el próximo capítulo.

Por otra parte, las reflexiones de Lefebvre nos permiten profundizar en ciertas diferencias “de tono” dentro del corpus analizado. En este sentido, vale la pena detenernos en un aspecto particular de estas representaciones: los cielos. Mientras que la mayoría de las imágenes estudiadas presentan cielos neutros, relativamente despejados o bien salpicados de manera intermitente por algunas nubes, el grabado publicado por Orme —que difiere del resto de las escenas montevidéanas, ya que representa los hechos de la batalla

¹⁵⁶ Delphine Schreuder, “Le paysage théâtre de la guerre...”, op. cit., s/p.

¹⁵⁷ Martín Lefebvre, “On landscape in narrative cinema”...op. cit., pp.64-65.

propriadamente dichos— muestra un cielo tumultuoso, en el que las nubes parecen fundirse con el humo que asciende desde la brecha abierta en la muralla. Retomando a Lefebvre, podríamos afirmar que en esta imagen la representación neutral del territorio coexiste con una representación empática del cielo, que genera una atmósfera relacionada con los eventos narrados.

Si la perspectiva “a vuelo de pájaro” parece habilitar, en líneas generales, una visión aséptica de los acontecimientos, ¿qué ocurre con aquellas imágenes que presentan un punto de vista más cercano? Aunque no nos detendremos en ellas de manera exhaustiva, es interesante señalar que presentan ciertos rasgos comunes: entre ellos, la presencia del humo, ya señalada en el grabado de Orme. Al invadir escenas que están planteadas desde un punto de vista más cercano, el humo genera confusión espacial, un efecto que según creemos nos acerca en cierta medida a la experiencia transitada por los personajes que intervinieron en la contienda.



Imagen 17: Edward Orme (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807...* Detalle.

Resulta elocuente en este sentido *Storming of Monte Video – Feb. 3rd. 1807*, un grabado publicado por James Jenkins como parte de *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, un compendio de los logros militares de Gran Bretaña al que ya nos hemos referido en el capítulo anterior. Esta imagen acompaña una sección dedicada

al asalto británico a la ciudad de Montevideo, en el que se reproduce un mensaje oficial enviado por Auchmuty. La falta de visibilidad y la confusión experimentada por las tropas al momento de ingresar en la ciudad a través de la brecha abierta en la muralla aparecen en esta fuente de manera muy explícita:

Pesado como era [el fuego enemigo], nuestra pérdida habría sido relativamente insignificante, si se hubiera abierto la brecha; pero durante la noche, y bajo nuestro fuego, el enemigo había hecho barricadas con cueros, para que fuera prácticamente impracticable: la noche era extremadamente oscura. El jefe de la columna no vio la brecha, y cuando se acercó, estaba tan oscuro que se confundió con la pared intacta.¹⁵⁸

En consonancia con lo manifestado por este testimonio escrito, la imagen que acompaña este capítulo muestra el avance del ejército británico a través de la brecha, mientras las tropas locales se defienden. La escena se despliega bajo un cielo nocturno muy cerrado, y buena parte de la composición está cubierta por grandes nubes de humo. La confusión espacial —muy en sintonía con el texto recién citado— permite distinguir solamente algunas secciones del fuerte y, hacia el fondo, el edificio de la catedral: en términos de Lefebvre, creemos que sería posible catalogar esta propuesta espacial como una escenografía empática. Al estudiar este grabado, Horacio Arredondo ha desplegado una interesante narración en torno a la imagen:

Las campanas de la Catedral tocan a rebato anunciando el peligro, vislumbrándose con nitidez las sólidas líneas de su mole al resplandor de las descargas. Tal es el momento solemne y decisivo que el grabado representa *con crudo realismo*, sobresaliendo del tumulto de momento tan crítico, ora las banderas inglesas desplegadas al frente de los regimientos británicos camino de la lucha, los gestos bizarros de los oficiales tocados de emplumados elásticos, con las desnudas espadas en alto invitando a la tropa con gesto viril a avanzar, o los racimos humanos de los invasores trepando por escalas de cuerda la escarpa montevideana defendida por los Húsares coloniales con extraordinario vigor.¹⁵⁹

Llama la atención la diferencia entre el análisis que Arredondo hace de esta imagen y el que propone de las piezas que hemos abordado previamente: mientras que en las escenas que presentan un punto de vista más lejano el autor se detiene a evaluar el grado de *veracidad* en la representación de las edificaciones de la ciudad y de la topografía que la rodea, aquí se ocupa de la descripción pormenorizada de las acciones humanas y de la

¹⁵⁸ La traducción es nuestra: “Heavy as it was, our loss would have been comparatively trifling, if the breach had been opened; but during the night, and under our fire, the enemy had barricaded it with hides, so as to render it nearly impracticable: the night was extremely dark. The head of the column missed the breach, and when it was approached, it was so shut up that it was mistaken for the untouched wall.”. En: “Extract of a Dispatch from Sir S. Auchmuty, dated Monte Video, February 6, 1807, addressed to the Right Hon. W. Wyndham”, en *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, Londres, J.S. Jenkins, 1815, p. 58.

¹⁵⁹ Horacio Arredondo, *Iconografía de Montevideo...op.cit.*, p. 171.

atmósfera que rodea a los acontecimientos (“vislumbrándose las sólidas líneas de su mole al resplandor de las descargas”; “con las desnudas espadas en alto invitando a la tropa con gesto viril a avanzar”, etc.).



Imagen 18: James Jenkins (ed.), *Storming of Monte Video – Feb.y 3rd. 1807*, 1815, litografía s/papel, 28.7 x 35 cm, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra. Dibujo de W. Heath, grabado por T. Sutherland.

El humo aparece también en otras imágenes referidas a las invasiones británicas al Río de la Plata, que utilizan puntos de vista todavía más cercanos. Un caso ilustrativo es *Reconquista de Buenos Ayres*, un grabado anónimo impreso en Madrid a comienzos del siglo XIX. La escena no transcurre en las afueras de la ciudad —como los grabados de José Cardano y Vicente Urrabieta— sino en medio del entramado urbano: la imagen presenta el fuerte de Buenos Aires, rodeado por algunas casas altas (“que no existían entonces en el lugar”).¹⁶⁰ Sobre esta escenografía se despliega el enfrentamiento, algunas de cuyas escenas podemos ver con cierto detalle en los primeros planos —llegan incluso a distinguirse algunas figuras tendidas en el suelo—, mientras que amplias nubes de humo se elevan desde el fuerte.

¹⁶⁰ Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires...*, op. cit., p. 20.

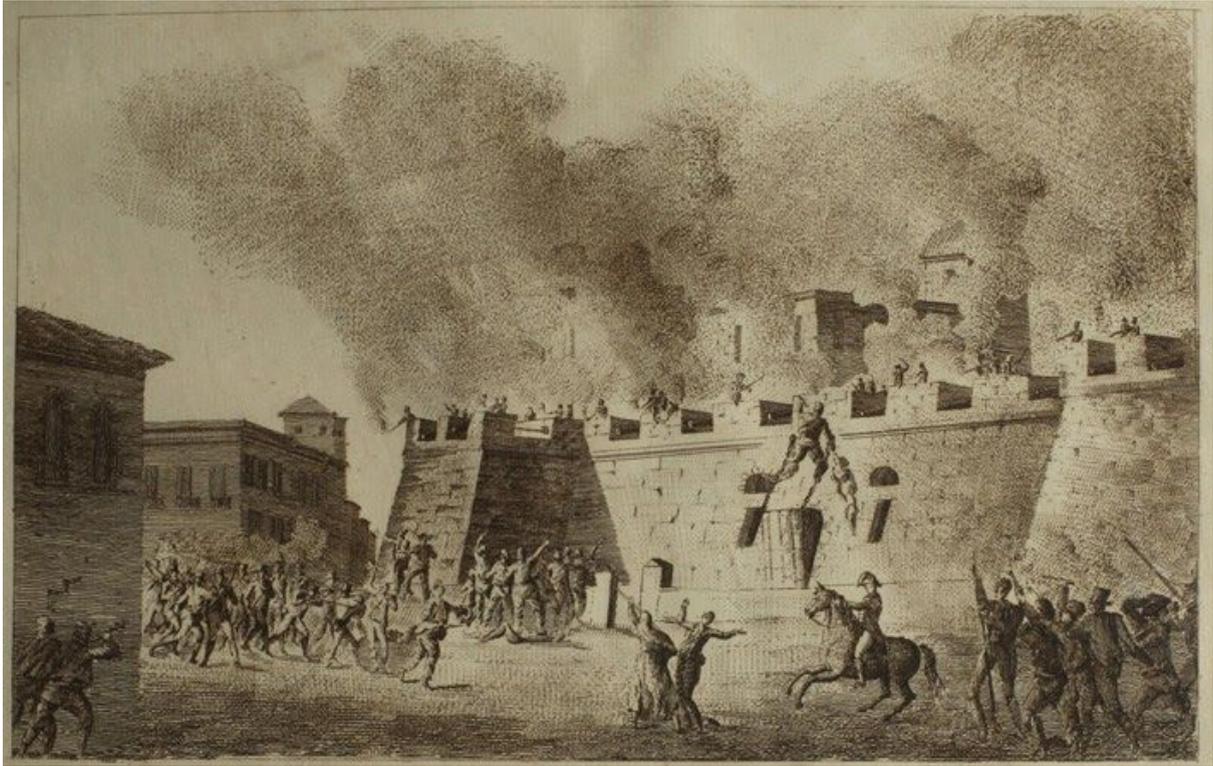


Imagen 19: Anónimo, *Reconquista de Buenos Ayres*, ca. 1806-1807, grabado en cobre, s/m, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

En definitiva, el humo no sólo parece generar cierta confusión espacial, sino asimismo transmitir parte de la atmósfera y el clima emocional de las batallas. La profusión de imágenes que hacen uso de este recurso —muchas de las cuales remiten a otros conflictos armados y fueron publicadas por los mismos editores que hemos presentado a lo largo de este capítulo— da cuenta de su recurrencia como fórmula en la producción visual de temática bélica en este período. A modo de ejemplo, podemos mencionar la medalla referida a la batalla de Ciudad Rodrigo publicada por Orme como parte de la serie *The Battles of the British Army in Portugal, Spain and France from the Year 1808-1814*, y el grabado *Storming of St. Sebastian*, publicado por Jenkins en el mismo compendio de triunfos militares británicos al que ya nos hemos referido. Junto con la utilización de puntos de vista más cercanos, este recurso parece habilitar un tratamiento menos neutral y aséptico del tema, acercando al espectador a la vivencia de la batalla. En algunos casos, podríamos incluso atrevernos a conceptualizar estos espacios confusos y humeantes como escenografías participativas, que como señala Lefebvre operan casi como partes actantes del drama.



Imagen 20: James Jenkins (ed.), *Storming of St. Sebastian*, 1815, litografía s/papel, 28.7 x 35 cm.



Imagen 21: Edward Orme (ed.), "Ciudad Rodrigo", de la serie *The Battles of the British Army in Portugal, Spain and France from the Year 1808-1814. Under the command of England's Great Captain Arthur Duke of Wellington*, aguatinta circular pintada a mano, 6.5 cm diámetro.

2.4. Cierre

A lo largo de este capítulo hemos puesto el foco en algunos de los condicionamientos que atraviesan la representación en las imágenes conmemorativas que integran nuestro corpus. Hemos delineado brevemente las herramientas teóricas que enmarcan nuestras reflexiones, entre las que destaca la noción de estereotipo adaptado desarrollada por Ernst Gombrich, que según creemos permite poner el foco en los modelos previos que condicionan toda representación, independientemente de su búsqueda de objetividad.

Nos hemos referido asimismo a los condicionamientos que implica el medio a través del cual estas imágenes circularon. En este sentido, y siguiendo a Bruno Latour, nos hemos detenido en el grabado como productor por excelencia de móviles inmutables. Gracias a su reproducibilidad y a la facilidad de su traslado, este tipo de imágenes permitían concentrar y movilizar tiempos y espacios múltiples, poniéndolos a disposición de la mirada europea.

Finalmente, y sobre todo, a lo largo de estas páginas hemos planteado un análisis exhaustivo de las imágenes de nuestro corpus, con la intención de identificar modelos y tradiciones de representación que, según nuestra hipótesis, incidieron en la representación del espacio y de los acontecimientos bélicos. En particular, nos hemos referido al modelo de representación de vistas urbanas derivada de la tradición nórdica, y a la vertiente pintoresquista que se desarrolló a partir de ella. Hemos puesto en relación las imágenes de nuestro corpus con otras producciones visuales, teniendo en cuenta los ejes sincrónico (piezas publicadas en la misma época, por los mismos editores) y diacrónico (obras previas, entroncadas en las tradiciones visuales a las que hemos hecho referencia). Nos hemos detenido, además, en el análisis de las tensiones entre descripción espacial y narración de episodios históricos que nuestras imágenes presentan, y hemos profundizado en la cualidad escenográfica de algunos de los paisajes abordados.

En el próximo capítulo, retomaremos las tradiciones visuales a las que hemos hecho referencia, pero desde otra perspectiva. Pondremos el foco en la coexistencia de varias imágenes e inscripciones textuales sobre la superficie del mismo grabado, estudiaremos cómo esa simultaneidad contribuye a reforzar lo que Roland Barthes ha denominado efecto de realidad,¹⁶¹ y analizaremos las implicancias ideológicas y políticas en la construcción de imágenes que se pretenden asépticas y objetivas.

¹⁶¹ Roland Barthes, “El efecto de realidad” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

CAPÍTULO 3

El montaje, la lógica de la multiplicidad y el efecto de realidad

3.1. Introducción: la multiplicidad como estrategia documental

En el capítulo anterior hemos intentado rastrear la incidencia de algunas tradiciones de representación en las imágenes conmemorativas que integran nuestro corpus, y hemos puesto el foco específicamente en su filiación con ciertas figuraciones histórico-documentales de derivación nórdica que alcanzaron gran difusión en Europa a partir del siglo XVII. Con este fin hemos recuperado la concepción descriptiva de la representación estudiada por Svetlana Alpers, que generó en el terreno de las imágenes bélicas el desarrollo de una tradición factual y topográfica. Como ya señalamos, las imágenes estudiadas presentan un borramiento de las individualidades en favor de una visión de conjunto y una manifiesta preocupación por la representación de la topografía en la que se sitúan los sucesos históricos. Según creemos, estas cualidades están ligadas con su intención de plasmar la realidad en términos documentales.

De acuerdo con Alpers, las imágenes derivadas de esta tradición —basada en una concepción descriptiva o cartográfica de la historia, cuyo objetivo último es alcanzar la ecuanimidad y la imparcialidad a través de la representación— tienden a reunir una gran variedad de información. Estas producciones suelen proponer sobre la superficie de la misma pieza visual la coexistencia de elementos diversos; por ejemplo, vistas de ciudades, mapas, escudos, representaciones de “personajes naturales” de la zona, retratos, inscripciones textuales, etc. En palabras de la autora, “se prescinde de la visión unificada en beneficio de ese gusto por recomponer la realidad en sus piezas”.¹⁶²

A través de una operación que podríamos denominar de *montaje* —comprendiendo el término en su acepción corriente como el proceso de selección, ordenamiento y unión de un conjunto de elementos de acuerdo con una idea o “guión” orientador— estos dispositivos visuales reúnen textos e imágenes diversos, que habilitan aproximaciones diferentes al mismo suceso y de este modo potencian el grado de conocimiento que el espectador puede adquirir sobre el mismo. Llamaremos montaje, entonces, a la operación a través de la cual textos e imágenes diversos son dispuestos en proximidad unos con otros, sobre la superficie de una misma pieza gráfica. Esa composición no constituye solamente un

¹⁶² Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016 (1983), p. 271.

ordenamiento físico, sino que participa de la construcción de sentidos, a partir de la articulación entre la especificidad de cada elemento y las interpretaciones que surgen de la observación simultánea de todos ellos.

En el capítulo anterior ya hemos mencionado que varias de las imágenes de nuestro corpus presentan registros espacial y/o temporalmente diversos. El grabado publicado por Edward Orme resulta un ejemplo más que ilustrativo, en tanto propone tres sistemas divergentes de representación del espacio y de las acciones allí desarrolladas: dos vistas urbanas (una “a vuelo de pájaro”, la otra desde el río) y un plano de la ciudad. Dentro del corpus que aborda esta tesis, resulta llamativo que los grabados publicados en Inglaterra tiendan a esta coexistencia de registros, mientras que aquellos impresos en España proporcionen una visión más bien “unívoca”. En el primer caso encontramos representaciones, como la de Orme, que reúnen varios elementos sobre la superficie de la imagen: de esta manera revelan diferentes dimensiones del mismo acontecimiento, y en ocasiones resultan incluso “polifónicas”, puesto que presentan registros realizados por diferentes personas, *in situ* o posteriormente a los hechos. En el segundo caso, en cambio, predominan las representaciones integradas por una imagen única, usualmente acompañada por una inscripción textual.

Como ya señalamos, el grabado de Orme presenta simultáneamente una escena de los ejércitos británicos avanzando hacia la ciudad, una vista de una nave aproximándose a la costa montevideana y un plano que da cuenta de los movimientos de las tropas durante el ataque. En contraposición, el grabado realizado por el español José Cardano presenta una escena única de las tropas británicas avanzando hacia Buenos Aires. Mientras que en el primer caso los diferentes elementos reunidos en el grabado permiten reponer varias aristas de los sucesos —lo que permite dar cuenta, al menos parcialmente, de su complejidad—, en el segundo la representación propone una aproximación al tema más bien genérica: podemos reconocer la ciudad y el ejército en marcha a partir de algunos elementos distintivos (resuenan aquí las reflexiones de Gombrich en torno a los estereotipos adaptados), pero el grado de información que obtenemos respecto a la distribución de las tropas, su estrategia de aproximación hacia la ciudad, etc. es comparativamente bajo.

Al estudiar las relaciones impresas sobre la guerra en Flandes en el siglo XVII y algunos de sus desprendimientos posteriores,¹⁶³ Bernardo García ha llamado la atención sobre el desarrollo divergente que este género tuvo en España respecto al resto de Europa:

En España y en otros territorios de la Monarquía Hispánica es muy poco frecuente la inclusión de imágenes grabadas con retratos, escenas de asedios o combates terrestres y navales o de alegorías satíricas en este tipo de relaciones, a diferencia de las producidas en Francia, Alemania, Inglaterra y los Países Bajos, que recurren de forma más sistemática y muy eficaz al empleo destacado de xilografías y calcografías publicadas con fines claramente propagandísticos y acompañadas por textos explicativos que adoptan la forma de relaciones o de composiciones poéticas.

¹⁶⁴

En un sentido bastante laxo, las relaciones de sucesos de las que se ocupa García podrían ser consideradas antecedentes de las imágenes que integran nuestro corpus: comparten, en definitiva, la intención de informar acerca de los acontecimientos bélicos, si bien como ya hemos señalado “la manera de describir lo acontecido (...) dejaba un amplio margen entre el relato periodístico y la propaganda política o confesional”.¹⁶⁵ García apunta que las relaciones producidas en España no solían incluir imágenes, mientras que aquellas impresas en otros puntos de Europa —como Inglaterra— utilizaban este recurso con frecuencia, e incluso combinaban diferentes registros visuales sobre la misma superficie. Evidentemente este señalamiento no basta para explicar que aquellas imágenes de nuestro corpus que fueron producidas en España escapen a lo que podríamos llamar la “lógica de la multiplicidad”. Sin embargo, es relevante en tanto permite historizar parcialmente el desarrollo divergente de estos dispositivos de representación en los diferentes contextos históricos, políticos y culturales de Europa. Este aspecto desborda los límites de esta tesis, y quedará por lo tanto pendiente para un próximo trabajo.

Al analizar la coexistencia de diferentes registros visuales y textuales en la misma imagen, tanto Alpers como García mencionan la ineludible figura de Claes Jansz Visscher, dibujante, grabador, cartógrafo y editor holandés del siglo XVII. De acuerdo con Alpers, las imágenes publicadas por la familia Visscher —que presentan en general, según la autora,

¹⁶³ El autor aborda las relaciones de sucesos en términos de “prensa popular”, afirmando que ya en el siglo XVII la edición de gacetillas específicamente dedicadas a la temática bélica era muy bien acogida por el poder. Estas publicaciones se vendían con facilidad y constituían un producto comercial de gran interés para librerías e impresores. En Bernardo García, “Las guerras de Flandes en la prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo”, en *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 255-256.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 256.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 266-267.

“mapas completados con ilustraciones”—¹⁶⁶ proponen una visión particular de la historia: “la de la descripción ilustrada de un lugar, y no la del drama de las vicisitudes humanas”.¹⁶⁷ Alpers explica que esta concepción descriptiva habilitó la incorporación de la geografía en las representaciones visuales, lo que dio como resultado un nuevo modelo de imagen.¹⁶⁸ En el capítulo anterior ya hemos señalado la centralidad de la representación del territorio rioplatense en las imágenes que nos ocupan. En el próximo apartado abordaremos en detalle una de sus principales implicancias: la inclusión de mapas y planos dentro de estos grabados.

Verovering vande silver-vloot inde Bay Matanca AD.1628 (Conquista de la flota plateada en la bahía Matanca AD.1628), publicada por Visscher en 1628 para dar cuenta de una victoria naval holandesa en el territorio de la actual Cuba, es un ejemplo ilustrativo de la coexistencia de registros diversos sobre la misma superficie. La imagen *principal* presenta una vista “a vuelo de pájaro” de la bahía. A su alrededor se despliegan imágenes e inscripciones textuales que podríamos considerar *subsidiarias* (teniendo en cuenta las relaciones de escala entre los diferentes componentes del grabado). En el margen superior, el título del grabado está acompañado a ambos lados por medallones que contienen retratos: a partir de las inscripciones textuales que los rodean, podemos identificar a los personajes representados como un general y un almirante involucrados en los hechos. En el margen inferior izquierdo se presenta además un mapa de la región con sus respectivas referencias, rodeado por algunos elementos decorativos.

Retomando las reflexiones de Alpers podemos afirmar que sobre este grabado han sido plasmados conocimientos múltiples, relacionados con las diferentes dimensiones de un mismo suceso bélico: una escena de los hechos, los retratos de algunos de sus protagonistas y una imagen cartográfica del territorio. Los puntos de contacto entre este grabado del siglo XVII —representativo, como ya señalamos, de una manera particular de comprender las imágenes en general y las imágenes documentales en particular— y parte de nuestro corpus nos parecen evidentes. Sin embargo, creemos que esta filiación merece ser matizada, ya que en algunas de las imágenes que nos ocupan el cuidado por el detalle y

¹⁶⁶ Svetlana Alpers, *El arte de describir...* op. cit., p. 269.

¹⁶⁷ Ídem.

¹⁶⁸ La autora cita a Johan Blaeu quien, al regalar a Luis XIV su atlas universal en doce volúmenes, afirmó: “La geografía [es] el ojo y la luz de la historia”. Alpers destaca que la vinculación de la geografía con la historia la invistió de una autoridad especial, y propició el ensanchamiento de sus objetivos. *Ibidem*, p. 267.

la búsqueda de exactitud en la representación parecen ser algo menores que los perseguidos por producciones visuales como la de Visscher.

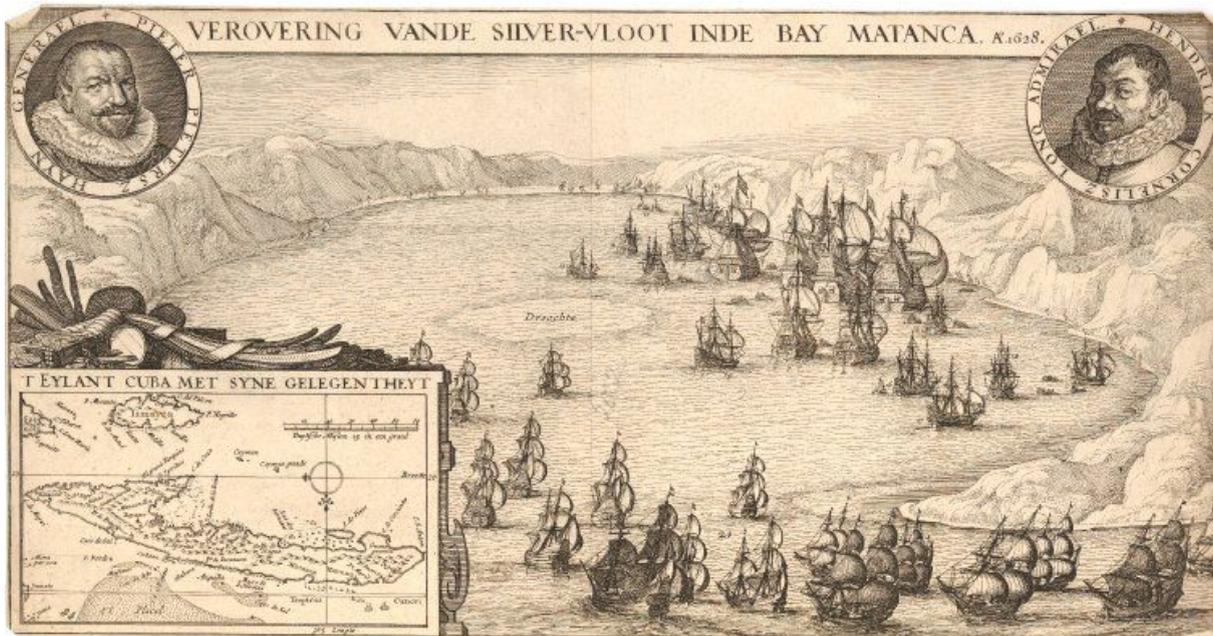


Imagen 22: Claes Jansz Visscher, *Verovering vande silver-vloot inde Bay Matanca AD.1628*, 1628, aguafuerte s/papel, 21.5 x 40.5 cm, Colección British Museum.

Como hemos desarrollado en el capítulo anterior, buena parte de las imágenes de nuestro corpus estaban dirigidas a un público general ávido de noticias sobre los logros militares obtenidos en distintos frentes. Además, su producción se sitúa históricamente en un contexto de búsqueda de consolidación de los Estados Nacionales europeos, en el que los triunfos militares desempeñaron un rol fundamental. Posiblemente este contexto general —que, según creemos, cargó a estas imágenes bélicas con la doble intención de entretener al público y de glorificar ciertas acciones militares— habilitara en la práctica cierto distanciamiento respecto a los pilares de objetividad y neutralidad pregonados en el contexto nórdico del siglo XVII. Creemos, sin embargo, que las imágenes que nos ocupan buscan simultáneamente presentarse a sí mismas como registros objetivos, y que activan varios recursos provenientes de la tradición nórdica en vistas a generar un efecto de realidad¹⁶⁹. El montaje —comprendido aquí como la combinación de diferentes textos e imágenes sobre la misma superficie— habilita la puesta en acción de estos recursos y constituye, además, un recurso en sí mismo, en tanto permite presentar diferentes aristas del mismo acontecimiento de manera simultánea. Según creemos, la posibilidad de acceder

¹⁶⁹ Roland Barthes, “El efecto de realidad” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

a diversas dimensiones del mismo suceso aporta mayor consistencia óptica al conjunto, volviendo estas imágenes más racionales y creíbles.¹⁷⁰

El montaje de elementos diversos sobre una misma superficie también introduce la pregunta acerca de las relaciones que se establecen entre los diferentes componentes que integran una misma pieza. Aunque elaborado para el estudio de obras literarias, el análisis de Gérard Genette sobre el fenómeno de la transtextualidad —comprendido como la relación manifiesta o secreta de un texto con otros— puede resultar enriquecedor a los fines de nuestra investigación.¹⁷¹ Genette propone cinco tipos de relaciones transtextuales, esto es, “diferentes aspectos de la textualidad”¹⁷² que pueden estar presentes de manera simultánea en el mismo texto. Desde lo más concreto hacia lo más abstracto, el autor define la intertextualidad como “la presencia efectiva de un texto en otro”; la paratextualidad como la relación menos explícita del texto propiamente dicho con otros componentes de la obra como el título, el subtítulo o los prefacios; la metatextualidad como la relación crítica que “une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo”; la hipertextualidad como la relación que se da en aquellos textos “derivado[s] de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta”; y, finalmente, la architextualidad como una relación completamente muda entre textos que responde a su cualidad genérica.¹⁷³

En el capítulo anterior hemos trazado varios vínculos entre diferentes imágenes. En ese proceso hemos detectado relaciones que siguiendo el modelo de Genette podríamos llamar architextuales —es decir, de género— entre los grabados de nuestro corpus y otras imágenes bélicas producidas en la época (en particular, según nuestra hipótesis, con aquellas derivadas de la tradición nórdica). También hemos señalado relaciones que podríamos denominar intertextuales —es el caso, por ejemplo, de la “cita” del dibujo realizado por George Robinson en el grabado publicado por Edward Orme— e hipertextuales —recordemos el grabado de José Cardano, realizado a partir de la transformación del dibujo de Brambila—. En este capítulo, nuestra intención es poner el foco en las relaciones que se establecen al interior de cada grabado: ¿qué tipo de interacciones se producen entre los diferentes componentes de una misma pieza gráfica?

