

Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes¹

Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): an artist in the margins

GEORGINA GABRIELA GLUZMAN
Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
georginagluz@gmail.com

Recibido: 15 de julio de 2015
Aprobado: 15 de julio de 2016

Resumen

Durante el siglo XIX diversos artistas europeos emprendieron el viaje hacia diferentes puntos del continente americano. Entre ellos, mucho se dedicaron a la litografía, logrando en ciertos casos un amplio éxito comercial. Este artículo examina la trayectoria de la artista ginebrina Andrienne Pauline Macaire (1796-1855), dueña junto a su esposo de un temprano emprendimiento litográfico en la ciudad de Buenos Aires. Macaire puede ser considerada la primera artista profesional de renombre activa en esa ciudad. En efecto, es posible diferenciar su trayectoria de las de otras artistas contemporáneas, de las cuales se dispone de menos información y de las que han sobrevivido menos obras. En una primera parte del texto se analiza su inscripción en la literatura artística nacional. A continuación, se describe su formación en Ginebra y se estudia su importante actividad en Buenos Aires, estableciendo conexiones con el panorama artístico local. A lo largo del artículo se presentan obras y fuentes inéditas, o insuficientemente exploradas, a fin de justipreciar su carrera artística y de brindar elementos para futuras investigaciones..

Palabras clave: Andrienne Pauline Macaire, Bacle, litografía.

Gluzman, G.G. (2016): Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3) 495-514

Abstract

During the nineteenth century many European artists travelled and settled in different parts of the Americas. Among them, many practiced lithography, achieving in some cases a widespread commercial success. This article examines the history of the Genevan artist Andrienne Pauline Macaire (1796-1855), owner with her husband of an early lithographic enterprise in the city of Buenos Aires. Macaire can be considered the first professional artist of renown active in that city. Indeed, it is possible to differentiate her trajectory from those of other contemporary women artists, of whom there is less information and fewer extant works. In the first part of the text, I analyze Macaire's inscription in the national artistic literature. Then, I move to her training in Geneva and her important activity in Buenos Aires, establishing links with the local artistic milieu. Throughout the article I present works and sources yet unpublished, or insufficiently explored, in order to appraise her career and to provide elements for future research.

Keywords: Andrienne Pauline Macaire, Bacle, lithography.

Sumario: 1. Introducción, 2. Formación en Ginebra y primeros trabajos conocidos, 3. La obra litográfica de Macaire en Buenos Aires, 4. A modo de conclusión. Referencias. Notas.

1. Introducción

El siglo XIX “irrumpió con transformaciones que tendrían largas consecuencias para la que sería la Nación Argentina, comenzando por la Revolución que terminó con el régimen colonial en 1810” (Barrancos 2007: 53). La Revolución de Mayo alteró de modo profundo la vida social y cultural. Los roles femeninos también se vieron afectados por estos cambios, al tiempo que los debates en torno a la educación y el estatuto de las mujeres en la sociedad se profundizaron, dando origen a un entramado de discursos que recorrería todo el siglo. Johanna Mendelson (1978) sostuvo que el rol de las mujeres fue un tema escasamente discutido en los círculos intelectuales hispanoamericanos de las generaciones anteriores a las revoluciones. El desarrollo de este debate data de los comienzos de la difusión de las ideas ilustradas. La necesidad de educar “madres republicanas” fue una de las alternativas de estos debates.

Las primeras décadas de existencia independiente en Argentina asistieron a un involucramiento de las mujeres en diversas actividades creativas. Pero, el fragmentario registro tanto material como escrito de la actuación femenina en el panorama artístico argentino anterior a la década de 1890 convierte la investigación de estos momentos tempranos en un auténtico desafío. Se conservan apenas un puñado de nombres y de obras, que están lejos de permitir el establecimiento una cronología precisa. Por ello, sólo resulta posible concentrarse en puntos específicos capaces de generar preguntas en torno a las relaciones entre mujeres y arte en la Argentina durante los turbulentos años que median entre la Revolución de Mayo y el establecimiento del “orden conservador” en las últimas décadas del siglo.