El concepto de paratexto puede resultar interesante para abordar esta cuestión, aunque merece ser flexibilizado. Como ya señalamos, Genette comprende la paratextualidad como

¹⁷⁰ Bruno Latour, “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”, en H. Kuklick (ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6.

¹⁷¹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

¹⁷² *Ibidem*, p. 18

¹⁷³ *Ibidem*, pp.11-18.

la relación que, dentro del *todo* formado por una obra, se establece entre “el texto propiamente dicho” y diversos elementos tales como el título, el subtítulo y los intertítulos, pero también las ilustraciones y “muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto”.¹⁷⁴ En este sentido, el autor afirma que el paratexto está relacionado con la dimensión pragmática de la obra, es decir, con su acción sobre el lector:¹⁷⁵

[E]l texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación.¹⁷⁶

Es evidente que la aplicación de estas reflexiones —desarrolladas para el campo literario— a piezas gráficas resulta en sí misma problemática, sobre todo considerando la irreductibilidad entre texto e imagen.¹⁷⁷ Sin embargo, trasladar esta conceptualización a los grabados de nuestro corpus —en los que se producen múltiples interacciones entre componentes textuales y visuales— despierta interrogantes interesantes: ¿Existe en estas piezas gráficas un texto (o imagen) *principal* y otros textos (o imágenes) *subsidiarios*, que en términos de Genette podríamos considerar paratextuales? ¿A partir de qué indicios podríamos “jerarquizar” los componentes que integran estos grabados?

De acuerdo con Genette, la interacción paratextual entre discursos de toda índole responde a la intención y a la responsabilidad del autor.¹⁷⁸ Como ya señalamos, los grabados que aborda esta tesis involucran en muchos casos autorías múltiples, reunidas en la misma pieza gráfica por voluntad y decisión de un editor. Es esta figura la que determina la distribución de los diversos componentes que integran cada grabado: siguiendo a Genette, podríamos considerar como paratextuales a aquellos discursos esencialmente heterónomos

¹⁷⁴ Ibidem, p. 11.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 12.

¹⁷⁶ Gérard Genette, “Introducción” en *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 7.

¹⁷⁷ “Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que se despliega a la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”, en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 (1966), p. 19.

¹⁷⁸ Gérard Genette, “Introducción” en *Umbrales...* op. cit., p. 9.

o “auxiliares”, al servicio de un texto principal que define su razón de ser.¹⁷⁹ Volvamos entonces momentáneamente al grabado publicado por Edward Orme.

Las relaciones compositivas y de escala entre los diferentes elementos que integran esta pieza permiten detectar una imagen (la escena de las tropas británicas avanzando sobre Montevideo) y un texto (el título, abajo en el centro) *principales*. En torno a ellos se despliegan otros elementos que podríamos considerar *subsidiarios*. A ambos lados del título, dos imágenes en escala considerablemente menor presentan información complementaria: la de la izquierda representa una vista de la ciudad desde el río; la de la derecha, un plano que señala los movimientos de las tropas. Ambas llevan debajo pequeñas inscripciones textuales. La imagen principal también presenta sobre el margen inferior tres diminutas inscripciones textuales, que dan cuenta de la autoría tanto del dibujo original y como del grabado.

Aunque la heterogeneidad semiótica entre textos e imágenes dificulta la aplicación del modelo de análisis de Genette a las piezas gráficas de nuestro corpus, creemos que la noción de paratexto permite echar luz sobre las relaciones jerárquicas entre los diversos elementos que integran estos grabados, así como también sobre la importancia de algunos de sus componentes subsidiarios en la mediación de su recepción. Dicho esto, creemos pertinente problematizar la separación terminante entre los componentes textuales y visuales de estas piezas. En este sentido, y siguiendo a Mitchell, proponemos pensar estas piezas como *imagentextos*: representaciones heterogéneas cuyo medio es esencialmente mixto, en las que los diversos niveles de texto e imagen funcionan de modo complementario, a la manera de un engranaje.¹⁸⁰

En los próximos apartados analizaremos las estrategias de “recomposición de la realidad” que los grabados de nuestro corpus proponen a partir del recurso del montaje. Pondremos el foco en algunos de los elementos que integran estos *imagentextos*, y que según creemos contribuyen a reforzar su verosimilitud y credibilidad. En primer lugar nos ocuparemos de los mapas y planos del territorio rioplatense, que se proponen a sí mismos como representaciones objetivas del territorio. Luego nos detendremos en las inscripciones textuales, que en algunos casos brindan información “dura” (por ejemplo, el nombre del autor, o el lugar y la fecha de la publicación), y en otros dejan traslucir intenciones o

¹⁷⁹ Ibidem, p. 16.

¹⁸⁰ William J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009 (1994), p. 12.

interpretaciones autorales y/o editoriales (pensemos por ejemplo en la descripción de un ataque como “galante y eternamente memorable”).¹⁸¹

3.2. La geografía o el ojo de la historia

La relación entre geografía e historia (y el vínculo de ambas con la producción de imágenes) se remonta a un pasado lejano. Sin embargo, retomando a Alpers, sabemos que a partir del siglo XVII se produjo un cambio en las relaciones de fuerza entre ambas disciplinas, que tendría un gran impacto en representaciones posteriores, como aquellas cuyo estudio recoge esta tesis.

La presentación de la geografía como el ojo de la historia era un lugar común en la época (...) Desde siempre, la geografía había apoyado su prestigio en la historia. Pero en el siglo XVII, el equilibrio entre ambas (Cástor y Pólux, como las llamaba Mercator) sufrió una sutil alteración. Como en el ámbito de las ciencias naturales, ahora el testimonio de la vista desplazó la tradicional autoridad de la historia. Esto ocurrió también en la geografía (...) La relación entre imágenes e historia no era en absoluto nueva en la cultura europea, pero no se establecía en esos términos. La forma de arte más elevada era la pintura de historia, por la que se entendía no la pintura de acontecimientos actuales, ni siquiera recientes, sino la de acciones humanas significativas que habían sido narradas por la Biblia, los mitos, los historiadores y los poetas (...) El tipo de testimonio histórico que encontramos en los mapas y atlas del siglo XVII es de distinta naturaleza (...) Su base son los lugares, no los hechos ni las acciones, y la dimensión que hay que salvar es el espacio y no el tiempo.¹⁸²

La historia cartográfica que se desarrolló en el contexto holandés trasladó concepciones de la cartografía al universo de la historia, y extendió la convicción de que la labor historiográfica debía ser “concisa, objetiva y no interpretativa” respecto a los acontecimientos humanos. Se promovió de este modo el desarrollo de una historia descriptiva, basada en conocimientos fundados en lo visible.¹⁸³ Es en el marco de esta tradición visual que debemos comprender la producción de imágenes como la *Conquista de la flota plateada...* de Visscher, que —como hemos visto— propone un acercamiento a un hecho histórico a partir del montaje de elementos diversos, y pone el foco en la descripción del territorio y su geografía.

Según creemos, muchas de las imágenes de nuestro corpus se inscriben en la estela de esta tradición de representación. En este apartado nos centraremos en una de sus características: la inclusión de mapas y planos del territorio. Estudiaremos para ello tres

¹⁸¹ Como estudiaremos más adelante, parte del título del grabado publicado por Edward Orme exalta el ataque de los británicos a la ciudad de Montevideo como “that gallant & ever memorable attack”.

¹⁸² Svetlana Alpers, *El arte de describir...* op. cit., pp. 267-268.

¹⁸³ Noël Carroll, “Art and representation” en *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999, p. 47.

grabados producidos en Inglaterra y atenderemos a la función que las imágenes cartográficas desempeñan en cada caso, al tipo de representación que proponen del territorio rioplatense y a las implicancias simbólicas de su utilización.

Mary Pedley y Matthew Edney han calificado a la Ilustración europea como “la era del mapa”. De acuerdo con los autores, en el período comprendido entre 1650 y 1800 la imagen cartográfica se instaló en Europa como una metáfora de la construcción del conocimiento en general, y los gobiernos comenzaron a otorgar una centralidad creciente a los mapas en la regulación del control sobre sus territorios. Este fenómeno, explican, derivó en el florecimiento de la producción de mapas manuscritos e impresos que adherían en líneas generales a una retórica cartográfica común, caracterizada por una estética simple, que tendía a incorporar elementos decorativos en la periferia de la imagen. De acuerdo con Pedley y Edney, el “largo siglo XVIII” fue testigo de debates y disputas en torno a la verdad, la exactitud y la autoridad en relación con los dispositivos cartográficos.¹⁸⁴

Cabe señalar que los grabados que analizaremos presentan simultáneamente modelos diferentes —y complementarios— de representación. Siguiendo a Noel Carroll, podemos afirmar que en estas piezas gráficas coexisten representaciones pictóricas, en las que la semejanza constituye una condición necesaria, y simbólicas, en las que la relación con el referente se establece a partir de códigos compartidos.¹⁸⁵ Al analizar un mapa militar, Carroll ha señalado que:

Una chinche puede estar en lugar de un escuadrón, pero no se parece a él. La chinche puede denotar el escuadrón sin parecersele. Un pimentero podría cumplir igualmente bien la función de representar el escuadrón. En un contexto como este, lo que está en lugar del escuadrón es arbitrario.¹⁸⁶

A la luz de lo hasta aquí desarrollado, esta afirmación merece ser matizada. En el capítulo anterior hemos recuperado las reflexiones de Ernst Gombrich para demostrar que los límites entre las imágenes que buscan representar ilusoriamente el mundo (a la manera de espejos) y aquellas que pretenden brindar información objetiva sobre él (como los mapas)

¹⁸⁴ Tomado del resumen de Matthew Edney y Pedley, Mary (eds.), *Cartography in the European Enlightenment* (The History of Cartography Vol. IV), Chicago University Press, [en prensa]. Facilitado por Mary Pedley.

¹⁸⁵ Noël Carroll, “Art and representation” en *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

¹⁸⁶ La traducción es nuestra: “A thumbtack can stand for an armored division, but it does not resemble an armored division. A thumbtack can denote an armored division without resembling it appreciable. A pepper shaker could serve equally well to represent the armored division. In a context like this one, what stands for the armored division is arbitrary”. Ibidem, p. 37.

son más difusos de lo que podría parecer en una primera instancia. Gombrich ha enfatizado la porosidad de la frontera entre imágenes figurativas e informativas, y ha señalado las permanentes intrusiones del código de una en la otra. Este fenómeno se evidencia, por ejemplo, en el papel que algunos elementos pictóricos han desempeñado en la formalización de ciertas convenciones cartográficas (no es casual, por ejemplo, que los cuerpos de agua sean usualmente representados en color azul).¹⁸⁷ Parafraseando a Carroll, para representar un escuadrón en un mapa, es probable que el cartógrafo dibuje un cañón antes que un pimentero.

En el capítulo anterior hemos mostrado que esta intrusión de códigos se produce también en la dirección opuesta. Así como los códigos pictóricos atraviesan los mapas, ciertas convenciones cartográficas también se “infiltran” en las representaciones pictóricas de paisajes y batallas. Quizás el caso más evidente sea *A View of the Town, Citadel and Mount of Monte Video in the Río de la Plata*, publicado por D. Robertson, en el que el punto de vista “a vuelo de pájaro” genera la sensación de un observador móvil que ocupa diferentes posiciones sobre el territorio, y evidencia lo que Alpers ha denominado como impulso cartográfico.¹⁸⁸

Resulta evidente que las imágenes figurativas e informativas aportan diferentes tipos de información. Mientras lo pictórico habilita la representación del mundo “como lo vemos”, lo cartográfico revela aquello a lo que el ojo humano no puede acceder de manera natural. En el terreno de las imágenes bélicas, como señala Delphine Schreuder, los mapas permiten visibilizar aspectos tácticos o estratégicos de la guerra.¹⁸⁹ En este sentido, la inclusión de mapas y planos en los grabados que nos ocupan permite incorporar una “capa” de información muy diferente de la que pueden proporcionar las vistas o escenas de batalla. Pero además, resulta imprescindible tener en cuenta que las imágenes cartográficas son intrínsecamente portadoras de un efecto de realidad:¹⁹⁰ su incorporación, en consecuencia, posiblemente haya sido motivada por la intención de representar los acontecimientos militares de un modo fidedigno, objetivo y creíble. Como ha señalado Carla Lois, este

¹⁸⁷ Ernst Gombrich, “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 2002 (1982), pp. 173-174.

¹⁸⁸ Svetlana Alpers, *El arte de describir...* op. cit., pp. 215-279.

¹⁸⁹ Delphine Schreuder, “Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle”, en *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts*, en línea, 2015, s/p, disponible en:

http://www.koregos.org/en/delphine-schreuder_le-paysage-theatre-de-la-guerre/

¹⁹⁰ Roland Barthes, “El efecto de realidad”...op. cit.

enfoque —que consagra las operaciones técnicas como método infalible para reducir lo real y plasmarlo en una superficie plana, descuidando el tratamiento crítico de los mapas como objetos culturales— persiste en buena medida aún hoy en día.¹⁹¹ En definitiva, quienes produjeron estas imágenes buscaron capitalizar lo que Alpers denomina el “aura de conocimiento” de los mapas, esto es:

el aura que los mapas por sí mismos poseían como fuente de conocimiento, independientemente de su grado de exactitud. Esta aura investía a los mapas, en cuanto imágenes, de prestigio y poder.¹⁹²

Como ya hemos señalado, la relación entre los dispositivos cartográficos y la cuestión del poder ha sido estudiada exhaustivamente por numerosos autores. Entre ellos, Brian Harley ha subrayado la ostensible vinculación que existe entre intereses ideológicos y representaciones cartográficas, y ha mostrado el modo en que estas últimas pueden operar como poderosos instrumentos al servicio de las hegemonías culturales.¹⁹³ Comprender las representaciones cartográficas como dispositivos vinculados con formas de organización y control espacial resulta central, sobre todo si tenemos en cuenta que las imágenes cuyo estudio recoge esta tesis fueron producidas en un contexto de disputas simbólicas y efectivas sobre un territorio de gran importancia para las potencias europeas.

Sabemos que desde la modernidad temprana “el sentido de la vista fue la herramienta privilegiada del hombre europeo para comprender, dominar y transformar el mundo”.¹⁹⁴ En este contexto podemos enmarcar la invención de diversos dispositivos que buscaban intensificar la visión, así como también medir y clasificar lo observado. Durante el siglo XIX, tanto en América como en Europa, los mapas operaron como artefactos visuales “funcionales a las ideas de progreso, nación y modernidad”,¹⁹⁵ en tanto permitieron ordenar y delimitar el poderío de los Estados Nacionales sobre determinados territorios.

Lo hasta aquí desarrollado permite reflexionar sobre la relación entre el conocimiento del territorio, la cartografía y el ámbito militar. Yves Lacoste ha estudiado la utilización de prácticas cartográficas para dirigir operaciones militares, organizar el territorio y controlar a

¹⁹¹ Carla Lois, “El mapa, los mapas: Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica”, en *Geograficando* n°11, La Plata, 2015, s/p.

¹⁹² Svetlana Alpers, *El arte de describir...* op. cit., p. 233.

¹⁹³ Brian Harley, “Hacia una deconstrucción del mapa”, en *Cartographica*, Vol. 26, n°2, 1988.

¹⁹⁴ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, p. 18.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

los hombres sobre los que el Estado ejerce su autoridad. El autor ha planteado la necesidad de deconstruir la comprensión de la geografía como un discurso científico neutral para evidenciar en cambio su agencia como instrumento de fuerza.¹⁹⁶ Siguiendo a Lacoste:

plantear de entrada que la geografía sirve, en primer lugar, para hacer la guerra no supone que sólo sirva para dirigir unas operaciones militares: sirve también para organizar los territorios no sólo en previsión de las batallas que habrá de librar contra tal o cual adversario, sino también para controlar mejor a los hombres sobre los cuales ejerce su autoridad el aparato del Estado.¹⁹⁷

Comprender la geografía —y la cartografía— en su vinculación con prácticas políticas y militares que exigen la recopilación de información para vehiculizar el ejercicio del control sobre un territorio echa luz sobre otras posibles motivaciones de la inclusión de mapas y planos en los grabados que nos ocupan, más allá del “aura de conocimiento” del cual indiscutiblemente estos dispositivos visuales son portadores. Si la cartografía juega un rol preponderante en el universo de la guerra, no debe sorprendernos que las imágenes de nuestro corpus se sirvan de ella.

En el apartado anterior nos hemos preguntado, a partir de la noción de paratexto, por las relaciones jerárquicas entre los diferentes componentes de estos grabados. Como ya señalamos, esta jerarquización se desprende de indicios tales como las relaciones de escala y el emplazamiento de los diferentes elementos dentro de cada composición. Las tres piezas a analizar revelan que las representaciones cartográficas pueden ocupar posiciones y jerarquías diversas, que dependen de decisiones editoriales o autorales, atravesadas según creemos por intencionalidades diferentes en relación con los sentidos que se pretende privilegiar y transmitir.

Para comenzar, detengámonos en *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip shewing the Movements of the British Army, in the Attack of that Place*, publicado por William Faden en junio de 1807. El grabado está integrado por dos imágenes, ambas acompañadas por inscripciones textuales. Considerando las variables de escala y de emplazamiento, la imagen principal parece ser el “bosquejo” cartográfico del puerto de Montevideo y la ciudad de San Felipe, sobre el cual se han representado los movimientos de las tropas durante el ataque a la ciudad. Debajo de esta imagen, en una escala menor, se presenta una vista urbana que ya hemos analizado en el capítulo anterior.

¹⁹⁶ Yves Lacoste, *La geografía: un arma para la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1977.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 5.

Resulta relevante mencionar que William Faden (1749–1836) fue una figura clave en el comercio de mapas en la Inglaterra de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. En 1775, con el comienzo de las guerras de la independencia libradas en los actuales Estados Unidos, Faden —junto a su socio de aquel entonces, Thomas Jefferys Jr.— había hecho uso de algunos materiales cartográficos preexistentes y generado otros nuevos, para responder a una demanda variada, surgida a medida que se desarrollaban los acontecimientos: por un lado, las necesidades estratégicas del gobierno inglés y de los ejércitos involucrados en la guerra; por otro, las demandas de un mercado hambriento de información sobre los sucesos.¹⁹⁸ Siguiendo a Mary Padley, sabemos que en esta época Faden produjo al menos veinte planos militares que detallaban la topografía de los territorios en disputa y los movimientos de las tropas sobre el terreno.¹⁹⁹ De acuerdo con la autora, este período de su producción sería fundamental para su carrera posterior: en 1776 Thomas Jefferys Jr. comenzó a retirarse de la sociedad, y en 1783 el negocio pasó por completo a manos de Faden, quien ese mismo año fue nombrado Geógrafo del Rey. Desde entonces, y hasta su retiro en 1823 cuando fue sucedido por su aprendiz James Wyld I, estuvo a cargo de la publicación de materiales cartográficos muy heterogéneos.²⁰⁰

La figura de Faden, bastante abordada por los estudiosos de la producción cartográfica británica de los siglos XVIII y XIX, revela la relevancia de esta “industria” durante el período. Pedley ha estudiado esta cuestión en profundidad, a través del análisis del valor comercial de los mapas en general, y de los mapas bélicos en particular, durante esta época. La autora entiende estos dispositivos visuales como “trozos de papel cubiertos con símbolos, que las personas percibían como significativos y valiosos”.²⁰¹ A partir del estudio de la correspondencia enviada y recibida por la firma de Jefferys y Faden entre 1773 y 1783, Pedley ha analizado las prácticas de importación y exportación de mapas, planos y cartas marinas en Inglaterra, y ha mostrado que estas operaciones involucraban incluso a contactos situados en países con los que Inglaterra estaba en abierto conflicto, como Francia. Esto no quita que la producción de mapas comerciales estuviera atravesada por

¹⁹⁸ Mary Pedley, “Maps, War, and Commerce: Business Correspondence with the London Map Firm of Thomas Jefferys and William Faden”, en *Imago Mundi*, Vol. 48, 1996.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 162.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ La traducción es nuestra: “the printed map is a piece of paper covered with symbols which others render meaningful and which give it value as an item of trade.” *Ibidem*, p. 161.

intereses nacionales, lo que evidentemente se relaciona con su dimensión propagandística.

202

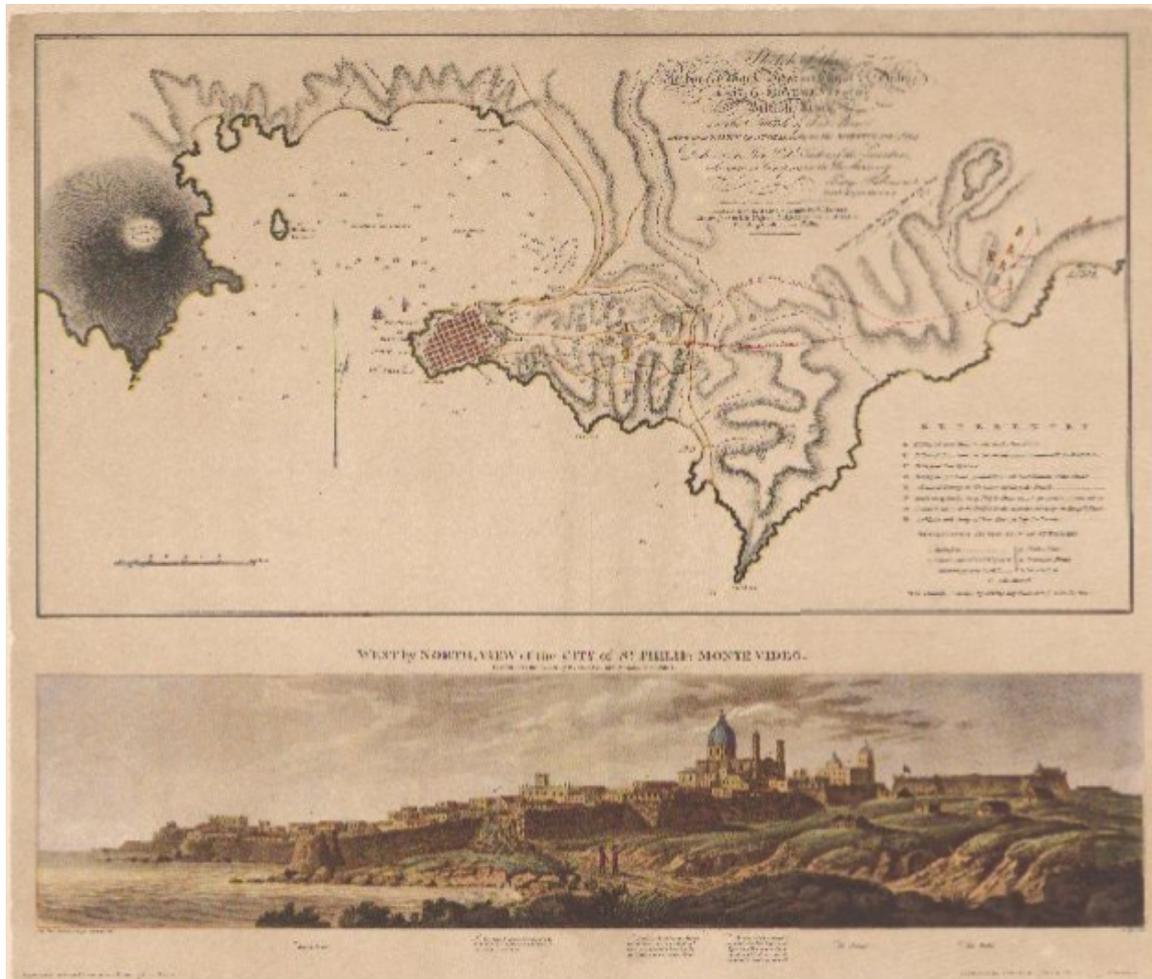


Imagen 23: William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip shewing the Movements of the British Army in the Attack of that Place which was Taken by Storm, early in the Morning Feby. 3d. 1807* / *West by North, View of the City of S. Philip; Montevideo*, 4 de junio de 1807, litografía s/papel, 53,5 x 72,5 cm. Dibujo de George Robinson, grabado de J. Merigot.

Al abordar el circuito comercial de los mapas en Europa occidental, Pedley ha destacado que los precios eran determinados de acuerdo con la escasez o “rareza” de las piezas, y señala que en general se ordenaban pocos ejemplares de cada mapa, en tanto éstos podían ser copiados luego.²⁰³ Constatar la fluida circulación y la recurrente copia de materiales cartográficos en este período no es menor a los fines de nuestro trabajo: como veremos, las palpables filiaciones entre algunos grabados de nuestro corpus —un tema que también hemos tocado en el capítulo anterior— nos conducen a reflexionar sobre este tipo de prácticas.

²⁰² Mary Pedley, “Map Wars: The Role of Maps in the Nova Scotia/Acadia Boundary Disputes of 1750”, en *Imago Mundi*, Vol. 50, 1998, p. 103.
²⁰³ Mary Pedley, “Maps, War, and Commerce...”, op. cit., p. 164-167.

El mapa de la bahía de Montevideo y la ciudad de San Felipe²⁰⁴ publicado por Faden destaca por la precisión y el cuidado en la representación de la topografía (los arroyos, los relieves, las líneas de la costa, etc.). Esta atención a los detalles se trasluce también en la profusión de topónimos desplegados sobre el territorio (“Point Piedra”, “Fondo Point”, “Ratone Island”, “Rock St. Joseph”, “Chico Point”, “Point Brava”, etc.) y en la señalización de la profundidad de las aguas. En el margen inferior izquierdo, además, el mapa presenta una escala que permite calcular las distancias reales entre los diferentes puntos. Por otro lado, como el título completo anticipa, la imagen da cuenta de los movimientos de la Armada Británica en el ataque a la ciudad perpetrado a comienzos de 1807, y detalla las diferentes etapas del avance.

Por cuestiones de extensión no podemos detenernos en un análisis pormenorizado del mapa, pero sí nos interesa señalar algunos de sus aspectos más destacados. En el sector este, sobre la línea de la costa, se señala con una inscripción textual el sitio en el que parte de las tropas británicas desembarcaron el 16 de enero (“*Landing Jan. 16th 1807*”).²⁰⁵ Un poco más hacia el oeste, se destaca la primera posición que ellas ocuparon, entre los días 16 y 19 de ese mismo mes (“*1st position till the 19th*”).²⁰⁶

²⁰⁴ Consideramos la distinción cartográfica usual entre *plano*, *mapa* y *carta* que tiene en cuenta la escala como criterio de clasificación. Siguiendo a Carla Lois, convencionalmente se denomina *plano* a las representaciones de escalas mayores a 1 : 50.000 (como un plano urbano); *mapa* a las representaciones cuyas escalas van entre 1 : 50 :000 y 1 : 500.000 (como una hoja topográfica), y *carta* a aquellas mayores a 1 : 500.000 (como un planisferio). Sin embargo, como señala la autora, debe tenerse en cuenta que más que una cuestión de tamaño, la escala es un dispositivo de visualización, en tanto “ciertos fenómenos son visibles a cierta escala y quedan totalmente invisibilizados en otras”. En Carla Lois, “El mapa, los mapas...”, op. cit., s/p.

²⁰⁵ Vale la pena mencionar que esta zona se conoce actualmente como Playa de los Ingleses, lo que nos permite reflexionar sobre las huellas de estos acontecimientos en la toponimia del Río de la Plata. Similares consideraciones merecen los nombres de las calles Defensa y Reconquista en la Ciudad de Buenos Aires.

²⁰⁶ Para analizar esta imagen en detalle, hemos tomado el ejemplar en alta resolución del repositorio digital del Ibero-Amerikanisches Institut, que consiste en una copia posterior del grabado original. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/630113122/1/#topDocAnchor>

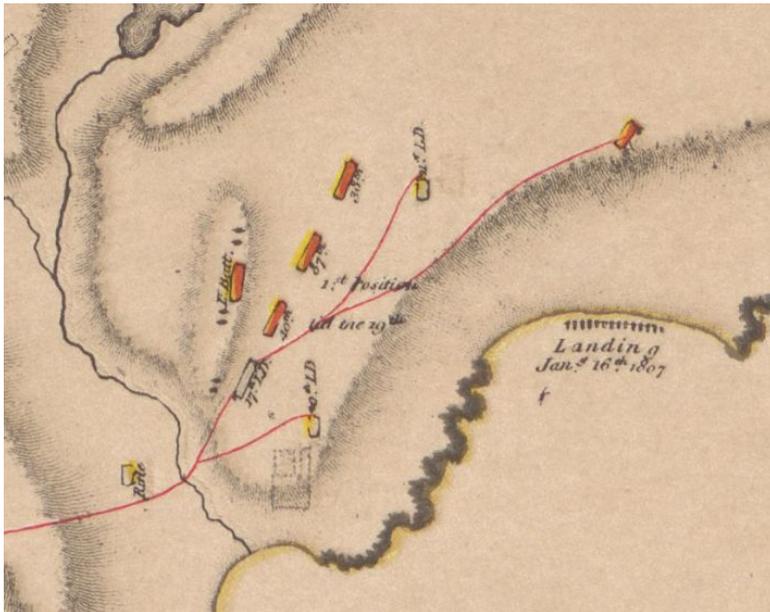


Imagen 24: William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip...* Detalle.

La imagen cartográfica muestra —a través del trazado de líneas finas— el progresivo desplazamiento de las tropas hacia el oeste. Se especifica además la posición desde la que el enemigo local se dio a la retirada (“*Position from which the Enemy retired as our Troops advanced*”). El mapa revela cómo, a partir de cierto punto, el avance británico se desdobló en dos cursos, correspondientes a los caminos tomados por las brigadas a cargo de Lumley y Brown (las inscripciones así lo detallan: “*Route of Brig. Gen. Lumley’s Brigade*” y “*Route of Col. Browns’s Brigade*”).

A medida que las tropas se acercan a la ciudad, la representación se complejiza: el mapa presenta una profusión de marcaciones que aportan información de diversa índole. Por un lado, se repiten las líneas finas que señalan el avance británico a través del territorio: a las tropas que provienen del sector este —a las que ya nos hemos referido— se añaden otras que confluyen en la ciudad desde el norte y el sur. Por otra parte, sobre la superficie cartográfica se disponen símbolos que señalan la ubicación de los diferentes regimientos del ejército británico sobre el terreno, y la disposición de las embarcaciones de guerra sobre la línea de costa. A estos recursos se añade una señalización con letras, cuyas referencias encontramos en el margen inferior derecho de la imagen: “*A. Battery of Two Guns to silence the Gun Boats. / B. Battery of Four Guns to Cut off the communication with the North Gate / C. Battery of Two Mortars / D. Battery of Six Guns Against the East Bastion of the Citadel / E. Advanced Battery of Six Guns effecting the Breach / F. Posts occupied by the 17th Light Dragoons, to prevent communication / G. Second position of the British in the suburbs, taken*”

up on the 19 th Jan / H. A Frigate and Sloop of War destroyed by the Enemy”. Como puede verse, las referencias no sólo reponen el posicionamiento de las diferentes baterías sobre el terreno, sino que recuperan además cuestiones estratégicas (“...to silence the Gun Boats”; “...to Cut off the communication”) y narrativas (“...effecting the Breach”).

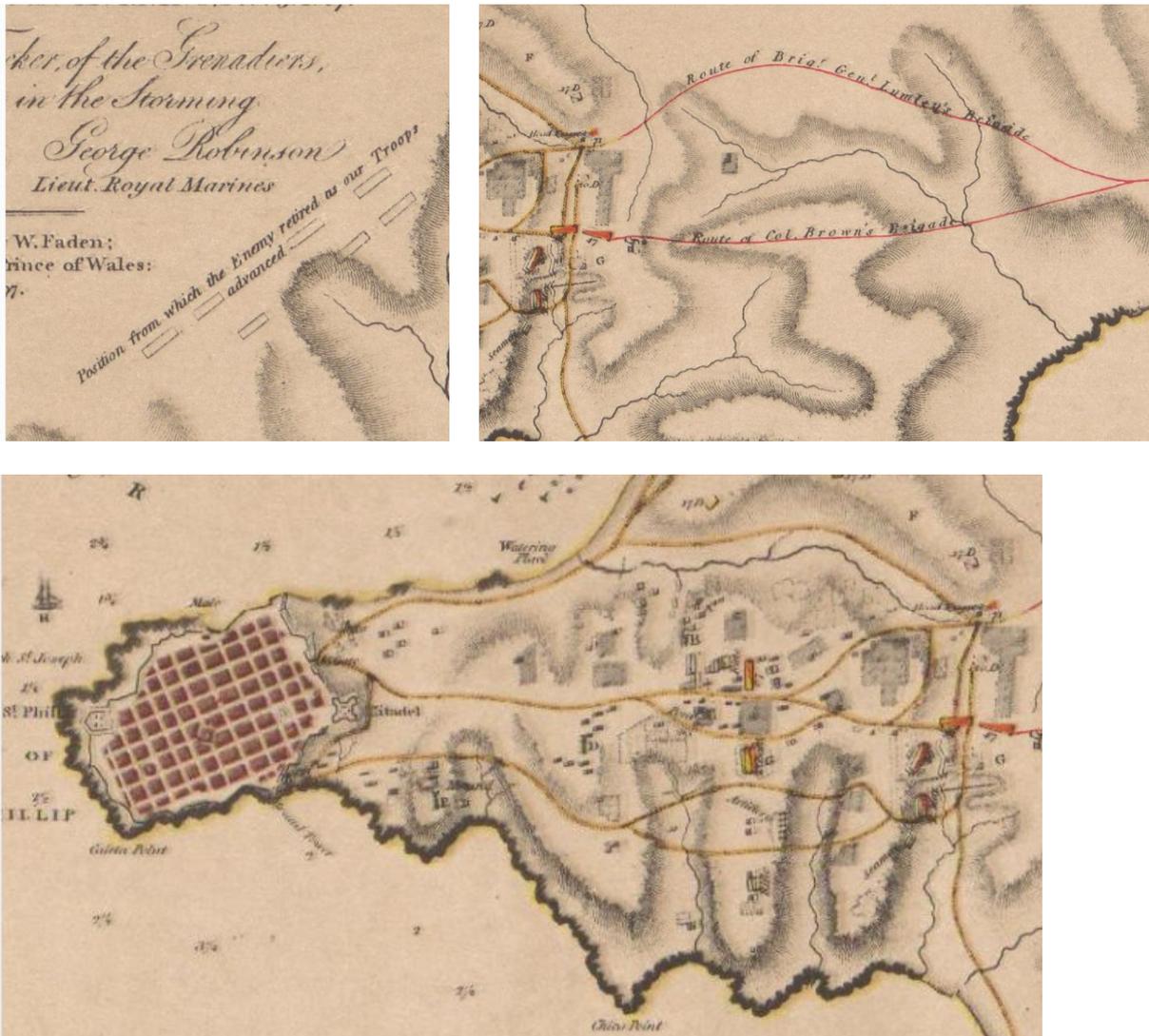


Imagen 25: William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip...* Detalles.

El mapa identifica la ciudad propiamente dicha (“City of St. Philip”), sobre la que también se despliega una señalización con números, que señalan algunos de los puntos más relevantes dentro del trazado urbano. Las referencias correspondientes se encuentran también en el margen inferior derecho del mapa: “1. Cathedral / 2. Church were Lt. Col. Vafsal & Brownrigg were buried / 3. Market Place / 4. Governors’ House / 5. Observatory / 6. The Arsenal.” Si bien la información que estas referencias aportan es notoriamente más

concisa, tampoco elude el componente narrativo al indicar la iglesia en la que dos de los protagonistas de la contienda fueron sepultados.

Como ya mencionamos, William Faden publicó desde el siglo XVIII una considerable cantidad de piezas de cartografía bélica, que en muchos casos se detienen en la representación de los movimientos de las tropas sobre el territorio. Al observar, por ejemplo, *Plan of the Siege of Savannah...*, publicado en 1794 para documentar un episodio particular de las guerras de la independencia en los actuales Estados Unidos, notamos que ya aparecen allí muchos de los recursos que se reiteran en el grabado que integra nuestro corpus.



Imagen 26: Charles Stedman y William Faden, *Plan of the Siege of Savannah, with the joint Attack of the French and Americans on the 9th October 1779, in which they were defeated by His Majesty's Forces. From a survey by an officer, 1794*, grabado s/papel, 57 x 40 cm, BnF Gallica.

El plano presenta al poblado de Savannah y sus inmediaciones. Allí se han señalado algunos elementos destacados (“*Market*”; “*Main Guard*”, “*King Store Houses*”, etc.). Junto a los muros de contención se repiten los mismos símbolos que hallamos en el plano de Montevideo: en este caso, muestran la ubicación de las baterías y regimientos a cargo de la defensa, que pueden ser individualizados a partir de las letras con las que están señalizados, cuyas referencias encontramos hacia el margen inferior del plano (“*A. 1st*

Battn. 71 st Major Mc. Arthur”, “*B. Regt. of Trombach*”, etc.). Hacia el norte, se han señalado los campamentos francés y americano, la disposición de los diferentes cuerpos encargados del ataque, y —a partir del trazado de líneas finas— los puntos hacia los que ese ataque estuvo dirigido.

El breve análisis de este ejemplo corrobora el vínculo entre algunas imágenes de nuestro corpus y la tradición de la cartografía militar,²⁰⁷ que pone el foco en la representación topográfica del territorio a partir de la comprensión del conocimiento del terreno como una instancia fundamental para el planeamiento de los movimientos de ataque y defensa de los ejércitos.²⁰⁸ Creemos, sin embargo, que en *Plan of the Siege of Savannah...* la inscripción en esta tradición se revela de manera más “pura” que en las piezas que nos ocupan.

²⁰⁷ Siguiendo la propuesta metodológica de Carla Lois, comprendemos la cartografía militar como un *género cartográfico*. La autora propone adaptar la categoría que Bajtín propone para la literatura al campo de la cartografía: así como los *géneros discursivos* agrupan las construcciones del lenguaje según tipos relativamente estables de enunciados (contenido temático, estilo lingüístico, construcción compositiva, etc.), cada *género cartográfico* comunica sentidos a través de un estilo, una composición y una arquitectura visual propios. En Carla Lois, “El mapa, los mapas...”, op. cit., s/p.

²⁰⁸ La cartografía militar se caracteriza por servir a un objetivo utilitarista y adopta una gran variedad de formas tipológicas: éstas incluyen, entre otras, mapas topográficos generales (herramienta estratégica por excelencia de los estados mayores de los ejércitos, en tanto permiten acceder a una visión global del territorio), itinerarios (representaciones cartográficas del territorio entre dos puntos determinados) y planos de ciudades o sitios fortificados (en los que se representan poblaciones de importancia militar). Los canales de circulación de este tipo de piezas son en general restringidos, en tanto no suelen difundirse más allá del círculo militar de decisión. En este sentido, se diferencian de las piezas cartográficas de temática militar desarrolladas con fines propagandísticos: es decir, de aquellos mapas destinados a difundir las victorias obtenidas y los territorios conquistados al enemigo. Según creemos, las imágenes que aquí nos ocupan están más próximas a esta última categoría. En Carlos Sánchez Rubio, *El documento cartográfico militar manuscrito. Evolución histórica y utilización en la Guerra de Independencia Española* (Tesis de grado), Badajoz, Universidad de Extremadura, 2017.

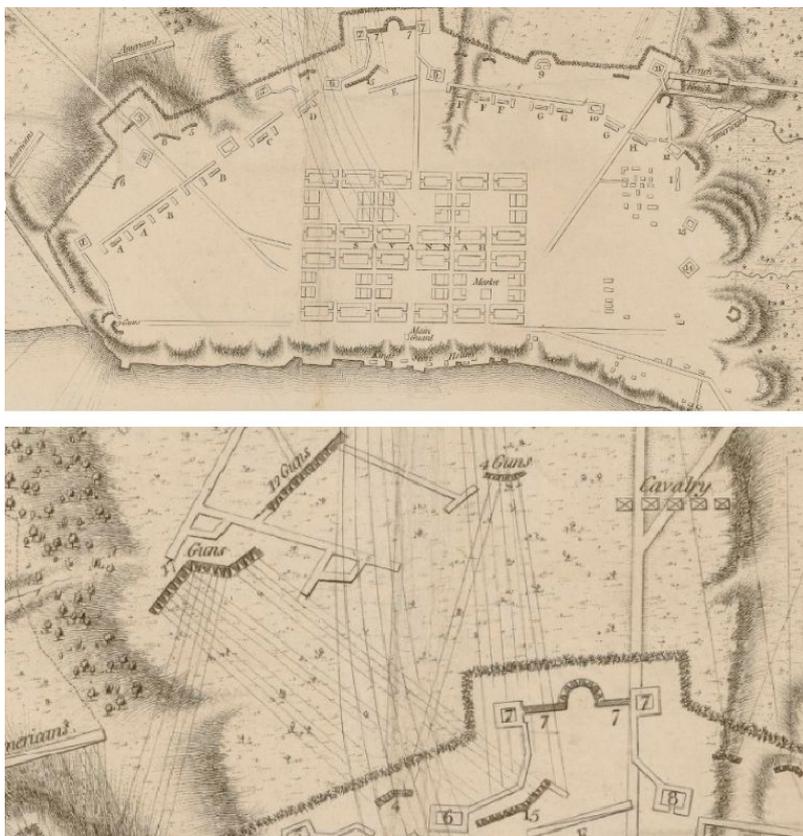


Imagen 27: Charles Stedman y William Faden, *Plan of the Siege of Savannah...* Detalles.

Si bien el mapa de Montevideo publicado por Faden evidentemente posee características comunes con esta tradición, también presenta algunos rasgos diversos. Debemos considerar en este sentido la vista de la ciudad que acompaña el mapa en el sector inferior del grabado (*West by North, View of the City of S. Philip; Montevideo*), que ya hemos analizado en detalle en el capítulo anterior, y que hemos vinculado con la tradición de representación de vistas urbanas en su variante pintoresca. Al igual que el mapa, la vista está acompañada por algunas referencias, ubicadas de izquierda a derecha en el margen inferior, justo debajo de los elementos a los que remiten: “1. Round Tower / 2. The Breach Effected on the South Gate Feb. 2nd by the advanced Battery Marked "E" in the plan / 3. Battery flanking the breach with 6 guns the South Angle of which was partially breached by the work marked "E" on the plan / 4. The part of the Cathedral on which the rifle corps and light battalion mounted and opened a brisk fire on the citadel which shortly surrendered. / 5. The Arsenal. / 6. The Citadel”. Al igual que las referencias del mapa, estas inscripciones no sólo apuntan a la identificación de los principales edificios de la ciudad, sino que recuperan además aspectos narrativos relativos al enfrentamiento.

En este grabado, mapa y vista están estrechamente vinculados y refuerzan mutuamente sus sentidos. Obsérvese, por ejemplo, cómo el relieve escarpado alrededor de la ciudad —señalizado en el mapa— es representado pictóricamente en la vista. Las referencias también juegan un papel crucial, al evidenciar cruces y complementariedades entre ambas imágenes. Por ejemplo, la vista muestra la brecha abierta por los cañones británicos sobre la muralla de la ciudad, y la referencia que acompaña esta sección de la imagen destaca que esa brecha fue realizada por la batería señalizada en el mapa con la letra “E” (*“The Breach Effected on the South Gate Feb. 2nd by the advanced Battery Marked “E” in the plan”*). De esta manera, el grabado presenta un entramado complejo de elementos visuales y textuales que se complementan y permiten comprender los acontecimientos a partir de múltiples dimensiones: esta *imagentexto* nos brinda información cartográfica sobre el territorio, por un lado, y nos permite acceder a los resultados visuales del ataque, por otro.

Cabe señalar, además, que la relación entre las dos imágenes es de temporalidades sucesivas: el mapa relata el avance y el enfrentamiento, mientras que la vista muestra la ciudad bajo dominio inglés. El mapa, por otra parte, opera en sí mismo como un documento diacrónico, en tanto concentra el registro del avance de las tropas británicas hacia la ciudad a lo largo de varios días. En el capítulo anterior ya nos hemos referido a los cruces entre las funciones descriptiva y narrativa en las vistas urbanas: en este caso, resulta claro además que la imagen cartográfica —usualmente asociada con la descripción— también puede poner en juego estrategias narrativas: a través de las señalizaciones que hemos analizado, el mapa narra el ataque británico sobre la ciudad.

La utilización de mapas y vistas urbanas dentro de la misma pieza gráfica no es característica de la cartografía militar en su sentido más estrecho; esto es, de las imágenes cartográficas creadas con fines estratégicos como recursos para la toma de decisiones militares. Entendemos que esta combinación —el mapa y la vista— está vinculada con otras tradiciones visuales contemporáneas a los grabados que nos ocupan, como la de la literatura de viajes. Como es sabido, las imágenes eran fundamentales en este tipo de literatura; era usual se combinaran planos de la línea de la costa con vistas pictóricas (como ya señalamos, originalmente las vistas desde el mar o desde el río estuvieron vinculadas con la intención de facilitar el reconocimiento de una ciudad durante la navegación). En este sentido, es interesante recordar que el grabado publicado por Faden combina un mapa y una vista realizados por George Robinson, un teniente de la Marina Real. Aunque su formación y los modelos visuales que tuvo en cuenta no distaran demasiado de aquellos

utilizados por los cartógrafos e ingenieros militares, posiblemente su oficio de marino no sea una cuestión soslayable al momento de analizar la decisión de incluir simultáneamente en el grabado un mapa y una vista de la ciudad.²⁰⁹

Como ha estudiado Marta Penhos, en las expediciones político-científicas de los siglos XVIII y XIX, la producción de imágenes contemplaba planos, perfiles de costas y vistas a medias topográficas y paisajísticas, como modos de recuperar diferentes aspectos de la ciudad que se representaba.²¹⁰ Como hemos señalado, la combinación de plano y vista también fue muy propia de la literatura de viajes, y solía utilizarse para acompañar la descripción de un sitio determinado: además de la descripción escrita, la representación del sitio en cuestión a través de estos dos dispositivos visuales permitía reponer diferentes dimensiones —los aspectos geográficos, por un lado, y la impresión visual, por el otro— y buscaba transmitir al lector/espectador el “sabor” del lugar. En lo que atañe específicamente al ámbito militar, aunque esta combinación no se utilizara en los planos militares realizados con fines estratégicos, sí era usual en imágenes conmemorativas que recuperaban acciones militares ya acontecidas, como el caso que nos ocupa.

Observemos nuevamente *Storming of Monte Video...*, el grabado publicado por Edward Orme en marzo de 1808. Como ya hemos señalado, en esta pieza coexisten dos vistas y un plano de la ciudad, aunque la relación de fuerzas entre las partes se invierte respecto al grabado de Faden. El plano se ubica aquí en el margen inferior derecho de la imagen, y posee una escala muy pequeña en relación con la escena principal: una vista de la ciudad en la que se observa el avance de las tropas.

²⁰⁹ Agradecemos a Mary Pedley, quien ha estudiado en profundidad la figura de William Faden, por su aporte en relación con las posibles filiaciones del grabado rioplatense con las cartas marinas y con la tradición visual característica de la literatura de viajes.

²¹⁰ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 223-345.

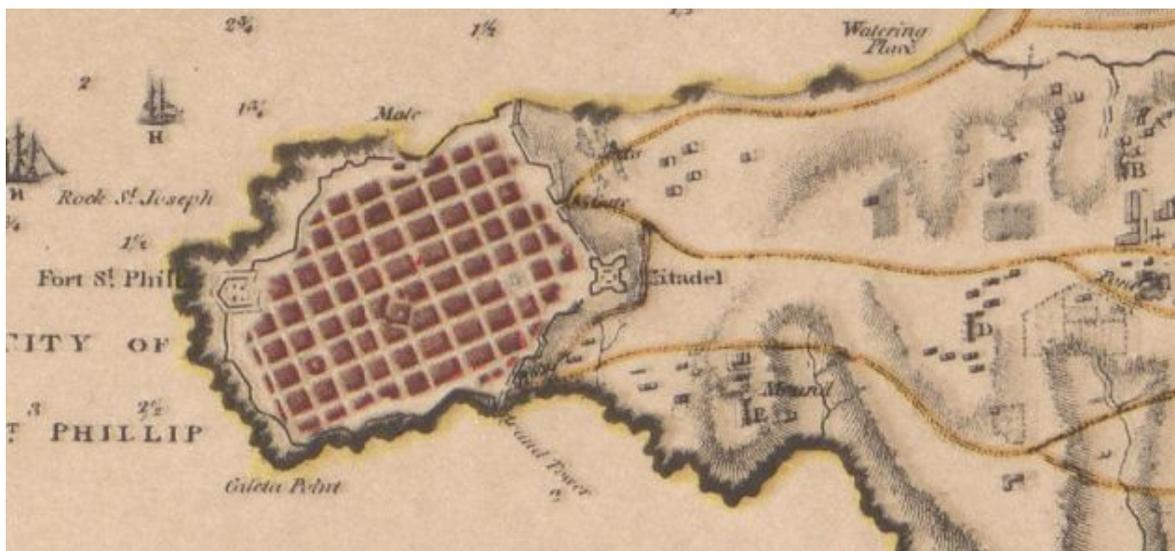
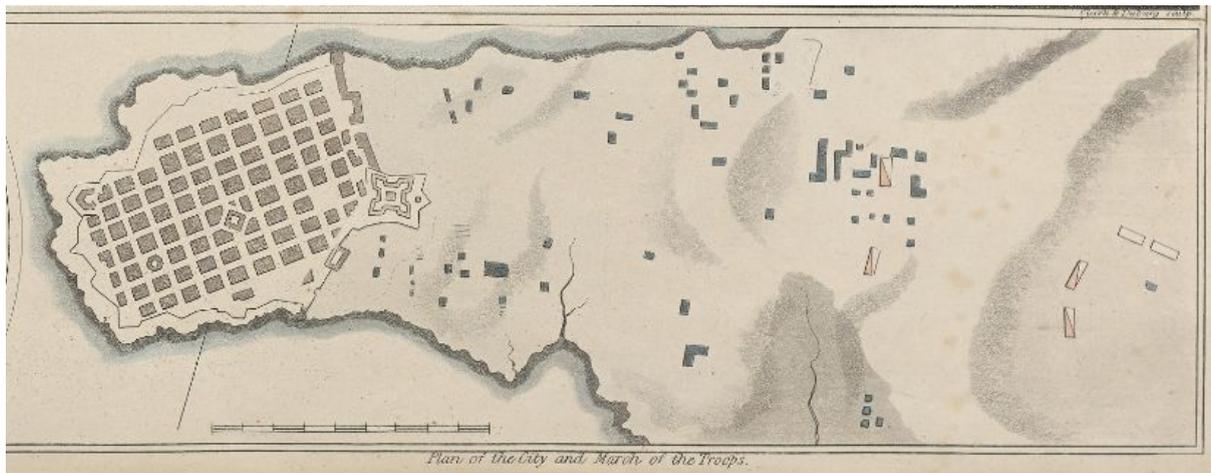


Imagen 28: Arriba: Edward Orme (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807...* Detalle. // **Abajo:** William Faden (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Phillip...* Detalle.

La jerarquización entre una imagen principal (la escena) y otra subsidiaria (el plano, pero también la vista de la ciudad desde la costa que se ubica en el margen inferior izquierdo) no sólo se desprende de la diferencia de escala, sino asimismo de la atención al detalle observable en una y otra imagen. Mientras que la imagen principal —abordada en el capítulo anterior— muestra con bastante exhaustividad el avance de las tropas hacia la ciudad, el plano —que lleva debajo la inscripción “*Plan of the City and March of the Troops*”, y que como veremos enseguida está claramente emparentado con la imagen publicada por Faden que acabamos de analizar— ha sido resuelto de modo más bien genérico.

Un trazo grueso delimita la geografía de la zona, sobre la que se inscribe el plano reticular de la ciudad bordeada por la muralla; la ciudadela se destaca sobre el conjunto. En las

inmediaciones, el plano presenta algunos símbolos desprovistos de toda referencia.²¹¹ ¿Qué representan estos elementos? ¿Cómo hallar claves de lectura para un plano sin referencias? De acuerdo con Carroll y Gombrich, las representaciones cartográficas —en tanto convencionales— implican intrínsecamente la necesidad de contar con insumos que permitan su decodificación. En este caso, la inscripción textual ubicada debajo del plano —que señala que éste muestra la marcha de las tropas— no parece condecirse con lo que la representación efectivamente revela. ¿Es posible que los espectadores de la época conocieran las convenciones de la cartografía militar, al punto de ser capaces de comprender el sentido de estos símbolos prescindiendo de cualquier referencia? En cualquier caso, podemos intuir el desinterés del editor por desarrollar una imagen exhaustivamente informativa, clara y eficaz. Por el contrario, lo central parecería haber sido incorporar una *idea de plano*, con el fin de capitalizar el aura de conocimiento del que este tipo de dispositivos visuales son portadores. Corroboración esta hipótesis el hecho de que en el sector inferior de la imagen se presente una escala vacía (¿una *idea de escala*?), carente de elementos que permitan comprender la relación entre el territorio real y su representación.

La inclusión de este tipo de planos era usual en las imágenes de temática bélica publicadas por Orme. *The Battle of Alexandria...*, por ejemplo, reitera la composición basada en una escena principal y un pequeño plano subsidiario. En este caso, sin embargo, el plano aporta un mayor caudal de información: varias inscripciones textuales dentro de la propia imagen nos permiten ubicarnos espacialmente (“*Mediterranean*”, “*Roman ruins*”) y detallan la ubicación de las tropas francesas (“*French artillery*”, “*Charge of the French cavalry*”, “*French under Gen. Lanufs*”) y de las naves inglesas (“*English gun boats*”). A través de líneas punteadas, además, el plano da cuenta de los movimientos de las tropas sobre el terreno.

²¹¹ Además de los símbolos topográficos convencionales, la cartografía militar despliega una simbología particular para identificar las diferentes unidades de tropa en el campo: pelotones, compañías, batallones y así sucesivamente, hasta llegar a los grupos de ejércitos. El nombre de las unidades y los símbolos que las representan varían de ejército a ejército, puesto que en algunos países ciertas unidades no existen. En los planos hasta aquí analizados, estos símbolos —que tienen la forma de bloques rectangulares— representan batallones y regimientos. El plano no incluye unidades mayores, que suelen ser representadas en mapas estratégicos de mayor escala. Posiblemente esto se deba a que estas imágenes cartográficas representan una operación específica.