Estas dificultades documentales se vinculan con otras, de carácter historiográfico. En efecto, la consideración de este período en la literatura artística nacional ha sido muy baja. Ha sido visto como una etapa de escaso desarrollo cultural, marcada por problemas políticos, por las luchas facciosas y por la fragmentación territorial. Eduardo Schiaffino, figura señera de la historiografía artística argentina, ha dejado una perdurable descripción de la situación durante las primeras décadas independientes: “el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cuál es el de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige” (1883: 25). Ahora bien, existen numerosos indicadores que permiten complejizar este panorama, como ha señalado con claridad María Lía Munilla Lacasa (1999a: 155-156). La organización de fiestas patrias, un incipiente mercado, la aparición de nuevos espacios de exhibición, el establecimiento de talleres litográficos y la consolidación de colecciones coadyuvan a delinear un nuevo relato de las actividades artísticas del período.

A pesar de esta renovación, la participación femenina en las artes durante estas décadas continúa desdibujada y sumida en las sombras. La presencia femenina en la literatura artística referida a las primeras décadas del siglo XIX es esquiva y está sujeta a fórmulas rígidas. Presente tanto en los primeros relatos sobre la historia del arte nacional como en textos posteriores, la caracterización de la totalidad de las artistas

del este momento como “aficionadas” –frente a los varones “profesionales”–, ha ocultado de modo efectivo el compromiso que hallamos en este momento temprano, donde por otro lado el rol de artista distaba de estar profesionalizado y no existía un mercado formalizado donde insertar las producciones. El artista, crítico e historiador del arte José León Pagano se refería a las artistas anteriores al siglo XX como culturas de la “pintura femenina, de flores, de frutas” (1937: 395), sentando así las bases de su invisibilización posterior.

A lo largo del siglo XIX América fue recorrida por un importante número de artistas, conocidos en la literatura especializada como “artistas viajeros”. La disgregación del imperio español inauguró nuevas posibilidades laborales y económicas para artistas de diversas latitudes. Entre ellos se hallaba un número considerable de litógrafos que, desde México hasta Argentina, difundieron esta por entonces novedosa técnica capaz de producir imágenes de forma masiva y poco costosa.

César Hipólito Bacle (1794-1838) y Andrea Bacle (1796-1855), su esposa, llegaron a Buenos Aires procedentes de Ginebra hacia 1828, posiblemente como parte del grupo de intelectuales y técnicos atraídos a la Argentina por Bernardino Rivadavia, cuya administración atrajo a numerosos intelectuales, entre los que se cuenta el ingeniero saboyano (devenido artista) Carlos Enrique Pellegrini y el escritor también italiano Pedro de Angelis, entre otras figuras. Comenzaron a arribar a Buenos Aires en los últimos años de la década de 1820. Pronto, el matrimonio Bacle-Macaire se abocó a la práctica de esta técnica, ocupando un lugar importante en el panorama cultural. La producción litográfica en Buenos Aires durante el siglo XIX ha sido tema de diversas investigaciones, muchas de las cuales se remontan a la década de 1930 (González Garaño 1928, 1933; Trostiné 1953). En los últimos años se registra un renovado interés por la imagen litográfica y más ampliamente por la imagen impresa (Szir 2009, 2013).

El objetivo de este trabajo es recuperar la actuación de Andrienne Pauline Macaire en el contexto porteño. Su rica trayectoria permite atribuir a las actividades creativas de las mujeres una mayor riqueza que la sugerida hasta ahora por la bibliografía tradicional, que sólo recientemente ha comenzado a ser cuestionada (Gluzman 2010 y 2012; Gluzman, Munilla Lacasa y Szir, 2013a). Su desarrollo está ligado al pensamiento feminista y a su interrogación crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres.

En Europa y los países anglosajones, las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 revelaron que esta disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad universales, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” –auténtico pilar disciplinar– hasta la de “bellas artes” en detrimento de otras actividades creativas. Como señalan Norma Broude y Mary Garrard, el proyecto feminista en la historia del arte se propone “corregir las cosas”, recuperando las historias de mujeres invisibilizadas por los relatos androcéntricos (1982: x). A tal fin, hemos recurrido a un análisis de los *topoi* que aparecen en los comentarios biográficos sobre Andrienne Pauline Macaire y a un examen sobre fuentes del período, algunas de las cuales han sido insuficientemente exploradas.