Imagen 29: Arriba: Edward Orme (ed.), *The Battle of Alexandria. March 21, 1801. Representing the exact situation of that Gallant and much lamented General Sir R. Abercrombie K.B. at the time of the Attack on the Corps of reserve, 1804*, grabado s/papel, 56.7 x 76.6 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library). // **Abajo:** Edward Orme (ed.), *The Battle of Alexandria...* Detalle del plano.

Cabe señalar, por otro lado, que la escena principal presenta notorias diferencias respecto a la del ataque sobre Montevideo: en este caso observamos una gran confusión espacial, generada en gran medida por el humo que invisibiliza parte del territorio. A la recurrencia de este recurso en imágenes de este tipo ya nos hemos referido en el capítulo anterior. Podemos intuir, en consecuencia, que en *The Battle of Alexandria...* el plano cumple una función fundamental, en tanto permite “ordenar” y volver comprensible el espacio a los ojos

del espectador. En contraposición, en *Storming of Montevideo...* la escena es mucho más clara en términos espaciales, y quizás por ello la inclusión del plano cumpla una función más bien “decorativa”.

En el grabado de Orme dedicado al asalto de Montevideo, la inscripción textual debajo de la escena principal señala que ésta deriva de un dibujo realizado *in situ* por el teniente George Robinson. Aunque difiere en gran medida de la vista publicada por Faden, en el capítulo anterior ya hemos señalado que muy posiblemente ambas deriven del mismo dibujo, sobre el cual los grabadores y/o editores introdujeron diferentes variaciones. La comparación entre ambos planos y sus notorias similitudes indican que ambos probablemente deriven también de un mismo dibujo realizado por Robinson. Sin embargo, mientras Faden optó por publicar el mapa completo, con diversas marcas y señalizaciones que —como ya señalamos— dan cuenta de la complejidad de los acontecimientos, Orme reprodujo sólo un fragmento y lo simplificó, vaciándolo en gran medida de su sentido original. En el primer caso, el mapa da cuenta de los movimientos de las tropas a través del territorio incorporando temporalidades diversas; en el segundo, en cambio, el plano representa una porción más reducida del territorio y todas las referencias han desaparecido. Queda abierta la pregunta de si ambas imágenes tomaron como punto de partida el dibujo original de Robinson, o si Orme se basó en la lámina de Faden, publicada con anterioridad.

La comparación entre ambos grabados, diferentes pero creados a partir de los mismos dibujos, nos conduce nuevamente a reflexionar sobre la centralidad del editor en la toma de decisiones respecto a la representación y sus características. Faden, Geógrafo del Rey dedicado principalmente a la producción de imágenes cartográficas, publicó un grabado en el que el plano de Montevideo ocupa un lugar central y concentra un caudal de información muy importante. Orme, dedicado a la publicación de vistas y escenas de ciudades extranjeras, produjo en cambio un grabado en el que lo central es la escena del ataque a la ciudad, lo cual confiere al plano un lugar muy secundario.

Otra de las piezas gráficas cuyo estudio recoge esta tesis presenta también un plano de Montevideo. Nos referimos a *A view of the town and harbour of Monte Video*, publicado en 1807 por Paul Colnaghi. Al igual que en el grabado de Orme, el plano constituye una imagen subsidiaria respecto a la vista principal, que —como el título completo indica— muestra la ciudad desde el sitio en que las tropas al mando de Sir Samuel Auchmuty acamparon antes del asalto a la ciudad. Sin embargo, mientras que el plano de Orme muestra las inmediaciones de la ciudad —y el de Faden, como hemos visto, ofrece una

visión mucho más amplia de la región—, la imagen cartográfica incorporada por Colnaghi se limita a representar el trazado urbano, rodeado a un lado por la muralla y al otro por la costa. El tratamiento que recibe el contorno de la ciudad difiere del que ofrecen los planos de Faden y Orme, más despojados y estrictamente cartográficos. En este caso, la línea de la costa ha sido representada pictóricamente tomando elementos de la topografía, lo que nos conduce nuevamente a las reflexiones de Gombrich en torno a las permanentes intersecciones entre lo pictórico y lo convencional.

Por otra parte, cabe señalar que la orientación de la ciudad está invertida respecto a la que proponen los dos grabados hasta aquí analizados, lo que indica que posiblemente el plano de Colnaghi haya sido tomado de una imagen anterior. Sin embargo, en caso de haber trabajado a partir de las láminas de Orme o Faden, el dibujante introdujo algunas modificaciones en vistas a presentar una versión más detallada y menos esquemática del trazado urbano. Mientras que los planos previamente analizados muestran una retícula regular y prácticamente sin accidentes, el publicado por Colnaghi presenta algunas manzanas desaparecidas y otras incompletas o irregulares, variaciones que parecen otorgarle una mayor dosis de “realidad”. Por otra parte, vale la pena señalar que el plano está rodeado a ambos lados por referencias que permiten identificar varios puntos importantes de la ciudad. Sobre el lado izquierdo leemos: “1. Citadel / 2. North Gate / 3. South Gate / 4. Breach where the Troops entered / 5. Where part of the 37 th. scaled the wall / 6. Forts St.Philip / 7. Naval Arsenal / 8. Place where the Bull feast is held / 9. Square’ (Plaza).” Y sobre el lado derecho: “10. Cathedral / 11. House of the Cabildo / 12. Governors house / 13. Theatre / 14 Convent of St. Francis / 15. Artillery Park. Mortars. Furnaces for beating shot.”



Imagen 30: Paul Colnaghi (ed.), *A view of the town and harbour of Monte Video...*Detalle.

Como ya hemos observado en el grabado publicado por Faden, las referencias no sólo permiten identificar edificios relevantes de la ciudad, sino que reponen además parte de la narración de los hechos históricos, al aportar información que en este caso se encuentra ausente de la imagen principal. Al estudiar el grabado publicado por Orme hemos señalado

que la escena principal brinda mucha información sobre el acontecimiento, mientras que el plano desempeña un rol muy secundario (casi podríamos catalogarlo como “decorativo”); en este caso, la situación parece invertirse. La imagen principal no parece dar cuenta del conflicto bélico, que es recuperado en el título de la imagen y se desarrolla a partir del plano de la ciudad y las referencias que lo rodean. Vale la pena insistir entonces sobre la capacidad narrativa de la imagen cartográfica, a pesar de que usualmente es asociada con una función eminentemente descriptiva.

A lo largo de este apartado hemos estudiado la presencia de imágenes cartográficas en tres grabados de nuestro corpus, en los cuales opera lo que hemos denominado “lógica de la multiplicidad”. En los tres casos estudiados el objetivo último de las piezas gráficas parece ser la conmemoración del triunfo bélico, que es simultáneamente descrito y narrado. Como hemos demostrado, estas cartografías pueden ser más o menos precisas, y permitir una comprensión más o menos acabada de la geografía y de los acontecimientos sobre ella desplegados. Mientras algunos de estos planos permiten identificar lugares y movimientos con bastante exactitud, otros parecen haber sido introducidos sólo en vistas a lograr un efecto de realidad.

Como ya hemos señalado, creemos que la inclusión de imágenes cartográficas dentro de estas piezas está intrínsecamente vinculada con el interés por la representación de un territorio que ha sido simbólica y efectivamente conquistado. En este sentido, no parece posible desligar la incorporación de planos dentro de estas imágenes del deseo imperialista de ejercer poder sobre el territorio representado. Pero además su utilización tiene que ver, evidentemente, con las posibilidades que ofrece la cartografía en el terreno específicamente bélico. Como hemos mostrado, los mapas posibilitan un modo de ver diverso a la representación pictórica, y muy efectivo para diseñar y/o mostrar acciones y estrategias militares.

3.3. Dónde, cuándo, cómo, quién: las inscripciones textuales

A lo largo de este capítulo, hemos enfatizado la complejidad de los grabados que nos ocupan a partir del estudio del entramado de relaciones que proponen entre componentes diversos: como ya indicamos, sobre la superficie de estas piezas gráficas coexisten informaciones textuales y visuales múltiples. En el apartado anterior nos hemos detenido en las imágenes cartográficas, sus sentidos y sus modalidades de interacción con los demás

componentes de estos grabados. En esta sección nos ocuparemos brevemente de otro elemento común a todas las piezas conmemorativas cuyo estudio recoge esta tesis: las inscripciones textuales.

Como hemos señalado, la noción de paratexto desarrollada por Genette permite abordar elementos textuales e icónicos subsidiarios respecto al texto o imagen principal. Creemos que este concepto resulta operativo para estudiar títulos, subtítulos y otras inscripciones textuales de los grabados de nuestro corpus. Como veremos, estos textos presentan algunos puntos en común, que dan cuenta —por un lado— de las convenciones instaladas para la producción de grabados de temática histórica a comienzos del siglo XIX, y —por otro— de las intencionalidades específicas que motivaron estas imágenes bélicas en particular.

Por cuestiones de extensión nos limitaremos a analizar las inscripciones que se encuentran dentro de los grabados, y dejaremos de lado las relaciones paratextuales que en muchos casos se establecen entre estas piezas gráficas y las publicaciones de las que forman parte. Como hemos apuntado en páginas anteriores, el grabado *Storming of Montevideo* de James Jenkins acompaña un capítulo de *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*;²¹² una de las vistas de Buenos Aires desde el río que abordamos forma parte de *Military memoirs of four brothers [...] by the survivor*, compilado por Thomas Fernyhough y publicado en Londres en 1829,²¹³ y la litografía coloreada de Vicente Urrabieta —que retoma el grabado de José Cardano— fue incluida en la *Historia de la Marina Real Española*, de José Ferrer de Couto, publicada en Madrid hacia 1854.²¹⁴ Creemos que el análisis de la inclusión de los grabados dentro de estas y otras publicaciones introduce también la pregunta acerca de las mutaciones de sentido que estas imágenes atravesaron al ser reutilizadas en publicaciones posteriores (por ejemplo, libros de historia impresos ya entrado el siglo XX), lo que evidentemente merecería un estudio más acabado.

²¹² *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, Londres, J.S. Jenkins, 1815.

²¹³ Thomas Fernyhough, *Military memoirs of four brothers (natives of Staffordshire), engaged on the service of their country, as well in the New World and Africa as in the continent of Europe, by the survivor*, Londres, William Sams, 1829.

²¹⁴ José Ferrer de Couto, *Historia de la Marina Real Española: desde el descubrimiento de las Américas hasta el combate de Trafalgar*, Madrid, Imprenta de José María Ducazcal, 1854.

Las inscripciones textuales de los grabados que nos ocupan desempeñan un rol central en la captación de sus sentidos. Esto ha sido evidenciado en el apartado anterior, en el que hemos mostrado cómo las referencias textuales que acompañan las imágenes cartográficas aportan información descriptiva y narrativa fundamental —en algunos casos la identificación de una construcción, en otros el señalamiento de un hecho particular acontecido en un punto específico del territorio— para la comprensión de los acontecimientos a los que las piezas refieren. Creemos que los planos analizados constituyen casos ilustrativos de lo que Mitchell ha denominado *imagentexto*, en tanto dan cuenta del vínculo indisoluble entre textos e imágenes, que aportan información complementaria y contribuyen así a la mostración de “la realidad en sus piezas”.

Sin excepción, las imágenes que integran el corpus de esta investigación están acompañadas por un título. Estas inscripciones —en algunos casos breves, en la mayoría bastante extensas— aportan al espectador claves de lectura, al brindar información que le permite situarse en el espacio y tiempo que la imagen evoca. En el capítulo anterior hemos estudiado los modelos y tradiciones que atraviesan estas representaciones, mostrando que éstas despliegan —en mayor o menor medida— lo que Gombrich denomina estereotipos adaptados. Partiendo de esta noción hemos mostrado cómo estas imágenes incorporan elementos identificatorios —un edificio, una bandera, ciertos uniformes— que confieren especificidad a la representación y que vuelven plausible la identificación de una ciudad, un ejército, etc. Creemos que —además de desplegar una retórica particular, cargada de intencionalidades— los títulos de los grabados cumplen una función similar: direccionan la lectura e interpretación del espectador, y permiten precisar la primera impresión que la imagen nos produce. A través de ellos, *una* batalla se convierte en *esa* batalla.

Con el fin de analizar estas cuestiones, recordamos a continuación los títulos completos de algunos de los grabados de nuestro corpus:

- ***Storming of Monte Video – Feb. 3rd. 1807***
- ***Storming of Monte Video, Feb. 3rd. 1807: Dedicated by Permission to B. General Sir Samuel Auchmuty and the Officers engaged at that Gallant & ever memorable Attack. By Edwd Orme***
- ***A VIEW OF THE TOWN AND HARBOUR OF MONTE VIDEO. Taken from the spot where the Troops under the Command of Sir Samuel Achmuty [sic.] were***

encamped previous to the Assault which took place on the morning of the 3rd. of February 1807

- *A VIEW of the TOWN, CITADEL and MOUNT of MONTE VIDEO in the RIO de la PLATA, taken during the late Siege; Shewing [sic.] the approaches of the British Army under the command of Brigadier General Sir Sam. Auchmuty, To whom, and to Rear Admiral Stirling this Plate is most respectfully inscribed by their obliged and obedient humble Servant, P. Guichenet.*
- *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip shewing [sic.] the Movements of the British Army in the Attack of that Place which was TAKEN by STORM, early in the MORNING Feb. 3d. 1807. Dedicated to Lieut. Col. Tucker, of the Grenadiers, who were so Conspicuous in the Storming. George Robinson. Lieut. Royal Marines*
- *Los ingleses atacan a Buenos-Ayres y son rechazados. 1807*
- *Reconquista de Buenos-Ayres*
- *Ataque por los ingleses á Buenos-Aires. Reconquistada Buenos Aires por el capitán de navío D. Santiago Liniers, haciendo prisionera la guarnición inglesa con su comandante Beresford, vuelve la escuadra británica en 1807 a atacar con mucho empeño la misma plaza y es rechazada por el valor de nuestros marinos y soldados*

Bernardo García ha estudiado en detalle los textos de las relaciones de tema bélico impresas en Flandes en el siglo XVII. A pesar de que estas obras son evidentemente extemporáneas, creemos que el modelo de análisis propuesto por García brinda algunas claves de lectura para el estudio de los textos que nos ocupan:

En la composición de los títulos de estas relaciones de tema bélico se siguen los criterios habituales en las demás relaciones de sucesos de esta época. Podemos distinguir las palabras *Relación*, *Avisos* o *Carta*, y posteriormente la de *Gazeta* para indicar la tipología de la obra, seguidas o precedidas de adjetivos que tratan de subrayar la novedad y veracidad de la información que contienen (...) Al tratarse de hechos de armas, encontramos también títulos como *La famosa y deseada victoria...* Se identifica después el objeto principal del contenido (*presa, victoria, batalla, cosas notables, felices sucesos...*), destacando el lugar y la fecha, y ofreciendo incluso referencia a los protagonistas más relevantes. En ocasiones, se apunta alguna moraleja o finalidad de la publicación”.²¹⁵

La estructura textual analizada por García resuena de manera evidente en los títulos de los grabados de nuestro corpus. La mayoría de ellos —y también los textos que acompañan

²¹⁵ Bernardo García, “Las guerras de Flandes en la prensa...”, op. cit., pp. 262-264.

algunas de las imágenes que hemos identificado como subsidiarias— explicitan tanto la tipología de la imagen (“*Sketch*”; “*View*”; “*Plan*”) como el objeto principal del contenido (“*Storming*”, “*Reconquista*”; “*Ataque*”; etc.). Además, aportan coordenadas espacio-temporales que permiten situar las escenas representadas: la mención de Montevideo y de Buenos Aires, así como la notación de los años en que transcurrieron los acontecimientos, se reiteran prácticamente sin excepción. También se observa la tendencia a identificar a algunos de los protagonistas de los hechos (“*Reconquistada Buenos Aires por el capitán de navío D. Santiago Liniers...*”).

Sin embargo, los títulos de las imágenes no sólo proporcionan esta clase de datos. Como mostramos en el apartado anterior, las inscripciones textuales que acompañan los planos aportan información sobre la topografía y los hechos históricos que las imágenes difícilmente podrían reponer. A todas luces, los títulos también permiten incorporar información narrativa que escapa a la representación pictórica: por ejemplo, al vincular el punto de vista de una imagen con los sucesos históricos representados (“*Taken from the spot where the Troops under the Command of Sir Samuel Achmuty were encamped previous to the Assault*”), o al reponer hechos previos o posteriores a la representación (“*Reconquistada Buenos Aires por el capitán de navío D. Santiago Liniers, haciendo prisionera la guarnición inglesa con su comandante Beresford, vuelve la escuadra británica en 1807 a atacar con mucho empeño la misma plaza y es rechazada*”).

Retomando a García, también es pertinente llamar la atención sobre las adjetivaciones que reciben los acontecimientos representados. Estas calificaciones permiten adivinar en la mayoría de los casos una intención celebratoria y de glorificación de las acciones bélicas: “*that Gallant & ever memorable Attack*”; “*...the Grenadiers, who were so Conspicuous in the Storming*”; “*...es rechazada por el valor de nuestros marinos y soldados*”. En línea con esta voluntad de exaltación de los hechos y de las virtudes de sus protagonistas, otro rasgo que se reitera —sobre todo en las imágenes producidas en Inglaterra— es que muchas de ellas están dedicadas a los “héroes” de la contienda. Los grabados que nos ocupan recuerdan y celebran a estos personajes, al manifestar hacia ellos atención y respeto: “*Dedicated by Permission to B. General Sir Samuel Auchmuty...*”; “*Brigadier General Sir Sam. Auchmuty, To whom, and to Rear Admiral Stirling this Plate is most respectfully inscribed...*”; “*Dedicated to Lieut. Col. Tucker, of the Grenadiers...*”.

Este breve análisis permite esbozar una posible filiación —aunque lejana— entre las piezas cuyo estudio recoge esta tesis y el género de las relaciones de sucesos. Esta vinculación reforzaría nuestra hipótesis de que los grabados que nos ocupan probablemente hayan estado mucho más vinculados con el universo de las noticias y la información, que con el circuito del arte propiamente dicho.

Como ya señalamos, los grabados incorporan varias inscripciones textuales más allá de los títulos. En algunos casos, estas inscripciones “explican” las imágenes principales o brindan claves que facilitan su lectura. Es el caso, por ejemplo, del breve texto que acompaña la vista publicada por D. Robertson, y que como mencionamos en el capítulo anterior permite comprender el sentido de las banderas que flamean en distintos puntos del territorio representado: *“The flags show the progressive approaches of the Army, and the nearest / Battery which made the Breach was only 500 yards from the Citadel”*.

Las imágenes que a lo largo de este capítulo hemos identificado como subsidiarias también están en ocasiones acompañadas por breves títulos o textos explicativos. Ya nos hemos referido, por ejemplo, a la vista de Montevideo que acompaña el gran plano publicado por William Faden: esta imagen lleva su propio título (*West by North View of the City of St. Philip, Montevideo*) y presenta además referencias textuales que permiten identificar algunos de los edificios representados. Las imágenes subsidiarias que integran el grabado de Edward Orme (una vista desde la costa y un plano de Montevideo) también están acompañadas por inscripciones textuales: *“View of Monte Video from the Sea”* y *“Plan of the City and March of the Troops”*. En esta pieza, cabe destacar también que la escena principal lleva en el margen inferior izquierdo otra inscripción: *“From a drawing made by an Officer on the spot. Lieut. George Robinson. Rt. Marines”*.

Retomando a García, sabemos que las relaciones de guerra suelen enfatizar —en los casos en que así fuera— que quienes realizaron el registro de los acontecimientos estuvieron *in situ* y fueron por ende testigos directos de los hechos.²¹⁶ No debería llamarnos la atención, en consecuencia, que en los casos en que quienes produjeron estas imágenes estuvieron presentes en el momento de los hechos, las inscripciones textuales hagan hincapié en ello. La mención de un testigo directo opera como una estrategia para subrayar la verdad histórica de aquello que la imagen representa: *“From a drawing made by an Officer on the spot”*; *“Taken from the spot where the Troops under the Command of Sir Samuel Auchmuty*

²¹⁶ Bernardo García, “Las guerras de Flandes en la prensa...”, op. cit.

were encamped...”. A partir de la comprensión de la proximidad espacio-temporal como una garantía de veracidad, la presencia efectiva del autor de la imagen en el lugar y tiempo precisos en que se desarrollaron los acontecimientos refuerza su consistencia óptica y por ende su efecto de realidad.

Por último, cabe señalar que la mayoría de las imágenes que nos ocupan incluyen breves textos que revelan las múltiples autorías involucradas, siendo éste un rasgo característico del medio del grabado: las pequeñas inscripciones ubicadas en los márgenes permiten identificar a quienes participaron del proceso de creación dibujando (dibujo, grabado, publicación). Como hemos mostrado, además de aportar marcas autorales, las inscripciones textuales ofrecen información descriptiva, narrativa y explicativa. En este sentido, habilitan mediaciones entre las imágenes y los espectadores, y aportan información complementaria fundamental para la comprensión del sentido general de estos grabados y de las complejidades que proponen reponer.

3.4. Cierre

A lo largo de este capítulo hemos intentado analizar la interacción entre los diversos componentes visuales y textuales que coexisten sobre la superficie de las piezas gráficas de nuestro corpus. Hemos partido para ello de la premisa de que el montaje de elementos múltiples sobre un mismo grabado responde a intencionalidades bien definidas. Por un lado, está vinculado con la necesidad de investir estas piezas de un aura de objetividad y neutralidad; de aquí derivaría la inclusión de imágenes cartográficas, así como la mención del carácter de testigos directos de quienes registraron los hechos. Por otro, está atravesado por la intención de celebrar los triunfos militares. Al contrastar los grabados producidos en Inglaterra con aquellos publicados en España, salta a la vista que cada nación selecciona los hechos a representar para exaltar sus propios logros, lo que evidencia su inscripción en los debates que buscan instalar *una* versión —en este caso, positiva y movilizadora— de la historia.²¹⁷

La publicación de imágenes que representaran las derrotas parece haber sido deliberadamente rehuida en estos grabados conmemorativos. Sin embargo, existe un corpus de imágenes que ofrece una mirada diversa, al ridiculizar desde una perspectiva humorística el desempeño militar durante el enfrentamiento. De este conjunto de producciones satíricas nos ocuparemos en detalle en el próximo capítulo.

²¹⁷ Bruno Latour, “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”, en H. Kuklick (ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6.

CAPÍTULO 4

La sátira gráfica, el humor político y la guerra

4.1. Introducción: Un abordaje humorístico de los sucesos bélicos

En los capítulos anteriores nos hemos detenido en el estudio de varias representaciones del territorio rioplatense y de los acontecimientos allí desarrollados que se presentan a sí mismas como neutras y objetivas, aunque —como hemos mostrado— esa apariencia de neutralidad encubre intencionalidades más o menos explícitas. De acuerdo con nuestra hipótesis, estas representaciones conmemorativas no sólo apuntan a la glorificación de ciertas acciones y/o personajes, sino asimismo a la apropiación simbólica de un territorio en disputa.

En este último capítulo nos concentraremos en un conjunto de imágenes que proponen una lógica alternativa, en tanto fueron desarrolladas en clave humorística. Como veremos en las próximas páginas, a pesar de que estas piezas difieren notoriamente de las analizadas hasta el momento, presentan ciertas convergencias que merecen ser señaladas, en tanto parecen dar cuenta de tópicos recurrentes y mecanismos de representación instalados en la época. En las imágenes de las que nos ocuparemos resuenan, con matices diversos, varias de las cuestiones abordadas a lo largo de la tesis, entre ellas: las modalidades de representación del territorio rioplatense y de los sucesos allí desarrollados, la presencia de lo cartográfico, la operación del montaje, el problema de la imagen dentro de la imagen, el fenómeno de la intertextualidad, las complejidades del vínculo entre imágenes y textos, etc. Al igual que las representaciones hasta aquí estudiadas, las imágenes que estudiaremos nos confrontan con *un* recorte y *un* relato posibles. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la pretensión de neutralidad ha sido abandonada en favor de un posicionamiento más explícito.

Las representaciones que examinaremos fueron creadas en Inglaterra a comienzos del siglo XIX para dar cuenta de los sucesos que involucraron a la corona británica en el Río de la Plata, y particularmente en Buenos Aires. Como ya hemos señalado, mientras que en Montevideo las tropas británicas lograron conquistar la ciudad y mantenerla bajo dominio inglés durante siete meses, la toma de Buenos Aires presentó más complejidades. Tras una primera invasión exitosa, comandada por el Brigadier General William Carr Beresford, la ciudad permaneció bajo dominio inglés durante 46 días, hasta que fue reconquistada por

sus habitantes. Meses más tarde, el segundo intento de dominar la ciudad, protagonizado por las tropas al mando del Teniente General John Whitelocke, constituyó un fracaso rotundo: en julio de 1807 Whitelocke presentó la rendición y se comprometió a evacuar Buenos Aires en los diez días sucesivos, y Montevideo en el transcurso de los dos meses siguientes. Como veremos, el desastroso resultado de esta operación generó, en Inglaterra, numerosas representaciones satíricas que ironizan sobre la cobardía y la ineptitud encarnadas en la figura de Whitelocke.

A través de la intrincada interrelación entre imágenes y textos, las representaciones de las que nos ocuparemos proponen lecturas humorísticas sobre acontecimientos que les son contemporáneos. El considerable caudal de imágenes recabado revela el interés que la política internacional suscitaba en la opinión pública de la época en el contexto británico. El análisis de estas imágenes resulta a nuestros ojos relevante, en tanto constituyen soportes discursivos que —aunque en clave diferente respecto a las piezas analizadas en capítulos precedentes— también pueden ser leídos como testimonios parciales de los hechos históricos. En definitiva, son interpretaciones del mundo político de la época, y en ese sentido nos permiten acceder a ciertos imaginarios instalados en torno a los acontecimientos y los personajes en ellos involucrados: ¿Cómo se representa la guerra? ¿De qué manera se muestra el territorio rioplatense? ¿En qué personajes se pone el foco y por qué? ¿De qué clase de posicionamiento dan cuenta estas imágenes? Estos son algunos de los interrogantes que orientarán las próximas páginas.

Abordar estas imágenes como caricaturas resulta problemático si tomamos el término en su sentido estrecho, que lo comprende como la distorsión consciente de los rasgos de una persona con la finalidad de ponerla en ridículo. De acuerdo con Ernst Gombrich y Ernst Kris, el caricaturista busca siempre la “perfecta deformidad”, es decir, intenta penetrar a través de la apariencia exterior para mostrar el interior de las personas en toda su mezquindad.²¹⁸ Como han mostrado los autores, la historia de la caricatura resulta inescindible de la de la fisiognomía —sistematizada por Johann Caspar Lavater hacia 1790—, en tanto implica la presunción de que el carácter de las personas puede deducirse de sus gestos y rasgos físicos: de este modo, por ejemplo, la imbecilidad o la arrogancia podrían detectarse en ciertas características del mentón, la frente o los ojos.

²¹⁸ Ernst Gombrich y Ernst Kris, “The Principles of Caricature”, en *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, 1938, s/p.