Hijo de un rico relojero devenido capitán, Bacle había seguido los pasos de su padre, entrando al servicio de la armada francesa. En 1816 contrajo matrimonio con

Andrienne Pauline Macaire. Incluida en la mayor parte de las historias generales del arte argentino bajo el nombre de “Andrea Bacle”, las paradojas de su aceptación como parte de la historia del arte nacional nos salen rápidamente al encuentro. El nuevo nombre de pila –utilizado por la propia artista en sus años porteños–, señala la castellanización de Andrienne, sancionando su derecho a ingresar a la genealogía del arte argentino, mientras que la prominente –y casi excluyente– utilización de su apellido de casada indica las condiciones particulares de su acceso: de la mano de su esposo. En 1922, en uno de los primeros relatos sobre la historia del arte argentino, José María Lozano Mouján consignaba que la llegada de Bacle “y su esposa, a la vez ayudante, Andrea” marcaba el inicio del desarrollo de las artes gráficas (1922: 34). En apariencia, reconocía en pie de igualdad los esfuerzos en pos de la Litografía del Estado realizados por ambos cónyuges. Sin embargo, es evidente que el auténtico motor de los aportes era para el autor Bacle. Es de él de quien se deben ocupar los historiadores: “La personalidad de este artista es sumamente interesante y digna de que alguien se ocupe a fondo de él; fué el fundador de la Litografía del Estado en 1828; tuvo un registro de marcas, era naturalista, actuó en política, siendo uno de los que fomentó el batallón ‘amigos del orden’, etc.” (Lozano Mouján, 1922: 35). Es la dimensión pública la que es valorizada. Al lado de los logros de César Hipólito Bacle, perfecto *entrepreneur*, la actividad de Macaire no resulta suficiente. Ella es simplemente la perfecta colaboradora. Incapaz de iniciar negocios, de investigar la naturaleza y de participar en política, sus contribuciones son de una importancia menor. Las mismas permanecen en un espacio liminar entre el “adorno” y la actividad pública, visible y valorada. Sin embargo, creemos que la participación de Macaire fue mucho mayor de lo apuntado por la literatura artística nacional, al tiempo que el rol de Bacle debe ser revisado críticamente.

Un paso en tal sentido fue emprendido por José León Pagano, en su trabajo señero sobre la historia del arte en la Argentina, en la década de 1930. Pagano dividía en cuatro momentos la historia del arte argentino. Ya en la etapa de los precursores se refirió a la actividad de algunas artistas, entre ellas Andrienne Pauline Macaire. El capítulo dedicado a los comienzos del grabado en la Argentina incluye un extenso comentario de la obra del ginebrino César Hipólito Bacle, quien fue presentado como un personaje maldito (1937: 122-130). En cambio, Pagano realizaba un elogio apasionado de la figura de Andrienne, la devota esposa de Bacle, que aparecía como su colaboradora principal. Pagano llegaba incluso a preguntarse si César Hipólito Bacle dibujó todo lo que se le atribuye, cuestionando de modo pionero el *aparato* Bacle, es decir, la noción de que César Hipólito es el verdadero motor y origen del proyecto litográfico en Buenos Aires. Aún más interesante que esta fundamental relectura de la producción de Andrienne Macaire resulta la construcción que Pagano realizó de su personalidad. Tras describirnos a un César Hipólito Bacle obsesionado por la obtención de ganancias, Pagano elaboró un retrato de Andrienne como figura angelical y refinada, “colaboradora ferviente y compañera abnegada” (1937: 129). Pagano atribuye a sus “gustos aristocráticos” el dictado de cursos de dibujo y pintura destinados a mujeres, así como su trabajo en el Ateneo Argentino, un colegio para señoritas. Así, lejos de justipreciar la vasta producción de la artista, Pagano la identificaba con el estereotipo de la *accomplished lady*. Así, el *topos* de la asociación

entre mujeres refinadas y práctica artística (ya presente en las elegantes artistas de Giorgio Vasari) hace su aparición en la literatura artística nacional. El mismo se instalaría en las décadas siguientes como una fórmula capaz de homogeneizar y menospreciar las actividades creativas de las mujeres. En su segunda edición, publicada en 1568, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Vasari ofrecía unas doscientas biografías, precedidas por prefacios e introducciones. En este vasto trabajo de Vasari las mujeres artistas tienen una presencia menor, aunque bien documentada. Todas las mujeres que Vasari mencionaba pertenecían a la nobleza italiana, en momentos en que el arte era practicado sobre todo por clases medias. De este modo, Vasari parece intentar asegurar el carácter noble del arte, insertándose en una polémica fundamental de la época, a través del ejemplo de estas mujeres refinadas que lo practicaban (Pollock, 1987: 214-216).