Al revisar la historia de la caricatura, Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein han señalado que las raíces del término, surgido en Italia hacia 1590 (*carico, caricare*), remitían a un tipo de retrato exagerado. Sin embargo, de acuerdo con las autoras, en la Inglaterra de fines de siglo XVIII el concepto se amplió para incluir no sólo rostros exagerados sino asimismo corporalidades “extremas”, formas fantásticas compuestas a partir de la combinación de fragmentos de animales y objetos inanimados, etc. Mc. Phee y Orenstein distinguen las caricaturas de las sátiras visuales, cuyo objetivo último es la realización de juicios morales y cuyo origen se remontaría al contexto reformista en los países nórdicos, que dio como resultado el desarrollo de imágenes antipapales y anticlericales desarrolladas por artistas como Hans Holbein el Joven y Lucas Cranach el Viejo. Dentro de esta última categoría las autoras distinguen, a su vez, entre las sátiras sociales (vinculadas con tipos humanos y situaciones cotidianas) y las sátiras políticas (orientadas a la ridiculización de figuras públicas como respuesta a acontecimientos actuales).²¹⁹

Creemos que las imágenes de las que nos ocuparemos pueden ser en su mayoría comprendidas como sátiras políticas. Aunque no es nuestra intención abordar exhaustivamente su genealogía, sí nos interesa enfatizar que la imagen satírica constituye un objeto cultural específico, con características formales, retóricas, de circulación y de producción diferenciadas, y que en este sentido constituye un modo particular de difusión de las noticias o novedades, en el que —como ya anticipamos— la producción de sentido surge de las relaciones entre imagen y palabra.²²⁰

En las páginas que siguen nos proponemos aplicar a este corpus particular algunas de las preguntas formuladas a lo largo de la investigación, con la intención de detectar puntos en común y divergencias respecto a las imágenes previamente analizadas. En primer lugar, pondremos brevemente el foco en un conjunto de imágenes cuya clasificación resulta dificultosa, para estudiar las modalidades de representación que proponen del territorio rioplatense. Luego nos concentraremos en la satirización de la figura de John Whitelocke a partir del análisis de un conjunto más amplio de imágenes, que a través de múltiples recursos visuales se burlan de su incapacidad y cobardía.

²¹⁹ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, “‘Shoot Folly as It Flies’: Humour on Paper”, en *Infinite Jest. Caricature and satire from Leonardo to Levine* (cat. ex.), Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 3.

²²⁰ Pamela Gionco, “De arenas, escenas y otras cuestiones públicas. Espectáculos y convergencia cultural en las páginas de El Mosquito”, en Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016, p. 88.

4.2. ¿Un paisaje irónico? Cuando Buenos Aires se llenó de palmeras

En capítulos anteriores hemos estudiado las modalidades de representación del territorio rioplatense en un conjunto de grabados conmemorativos relacionados con las invasiones inglesas. Hemos mostrado hasta qué punto esas imágenes están atravesadas por diversas tradiciones de representación, entre las destacamos el modelo descriptivo holandés, la tradición pintoresquista y la cartografía militar. También hemos señalado que dichas piezas gráficas se presentan a sí mismas como registros fidedignos del espacio y de los acontecimientos, y que ponen en acción diversos recursos en vistas a construir un efecto de realidad. Las imágenes que estudiaremos a continuación presentan una estética y un tono diversos, que ponen en juego sentidos diferentes.

Comencemos por considerar *The Glorious Conquest of Buenos Ayres by the British Forces*, un grabado publicado por G. Thompson en 1806. En un primer acercamiento, es posible constatar que los mecanismos de representación del espacio coinciden en buena medida con los estudiados hasta el momento: la imagen presenta una visión “a vuelo de pájaro”, y el punto de vista alto habilita la representación del territorio en profundidad, a través de una sucesión de planos. Esta distancia permite una representación descriptiva de los acontecimientos, que pone el foco en el accionar colectivo de las tropas en lugar de concentrarse en personajes destacados y comportamientos individuales. El modo de representar a los soldados, prácticamente iguales entre sí y en actitudes corporales casi idénticas, es similar al observado en otras imágenes, como el grabado publicado por Edward Orme.

Esta pieza también recupera algunas de las convenciones cartográficas a las que nos hemos referido en el capítulo anterior, y que parecen constituir un rasgo común en los grabados conmemorativos de temática bélica: ciertos sectores de la imagen están señalizados con letras y números, cuyas referencias —ubicadas en el margen inferior, a izquierda y derecha del texto central— permiten reponer tanto las acciones representadas (por ejemplo, “A. *The British Troops landing and advancing*”) como los elementos y construcciones destacados dentro de la ciudad (“1. *The Citadel*”, “2. *The Governor's House*”, etc.).



Imagen 31: G. Thompson, *The Glorious Conquest of Buenos Ayres by the British Forces, 27th June 1806*, 1806, xilografía coloreada, s/m, Colección National Army Museum (Londres).

La complementariedad (e irreductibilidad) entre texto e imagen, cuestión que también hemos desarrollado en páginas anteriores, se evidencia nuevamente en este caso. La imagen ofrece una representación de evidente complejidad, y los textos que la circundan facilitan en buena medida su interpretación: la interacción entre ambos elementos configura un relato más exhaustivo de los sucesos. Además de las referencias ya mencionadas, sobre el margen superior encontramos el título de la imagen, mientras que en el inferior, hacia el centro, se despliega un texto que pese a su brevedad aporta abundante información: “Buenos Ayres was taken June 28.1806 by the British Soldiers and Sailors under the command of Gen. Beresford and Commodore Sir. Home Popham. A great deal of treasure and other valuable commodities fill into the hands of the conquerors. It is the Capital of one of the finest Provinces in Spanish America, and a chief depot for their riches and other Goods.”²²¹ Como puede verse, esta inscripción no sólo repone información “dura” —como la

²²¹ “Buenos Aires fue tomada el 28 de junio de 1806 por los soldados y marineros británicos bajo el mando del general Beresford y del comodoro Sir Home Popham. Una gran cantidad de tesoros y otras mercancías valiosas llenaron las manos de los conquistadores. [Buenos Aires] es la capital de

locación geográfica de los sucesos representados, las coordenadas temporales y los nombres de los “protagonistas” involucrados— sino que también aporta información general en relación con la importancia estratégica de los territorios conquistados, su centralidad dentro de los dominios de la corona española, el botín adquirido, etc. Recuperando el análisis desarrollado en el capítulo anterior, cabe señalar también el tono celebratorio de esta pieza gráfica, manifiesto desde el propio título.

Aunque *The Glorious Conquest of Buenos Ayres by the British Forces* pone en juego mecanismos de representación similares a los ya estudiados, presenta también divergencias interesantes. En términos generales, podríamos adscribir estas diferencias a lo que parecería ser un mayor grado de libertad en la representación, que se traduce en una menor preocupación por la representación fidedigna del territorio y sus características. Este “descuido” por los detalles, manifiesto en errores e inexactitudes que no pasan desapercibidos, es desde nuestra perspectiva una decisión intencional y aleja esta representación de las vistas analizadas en capítulos previos, que se presentaban a sí mismas como descripciones objetivas del paisaje urbano.

Aunque contamos con muy poca información sobre este grabado, su análisis nos parece valioso en tanto da cuenta de una problemática central a los fines de nuestra investigación: la agencia de ciertos estereotipos en torno a los territorios americanos. Volvamos a la imagen. Como ya señalamos, el punto de vista “a vuelo de pájaro” permite ordenar la representación en planos sucesivos que avanzan hacia el fondo de la composición. En el primer plano observamos el desembarco de las tropas y la preparación de los cañones, mientras que hacia el fondo vemos al ejército uniformado avanzando hacia la ciudad. Algunos focos de humo —un tópico característico de las representaciones de tema bélico, al que ya nos hemos referido— ocultan partes del terreno.

Sobre este esquema espacial, bastante usual en las imágenes de temática bélica producidas en esta época, se distribuyen algunos elementos que —junto a las inscripciones textuales— permiten la identificación de las acciones representadas. Retomando nuevamente la noción de estereotipo adaptado desarrollada por Gombrich,²²² sobre la imagen genérica de *una* batalla se despliegan elementos que permiten identificar la

una de las mejores provincias de la América española, y uno de los principales depósitos de sus riquezas y bienes.” La traducción es nuestra.

²²² Ernst Gombrich, “Truth and the Stereotype”, en *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Hong Kong, Princeton University Press, 2000 (1960).

especificidad del territorio rioplatense y del enfrentamiento ocurrido en 1806. Cumplen esta función, por ejemplo, los uniformes militares y las banderas británicas.

Sin embargo, en lo que respecta a la representación del territorio, la imagen presenta varios elementos que no parecen responder a la realidad efectiva del Río de la Plata. Esta situación nos obliga a preguntarnos si, en caso de no contar con las inscripciones textuales que acompañan la imagen, sería posible identificar la ciudad representada como Buenos Aires. En este sentido, nos interesa llamar la atención sobre las elevaciones del terreno que se observan hacia el fondo de la composición, y sobre los grupos de palmeras que se reiteran en distintos sectores de la imagen. La topografía y el tipo de vegetación representados son ajenos al paisaje de Buenos Aires, y algo similar ocurre con la arquitectura: ni el grado de desarrollo urbano, ni las características constructivas de los edificios representados (nótese, por ejemplo, la coronación gótica de la iglesia ubicada hacia el margen izquierdo), responden a la realidad de la ciudad a comienzos del siglo XIX.

223

Estas inexactitudes permiten conjeturar que el artífice anónimo de la imagen muy probablemente nunca conoció la ciudad. Pero además, nos confrontan con la pregunta acerca de la agencia de ciertos estereotipos pregnantes en la época en torno a las ciudades americanas. ¿Podría la inclusión de estos rasgos topográficos y vegetales vincularse de manera directa con un horizonte de expectativas común en torno a “lo americano”, respecto al cual Buenos Aires presentaba diferencias?

Al estudiar las producciones textuales y visuales desarrolladas a fines del siglo XVIII en el contexto de la expedición de Malaspina, Marta Penhos ha mostrado que la representación de Buenos Aires planteaba desafíos y dificultades para el ojo europeo, por encontrarse en un ámbito geográfico despojado de accidentes “que ayudaran a identificarla y sirvieran de marco, como Río de Janeiro, o la misma Montevideo” y por no contar con “una vegetación exuberante, a la manera de Guayaquil o Panamá”.²²⁴ La autora ha señalado que en ese

²²³ Vale la pena mencionar que imágenes de Buenos Aires con inexactitudes similares también fueron producidas más adelante en el siglo XIX. Es el caso, por ejemplo, de *Buenos Ayres Amérique Méridionale*, una pequeña litografía firmada por J. Schroeder e impresa en París en 1860. Como ha señalado Laura Malosetti Costa, esa imagen —que presenta la ciudad rodeada de montañas y con agujas góticas— constituye una invención totalmente convencional, construida a partir de fragmentos de otras imágenes, por artistas que evidentemente no conocían el aspecto de la ciudad que representaban. En Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, p. 13.

²²⁴ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 330-331.

contexto de “indefinición geográfica”, esto es, de carencia de una naturaleza que pudiera funcionar como “telón escenográfico” para la representación de la presencia humana, la silueta de las construcciones religiosas parecía constituir el único índice de la existencia de la ciudad.²²⁵

Podemos intuir entonces que la vegetación tropical y los relieves representados hacia el fondo de la composición posiblemente deriven de la operación de trasladar a la ciudad de Buenos Aires un estereotipo²²⁶ de “ciudad americana” construido a partir del paisaje centroamericano, más variado y rico en su geografía. La contemporaneidad de esta imagen respecto a otras vistas de Buenos Aires más “ajustadas a la realidad” nos habilita a pensar que los desaciertos topográficos, vegetales y constructivos posiblemente respondan a una decisión más o menos consciente. Según creemos, el desinterés por brindar una representación objetiva de la ciudad está estrechamente vinculado con su intencionalidad: en este caso, lo central es la celebración de la victoria, más allá de la locación específica de la contienda y de sus características.

En este sentido, *The Glorious Conquest of Buenos Ayres* permite imaginar un espectador diferente al que posiblemente consumiera las imágenes que vimos en capítulos anteriores. Como ha señalado Douglas Fordham, muchas de las estampas satíricas producidas en el contexto británico dedicadas a la representación de hechos que involucraban a las colonias exhibían un total desprecio por la ubicación, el valor estratégico o cualquier otra característica de aquellos territorios distantes, lo que en gran medida estaba vinculado con las expectativas y las demandas del público.²²⁷ ¿Qué sentidos pretendían transmitirse al tipificar la representación de Buenos Aires de acuerdo con un imaginario instalado en torno a “lo americano”? Si bien resulta difícil comprender esta imagen como satírica —en tanto no presenta una burla explícita ni un juicio moral sobre lo acontecido, como sí veremos en otros casos— creemos que *The Glorious Conquest of Buenos Ayres* está atravesada por cierta cuota de ironía, plasmada puntualmente en la representación del territorio rioplatense. En definitiva, con mayor o menor intención, la imagen presenta una visión estereotipada de

²²⁵ Ídem.

²²⁶ Comprendemos aquí la noción de estereotipo como una construcción que responde a una mirada occidental y colonial, y que tiende a la exageración de ciertos aspectos y la omisión de otros. La carencia de matices posibilita la aplicación del mismo modelo a situaciones culturales diversas. En Peter Burke, “VII. Estereotipos de los otros”, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 155-175.

²²⁷ Douglas Fordham, “Satirical Peace Prints and the Cartographic Unconscious”, en John McAleer y John MacKenzie (ed.), *Exhibiting the Empire: Cultures of Display and the British Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 78.

un territorio colonial, elaborada desde uno de los principales centros de poder de la época. De este modo, el grabado da cuenta de ciertas operaciones simplificadoras ejercidas por la mirada imperialista en vistas a la representación de un *territorio-otro*, que parece haber sido categorizado de acuerdo con los principales rasgos que para el ojo europeo definían “lo americano”.

También merece nuestra atención un conjunto de imágenes que forman parte de la Anne S.K. Brown Military Collection dentro de la Brown University Library, en tanto presentan claras filiaciones con la imagen que acabamos de analizar. Además de un notorio parecido en cuanto al título, *Taking the city of Buenos Aires by the British Forces* presenta evidentes similitudes formales y compositivas con *The Glorious Conquest of Buenos Ayres*, lo que nos habilita a considerar la posibilidad de que una derive de la otra. De formato apaisado, *Taking the city of Buenos Aires...* parece ser una versión simplificada del grabado publicado por G. Thompson, concentrada en sus elementos principales. La notoria similitud de los rasgos estilísticos (el tipo de trazo, la paleta, el tratamiento de la figura humana, etc.) permite incluso considerar la posibilidad de que ambas imágenes hayan sido realizadas por la misma mano.

En el primer plano, a izquierda y derecha, dos cañones acompañan las banderas de los bandos en conflicto. Estos elementos nos introducen en el contenido de la imagen: los cañones indican que se trata de una escena bélica, mientras que las banderas presentan las naciones enfrentadas. El margen inferior de la composición está atravesado por una filacteria sobre la que se inscribe el título de la imagen, que habilita mayor precisión en la interpretación. En el centro, las tropas británicas avanzan hacia la ciudad. Mientras que en el primer plano los soldados presentan mínimas variaciones en sus posturas corporales, las figuras representadas hacia el fondo están simplificadas al extremo.

El planteo espacial replica, aunque con menor complejidad, el desarrollado en *The Glorious Conquest of Buenos Ayres*: sobre el lado izquierdo, la ciudad; sobre el derecho, la orilla del río, donde podemos observar el desembarco de las tropas. El humo invade nuevamente algunos sectores de la composición y refuerza la idea de un enfrentamiento armado. En la representación de la ciudad se repiten elementos a los que ya nos hemos referido, y se incluyen otros nuevos aunque en la misma sintonía: entre los perfiles de Buenos Aires llaman la atención una torre de piedra sobre la que flamea la bandera española y el coronamiento gótico de una de las construcciones, que no se corresponden con la realidad

de la ciudad en aquel entonces. Las palmeras también forman parte del “escenario sintético” sobre el que se despliega esta versión acotada de los hechos, lo que refuerza nuestra hipótesis acerca de la operatividad de ciertos estereotipos en torno a “lo americano”.



Imagen 32: Anónimo, *Taking the city of Buenos Ayres by the British forces*, s/f, grabado s/papel, 12.5 x 35 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library).

Otras dos representaciones de menor tamaño acompañan esta imagen: *The British Troops entering the citadel* y *The Spanish Governor surrendering the keys to General Beresford*. Ambas presentan visiones más cercanas de los acontecimientos, que dejan de lado la representación topográfica de Buenos Aires para situarse en escenarios más acotados. A pesar de la cercanía del punto de vista, llama la atención que ninguno de los personajes haya sido retratado en su individualidad: parecen más bien arquetipos, y su vestimenta es el único indicio que permite identificar su status o el bando al que pertenecen. Por otro lado, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que, tanto la entrada de las tropas a la ciudadela como la entrega de las llaves de la ciudad, constituyen motivos iconográficos característicos de la tradición de imágenes conmemorativas de temática bélica. La elección de estos temas y su resolución formal y compositiva abonan nuestra tesis acerca de la pregnancia de ciertos modelos y tradiciones de representación, incluso en imágenes configuradas desde una estética y con un tono diferentes respecto a las analizadas en los capítulos precedentes.



Imagen 33: **Izquierda:** Anónimo, *The British troops entering the citadel*, 1806, grabado s/papel, 12.5 x 9.5 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library). // **Derecha:** Anónimo, *The Spanish governor surrendering to General Beresford*, 1806, grabado s/papel, s/m, Brown Digital Repository (Brown University Library).

Aunque desconocemos cómo fueron mostradas originalmente estas tres imágenes —en el repositorio de la Brown University Library aparecen aisladas unas de otras, si bien resulta claro que fueron realizadas por la misma mano y que posiblemente pertenecen a una misma serie— la vinculación formal y temática entre ellas introduce una vez más la pregunta por la complementariedad entre representaciones diversas de un mismo acontecimiento. Al igual que en el grabado publicado por Edward Orme, contamos en este caso con tres representaciones que presentan sutiles variaciones en sus coordenadas espacio-temporales, lo que permite observar distintos momentos de la contienda, situados en escenarios divergentes.

Las tres piezas ofrecen un relato diacrónico de los acontecimientos: la imagen de mayor tamaño muestra el avance británico sobre la ciudad, mientras que las dos más pequeñas representan respectivamente la entrada de las tropas a la ciudadela y la rendición ante Beresford. Es interesante señalar que en términos espaciales la secuencia propone un acercamiento progresivo: una perspectiva “a vuelo de pájaro” que permite ver la ciudad y sus inmediaciones, una imagen tomada desde las cercanías de la ciudadela, y finalmente la escena de rendición.

En este apartado hemos estudiado un corpus acotado que en cierta medida desafía las categorías de análisis propuestas por esta tesis. Según creemos, estas imágenes se diferencian de las analizadas en capítulos previos en tanto presentan cierta despreocupación por la representación detallada de la contienda en términos objetivos y fidedignos. Sin embargo, y a pesar de que despliegan algunos guiños irónicos, no podríamos clasificarlas como satíricas, en tanto no explicitan burlas ni juicios morales. Consideramos por ende que estas imágenes, tanto a nivel formal como de contenidos, permiten esbozar una categoría intermedia: posiblemente pretendieran comunicar en un registro amable —menos atravesado por conocimientos técnicos, militares, cartográficos, etc.— ciertos acontecimientos históricos —en este caso, un conflicto armado desarrollado en una colonia española, ubicada en un territorio distante e inalcanzable para el gran público—, preocupándose principalmente por la celebración del resultado victorioso.

Este corpus acotado se refiere a la primera invasión a Buenos Aires, a cargo de Brigadier General William Beresford, en 1806. En las próximas páginas nos ocuparemos de imágenes que abordan la invasión de 1807, que como es sabido resultó mucho menos exitosa. Estas piezas ponen el foco en la satirización de una figura pública sobre la que caería todo el peso de la derrota: nos referimos, desde luego, al Teniente General John Whitelocke.

4.3. “Grey Hairs but no White Locks” o la caricatura como arma política

La derrota sufrida por Whitelocke, y el compromiso que asumió de evacuar Buenos Aires y Montevideo, implicaron la pérdida de puntos estratégicos para la corona británica. El resultado de las operaciones en el Río de la Plata fue desastroso para los ingleses, desde el punto de vista tanto militar como económico. Whitelocke debió enfrentar una corte marcial, que se desarrolló entre el 28 de enero y el 18 de marzo de 1808, en la que fue acusado y declarado culpable de haber entregado innecesaria y vergonzosamente conquistas

británicas que habían sido obtenidas a un alto costo. La sentencia implicó la destitución de su cargo.²²⁸ Sabemos que el juicio contó con bastante difusión durante la época, lo que se manifiesta en la profusión de imágenes satíricas que critican duramente la figura de Whitelocke, y que fueron producidas en fechas muy próximas a la sentencia. No es menor señalar que en este período el término “*Whitelocked*” pasó a denominar a los “deshonrados”.²²⁹ Estas piezas visuales, que se burlan de la cobardía y la falta de compromiso del teniente general con las tropas bajo su mando, serán nuestro objeto de análisis en este apartado.

En la producción de estas imágenes intervinieron algunas figuras centrales de la llamada “edad dorada” de la caricatura británica, que tomó forma hacia 1780 y se extendió hasta comienzos del siglo XIX:²³⁰ entre ellos, los dibujantes Isaac Cruikshank y Charles Williams, quienes —junto con James Gillray y Thomas Rowlandson— fueron algunos de los artistas más destacados, cuyas creaciones posibilitaron el desarrollo de una tradición de sátira gráfica política y social en Gran Bretaña. Por otra parte, cabe mencionar que los grabados que analizaremos fueron en su mayoría publicados por Samuel W. Fores, uno de los editores líderes del mercado británico de caricaturas de la época, junto con William Holland, William Humphrey y la hermana de este último, Hannah.²³¹

Varios factores contribuyeron al florecimiento de la sátira gráfica en esta época. Entre ellos, el renovado enfrentamiento entre los partidos políticos Whig y Tory, y las revoluciones en Francia y Norteamérica, que demostraron la vulnerabilidad de las monarquías europeas. Amelia Rauser ha estudiado el desarrollo del género en Inglaterra durante el período y ha dado cuenta de las profundas transformaciones en su producción hacia 1780.²³² En primer término, la autora señala cambios significativos en la escala y el medio de las estampas, que comenzaron a imprimirse en un tamaño mayor, similar al que solían tener los grabados de motivo histórico, y conquistaron cierta independencia respecto a la prensa periódica. En lugar de ser incluidas dentro de diarios y revistas ilustradas —en las que solían aparecer

²²⁸ Whitelocke fue calificado como “totally unfit, and unworthy to serve His Majesty in any military capacity whatever”. En: S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke, commander in chief of the expedition against Buenos Ayres. By court-in martial. held in Chelsea college, on Thursday, the 28th January, 1808, and succeeding days*, T. Gillet, Londres, 1808, p. 2.

²²⁹ S/A, “The ghost of Byng”, en *Collection Online*, British Museum.

²³⁰ Amelia Rauser, “Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution”, en *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, 1998, p. 153-171.

²³¹ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, “‘Shoot Folly as It Flies’...”, op. cit., p. 12.

²³² Amelia Rauser, “Death or Liberty...”, op. cit.

rodeadas por artículos y ensayos escritos—,²³³ estas imágenes comenzaron a ser producidas para ser vendidas de manera autónoma: solían imprimirse con el reverso en blanco, para poder ser enmarcadas y colgadas (eran incluso denominadas “*furniture prints*”, en tanto solían ser ubicadas junto a los muebles). También se produjeron cambios relevantes en relación con la técnica de ejecución: el aguafuerte pasó a ser el medio privilegiado en la producción de sátiras gráficas, permitiendo una mayor libertad expresiva y, en consecuencia, la progresiva consolidación de estilos cada vez más reconocibles por parte de los artistas.²³⁴

Las transformaciones mencionadas dan cuenta de la creciente autonomía que estas piezas adquirieron como objetos visuales, productos de la visión subjetiva de ciertos artistas.²³⁵ En este contexto debemos comprender el surgimiento, principalmente en Londres hacia 1780, de exitosos negocios editoriales (*print shops*) dedicados a la comercialización de estas imágenes. Estos espacios funcionaban a la manera de “galerías públicas”, que ofrecían, a un público ávido de imágenes, un amplio corpus de comentarios visuales sobre escándalos, eventos políticos y novedades de la moda, desarrollados en clave humorística. De este modo, las sátiras gráficas devinieron productos comerciales que circulaban de manera fluida a través de la esfera pública, y que permitían un acercamiento masivo de la política hacia la sociedad.²³⁶

Siguiendo a Mc Phee y Orenstein, sabemos que la actividad social que se desarrollaba en el exterior de estos locales tenía tanta importancia como la que transcurría dentro. Muchos de estos negocios, como los de Hannah Humphrey, William Holland o Samuel W. Fores, montaban exhibiciones en las vidrieras, con la intención de persuadir a los clientes para que ingresaran. En el interior ofrecían salas de lectura y la posibilidad de alquilar los álbumes de

²³³ En las décadas de 1760 y 1770, fueron fundadas varias revistas que publicaban estampas políticas de manera regular. Además de ser enviadas a suscriptores a lo largo de todo el país, estas revistas podían también ser adquiridas en *coffee houses*, tabernas y barberías. Además, había vendedores que las ofrecían en las calles. En: Amelia Rauser, “Death or Liberty...”, op. cit., p. 156.

²³⁴ Amelia Rauser, “Caricature and Irony: Aestheticism, Embodiment and Subjectivity”, en *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-century English Prints*, Associated University Press, 2008, p. 97. Hacia 1830, la técnica del aguafuerte fue crecientemente reemplazada por la litografía y otras formas de ilustración capaces de producir tiradas mucho mayores. Ese cambio implicó el progresivo decaimiento de los *print shops*, y el florecimiento de nuevas revistas y diarios ilustrados. En: Douglas Fordham, “Satirical Peace Prints...”, op. cit., p. 80.

²³⁵ Amelia Rauser, “Caricature and Irony...”, op. cit., p. 93.

²³⁶ Aunque aborda esta cuestión específicamente en el contexto rioplatense, el estudio de Andrea Matallana brinda algunas claves para comprender el tipo de circulación de estas imágenes. Andrea Matallana, “El humor político y la caricatura”, en *Humor y política: un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 26.

caricaturas para su contemplación y disfrute en el hogar.²³⁷ Gracias a Rauser sabemos que estos locales “de lujo” —especializados en la venta de aguafuertes coloreadas de gran tamaño, y concebidos como espacios de consumo de objetos estéticos más que como centros de discusión de la vida social y política— convivieron con negocios de época anterior, que continuaron vendiendo imágenes satíricas a clientes más modestos y operando como espacios de discusión y debate.²³⁸

Varias representaciones de la época dan cuenta de los modos de consumo de este tipo de imágenes. Un caso ilustrativo es *Honi soit qui mal y pense* (*Honesto sea quien piense mal*), una estampa publicada por George Humphrey que representa la vidriera de su propio negocio, del que se hizo cargo a pedido de su tía, Hannah.

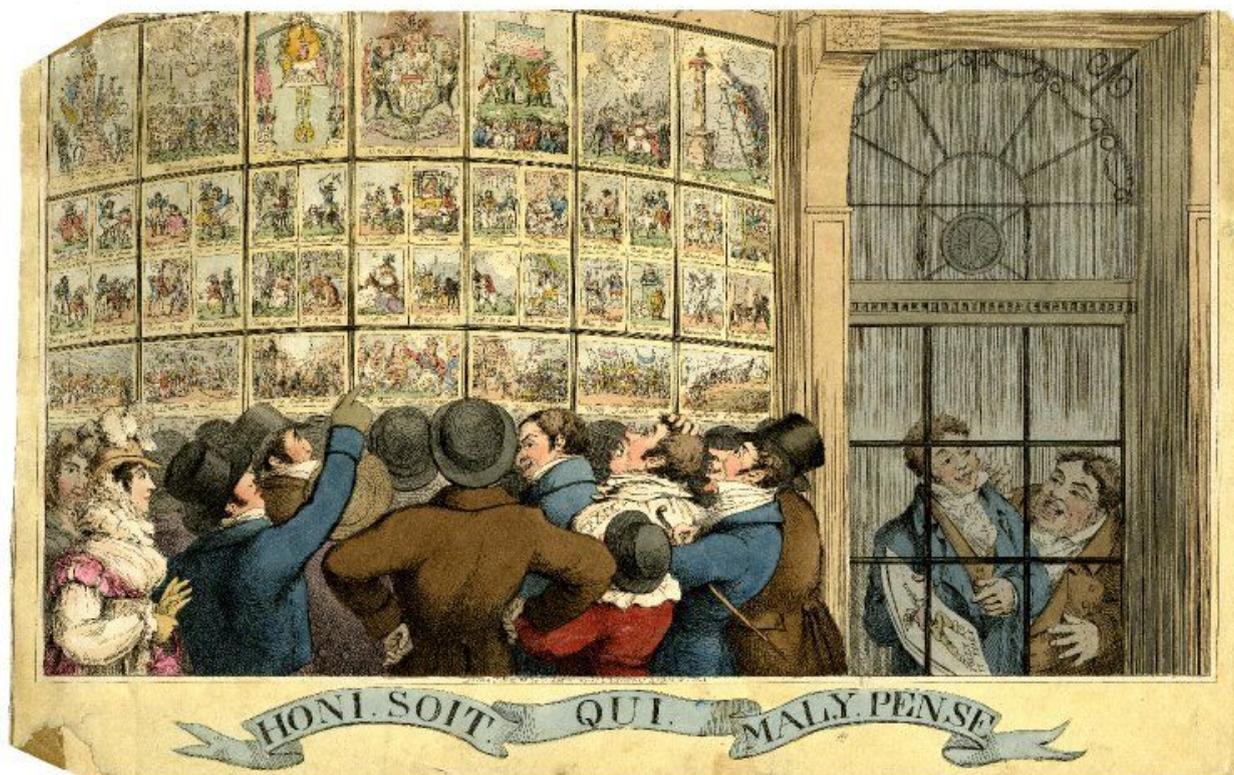


Imagen 34: George Humphrey (ed.), *Honi soit qui mal y pense*, 1821, aguafuerte coloreada, 26.5 x 41.4 cm, Colección British Museum. Grabado de Theodore Lane.