2. Formación en Ginebra y primeros trabajos conocidos

Andrienne-Pauline Macaire nació en la ciudad de Ginebra el 15 de agosto de 1796. A diferencia de lo que mantiene la bibliografía especializada, Andrienne (no Adrienne) era el nombre de pila de Macaire (Briquet, 1932: 241). Macaire se había formado con la importante artista, coleccionista y benefactora de las artes Henriette Rath (1776-1856). Pintora especializada en miniatura, Rath estuvo activa en Ginebra, París y Berna, exhibiendo en varias oportunidades en el salón parisino. Fue no solamente una pintora exitosa, sino que dedicó vastos esfuerzos a la promoción del dibujo en Ginebra. Vale la pena detenerse en la situación de las mujeres artistas en esta ciudad. En un texto clave, Noémie Etienne y Vincent Chenal han señalado la importante presencia femenina en el campo artístico ginebrino, a través de diversas instituciones como la *École de Dessin*, la *Société des Arts* y el *Musée Rath*, fundado en 1826 por las hermanas Jeanne-Françoise y Henriette Rath. Los mismos autores han destacado que la presencia de las mujeres en la escuela pública de dibujo antecede a una clase especialmente destinada a ellas. Las clases exclusivamente femeninas comenzaron a operar entre 1792 y 1798, bajo dos denominaciones: *École des Dames* y *Académie des Dames* (2009: 72). La formación brindada se basaba en la copia de estampas y yesos. El estudio del modelo vivo, no obstante, no estuvo excluido por completo, como lo demuestran las clases de anatomía (limitadas al busto y brazos) y el estudio de *écorchés* y yesos de cuerpo entero. Durante la generación siguiente, el estudio *d'après nature* se haría más común entre las estudiantes ginebrinas (Chenal y Etienne, 2009: 76-77). Así, la ciudad de Ginebra presentaba una situación particular que difería del esquema de otros países europeos, constituyendo en tal sentido una verdadera excepción cultural. Los responsables de las instituciones artísticas dedicadas a la enseñanza femenina eran conscientes de la especificidad del caso ginebrino y se enorgullecían de “esta escuela única en su género en Europa” (Chenal y Etienne, 2009: 72).

Fue en este alentador contexto donde se formó artísticamente como pintora miniaturista Macaire, hija del comerciante Daniel Macaire y de Jeanne Gignoux. La miniatura, el pastel y la pintura al esmalte eran técnicas feminizadas, pero intensamente valoradas, en las que diversas artistas ginebrinas se destacaron. En efecto, la producción de bienes de lujo tales como relojes y piezas de orfebrería

empleó a un gran número de mujeres formadas en técnicas y saberes feminizados. Frente a la enorme importancia de estas actividades, ciertas técnicas usualmente percibidas como menores fueron celebradas, contradiciendo la jerarquía artística más ampliamente aceptada. Fue la historiografía artística del siglo XX la que aplicó el aparato conceptual restrictivo de las “bellas artes” al caso de Ginebra, otorgándose un lugar reducido a las artistas mujeres y eliminándose de un golpe a los miniaturistas (Chenal y Etienne, 2009: 87).

Además de brindar amplias posibilidades de educación, Ginebra también fue excepcional al tener espacios de exposición donde las mujeres ingresaron. El Musée Rath ofreció un temprano sitio de exhibición de la obra de Macaire. El *Musée d'art e d'histoire* de Ginebra posee en su acervo dos miniaturas de Macaire, que enriquecen el limitado corpus de obras únicas de la artista. Las miniaturas conocidas dan cuenta de la refinada técnica de la artista y explican por qué se convirtió en una miniaturista buscada por la élite porteña. El retrato femenino de Ginebra es una pieza de gran belleza e interesantes detalles, como el delicado cuello bordado (Andrienne Pauline Macaire, *Retrato de mujer*, circa 1828, acuarela y gouache sobre marfil, 6,8 cm ø, Musée d'art e d'histoire, Genève). En Buenos Aires, según ha afirmado Susana Fabrici (2014), sólo se conserva una miniatura de su mano. Se trata del retrato de su esposo, que fuera regalado al pintor Fernando García del Molino. El mismo tiene un dibujo correcto y presenta un colorido rico [Figura 1]. Ubicado sobre un fondo neutro, Bacle ha sido representado con vestimenta elegante y mirada melancólicamente dirigida hacia abajo, en tres cuartos de perfil.



Figura 1. Andrienne Macaire, *Retrato de César Hipólito Bacle*, 5,4 x 4,7 cm, acuarela y gouache sobre marfil, circa 1828-1838, colección particular.

El retrato civil había hecho su aparición en la Buenos Aires posrevolucionaria, tras haber estado reservado a la efigie de los reyes, los funcionarios virreinales y las autoridades eclesiásticas. Como señaló Munilla Lacasa, una “demanda creciente de

retratos de los representantes más encumbrados de la sociedad” atrajo la atención de artistas europeos (1999b: 254). En este contexto, la miniatura estuvo lejos de ser una práctica artística feminizada –aunque su difícil y paciente ejecución haya sido tradicionalmente considerada apropiada para el talento de las mujeres– y fue sumamente popular en las primeras décadas del siglo XIX, decayendo hacia fines de siglo (Trostiné, 1947: 15). Ya Lozano Mouján había señalado que el “sistema de pintura que más aceptación tuvo, fué el retrato en miniatura” (1922: 39). Macaire no fue la única mujer abocada a la práctica de la miniatura. Ni tampoco fue la miniatura vista como una especialidad reservada a las mujeres: Carlos Durand, Fernando García del Molino, Carlos Morel y Antonio Somellera, entre otros, practicaron este arte muy valorado en el mercado porteño. En tal sentido, debemos considerar que en la temprana cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires la miniatura se hallaba comprendida, como lo testimonia el inventario de útiles existentes efectuado en 1836 (cit. en Trostiné, 1950: 85).

Otra artista activa en este período fue la francesa Antonia Brunet de Annat, dedicada también al retrato en miniatura así como al óleo. En sus anuncios destacaba su formación parisina, indicando que era discípula de “los primeros maestros de Paris” (*La Gaceta Mercantil*, 1826: 2). Ya en enero de 1826 anunciaba su intención de instalar en su residencia “una escuela de dibujo para las jóvenes” (*La Gaceta Mercantil*, 1826: 2), dando cuenta del interés de la alta sociedad porteña por la educación artística. En 1837 anunciaba sus clases diarias entre 7 y 9 de la noche (*Diario de la Tarde*, 1837: s. p.). Casada con el dorador y fabricante de espejos Claudio Annat, su primer trabajo conocido data de 1827, pero la artista seguía en plena actividad hacia 1862, como lo demuestran los avisos publicados en la prensa (Cros y Doderó, 2003: s. p.). De las obras conservadas de esta artista el retrato de María Eugenia Escalada de Demaría ha sido reproducido en diversas oportunidades y permite apreciar la alta calidad de su trabajo (Antonia Brunet, *Retrato de María Eugenia Escalada de Demaría, circa 1830*, miniatura sobre marfil, 4,5 x 5,3 cm, Museo Histórico Provincial “Julio Marc”, Rosario). La miniatura representa a una mujer ataviada y enojada de modo lujoso, mostrando un modelo femenino caracterizado por la delicadeza de expresión. El pincel de Brunet ha logrado plasmar de modo convincente las múltiples texturas, aunque la resolución anatómica no sea de la misma calidad. Curiosamente, del reducido corpus de tres miniaturas que componen la obra identificada de Brunet la bibliografía ha optado por reproducir de modo preferente el único retrato femenino de su mano, ignorando las restantes miniaturas que toman como modelo a hombres de la sociedad porteña y presentándola así como una retratista femenina. En todos ellos se percibe una técnica cuidada.