Una multitud de observadores se aglutina frente a la vidriera del local, detrás de cuya puerta dos hombres —quizás uno de ellos sea el propio editor— conversan animadamente mientras observan lo que parece ser un álbum de estampas. La vidriera de este negocio tiene un rol protagónico dentro de la imagen: en filas sucesivas se despliegan estampas de

²³⁷ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, “Shoot Folly as It Flies’...”, op. cit., p. 11.-14.

²³⁸ Amelia Rauser, “Caricature and Irony...”, op. cit., p. 97.

formatos diversos. De arriba hacia abajo, observamos una primera fila de estampas verticales de gran tamaño, una segunda de estampas más pequeñas, y una tercera de impresiones en gran escala de formato horizontal. Sabemos que todas las piezas representadas remiten a una serie que fue publicada por el propio Humphrey, en la que se burlaba de la reina Carolina, esposa del recientemente coronado Jorge IV.²³⁹

Numerosas escenas de género de esta época dan cuenta de la circulación de estampas en espacios más modestos, como talleres y tabernas. Sabemos que los muros de estos espacios solían estar intervenidos con imágenes de diverso tipo: los mapas y planos, las estampas figurativas y los panfletos eran algunos de los dispositivos a través de los cuales la “gente común” se mantenía informada sobre los acontecimientos públicos. Un ejemplo particularmente interesante a los fines de nuestro trabajo es *Long sermons and long sieges are apt to lull the senses* (“Los sermones largos y los asedios largos son aptos para calmar los sentidos”), una estampa realizada a partir de un dibujo de Thomas Rowlandson.

La escena, situada en lo que parece ser una posada o taberna, muestra a dos personajes sentados a la mesa mientras una mujer se dispone a servirles la comida. Uno de ellos habla animadamente, mientras el otro parece haberse dormido. El título del grabado sugiere que la conversación —o el monólogo— posiblemente se vincule con sucesos políticos, y específicamente militares. Las imágenes dispuestas en las paredes refuerzan esta hipótesis: sobre el muro del fondo se observa un plano de la batalla de Dettingen (*Plan of the Battle of Dettingen*), un enfrentamiento producido en 1743 en el marco de la Guerra de Sucesión Austriaca, en el que las tropas al mando de Jorge II de Gran Bretaña derrotaron a las tropas francesas. El hombre que habla —que viste, muy desaliñadamente, lo que parece ser una chaqueta militar y lleva una pata de palo, lo que quizás permita identificarlo como un herido de guerra— señala la otra imagen que cuelga sobre la pared: un retrato oficial. La interpretación exhaustiva de esta estampa excede los límites de nuestro trabajo. Sin embargo, la pieza nos interesa particularmente en tanto permite corroborar la circulación de imágenes en este tipo de espacios, y el modo en que en estos contextos se desarrollaban debates y discusiones en torno a la actualidad política, militar, económica, etc.

²³⁹ Mc. Phee y Orenstein han estudiado varias estampas de estas características, que representan los frentes de *print shops* ubicados tanto en Inglaterra como en Francia. Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, “‘Shoot Folly as It Flies’...”, op. cit., pp. 11-14.



Imagen 35: William Humphrey (ed.), *Long sermons and long sieges are apt to lull the senses*, 1784, aguafuerte coloreada, 21.1 x 25.5 cm, Colección Met Museum. Dibujo de Thomas Rowlandson.

Gracias a M.D. George, sabemos que además de ser exhibidas en los muros de tabernas, talleres y locales de venta, estas estampas eran anunciadas en los diarios e incluso exportadas. Siguiendo al autor, estas piezas constituyen un insumo relevante para estudiar la opinión pública del período, en tanto aportan información sobre las reacciones inmediatas de la sociedad ante ciertos eventos, las tendencias propagandísticas, los mitos y fantasías que atravesaban la cultura, los climas políticos, etc. Son, en definitiva, testimonios de un modo de participación en la esfera pública, y proponen configuraciones e imaginarios específicos sobre los hechos y personajes que representan.²⁴⁰ En la misma línea, Douglas Fordham ha señalado que, en esta época, la vida privada de los ciudadanos británicos estaba inseparablemente ligada con los “grandes eventos” públicos que se desarrollaban dentro y fuera de las fronteras del país. Según el autor, esta compresión espacio-temporal se debió en gran medida a las mejoras en el transporte y en el sistema de correo, así como también al crecimiento de la difusión de noticias a través de medios impresos.²⁴¹

²⁴⁰ M. D. George, “America in English Satirical Prints”, en *The William and Mary Quarterly* Vol. 10, No. 4, 1953, p. 511.

²⁴¹ Douglas Fordham, “Satirical Peace Prints...”, op. cit., p. 79.

Alrededor de 1780, tras la derrota británica en la Revolución Norteamericana, la política se instaló como tema clave de la sátira gráfica. Como ha señalado Rauser, a partir de aquellos episodios la ironía se filtró de manera irreversible en las estampas de tema político, cuya producción se profesionalizó.²⁴² A los fines de nuestro trabajo, no parece menor destacar que los orígenes del tipo de imágenes que estudiaremos a continuación estuvieron intrínsecamente vinculados con conflictos bélicos y disputas territoriales.

Gombrich y Kris apuntan que la caricatura alcanzó su culminación como arma social y política en la Inglaterra del siglo XVIII, al abocarse a la ridiculización de ciertos personajes públicos. De acuerdo con los autores, tras el velo de lo lúdico, ciertos poderes de la imagen mágica persisten en las caricaturas: el hecho de que la *víctima* de una imagen pueda resultar *herida* demuestra que el juego no es inocente.²⁴³ En la Inglaterra de fines de siglo XVIII y comienzos de siglo XIX, como muestran los ejemplos que analizaremos en este apartado, la caricatura política se instaló como una forma de “desenmascaramiento”, que permitía revelar la “verdad escondida” de ciertas figuras públicas mostrando sus miserias y debilidades. A través de la creación de imágenes memorables, la caricatura fue utilizada como un “arma” para intervenir en la coyuntura política, subvertir el poder y minar la autoridad.²⁴⁴ Por regla general, este tipo de imágenes tendía a la degradación de personas y objetos respetables. De acuerdo con Andrea Matallana, para ejercer un efecto cómico el humor político no puede ser oficialista; por el contrario, debe ser permanentemente crítico e inconformista, y delinear siempre un oponente.²⁴⁵

Las piezas gráficas que analizaremos en las próximas páginas presuponían, en los espectadores, conocimientos previos acerca de ciertos personajes y acontecimientos públicos: en particular, en relación con la operación británica al mando de Whitelocke, que tuvo lugar en 1807 en el Río de la Plata. Pero además, para captar el contenido de las imágenes y su efecto humorístico, era necesario contar con competencias de lectura específicas. Al estudiar la sátira gráfica en el Río de la Plata, Claudia Román ha puesto el foco sobre dos componentes fundamentales en la recepción de este tipo de producciones, la información y la opinión:

²⁴² Amelia Rauser, “Death or Liberty...”, op. cit., pp. 156-157.

²⁴³ Ernst Gombrich y Ernst Kris, “The Principles of Caricature”, op. cit., s/p.

²⁴⁴ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, “‘Shoot Folly as It Flies’...”, op. cit., p. 3.

²⁴⁵ Andrea Matallana, “El humor político y la caricatura”, op. cit., p. 22- 25.

La primera [la información] es imprescindible para decodificar su contenido y la segunda [la opinión], se da por descontada: más que en cualquier otro caso, la prensa satírica reúne lectores que no esperan ser convencidos, sino que buscan, a través de la risa compartida, ratificar sus creencias al verlas plasmadas tanto en la letra de sus breves textos como, sobre todo, a través del relevo entre lengua e imagen que supone el uso de la caricatura.²⁴⁶

En páginas anteriores nos hemos detenido en el modo en que las inscripciones textuales proporcionan claves de lectura sobre el sentido de las representaciones visuales. El universo de la sátira gráfica no es una excepción: el abundante componente textual de las estampas humorísticas no debería sorprendernos, en tanto la sátira se desarrolló inicialmente como una forma literaria. No sólo los títulos presentan citas y juegos de palabras, sino que también en muchos casos se incluyen versos que amplían el contenido de las imágenes.²⁴⁷ Por otra parte, las inscripciones textuales no sólo se despliegan en los márgenes de la imagen, sino que en muchas oportunidades intervienen dentro del propio dibujo. A tono con lo desarrollado por Román, observamos que en este tipo de estampas los textos no cumplen una función meramente explicativa, sino que potencian además el efecto humorístico de las imágenes.

Al estudiar la relación imagen-texto en este tipo de producciones, Rauser ha señalado la filiación entre el lenguaje de la sátira gráfica y el de la emblemática, y ha afirmado que las estampas británicas de tema político de los siglos XVIII y XIX heredaron el lenguaje visual de los libros de emblemas del siglo XVII. De acuerdo con la autora, de la tradición emblemática derivaría la estructura tripartita (*pictura, inscriptio, subscriptio*) y la utilización de textos explicativos, sean claves descriptivas o sucesiones de versos, que facilitan la interpretación de las imágenes. En relación con el problema de las competencias lectoras mencionado más arriba, Rauser ha arriesgado que probablemente el público londinense de la época estuviera bien entrenado en la comprensión e interpretación de este lenguaje, en tanto la herencia de la emblemática estaba muy presente en la cultura visual de las calles de la ciudad. Los carteles de los negocios, los folletos, las boletas comerciales y los naipes, por mencionar algunos ejemplos, compartían la misma herencia visual, lo que permitía que personas de todos los estratos sociales estuvieran en contacto con sus códigos y pudieran comprender su léxico básico y su organización visual.²⁴⁸

²⁴⁶ Claudia Román, "Oralidad, escritura e imagen en la prensa satírica rioplatense del siglo XIX", en Noé Jitrik (comp.), *Aventuras de la Crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 2007, s/p.

²⁴⁷ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, "Shoot Folly as It Flies'...", op. cit., p. 6.

²⁴⁸ Amelia Rauser, "Death or Liberty...", op. cit., p. 156.

En adelante, nos ocuparemos entonces de un conjunto de representaciones satíricas cuyo objetivo central es la ridiculización de John Whitelocke. Un ejemplo ilustrativo de la estructura característica de la emblemática es *A charade* (“La farsa” o “La payasada”), un aguafuerte atribuido a Charles Williams y publicado en abril de 1808, es decir, pocas semanas después de la finalización de la corte marcial, tras la cual el Teniente General fue destituido de su cargo. Como ya señalamos, Williams fue una figura central para la sátira gráfica de la época. Este artista, que desarrolló un estilo similar al de James Gillray, trabajó entre 1799 y 1815 como uno de los principales caricaturistas en el *print shop* de Samuel W. Fores.²⁴⁹

Whitelocke ha sido representado aquí de cuerpo entero en el centro de la imagen (*pictura*). Apoyado contra el tronco de un árbol, con un rostro cuya expresión es contundente —los ojos muy abiertos y las comisuras hacia abajo permiten adivinar alarma o temor—, parece estar escondiéndose. El paisaje que se despliega a su alrededor es más bien genérico. Aunque todavía viste el uniforme militar, el teniente general ya ha sido privado de algunos de sus atributos: el sombrero tricornio y la espada —envainada en el cinturón— yacen tirados en el suelo. En las próximas páginas veremos cómo esta operación de despojamiento se repite, de manera más explícita, en otras representaciones contemporáneas. Debajo del título (*inscriptio*), cuatro versos (*subscriptio*) complementan los sentidos que la imagen propone:

*“My first the fair Emblem of Purity shews,
To my second the Miser Security owes,
My whole forms a Name which on record will stand
A Disgrace 'mongst the Heroes of Britain's famed land”*

²⁴⁹ Mark Bryant y Simon Heneage, *Dictionary of British Cartoonists and caricaturists 1730-1980*, Aldershot, Scolar Press, 1994.



Imagen 36: Walker & Co. (eds.), *A charade*, abril de 1808, aguafuerte coloreada, 29.5 x 19.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Charles Williams.

Aunque Whitelocke no está explícitamente mencionado en esta pieza, varios indicios permiten su identificación. No sólo el rostro representado se corresponde con la fisonomía del Teniente General —de la que dan cuenta sus retratos oficiales—, sino que además los versos que acompañan la imagen remiten directamente a su apellido:

Mi primer [nombre] muestra el Emblema de la Pureza
A mi segundo [nombre] le debo la Avaricia
El total forma un nombre que quedará registrado
*Como una desgracia entre los héroes de la famosa tierra de Gran Bretaña*²⁵⁰

El emblema de la pureza es el blanco (“white”), y la avaricia está relacionada con el candado y la llave (“lock”). El mensaje está codificado y presupone ciertos conocimientos

²⁵⁰ La traducción es nuestra.

previos: para comprender el contenido de la pieza, es preciso que el espectador conozca al personaje representado, y que esté al tanto de las noticias recientes sobre su desempeño en el Río de la Plata y sobre la sentencia recibida tras la corte marcial. Es evidente que mostrar al personaje escondido detrás de un árbol constituye un modo de representar su cobardía. Pero ¿de qué o de quién se esconde el teniente general? ¿dónde se sitúa esta escena? No podemos responder a estos interrogantes limitándonos al análisis de esta pieza. Sin embargo, si consideramos en cambio su inscripción dentro de un entramado más amplio de imágenes, quizás podamos alcanzar mayores precisiones.

En este sentido, vale la pena detenernos en *Symptoms of Courage*, un aguafuerte atribuido a Isaac Cruikshank. La pieza fue publicada por Samuel. W. Fores el 26 de marzo de 1808, es decir, algunas semanas antes que *A charade*, con la que —como veremos enseguida— guarda un vínculo temático muy cercano.

En el primer plano, las tropas británicas atraviesan las puertas de la ciudad de Buenos Aires, parcialmente destruidas. Algunos soldados yacen tendidos en el suelo, posiblemente heridos o muertos. En el interior de la ciudad se desarrolla la contienda, que el dibujante ha resuelto de manera sintéticas. Gracias a sus uniformes, podemos distinguir a un grupo de soldados británicos que parecen ocupar la plaza de la ciudad y que están siendo atacados desde los techos de los edificios, donde se ubican varias personas que lanzan piedras desde las alturas.

En este caso, la propia imagen ha sido intervenida con inscripciones textuales múltiples, la mayoría de las cuales son globos de diálogo. Varios personajes están hablando simultáneamente: tres oficiales llegan a caballo pidiendo órdenes sobre cómo proceder ("*I come for orders*"), mientras que entre los soldados que ingresan a la ciudad circula la inquietud acerca de la ubicación del Teniente General ("*where is the General*"; "*go look for the General*"; "*Find the General*"; "*why the General is lost*"). Hacia el margen derecho de la composición, otro de los oficiales mira directamente al espectador y —como si respondiera a las inquietudes que manifiestan los otros personajes— sonríe con gesto irónico y aventura que el hombre al que buscan seguramente se encuentra a salvo: "*I dare say he is varra safe*". Sobre la muralla de la ciudad, un poco por encima de su cabeza, observamos un cartel que hace alusión al general perdido y ofrece una recompensa: "*Lost, or Mis-led a General officer Who ever can [give] Information ... ampl[y] rewarded.*"



Imagen 37: Samuel W. Fores (ed.), *Simptoms of Courage!*, 26 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.9 x 35.4 cm, Colección British Museum. Firmado "G. Whiteliver", dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

En la imagen hay otro personaje que habla, pero que a primera vista pasa desapercibido. Sobre el margen izquierdo, hacia el fondo de la composición, detrás de un pequeño montículo asoman —apenas esbozados— la copa de un árbol y el busto de un personaje, quien pronuncia cuatro versos que parecen intentar justificar su cobardía: *"He that fights and runs away / May live to fight another day / But he that's in the Battle slain / Will never live to fight again"*.²⁵¹ Sabemos que en el ataque a Buenos Aires Whitelocke recibía las noticias desde fuera de la ciudad, y que no contaba con conexión directa con sus tropas. No debe llamarnos la atención, entonces, que poco tiempo después de su sentencia se lo represente escondido detrás de un árbol mientras los soldados británicos son acibillados por los milicianos de Buenos Aires.

¿Constituye *A charade* una elaboración posterior de esta imagen? ¿Partió de ella Williams para desarrollar con mayor detalle el motivo del general escondido detrás de un árbol? Aunque no podemos saberlo con certeza, parece probable. Vale la pena señalar que,

²⁵¹ "El que pelea y escapa / puede vivir para pelear otro día / Pero el que es asesinado en batalla / no vivirá para pelear de nuevo". La traducción es nuestra.

aunque el vínculo temático entre ambas imágenes es indiscutible, las estrategias de representación puestas en juego son completamente divergentes. Mientras que en *A charade* la estampa se concentra en el personaje —colocándolo en el primer plano y retratando sus facciones con bastante detalle—, en *Simptoms of courage* Whitelocke está presente principalmente a través de su ausencia: el general deja un vacío —visibilizado sobre todo a partir de las inscripciones textuales— dentro de la representación más amplia de la contienda. Resuenan aquí, aunque con matices, algunas de las reflexiones desarrolladas en capítulos anteriores respecto a los diversos modelos de representación de los acontecimientos históricos, y a la distinción planteada por Alpers entre la mirada retórica (que pone el foco en los “grandes personajes”) y la descriptiva (que comprende la imagen como una descripción no dogmática de acciones o comportamientos).²⁵² Cabe preguntarnos, en este sentido, si podríamos acercar *A charade* a la primera tipología, y *Simptoms of courage* a la segunda.

Al estudiar la función de las inscripciones textuales en la sátira gráfica, Amelia Rauser ha mostrado que en algunas oportunidades éstas contradicen el sentido de las imágenes: de acuerdo con la autora, esta estrategia —que revierte la tradicional relación de la emblemática entre *pictura* y *subscriptio*, en la que una refuerza a la otra— da como resultado un efecto irónico. A diferencia de otros modos de arte retórico, que también “dicen una cosa pero quieren significar otra”, como la metáfora, la especificidad de la ironía consiste en que implica siempre un juicio de valor.²⁵³ *Simptoms of courage* es un título más que ilustrativo en este sentido, y revela una operación textual muy diferente a las analizadas en capítulos previos.

Si esta pieza demuestra que el personaje de Whitelocke no necesita estar en el centro de la composición para ser el protagonista de la imagen, *A standing toast in the army* lleva esta constatación al extremo, en tanto el teniente general ni siquiera aparece representado. Se trata de otro aguafuerte atribuido a Isaac Cruikshank y publicado por Samuel. W. Fores en mayo de 1807.

²⁵² Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016 (1983), pp. 32-33.

²⁵³ Amelia Rauser, “Caricature and Irony...”, op. cit., p. 99.



Imagen 38: Samuel W. Fores (ed.), *A Standing Toast in the Army*, 2 de mayo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.8 x 35.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

La imagen representa a siete oficiales uniformados de pie alrededor de una mesa, sobre la que se observan dos botellas abiertas. Sus cabellos encanecidos delatan su edad avanzada. Los personajes están bastante caracterizados, lo que permite suponer que el público de la época quizás pudiera identificarlos. Todos sostienen sus copas en alto, mientras el personaje que preside el grupo propone un brindis, en el que nuevamente encontramos un juego de palabras que involucra el apellido del Teniente General: “*Grey Hairs but no White Locks*” (“Cabellos grises pero no blancos”, podría ser una traducción aproximada).

A pesar de que la alusión a Whitelocke es bastante explícita, el artista incorpora otro elemento para reforzar el sentido de la imagen: sobre el margen inferior izquierdo, un perro defeca sobre un libro abierto, en cuya portada puede leerse “*Trial of G. Whitelocke*”. El juicio fue efectivamente registrado y publicado ese mismo año por T. Gillet,²⁵⁴ de modo que el libro incluido en la imagen se corresponde con una publicación existente. A diferencia de las

²⁵⁴ S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke, commander in chief of the expedition against Buenos Ayres by court-martial, held in Chelsea College, on Thursday, the 28th January, 1808, and succeeding days*. Londres, T. Gillet, 1808.

imágenes previas, en las que el foco estaba puesto en el accionar del teniente general en el Río de la Plata, *A standing toast in the army* alude a un suceso más cercano en el tiempo, que había tenido lugar en suelo británico: la corte marcial.

Aunque se trata de un elemento bastante marginal dentro de la composición, vale la pena detenernos brevemente en el perro que defeca sobre el libro abierto. Douglas Fordham ha señalado que desde mediados del siglo XVIII los textos satíricos se volvieron bastante decorosos, mientras que en el campo de la sátira gráfica se produjo un notable desarrollo de escenas escatológicas: de acuerdo con el autor, algunas situaciones podían ser representadas en imágenes pero constituían tabúes a nivel textual.²⁵⁵ Esta reflexión nos parece particularmente interesante, puesto que en otros casos ocurría exactamente lo contrario: ciertos objetos, personajes o situaciones podían ser descriptos textualmente, pero su representación visual era rehuida en tanto podía resultar demasiado explícita, o incluso obscena.²⁵⁶ Ambos escenarios, en definitiva, permiten llamar la atención nuevamente sobre la complementariedad e irreductibilidad entre imagen y texto.

Sabemos que muchas veces las sátiras gráficas eran adaptadas y reutilizadas en contextos diversos, de modo que una misma imagen podía cargarse de sentidos diferentes. Mc. Phee y Orenstein han señalado que los satiristas miraban permanentemente hacia el pasado —lejano o reciente— en busca de inspiración, y que se sentían con total libertad para manipular la imaginaria de sus predecesores.²⁵⁷ También, podríamos acotar, manipularon con libertad sus propias creaciones: existe una versión posterior de *A standing toast in the army*, publicada en marzo de 1809 por el mismo Samuel W. Fores, en la que la imagen permanece prácticamente idéntica, pero las inscripciones textuales han sido modificadas. En este caso, el oficial en la cabecera de la mesa brinda por Mrs. Clarke ("*Our Old Friend Mrs Clarke!*"). El resto de los personajes también hablan: cinco de ellos corean "*Mrs Clarke!*", mientras el sexto acota "*Aye-Aye Mrs Clarke for ever D----- me*". En este caso, el perro defeca sobre un libro que lleva la inscripción "*Short Step to Promotion*". Aunque no hemos podido identificar a Mrs Clarke ni reponer los acontecimientos que dieron lugar a esta imagen (pero que, intuimos, posiblemente tuvieron que ver con un ascenso demasiado

²⁵⁵ Douglas Fordham, "Satirical Peace Prints...", op. cit., p. 75.

²⁵⁶ Marta Penhos ha analizado esta cuestión al estudiar las representaciones de la "abyección" de los fueguinos producidas en el marco de la expedición al mando de Fitz Roy. Marta Penhos, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018, pp. 290-338.

²⁵⁷ Constance C. Mc. Phee y Nadine M. Orenstein, "'Shoot Folly as It Flies'...", op. cit., p. 15.

apresurado) el caso es interesante en tanto demuestra hasta qué punto los elementos textuales pueden condicionar la interpretación de una pieza.



Imagen 39: Samuel W. Fores (ed.), *A Standing Toast in the Army*, 17 de marzo de 1809, aguafuerte coloreada, 24.8 x 35.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

Para quienes producían este tipo de imágenes, el pasado no sólo proveía iconografías. Muchas de estas piezas gráficas proponen además vínculos con el pasado a nivel del contenido. Para analizar este fenómeno, nos interesa puntualmente detenernos en *The ghost of Byng*, un aguafuerte también atribuido a Isaac Cruikshank y publicado por Samuel W. Fores.

La pieza presenta una escena de interior: el General Whitelocke está sentado sobre un sofá, encogido ante la aparición del “fantasma de Byng”. Esta figura de rostro cadavérico, rodeada de humo, viste un uniforme naval anticuado y extiende a Whitelocke un documento en el que puede leerse “*Guilty of Error of Judgement - Death*”, mientras exclama: “*Mark!!! If those who have caused the Death of Thousands are suffered to escape, I am a Murdered Man*”.

A mediados del siglo XVIII, el almirante John Byng había desempeñado un papel desastroso en una contienda que culminó con la derrota británica y la pérdida de la isla de Menorca a manos de los franceses. Se trató de la primera batalla naval de la llamada Guerra de los Siete Años, y tras la derrota Byng fue sometido a una corte marcial, como resultado de la cual fue ejecutado. Su muerte resonó durante décadas, y su figura fue muy utilizada en el campo de la sátira gráfica como encarnación del fracaso militar. Hacia 1756, Matthew y Mary Darly —pioneros en la producción y comercialización de este tipo de estampas— desarrollaron una campaña dirigida específicamente contra él. Su figura sería recuperada en varias oportunidades en los años posteriores: entre ellas, en 1759, cuando el general George Sackville abandonó los campos de batalla de Minden y fue acusado de cobardía, y en 1778, en relación con el desastroso desempeño del almirante Augustus Keppel en la Batalla de Ushant.²⁵⁸ No debe sorprendernos, por lo tanto, que décadas más tarde se evoque a Byng en un comentario gráfico acerca del lamentable accionar de Whitelocke en el Río de la Plata. El Teniente General lleva en la mano izquierda un documento enrollado sobre el que puede leerse “*Capitulation*”.

De este modo, el artista propone un paralelismo entre dos figuras públicas, que perdieron territorios de interés para la corona británica como consecuencia de su cobardía, y que fueron sometidos a sendas cortes marciales. Sin embargo, la sentencia fue diferente: Byng fue condenado a muerte, mientras que Whitelocke *solamente* fue expulsado del servicio. Quizás puedan comprenderse en este sentido las palabras pronunciadas por el fantasma: “Si aquellos que causaron la muerte de miles logran escapar, entonces yo soy un hombre asesinado”.²⁵⁹

²⁵⁸ S/A, “Eighteenth-century print publishers Mary and Matthew Darly”, en *Eighteenth-Century Ephemera. Site dedicated to the study of eighteenth-century visual and material culture*, 2016, disponible en: <https://eighteenthcenturyephemera.com/2016/04/08/eighteenth-century-print-publishers-mary-and-matthew-darly/>

²⁵⁹ La traducción es nuestra.