3. La obra litográfica de Macaire en Buenos Aires

En su clásico estudio sobre Bacle, Trostiné lo consagró como “renovador de la vida artística porteña”. Su opinión sobre Macaire resulta verdaderamente sorprendente. En efecto, escribió: “sus cualidades para el dibujo no fueron grandes” (1953: 9-12). Las escasas páginas dedicadas a Macaire se centran en sus proyectos educativos, a los que haremos luego referencia, desconociendo que la enorme producción del establecimiento litográfico sólo puede ser comprendida si se considera la tarea

mancomunada de Macaire y de los muchos otros artistas que desarrollaron su actividad en la imprenta, de cuyos procesos internos de producción y funcionamiento poco conocemos. En rigor, la historiografía artística ha creado un “autor”, donde sólo existía una multiplicidad de artistas trabajando en obras producidas de un modo muy vago por César Hipólito Bacle, quien pareciera haber no haber sido más que el editor de la imprenta, como ya señalara de modo pionero José León Pagano. No sólo Macaire sino también otros artistas (entre los que se encuentran Hipólito Moulin, Arturo Onslow, Carlos Enrique Pellegrini, Juan Francisco Guerrin, Alfonso Fermepin y Jules Daufresne) aparecen subsumidos en esta construcción autoral.



Figura 2. César-Hippolyte Bacle, *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*. Buenos Aires, 1833 (Bibliothèque Nationale de France, Paris). Fotografía de la autora.

La *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante* es elocuente en tal sentido y permite valorar el rol de Andrienne Pauline Macaire [Figura 2]. Refiriéndose a su viaje a Brasil —una experiencia que tendría un desenlace trágico al naufragar el barco que los traía de regreso a Buenos Aires— César Hipólito Bacle destacó que tras diez meses de permanencia había reunido “colecciones considerables, tanto de pájaros como de cuadrúpedos, reptiles, peces, insectos, caracoles, plantas y granos” (1833: 7). Esta fuente autobiográfica escasamente explorada en la bibliografía tradicional sobre Bacle brinda indicios que permiten desmontar el aparato Bacle construido por la historiografía. A pesar de aparecer en ella como naturalista, Bacle es muy claro con respecto a la autoría de los dibujos perdidos en el naufragio: junto a cuatro tomos de escritos se perdió “un volumen de planchas que se componía de diversas vistas de la ciudad y de la rada, de una gran cantidad de flores y de plantas de las más interesantes de la provincia, muchas de las cuales aún no habían sido descritas, todo dibujado del natural por mi esposa” (1833: 104). La cita de Bacle sugiere que su conocimiento del dibujo, a pesar de formar sin duda parte del bagaje de los naturalistas, era inferior al de su esposa, quien había tomado a su cargo la realización de las tan preciadas

y necesarias ilustraciones. En este punto debemos recordar que Bacle no tuvo formación formal en historia natural y que manifestó un interés relativamente tardío en esta rama (Macaire, s. d.), permitiéndonos suponer que sus habilidades en el dibujo estaban menos desarrolladas que lo que ha sido mantenido tradicionalmente.

Un anuncio aparecido en *El Tiempo* en 1828 detallaba las tareas que se realizaban en el establecimiento litográfico dirigido por Bacle. En la enumeración ocupaba un lugar central la ejecución de “retratos de todas clases, en miniatura y al óleo” (cit. en Trostiné, 1953: 21). Estas tareas eran muy posiblemente ejecutadas por Macaire, cuya formación adquirida en su ciudad natal la habilitaba en tal sentido. Es sintomático del estatuto secundario otorgado a Macaire el hecho de que en la bibliografía especializada rara vez se mencione que el emprendimiento de Bacle era un “establecimiento de pinturas y litografía” (cit. en Trostiné, 1953: 21). En efecto, la misma ha enfatizado la producción de imágenes impresas y el carácter público de las mismas, donde Macaire no habría tenido tanta injerencia. En rigor, desde 1832 el establecimiento de una empresa litográfica estaba ligado a un procedimiento preciso que una mujer legalmente pareciera ser incapaz de cumplir. Las solicitudes elevadas a la Escribanía Mayor de Gobierno resultan esclarecedoras en este aspecto. Los pasos a seguir para que se aprobara este pedido incluían la presentación de cinco testigos que declararan la conducta intachable y el carácter de adicto a la causa de la Federación. Para las mujeres habría sido difícil cumplir estos requisitos, ya que no constituían sujetos políticos completos, aunque desplegaran marcas de adscripción política.

En 1836 Luis Aldao presentó a los “cinco ciudadanos de notoriedad conocidos por su decencia y fidelidad á la Causa Nacional de la Federación” (1836: s. p.; cf. Gluzman, Munilla Lacasa y Szir, 2013a), a fin de establecer una imprenta. Don Victorio de la Peña declaró que le constaba que el solicitante era “natural de Buenos Ayres, adicto y fiel á la causa Nacional de la Federación, habiendo sido el año treinta y tres, cuando pocos querían comprometerse, un compañero escrutador en las elecciones de ese año” y agregó que “Aldao ha sido siempre de una conducta á toda prueba de honrradez sin mancha alguna”. Resulta interesante contrastar los testimonios desplegados para la aprobación de una empresa litográfica con los presentados por Macaire para lograr apoyo oficial para el Ateneo Argentino, la escuela de existencia breve que dirigiría. En tal sentido, el escritor Rafael Minvielle (1800-1887) declaró que “la señora doña Andrea Bacle... me merece el concepto después de haber cultivado su amistad desde su llegada a ésta de ser una buena madre de familia, de una moral religiosa a toda prueba, calidades recomendables, y sobre todo necesarias para el delicado encargo de la educación de la juventud” (cit. en Trostiné, 1953: 67). Las dos solicitudes dan cuenta de una clara división en torno a lo que Geneviève Fraisse ha llamado “los dos gobiernos”, es decir, el dominio de lo público y de lo privado concebidos como dos espacios claramente diferenciados (2003).

La participación de Andrienne Pauline Macaire en proyectos de circulación masiva de la imagen, parte de un temprano proceso de circulación global, fue sin embargo muy relevante. En este sentido, es posible constatar el elevado porcentaje de litografías dibujadas por Macaire sobre el total de lo impreso en la Litografía, incluyendo obras centrales de la imprenta como la muy reproducida serie *Trages y costumbres* (1834) que ejecutó junto a Hipólito Moulin, como es visible en la portada

de la colección. A modo de hipótesis, es posible pensar que las láminas de los *Trages* y *Costumbres* que reflexionan sobre la moda y sociabilidad femeninas se deban a la mano de Macaire.

El Museo Americano. Libro de Todo El Mundo y *El Recopilador* constituyen también claros ejemplos. Durante 1835 y 1836, la Litografía del Estado publicó *El Museo Americano* y *El Recopilador*, publicaciones periódicas que contienen el corpus más numeroso de imágenes producidas por la empresa de Bacle. Ambas publicaciones colocaron en un lugar privilegiado la imagen, incluyendo de una a cinco imágenes por número. En cuanto al éxito de las publicaciones, es posible afirmar que fue muy relativo. En efecto, a fines de 1837 seguían ofreciéndose los volúmenes de las mismas (*La Gaceta Mercantil*, 1837a: 3). Alejo González Garaño (1928) sostuvo que una publicación impresa por Rudolph Ackermann en Londres desde 1834 con destino al mundo hispanohablante (llamada *El Instructor o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*) tuvo una favorable recepción en Buenos Aires, aunque la frecuencia de llegada a la ciudad fuera irregular y a destiempo. Pero, además, la calidad de su impresión distaba de ser óptima. En rigor, se utilizaban las mismas matrices del célebre *Penny Magazine* (1832) inglés, ya desgastadas por las tiradas del periódico. En tal sentido, Bacle y sus colaboradores se propusieron ofrecer un producto similar a los de origen europeo, pero realizado localmente, aunque con base a selecciones de diversas fuentes europeas. Sus ilustraciones –como ya ha explicado detalladamente Sandra Szir (2010)– fueron realizadas por Andrienne Pauline Macaire, Hipólito Moulin, Julio Daufresne y Alfonso Fermepin, existiendo un grupo de grabados sin firmar, cuya autoría es dudosa. Se destaca en este corpus la activa participación de Macaire, que realizó un elevado porcentaje de las litografías con clara preponderancia de ilustraciones a página completa. Macaire realizó el 23% del total de las litografías, mientras que Moulin, Daufresne y Fermepin ejecutaron el 43%, 1% y 4% respectivamente. De las treinta y cinco ilustraciones de Macaire, el 65% corresponden a páginas enteras.