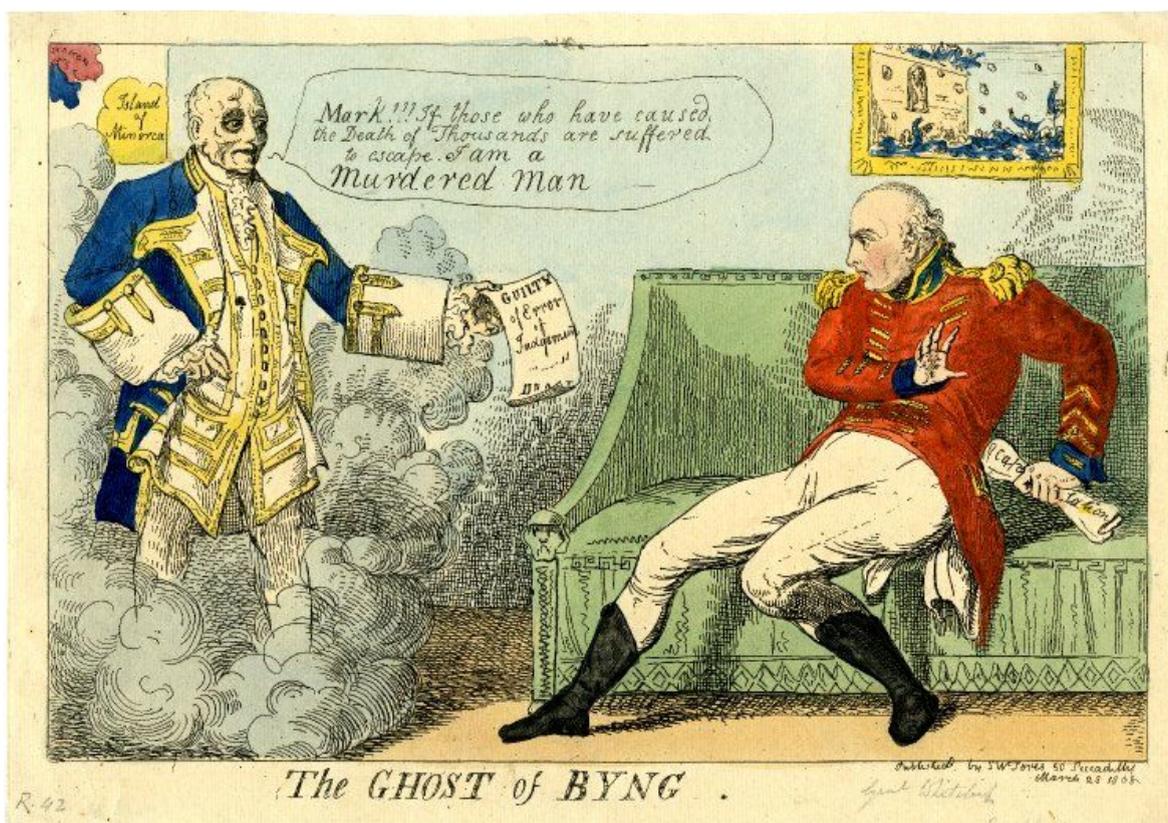


Imagen 40: Samuel W. Fores (ed.), *The Ghost of Byng*, 28 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.9 x 35.7 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

Las imágenes dispuestas sobre la pared del fondo de la habitación resultan elocuentes de los usos de las imágenes en el contexto británico de la época. Tanto el mapa como la escena, a los que nos referiremos enseguida, podrían ser caracterizados como *furniture prints*: aquellas estampas que —como ya indicamos— eran colgadas y exhibidas en los interiores domésticos. Ambas imágenes aportan información complementaria que refuerza el sentido de la pieza. Mientras que en el capítulo anterior nos hemos referido al procedimiento a través del cual se hacen coexistir diferentes imágenes sobre la superficie de una misma lámina, en este caso nos enfrentamos con el problema de la imagen dentro de la imagen.

En el margen superior izquierdo, junto al rostro del fantasma de Byng, se observa parte de una imagen cartográfica: la inscripción permite identificar el territorio representado como la isla de Menorca (“*Island of Minorca*”). Hacia el margen superior derecho, sobre la figura de Whitelocke, la imagen enmarcada representa —con trazos apresurados y de manera muy poco detallada— una escena del intento de ocupación de Buenos Aires, a la que ya nos hemos referido al abordar *Symptoms of courage*: se observa un edificio, sobre cuyo techo y en cuya ventana hay algunos personajes que lanzan piedras y otros objetos sobre las

tropas británicas. El mapa remite evidentemente a la derrota del Almirante Byng, mientras que la escena muestra el fracaso de la operación comandada por Whitelocke. Recuperando las reflexiones desarrolladas en capítulos anteriores, resulta interesante llamar la atención sobre la elección del artista, que para contextualizar la escena principal y reforzar su comprensión, se sirve de dos dispositivos de representación diferentes, que resultan complementarios para dar cuenta de sucesos bélicos: el mapa y la representación pictórica.

La presencia de fantasmas o personajes del inframundo parece haber sido un tópico habitual en la sátira gráfica. *Winging a shy cock*, también atribuida a Isaac Cruikshank y publicada por Samuel W. Fores pocos días después de la finalización del juicio contra Whitelocke, muestra un encuentro entre el Teniente General y lo que parece ser una personificación del Diablo. En el centro de la composición, Whitelocke, de pie y con las rodillas apenas flexionadas, observa pasivamente cómo dos pequeñas figuras —cuya vestimenta, junto con los instrumentos ubicados en el suelo, permite identificar como músicos del ejército— lo despojan de sus atributos. Uno de ellos, de pie sobre un tambor, rompe la espada por encima de la cabeza del General. El otro, en puntas de pie, corta una de sus charreteras. En el suelo yacen tirados el cinturón, la vaina, la otra charretera y algunos botones. La pérdida de los atributos militares —cuestión a la que ya hemos hecho alusión al analizar *A charade*— está evidentemente vinculada con la expulsión de Whitelocke del ejército tras la corte marcial. Esta interpretación es reforzada por la partitura ubicada hacia el margen inferior derecho de la composición, titulada “*The Rogue’s March*”. También conocida como “*Poor Old Soldier*”, esta pieza musical era utilizada por el ejército británico con un sentido ejemplificador, al momento de expulsar del regimiento a los soldados que habían cometido algún delito.

El Diablo ha sido representado aquí como una figura negra, barbada y con cuernos. Rodeado de fuego, emerge desde la tierra y extiende a Whitelocke un arma mientras lo incita a que tenga, al menos, el coraje para quitarse la vida: “*Now fellow if thou hast a spark of courage left, take this*”. El teniente general no es siquiera capaz de eso: antes de tomar el arma, consulta al Diablo si le ha quitado el seguro (“*Have you taken the flint out*”). Nuevamente el título presenta un juego de palabras: “a shy cock” podría referirse a un arma o a un pene tímidos, lo que en ambos casos denota la falta de “hombria” del personaje representado.

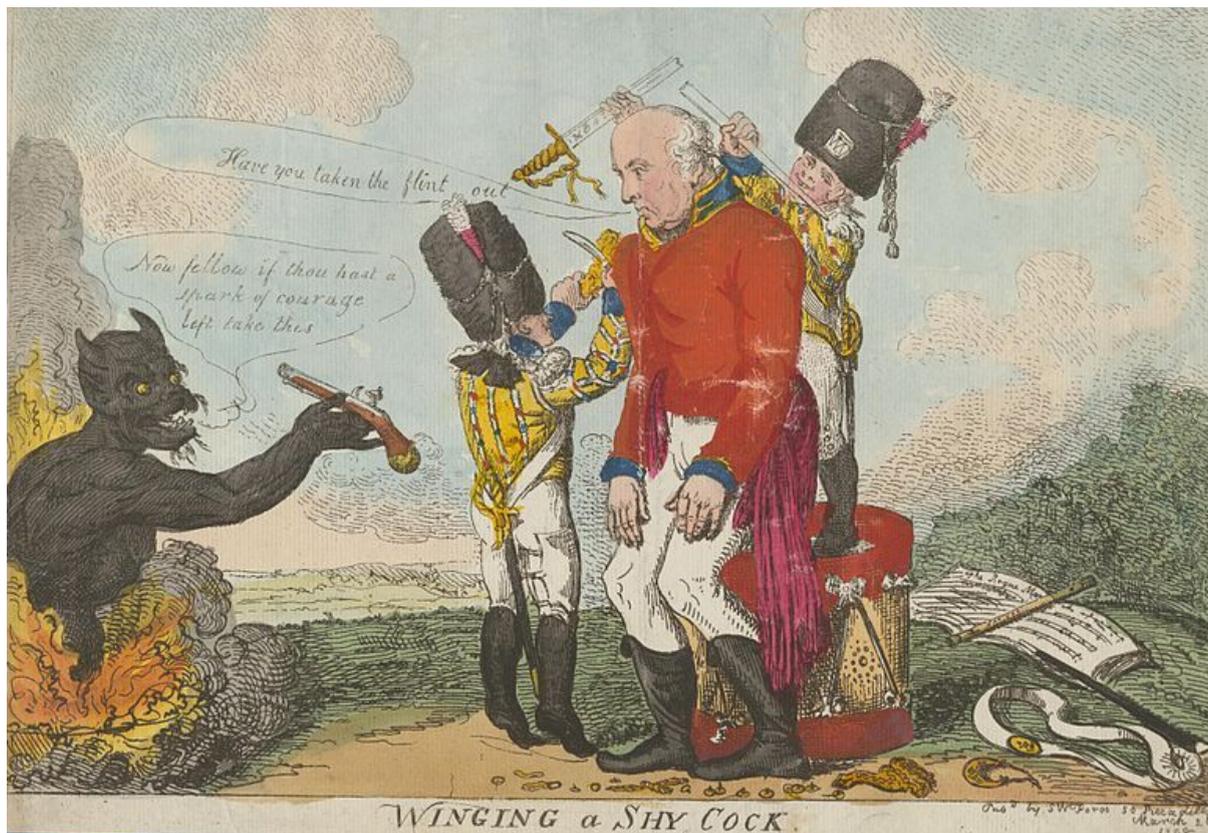


Imagen 41: Samuel W. Fores (ed.), *Winging a Shy Cock*, 29 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 25.3 x 35.6 cm., Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

Aunque presenta una lectura bastante más intrincada y compleja, *The bell-weather and the bell-hanger or the chesunt blacksmith*, aguafuerte atribuida a Charles Williams y publicada por Samuel W. Fores, también utiliza el recurso de la pérdida de los atributos militares para remitir a la destitución de Whitelocke de su cargo. Nos encontramos nuevamente frente a una escena de interior, en la que el Teniente General —en esta oportunidad vestido de civil— está sentado cómodamente junto al fuego. A sus espaldas cuelgan el traje militar y la espada, acompañados por el siguiente texto: “*To be disposed off only the Epauletts clip’t and the Sword broke other-ways as good as New*” (“Para ser desechado; sólo las charreteras fueron cortadas y la espada está rota; por lo demás, está como nuevo”). Al igual que en el caso de *Simptoms of courage* y *A charade*, parece existir cierta continuidad narrativa entre la imagen que acabamos de analizar (*Winging a shy cock*) y esta estampa. La alusión visual y textual al corte de las charreteras y la rotura de la espada es demasiado específica para ser casual, y podría indicar que esta pieza representa una escena posterior a la que acabamos de abordar, a pesar de que —de acuerdo con la atribución del British Museum— fueron realizadas por artistas diferentes. Si éste fuera el caso, permitiría

constatar el grado de libertad con el que éstos manipulaban la imaginería desarrollada por su colegas.

Pero la interpretación de esta imagen no se agota aquí. Según creemos, su lectura es la más compleja de las esbozadas en este apartado, en tanto reúne referencias múltiples, cuya decodificación resulta en algunos casos dificultosa. Para comenzar, el diálogo entre los dos personajes representados no está exento de complejidades. Whitelocke se dirige a un herrero que al parecer ha llegado con cierta demora, y al que convocó para “colgar unas campanas”: *"What is the reason you did not come when I sent for you. I want some bells hung - you and I shall agree better bye and bye - You perhaps do not know that I am Genl. Bellweather!"* El herrero, que viste una camiseta arremangada y un delantal, extiende un brazo hacia Whitelocke mientras replica: *"The Devil you are! then I'll be d-----d if we ever agree, for tho I am a blacksmith, I am a Flint, and my name is Nelson, so You may hang your Bells, and yourself too."*

Whitelocke se presenta a sí mismo como general “*Bellweather*”: este término refería originalmente a los carneros que muchos pastores utilizaban para liderar sus rebaños, a los que colocaban una campana alrededor del cuello, para que fueran fáciles de ubicar. Metafóricamente, el término “*bellweather*” también era comúnmente utilizado de manera despectiva para referirse a ciertas personas: designaba a aquellos líderes cuyos seguidores eran comparables con ovejas, guiadas por una ciega devoción. En cuanto al herrero, su respuesta da cuenta del desprecio rotundo que siente hacia el general, de quien busca diferenciarse (*"I'll be d-----d if we ever agree"*). Su rechazo queda plasmado no sólo en la negación a colgar las campanas sino sobre todo en su invitación a que Whitelocke se cuelgue a sí mismo. Por otra parte, el hecho de que este personaje se presente como “Nelson” no parece casual. Según creemos, el nombre probablemente remite a Horatio Nelson, un vicealmirante de la Marina Real Británica fallecido en combate en 1805 —pocos años antes de la publicación de esta estampa— que obtuvo gran reconocimiento por sus victorias contra Francia, y que tras su muerte fue honrado con un funeral de Estado. Según creemos, la mención de Nelson pretende operar aquí como un contrapunto respecto a la figura de Whitelocke, repudiado por el Estado y expulsado del ejército.

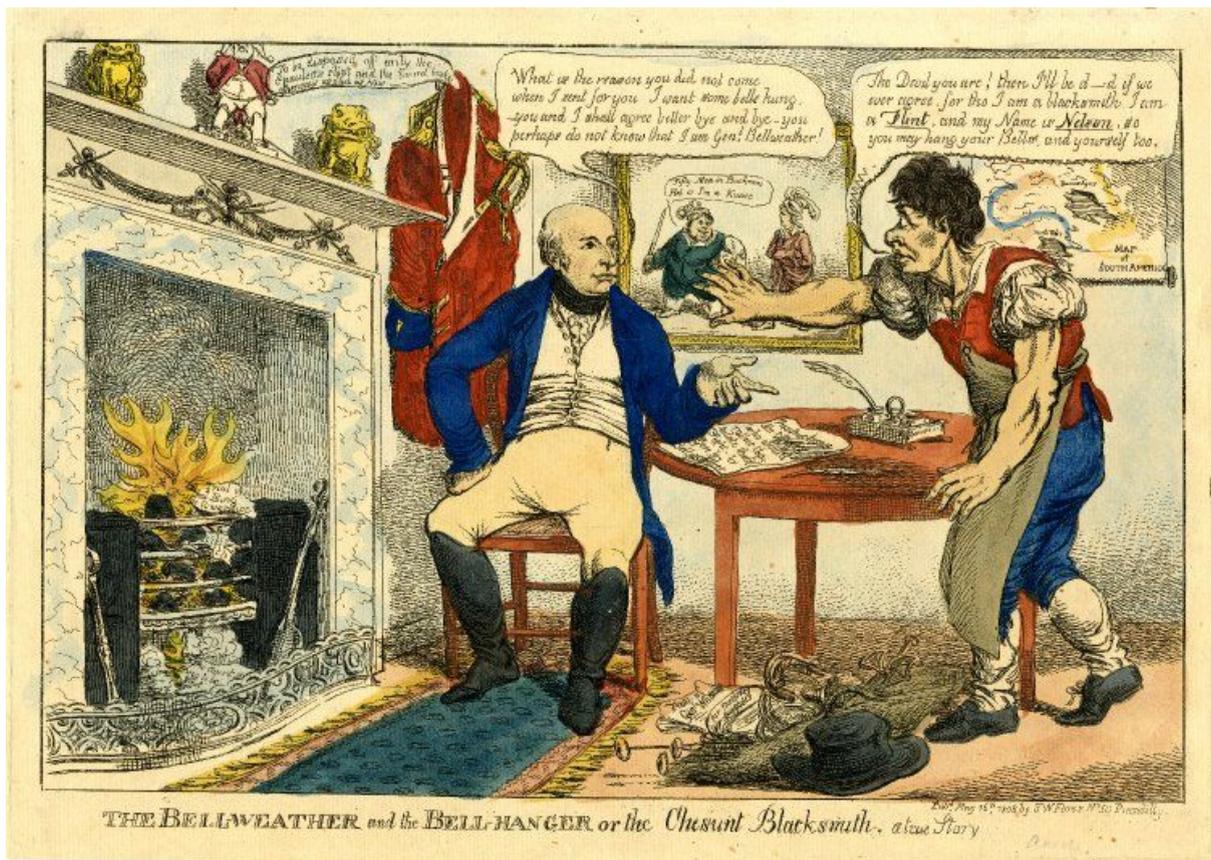


Imagen 42: Samuel W. Fores (ed.), *The bell-weather and the bell-hanger or the chesunt blacksmith*, 16 de mayo de 1808, aguafuerte coloreada, 25.9 x 36.6 cm., Colección British Museum. Dibujo de Charles Williams.

La imagen ofrece muchas otras referencias sobre las que vale la pena detenerse. Sobre la mesa observamos un tintero, una pluma y un papel, con los que Whitelocke parece haber estado trabajando. El texto, una suerte de instructivo, hace alusión explícita a su cobardía: *“Instructions for Officers who would rather Capitulate than Fight - by Genl Bellweather”*. A los pies de la mesa hay otros papeles, entre los que puede leerse una referencia directa a la corte marcial: *“Trial of Genl Whit[locke] - for necessary purposes”*. En la chimenea, el fuego consume fragmentos de otros documentos, que remiten a un personaje al que ya nos hemos referido: *“Trial of [Admir]al Bing for Cowardice”* y *“The Court ... Bing to be Shot.”* La alusión a Byng implica nuevamente la recuperación de una genealogía de militares británicos cobardes, dentro de la cual Whitelocke parece inscribirse, a pesar de que la sentencia que recibió fue diferente a la del almirante.

Carlos Roberts ha señalado —a partir de “cierta correspondencia” datada en los meses previos al juicio— que la familia real tenía interés en la suerte de Whitelocke, y ha conjeturado que posiblemente a dicho interés se deba que el Teniente General no haya sido

fusilado, como había sucedido con el almirante Byng en 1757, por haber cometido faltas similares.²⁶⁰ Esta afirmación, sobre la que no hemos encontrado mayores precisiones, no sólo explicaría la insistencia en la comparación entre ambas figuras, sino que asimismo echaría luz sobre los posibles motivos del ensañamiento contra Whitelocke en las imágenes satíricas de la época. Sabemos que la Corona era uno de los principales “blancos” de este tipo de piezas visuales: su intercesión durante el juicio —en vistas a la atenuación de la sentencia— podría haber desencadenado, o al menos reforzado, el interés de los caricaturistas por este personaje y su destino.

Finalmente, también en este caso nos interesa detenernos en la cuestión de la imagen dentro de la imagen. En la pared del fondo observamos nuevamente una representación cartográfica y otra pictórica, que aportan información complementaria para orientar la interpretación de la estampa. El mapa, ubicado hacia la derecha, lleva la inscripción “*Map of South America*”. A pesar de que está resuelto de modo muy sintético, distinguimos la señalización de las dos ciudades del Río de la Plata que resultaban de interés para la corona británica: Montevideo y Buenos Aires. Llegados a este punto, quizás valga la pena retomar brevemente a Fordham, quien ha observado que en la sátira gráfica británica de esta época, las colonias solían aparecer únicamente como “textos sobre papeles”. Es decir, que estos territorios lejanos eran incluidos exclusivamente a través de menciones en documentos, o de imágenes cartográficas muy simplificadas. A través de este mecanismo, de acuerdo con Fordham, se les negaba su entidad como regiones existentes más allá de la mirada británica, y su agencia como pueblos capaces de actuar y defenderse.²⁶¹

La representación pictórica, a la izquierda, muestra una escena en la que podemos reconocer dos personajes shakespearianos: Falstaff y el Príncipe Hal. Falstaff blande una espada mientras proclama una de sus frases características: “*Fifty Men in Buckram, Hal, or I'm a Knave.*” La decisión de incluir a este personaje, famoso por su vanidad y cobardía, está evidentemente vinculada con el contenido de la estampa. Falstaff era el jefe de las tropas del príncipe Hal, función en la que se desempeñaba de manera desastrosa. Sus relatos acerca de las acciones que conducía y los acontecimientos de los que participaba solían estar atravesados por mentiras y exageraciones. Es de suponer, entonces, que su presencia esté motivada por un posible paralelismo con el general Whitelocke.

²⁶⁰ Citado en: Alicia Otero Mera, “La Invasiones Inglesas. Una mirada moderna a la iconografía tradicional”, *Revista Armas y Letras*, N°5, 2007, p. 138.

²⁶¹ Douglas Fordham, “Satirical Peace Prints...”, op. cit., p. 78.

4.4. Cierre

En este apartado hemos abordado un conjunto de imágenes diversas a las analizadas en capítulos anteriores: estas representaciones proponen una aproximación irónica y humorística a los acontecimientos desarrollados en el Río de la Plata. Aunque su tono difiere claramente del de los grabados conmemorativos estudiados previamente, creemos haber demostrado que existen puntos de contacto entre ambos conjuntos de imágenes, entre ellos: las modalidades de representación del espacio, la presencia de lo cartográfico y la complementariedad entre imágenes y textos en la construcción del sentido.

Creemos que nuestro análisis ha mostrado hasta qué punto estas imágenes —a pesar de responder a una función satírica, que en primera instancia podría parecer más “liviana” que la de los grabados conmemorativos— ponen en juego estrategias de representación de carácter complejo. Estas sátiras gráficas presentan grandes desafíos a nivel interpretativo: si bien algunos de sus componentes resultan evidentes, otras referencias poseen un alto grado de sutileza y especificidad (pensemos, por ejemplo, en la inclusión de la partitura de “*The Rogue’s March*” o en la presencia del personaje shakespeariano de Falstaff). En este sentido, no debemos perder de vista —como ha demostrado la historia cultural al abordar el problema de la representación— que algunos significados opacos para nosotros, pudieron ser en su época perfectamente transparentes.

Hemos visto que algunos de los elementos incluidos en estos grabados proporcionan claves de lectura muy explícitas: es el caso, por ejemplo, de los documentos del juicio contra Whitelocke o de la imagen cartográfica de Sudamérica, que aluden de manera directa a las circunstancias que desencadenaron la creación de estos grabados, y brindan información “dura” que permite situar los hechos representados. Otros elementos, en cambio, parecen añadir capas de sentido de mayor complejidad: piénsese, por ejemplo, en las reiteradas alusiones a una genealogía de militares británicos cobardes, que no sólo demandan por parte del espectador cierto conocimiento acerca del pasado reciente, sino que asimismo evidencian un posicionamiento frente a la historia bélica británica.

Sólo resta señalar que, así como ciertos sentidos de estas imágenes posiblemente escaparan a los ojos de algunos espectadores de la época, es altamente probable que a lo largo de nuestro análisis hayamos pasado por alto algunas referencias, tanto visuales como textuales. La heterogeneidad de los componentes de estas piezas introduce la pregunta

acerca de sus diferentes niveles de lectura. Seguramente, no todos los espectadores que accedían a ellas las vieran del mismo modo: aunque el sentido general de cada imagen fuera ampliamente comprendido, ciertas alusiones o referencias seguramente sólo fueran accesibles para aquellos que contaban con las competencias necesarias para su interpretación. En este sentido, como ha señalado Claudia Román para el caso rioplatense, podemos inferir que estas piezas gráficas buscaban interpelar a espectadores con capacidades de lectura poco homogéneas, y que funcionaron, de modos muy diversos, “como contrapunto de la letra impresa de los periódicos y de los murmullos y los gritos que, sin duda, contribuyeron a generar.”²⁶²

²⁶² Claudia Roman, “Oralidad, escritura e imagen en la prensa satírica...”, op. cit., s/p.

CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación hemos analizado exhaustivamente un corpus de representaciones visuales sobre las invasiones inglesas al Río de la Plata, creadas durante las primeras décadas del siglo XIX en España y principalmente en Inglaterra. Al interior de dicho corpus hemos distinguido un subconjunto de grabados conmemorativos, a cuyo estudio hemos dedicado los capítulos 2 y 3, y otro de grabados satíricos, sobre los que nos hemos explayado en el capítulo 4.

La tesis ha estudiado en detalle las modalidades de descripción espacial y de narración de los acontecimientos que estas imágenes ponen en juego, y ha desvelado los posicionamientos ideológicos que todas ellas evidencian, de manera más o menos explícita. El análisis de los grabados ha visibilizado disputas simbólicas en torno al relato de los hechos históricos, y ha llamado la atención sobre el interés de las potencias europeas —y puntualmente, de Inglaterra— por ejercer control efectivo y simbólico sobre el Río de la Plata, que se trasluce en las numerosas representaciones visuales sobre el tema. Como hemos demostrado, las selecciones y elecciones operadas en ambos subconjuntos de imágenes dan cuenta de la dimensión persuasiva de estas piezas gráficas, y echan luz sobre su intención de instalar *una* versión —siempre parcial— de la contienda.

Por otra parte, a lo largo de la investigación nos hemos referido a la filiación de nuestro corpus con diversas tradiciones de representación. Consideramos que las convergencias señaladas entre los grabados conmemorativos y los satíricos —entre ellos, la coexistencia de varias imágenes sobre la superficie de una misma pieza (a través de la estrategia del *montaje* o de la imagen dentro de la imagen), la utilización del modelo de vista urbana “a vuelo de pájaro” para la representación de escenas bélicas, la incorporación de imágenes cartográficas, y la complementariedad entre imágenes y textos— evidencian la pregnancia de ciertas convenciones, que aparentemente son transversales a imágenes con usos y funciones múltiples.

En el capítulo 1 hemos desarrollado un breve racconto de lo sucedido en el Río de la Plata entre 1806 y 1807. Tomar en consideración lo efectivamente acontecido nos parece central para encarar el estudio de nuestro corpus, en tanto estas imágenes se proponen a sí mismas como testimonios de dichos hechos. Atendiendo a lo planteado por Carlo Ginzburg, a lo largo de nuestra investigación la intención ha sido *empañar la transparencia*

usualmente atribuida a estas representaciones, sin por ello comprenderlas como “muros” absolutamente opacos e imposibles de trasponer. Más allá de las construcciones lingüísticas y de las convenciones visuales que —como hemos mostrado— operan en estos grabados, existe una *realidad* a la que estas piezas gráficas hacen referencia, cuya representación implica intrínsecamente la agencia de un conjunto de mediaciones.²⁶³ En este sentido, creemos que una parte fundamental de nuestro trabajo ha sido construir un marco interpretativo que tome en consideración los códigos a partir de los cuales las imágenes fueron construidas y/o esperaban ser percibidas.

En esta línea hemos avanzado en el capítulo 2, al estudiar la relación de los grabados conmemorativos con la herencia nórdica de representación de los acontecimientos y del espacio, y con la tradición pintoresquista de ella derivada. Hemos constatado numerosos rasgos comunes entre las piezas de esta sección de nuestro corpus: la utilización alternativa de dos modelos de vista urbana (desde el río o desde una elevación), la inclusión de los perfiles de los edificios más representativos y la casi total ausencia de figuras destacadas —en tanto éstas, cuando aparecen, son representadas en una escala muy pequeña respecto a la vastedad del territorio— demuestran la recurrencia de esquemas compositivos específicos y la pregnancia de ciertos estereotipos de representación de la ciudad y la guerra. A través de la comparación con imágenes previas y contemporáneas de género paisajístico y bélico, hemos podido vincular estas piezas gráficas con las tradiciones visuales mencionadas, que como hemos mostrado fueron retomadas, discutidas y/o enriquecidas, a través de diferentes adaptaciones.²⁶⁴

Desvelar la incidencia de estos modelos de representación en la configuración de los grabados conmemorativos de nuestro corpus ha permitido poner en tensión el estatus de documentos con el que estas piezas se presentan a sí mismas, y complejizar la relación representación/realidad, incluso en los casos en que las imágenes fueron producidas por testigos directos de los acontecimientos (piénsese, por ejemplo, en los dibujos de George Robinson a partir de los cuales se realizaron los grabados publicados por Edward Orme y William Faden). El condicionamiento que estos esquemas heredados ejercen sobre la representación evidencia algunos de los procedimientos de intermediación posteriores a la observación, y revela en buena medida el carácter construido de estas imágenes.

²⁶³ Carlo Ginzburg, “Checking the Evidence: The Judge and the Historian”, en *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1, 1991), p. 84.

²⁶⁴ Ernst Gombrich, “Truth and the Stereotype” en *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Hong Kong, Princeton University Press, 2000 (1960), pp. 63-91.

El estudio de las vistas urbanas, y en particular de aquellas que se despliegan a partir de un punto de vista “a vuelo de pájaro” —cuya configuración, como hemos mostrado, puede ser calificada como cartográfica en un sentido amplio—, ha abierto la pregunta acerca de los cruces entre lo pintoresco y lo científico en la representación del espacio rioplatense. Esta convergencia entre valores estéticos y racionales responde a una mirada europea “doble”, muy usual en la época, en la que confluyen la valoración estética de los territorios americanos y el interés político-económico de ejercer control sobre ellos.²⁶⁵

En el capítulo 3 nos hemos dedicado a analizar la operación —que hemos denominado montaje— a través de la cual diferentes textos e imágenes son dispuestos en proximidad unos con otros, sobre la superficie de una misma pieza gráfica. Como hemos señalado, esa composición participa activamente en la construcción de sentidos, a partir de la articulación entre la especificidad de cada elemento y de las interpretaciones que surgen de la observación simultánea de todos ellos. Hemos tomado algunas herramientas conceptuales —en particular, los conceptos desarrollados por Gérard Genette en torno al fenómeno de la transtextualidad,²⁶⁶ y la noción de *imagentexto* de W.J.T. Mitchell—²⁶⁷ para ahondar en los tipos de relaciones que se establecen entre los diferentes componentes de una misma pieza, y nos hemos detenido, específicamente, a estudiar dos elementos que integran muchos de estos grabados: las imágenes cartográficas y las inscripciones textuales.

A pesar de que los rasgos cartográficos no sólo se manifiestan en la utilización de mapas —sino que, como ya señalamos, también se hacen presentes en paisajes cartográficamente configurados—, en esta sección hemos encarado el estudio detallado de los mapas y planos incluidos en tres de los grabados conmemorativos de nuestro corpus. El análisis ha revelado ciertas filiaciones entre estas imágenes y la cartografía militar, dedicada a la representación topográfica del territorio con fines estratégicos. Sin embargo, dicha relación ha sido matizada, en tanto la combinación de este tipo de planos con paisajes o vistas urbanas —observable en los tres casos abordados— no es característica de esta tradición visual en su sentido más estrecho. Hemos mostrado que la combinación entre plano y vista

²⁶⁵ Marta Penhos, “La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)”, en Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2011.

²⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁶⁷ William J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009 (1994).

urbana responde, en cambio, a otros modelos de representación contemporáneos, como los desarrollados en el marco de expediciones político-científicas y en la literatura de viajes.

Por otra parte, hemos señalado que la inclusión de imágenes cartográficas responde en gran medida a la voluntad de construir un efecto de realidad,²⁶⁸ a fin de presentar estas imágenes como neutras y objetivas, más allá de su evidente intención celebratoria. Estos planos parecen operar, en términos de W.J.T. Mitchell, como “certificados de lo real”,²⁶⁹ al recuperar los valores de pura objetividad usualmente asociados con la cartografía. Además, tomando como punto de partida las aproximaciones teóricas que abordan la cartografía desde una perspectiva foucaultiana,²⁷⁰ ha sido posible indagar en el vínculo entre la utilización de imágenes cartográficas y la voluntad de ejercer control —efectivo y simbólico— sobre el territorio.

En este capítulo también hemos señalado el rol central de las inscripciones textuales en la construcción del sentido de estas piezas gráficas: los textos incluidos en estos grabados no sólo aportan información descriptiva y narrativa, sino que proporcionan asimismo marcas autorales y rasgos enunciativos que revelan posicionamientos ideológicos definidos. Según creemos, estas inscripciones —al alinearse con el contenido de las representaciones visuales— refuerzan la comprensión de los grabados y fortalecen su eficacia para fijar en la memoria estos episodios específicos de la historia militar.

Las reflexiones desarrolladas en los capítulos 2 y 3 han permitido inscribir los grabados conmemorativos dentro del complejo entramado del imperialismo, y visibilizar las relaciones de poder que éstos manifiestan. Retomando a Mitchell, consideramos que la identificación de aspectos convencionales en estas piezas gráficas —a la que hemos dedicado buena parte de estos capítulos— resulta relevante, sobre todo, si se indaga en el uso ideológico de dichos recursos visuales. En este sentido —y tomando en cuenta, en particular, las vistas urbanas y las imágenes cartográficas analizadas—, resultan interesantes las reflexiones del autor, quien ha señalado que el discurso del imperialismo se concibe a sí mismo como una *expansión del paisaje*: un desarrollo inevitable y progresivo de la “cultura” sobre lo “natural”.

²⁶⁸ Roland Barthes, “El efecto de realidad” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

²⁶⁹ William J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, pp.15-16.

²⁷⁰ Brian Harley y David Woodward (eds.), *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Los imperios, afirma Mitchell, “se mueven hacia afuera en el espacio como un modo de moverse hacia delante en el tiempo”, hacia un futuro de desarrollo y explotación.²⁷¹

En el capítulo 4 hemos abordado el segundo subconjunto de imágenes de nuestro corpus: un grupo de grabados satíricos dedicados a los acontecimientos desarrollados en Buenos Aires en 1806 y 1807, que —como ya señalamos— presenta varios puntos de contacto con las piezas conmemorativas estudiadas en los capítulos previos. Por un lado, en esta sección hemos analizado un acotado grupo de piezas visuales que ofrecen una visión general del conflicto, y nos hemos detenido en el estudio de los modos de representación del paisaje rioplatense que ponen en juego, que recuerdan parcialmente al modelo de la pintura de batallas topográfica derivado de la tradición nórdica.²⁷² Sin embargo, hemos destacado que estas piezas gráficas manifiestan menos preocupación por la correspondencia entre la representación y su referente, y que presentan un tono diverso al del resto de las imágenes estudiadas, que hemos clasificado como irónico.

El estudio de estas imágenes ha evidenciado la agencia de ciertos estereotipos en torno a las ciudades americanas, plasmada en rasgos arquitectónicos, topográficos y vegetales que no se corresponden con la realidad de Buenos Aires. Hemos señalado que esta operación revela parcialmente la trama de poder característica del imperialismo: sabemos que, en numerosas ocasiones, las imágenes satíricas —aunque no sólo ellas— producidas en los centros del poder político exhibían un total desprecio por las características *reales* de los territorios coloniales, que eran simplificados a partir de ciertos tópicos o ideas generales.²⁷³

En este capítulo también hemos abordado un conjunto más nutrido de imágenes que critican ácidamente la figura del Teniente General John Whitelocke, quien comandara el segundo ataque sobre Buenos Aires en 1807. Hemos analizado las modalidades de representación del enfrentamiento —en numerosas oportunidades, plasmado a través del recurso de la imagen dentro de la imagen— y del territorio rioplatense. A diferencia de los grabados conmemorativos —en los que la representación de la topografía es sumamente

²⁷¹ La traducción es nuestra: “Empires move outward in space as a way of moving forward in time; the “prospect” that opens up is not just a spatial scene but a projected future of “development” and exploitation”. W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power...* op. cit., p. 17.

²⁷² Delphine Schreuder, “Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle”, en *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts*, en línea, 2015, s/p.

²⁷³ Douglas Fordham, “Satirical Peace Prints and the Cartographic Unconscious”, en John McAleer y John MacKenzie (ed.), *Exhibiting the Empire: Cultures of Display and the British Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 78.

exhaustiva—, en estas piezas visuales Buenos Aires aparece muy simplificada, lo que según creemos se debe principalmente a que el foco no está puesto sobre el relato *general* de los acontecimientos, sino sobre la *individualidad* de quien estuvo al mando de la operación. A partir de la identificación de recursos recurrentes —como la representación de la pérdida de los atributos militares— y de continuidades narrativas entre imágenes producidas por diferentes artistas, hemos echado luz sobre la fluidez de la circulación de estas imágenes, y sobre la incidencia que tenían unas sobre otras.

Por otra parte, en esta sección también hemos indagado en la relación entre los componentes textuales y visuales de estos grabados, y hemos destacado cómo en algunos casos —a diferencia de lo que ocurre con las piezas conmemorativas— las inscripciones textuales no refuerzan los sentidos de las imágenes sino que los ponen en tensión, lo que genera un efecto irónico o humorístico (recuérdese, por ejemplo, el caso de *Symptoms of Courage*). A raíz del análisis de los diferentes elementos que integran estas imágenes —cuyos sentidos resultan de un grado de transparencia diverso— nos hemos preguntado por las formas de recepción y los distintos niveles de lectura de estas piezas gráficas. Sin perder de vista que lo que para nosotros resulta opaco puede haber sido perfectamente transparente para los espectadores de aquel entonces, hemos esbozado la posibilidad de que estas piezas gráficas tuvieran “capas” de sentido accesibles a distintos tipos de observadores.

Por supuesto que nuestra tesis deja abiertas algunas preguntas, y también ciertas áreas de vacancia. Por un lado, creemos que el corpus de representaciones producidas en torno a estos acontecimientos durante las primeras décadas del siglo XIX —con intenciones tanto conmemorativas como satíricas— es susceptible de ser ampliado, a partir de la profundización de la búsqueda en colecciones y reservorios nacionales e internacionales.²⁷⁴

Consideramos, además, que queda pendiente un estudio más acabado acerca de los modos de circulación y recepción de estas piezas gráficas, intrínsecamente vinculados con la cuestión de su materialidad. Aunque hemos abordado este tema muy brevemente para los grabados conmemorativos, y con algo más de detalle para el caso de las imágenes

²⁷⁴ Algunas piezas recabadas han quedado fuera de nuestro análisis, sea por no contar con información suficiente sobre ellas y/o con reproducciones que permitan un análisis acabado, o bien por no resultar pertinentes para el tipo de estudio propuesto (debido a su medio, características generales, etc.). Un ejemplo relevante es la acuarela de Edward Francis Burney, *Ataque de los ingleses por la brecha de la Ciudadela*, que forma parte de la colección del Museo Histórico Municipal de Montevideo.

satíricas, creemos que lo desarrollado es plausible de ser ampliado y complejizado. Para nutrir la investigación aquí recogida, sería particularmente interesante ahondar en los modos de circulación de los grabados conmemorativos: qué grado de relevancia tuvo para la opinión pública de la época el conflicto armado desarrollado en el Río de la Plata, quiénes consumían estas imágenes y a través de qué canales, y en qué contextos fueron exhibidas y/o contempladas estas piezas, son algunos de los interrogantes sobre los que seguramente profundizaremos en futuras pesquisas.

Por último, un tema de sumo interés para nosotros —que por cuestiones de extensión y pertinencia no hemos desarrollado en este trabajo— es la producción de imágenes relacionadas con las invasiones inglesas en el contexto rioplatense, durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien en la época de los hechos prácticamente no se produjeron representaciones visuales sobre este tema en el Río de la Plata —o, al menos, no hemos dado con ellas—, a comienzos del siglo XX varios artistas realizaron obras en torno a estos sucesos. No sólo contamos con piezas pictóricas y escultóricas que retratan a algunos de sus protagonistas,²⁷⁵ sino asimismo con escenas que representan momentos específicos de la contienda, entre las cuales las más emblemáticas posiblemente sean las realizadas por el artista francés Charles Fouqueray, por encargo del gobierno argentino.²⁷⁶

Evidentemente la recuperación de estos acontecimientos está vinculada con el contexto general de celebración en torno al Centenario de la Revolución de Mayo y de la Independencia. Sabemos que en esta época se realizaron grandes pinturas de historia, que formaron parte de un programa iconográfico destinado a la consolidación del Estado Nacional argentino y de sus valores identitarios. Como hemos señalado brevemente en la introducción, la historiografía argentina de la época comprendió las invasiones inglesas como antecedentes —y desencadenantes— del proceso de independización respecto a la

²⁷⁵ Por ejemplo: Lucio Correa Morales, *Santiago de Liniers*, s/f. Busto de mármol, s/m, Colección Museo Histórico Saavedra; Francisco Fortuny, *Retrato del Tte. Gral. John Whitelocke*, s/f. Óleo s/tela, 37.5 x 42.5 cm, Colección Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo'; Francisco Fortuny, *Retrato del Gral. Sir Samuel Auchmuty*, 1927. Óleo s/tela, 37.5 x 42.5 cm, Colección Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo'

²⁷⁶ Charles Fouqueray, *Reconquista de Buenos Aires*, 1909. Óleo s/tela, 302 x 243 cm, Colección Museo Histórico Nacional; *Defensa de Buenos Aires*, s/f. Óleo s/tela, s/m, Colección Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. Otras escenas dedicadas a acontecimientos históricos relacionados con las invasiones inglesas fueron producidas por Francisco Fortuny, Pablo Ducrós Hicken y Léonie Matthis.

corona española,²⁷⁷ motivo por el cual no debe llamarnos la atención que estos sucesos hayan sido ampliamente abordados.

Las pinturas producidas a comienzos del siglo XX distan mucho de las imágenes analizadas en esta tesis, no sólo en lo que atañe a su formato y materialidad, sino también en lo que respecta a los modelos y convenciones a los que responden. Esto último se evidencia principalmente en la elección de los episodios a representar: ya no se trata de la vista general del paisaje urbano, ni de la representación topográfica de la batalla, sino de momentos “clave” —como la rendición de las tropas británicas— en los que se destacan e individualizan ciertos personajes, lo que parecería responder a una concepción retórica de la representación de acontecimientos históricos. Creemos que el relevamiento exhaustivo de este tipo de piezas pictóricas dentro de las colecciones nacionales, y su posterior análisis detallado, constituirían una contribución al conocimiento acerca de las representaciones visuales de estos acontecimientos producidas en el contexto local, que dialogaría de manera interesante con lo desarrollado en esta tesis.

Como hemos mostrado, nuestra investigación deja varios campos abiertos, que ojalá resulten terreno fértil para futuras indagaciones. Creemos que este trabajo constituye un aporte relevante para el conocimiento de un corpus de grabados estrechamente relacionados con la historia nacional y regional, que hasta el momento no han merecido suficiente atención crítica. Consideramos que la mirada metodológica que hemos propuesto —que ha intentado complejizar la aproximación a estas representaciones, trascendiendo lo iconográfico para comprenderlas como objetos culturales opacos inscriptos en un contexto político e ideológico específico— ha permitido un abordaje novedoso de estas piezas visuales, lo que posiblemente permita una renovación parcial del relato desarrollado por la historiografía local en torno a ellas.

²⁷⁷ Este posicionamiento ya aparece claramente en los escritos de Bartolomé Mitre. Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2014 (1857).

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Bibliografía teórica

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016 (1983).

Barthes, Roland, "El efecto de realidad" en Barthes, Roland, Todorov, Tzvetan et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás, "*Cómo sucedieron estas cosas*". *Representar masacres y genocidios*, Madrid, Katz Editores, 2015.

Carroll, Noël, "Art and representation" en *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999, pp. 19-57.

Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1966.

Cosgrove, Denis, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, Londres-Nueva York, I. B. Tauris, 2008.

Edney, Matthew, "Mapping Empires, Mapping Bodies: Reflections on the Use and Abuse of Cartography", en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 63, Barcelona, 2007.

Edney, Matthew y Pedley, Mary (eds.), *Cartography in the European Enlightenment* (The History of Cartography Vol. IV), Chicago, Chicago University Press, [en prensa]. Resumen facilitado por Mary Pedley.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

-----, *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

Ginzburg, Carlo, "Checking the Evidence: The Judge and the Historian", en *Critical Inquiry*, Vol. 18 No. 1, 1991, pp. 79-92.

Harley, Brian, "Hacia una deconstrucción del mapa", en *Cartographica*, Vol. 26, nº2, 1988.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 (1966).

Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Hong Kong, Princeton University Press, 2000 (1960).

-----, "El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica" en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 2002 (1982), pp. 163-201.

Goodman, Nelson, "I. Reality remade" en *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*, Estados Unidos, The Bobbs-Merrill Company, 1968, pp. 3-43.

Lacoste, Yves, *La geografía: un arma para la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1977.

Latour, Bruno, "Visualisation and Cognition: Drawing Things Together", en H. Kuklick (ed.), *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6, pp. 1-40.

Lefebvre, Martín, "On landscape in narrative cinema" en *Canadian journal of film studies | Revue canadienne d'études cinématographiques*, Vol. 20 No. 1, 2011, pp.61-78.

Lois, Carla, "Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual", en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XIII, nº 298, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

-----, "El mapa, los mapas: Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica", en *Geograficando* nº11, La Plata, 2015. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6714/pr.6714.pdf

Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge, 1999.

Mitchell, William J.T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 (1994).

-----, *Landscape and Power*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2004,

Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001.

Pérez Carreño, Francisca, "La estética empirista" en Bozal, Valeriano (comp.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, pp. 30-45.

6.2. Bibliografía específica

AAVV, *Invasión, Reconquista, Defensa de Buenos Aires* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación Universitaria Católica Argentina, 2007.

Aliata, Fernando, "De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano", en *estudios del hábitat*, Vol 2 (5), La Plata, Universidad Nacional de La Plata | Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Junio 1997, pp. 11-20.

Arredondo, Horacio, *Iconografía de Montevideo: Grabados de las invasiones inglesas*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1927.

Barrios Pintos, Aníbal, *Montevideo visto por los viajeros*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1971.

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

-----, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.

Del Carril, Bonifacio, "El grabado y la litografía", en *Historia general del arte en la Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

Di Meglio, Gabriel, *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

-----, "Las milicias populares. La fuerza de la plebe", en Goritz, Gustavo (comp.), *1807: 200 años invasiones inglesas*, Buenos Aires, Taeda, 2007, pp. 89-102.

Gallo, Klaus, *Invasiones Inglesas*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

González, Ariosto; Pérez Montero, Carlos et al., *Iconografía de Montevideo*, Montevideo, Concejo Departamental de Montevideo, 1955.

González Garaño, Alejo B., *El grabado en la Argentina: 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 1942.

Halperin Donghi, Tulio, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014 (1972).

Luzuriaga, Juan Carlos, "Las invasiones inglesas: balances y perspectiva", en *Ciclo de Conferencias*, Academia Uruguaya de Historia Marítima y Fluvial, Montevideo, 2007, s/p.

Moore, Guillermo, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, MCBA, 1945.

Otero Mera, Alicia, "La Invasiones Inglesas. Una mirada moderna a la iconografía tradicional", en *Armas y Letras*, N°5, 2007, pp. 112-152.

Pearson, Isaac, *Las invasiones inglesas*, Buenos Aires, Lit. é Imp. Méjico 2670, 1901.

Roberts, Carlos, *Las invasiones inglesas del Río de la Plata (1806-1807) y la influencia inglesa en la Independencia y organización de las provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Talleres Gráficos S.A. Jacobo Peuser Ltda., 1938.

Trifilo, Samuel, "British Travel Accounts on Argentina before 1810", en *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 2 No. 3, 1960, pp. 239-256.

6.3. Bibliografía general

Abbey, John Roland, *Travel in aquatint and lithography, 1770-1860, from the library of J.R. Abbey*, Londres, Curwen Press, 1953.

Amigo, Roberto, "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], enero de 2009, consultada el 9 de junio de 2017, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/49702>

Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (2 tomos), Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Delaplanche, Jérôme, "Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVIIIe siècle", en *Les cahiers de la Méditerranée*, n° 83, diciembre 2011.

Dolinko, Silvia, "Obra múltiple, impresa, híbrida: Apuntes en torno al grabado", en *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2002.

Engen, Rodney K., *Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and their Works*, Cambridge, Chadwyck Healey, 1979.

Fordham, Douglas, "Satirical Peace Prints and the Cartographic Unconscious", en McAleer, John y MacKenzie, John (eds.), *Exhibiting the Empire: Cultures of Display and the British Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2015, pp. 64-89.

García, Bernardo (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

Harley, Brian y Woodward, David (eds.), *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Malosetti Costa, Laura, *Pampa, ciudad y suburbio* (cat. ex.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

Matallana, Andrea, *Humor y política: un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Mc. Phee, Constance C. y Orenstein, Nadine M. "‘Shoot Folly as It Flies’: Humour on Paper", en *Infinite Jest. Caricature and satire from Leonardo to Levine* (cat. ex.), Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 3-17.

Pedley, Mary, "Maps, War, and Commerce: Business Correspondence with the London Map Firm of Thomas Jefferys and William Faden", en *Imago Mundi*, Vol. 48, 1996, pp. 161-173.

-----, "Map Wars: The Role of Maps in the Nova Scotia/Acadia Boundary Disputes of 1750", en *Imago Mundi*, Vol. 50, 1998, pp. 96-104.

Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

-----, "La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)", en Rodríguez, Inmaculada y Mínguez, Víctor (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp.313-330.

-----, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018.

Rausser, Amelia, "Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution", en *Oxford Art Journal*, Vol. 21 No. 2, 1998, pp. 153-171.

Rausser, Amelia, "Caricature and Irony: Aestheticism, Embodiment and Subjectivity", en *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-century English Prints*, Associated University Press, 2008, s/p.

Roman, Claudia, "Oralidad, escritura e imagen en la prensa satírica rioplatense del siglo XIX", en Jitrik, Noé (comp.), *Aventuras de la Crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 2007, s/p.

Sánchez Rubio, Carlos, *El documento cartográfico militar manuscrito. Evolución histórica y utilización en la Guerra de Independencia Española* (Tesis de grado), Badajoz, Universidad de Extremadura, 2017.

Schreuder, Delphine, "Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle", en *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts*, 2015, s/p.

Szir, Sandra, "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)", en *caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, n°3, diciembre de 2013.

----- (comp.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

Worms, Laurence, "The Maturing of British Commercial Cartography: William Faden (1749-1836) and the Map Trade", en *The Cartographic Journal*, v.41, 2004, pp. 5-11.

6.4. Fuentes

Auchmuty, Samuel, "Extract of a Dispatch from Sir S. Auchmuty, dated Monte Video, February 6, 1807, addressed to the Right Hon. W. Wyndham", en *The martial achievements of Great Britain and her allies: from 1799 to 1815*, Londres, J.S. Jenkins, 1815.

Barcia, Pedro Luis y Raffo, Josefina (comps.), *Cancionero de las invasiones inglesas*, Buenos Aires, Emecé, 2010.

Fernyhough, Thomas, *Military memoirs of four brothers (natives of Staffordshire), engaged on the service of their country, as well in the New World and Africa as in the continent of Europe, by the survivor*, Londres, William Sams, 1829, disponible en:

<https://archive.org/details/militarymemoirs00ferngoog/page/n6>

Ferrer de Couto, José y March y Labores, José, *Historia de la Marina Real Española*, Madrid, 1854, Imp. de José María Ducazca, disponible en: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000100060>

Gillespie, Alexander, *Buenos Aires y el interior. Observaciones reunidas durante una larga residencia, 1806-1807*, Buenos Aires, A-Z Editora, 1994 (1807).

Moreno, Mariano, *Memoria sobre la invasión de Buenos Ayres por las armas inglesas al mando del General Lord Beresford*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, 2011 (1806).

S/A, *Trial of Lieutenant General John Whitelocke, commander in chief of the expedition against Buenos Ayres. By court-in martial. held in Chelsea college, on Thursday, the 28th January, 1808, and succeeding days. Taken verbatim in short hand by a student of middle temple*. Londres, T. Gillet, 1808. Disponible en: <https://archive.org/details/trialoflieutenan00whit/mode/2up>

7. CORPUS

7.1. Grabados conmemorativos

Anónimo, *Reconquista de Buenos Ayres*, ca. 1806-1807, grabado en cobre, s/m, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

Cardano, José, *Los Ingleses atacan á Buenos - Ayres y son rechazados 1807*, aguatinta s/papel, s/f, 76 x 56 cms. Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

Colnaghi, Paul (ed.), *A view of the town and harbour of Monte Video. Taken from the spot where the Troops under the Command of Sir Samuel Achmuty [sic.] were encamped previous to the Assault which took place on the morning of the 3rd. of February 1807*, ca. 1807, aguatinta s/papel, 36.3 x 60.4 cm, Colección British Museum. Grabado por J. Merigot.

Faden, William (ed.), *Sketch of the Harbour of Monte Video and City of St. Philip shewing the Movements of the British Army in the Attack of that Place which was Taken by Storm, early in the Morning Feby. 3d. 1807 / West by North, View of the City of S. Philip; Montevideo*, 4 de junio de 1807, litografía s/papel, 53,5 x 72,5 cm. Dibujo de George Robinson, grabado de J. Merigot.

Jenkins, James (ed.), *Storming of Monte Video – Feb.y 3rd. 1807*, 1815, litografía s/papel, 28.7 x 35 cm, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra. Dibujo de W. Heath, grabado por T. Sutherland.

Orme, Edward (ed.), *Storming of Monte Video, Feby. 3rd. 1807: dedicated by permission to B. General Sir Samuel Auchmuty and the officers engaged at the gallant & ever memorable attack*, ca. 1808, grabado s/papel, 54 x 77 cm., Brown Digital Repository. Dibujo de George Robinson, grabado por John Heaviside Clark y Matthew Dubourg.

Robertson, D. (ed), *A View of the Town, Citadel and Mount of Monte Video in the Rio de la Plata, taken during the late Siege; Showing the approaches of the British Army under the command of Brigadier General Sir Sam. Auchmuty*, ca. 1807, aguatinta, 50 x 37,8 cm. Dibujo de P. Guichenet, grabado por I. Jeakes. Galería Hilario. Artes, Letras y Oficios.

Urrabieta y Ortiz, Vicente (dibujante) y Martínez, J. J. (litógrafo), *Ataque por los ingleses á Buenos-Aires. Reconquistada Buenos Aires por el capitán de navío D. Santiago Liniers, haciendo prisionera la guarnición inglesa con su comandante Beresford, vuelve la escuadra británica en 1807 a atacar con mucho empeño la misma plaza y es rechazada por el valor de nuestros marinos y soldados*, ca. 1854, litografía s/papel, Colección Museo Histórico Cornelio de Saavedra.

7.2. Grabados satíricos

Anónimo, *Taking the city of Buenos Ayres by the British forces*, s/f, grabado s/papel, 12.5 x 35 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library)

Anónimo, *The British troops entering the citadel*, 1806, grabado s/papel, 12.5 x 9.5 cm., Brown Digital Repository (Brown University Library).

Anónimo, *The Spanish governor surrendering to General Beresford*, 1806, grabado s/papel, s/m, Brown Digital Repository (Brown University Library).

Fores, Samuel W. (ed.), *Simptoms of Courage!*, 26 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.9 x 35.4 cm, Colección British Museum. Grabado de "G. Whiteliver", dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

----- (ed.), *The Ghost of Byng*, 28 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.9 x 35.7 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

----- (ed.), *Winging a Shy Cock*, 29 de marzo de 1808, aguafuerte coloreada, 25.3 x 35.6 cm., Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

----- (ed.), *A Standing Toast in the Army*, 2 de mayo de 1808, aguafuerte coloreada, 24.8 x 35.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

----- (ed.), *The bell-weather and the bell-hanger or the chesunt blacksmith*, 16 de mayo de 1808, aguafuerte coloreada, 25.9 x 36.6 cm., Colección British Museum. Dibujo de Charles Williams.

----- (ed.), *A Standing Toast in the Army*, 17 de marzo de 1809, aguafuerte coloreada, 24.8 x 35.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Isaac Cruikshank.

Thompson, G. *The Glorious Conquest of Buenos Ayres by the British Forces, 27th June 1806*, 1806, xilografía coloreada, s/m, Colección National Army Museum (Londres).

Walker & Co. (eds.), *A charade*, abril de 1808, aguafuerte coloreada, 29.5 x 19.5 cm, Colección British Museum. Dibujo atribuido a Charles Williams.