El Museo Americano. Libro de Todo El Mundo y *El Recopilador* –pioneras en su tipo en el contexto porteño– pueden ser entendidas como parte de un proyecto educativo desplegado por el matrimonio. En el texto editorial incluido en el primer número se indicaba un ambicioso programa de puesta en circulación de la imagen: “Queremos en una palabra, imitar en nuestros grabados, describir en nuestros artículos todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas, todo lo que ofrezca un objeto interesante de meditación”. Esta difusión era indudablemente acompañada por una intención pedagógica: “Por cierto que es un verdadero Museo el que nos hemos propuesto abrir para todos los asuntos de curiosidad, y para todos los bolsillos” (Bacle, 1835: s. p.). Es posible relacionar esta propuesta de educación con las actividades que Macaire desarrolló en Buenos Aires como docente. Al respecto, Jean Pierre Bacot ha señalado que hasta 1840 la prensa ilustrada y la imagen que ella vehiculiza constituían herramientas de educación y no de mera información (Bacot, 2005: 20). Por su parte, Sandra Szir ha advertido que “la intención pedagógica y el deseo de Bacle de llegar a las clases menos privilegiadas no tuvo el alcance popular de los proyectos europeos a los que se pretendía emular y que obtenían a menudo tiradas de 100.000 y hasta 200.000 ejemplares” (2010: 99).

González Garaño se ha referido a *El Museo Americano* como “un periódico sin originalidad y sin carácter, calcado en sus similares europeos y actualmente sin otro interés que el bibliográfico” (1933: 22). Aunque muchos de sus contenidos hayan sido trasplantados, no es posible desconocer las mediaciones introducidas por las traducciones y las modificaciones producidas durante la reelaboración de la imagen original. El espectro de temas presente en las publicaciones que sirvieron de fuente fue sumamente amplio. En las revistas porteñas encontramos un claro recorte: el repertorio, en líneas generales, responde a temas de interés científico y a costumbres de los pueblos no occidentales. Lejos de la ausencia de originalidad y carácter señalada por González Garaño, existió una selección efectuada de acuerdo con las inquietudes de los lectores porteños. En cuanto a las ilustraciones, éstas fueron sometidas a múltiples cambios. Por el procedimiento de la litografía, la mayoría de las imágenes aparece invertida y con una calidad optimizada al realizarse nuevas litografías a partir de la imagen de origen, hecha a menudo como señalamos con desgastadas matrices que circulaban por todo el continente europeo.

La imagen que acompañó el texto “Caza de fieras en Oriente” constituye un ejemplo interesante [Figura 3]. Tomada de una revista francesa, reproducía de modo preciso y con altísima calidad la compleja ilustración [Figura 4]. El texto y la imagen se referían al vago “Oriente”. Se basaban en un diario de viaje del Capitán Mundy, un oficial inglés autor de *Pen and Pencil Sketches, Being the Journal of a Tour in India*. Las noticias sobre el Oriente, comprendido como “casi una invención europea y desde la antigüedad un sitio de romance, seres exóticos, recuerdos y paisajes cautivantes, experiencias notables” (Said, 1995: 1), introducían realidades radicalmente diferentes en los lectores de Buenos Aires.



Figura 3. Andrienne Macaire, *Caza de fieras en Oriente*, litografía. Tomado de *El Museo Americano*, año I, núm. 3, Buenos Aires, 1835, p. 25. Fotografía de la autora.



Figura 4. *Chasse au lion*, *Le Magasin Pittoresque*, año I, núm. 34, Paris, 1833, p. 256.

Fotografía de la autora.

Por otro lado, Trostiné ha señalado que la primera obra didáctica para el dibujo impresa en Buenos Aires salió de la imprenta de Bacle en 1829 (1953: 112). La actividad docente de Macaire fue a todas luces el motor de este trabajo. Susana Fabrici (2014) ha destacado que los *Estudios de dibujo para la figura humana* fueron preparados por Andrienne Pauline Macaire y Arturo Onslow. En Buenos Aires, Macaire se abocó tempranamente, en compañía del mismo Onslow, a dar lecciones de dibujo. Pero precisamente en 1829 había establecido un curso de dibujo para señoras y en 1831 la hallamos al frente del Ateneo Argentino, una escuela para niñas de breve existencia (Trostiné, 1953: 65-71). Estas iniciativas podrían pensarse como continuación de un modelo de enseñanza destinado a mujeres —y puesto en marcha por ellas—, aprendido en su Ginebra natal de la mano de su maestra.

En la amplia documentación recuperada por Trostiné aparece un motivo central para el involucramiento en la actividad docente: el establecimiento litográfico no era rentable (1953: 66). Sin embargo, es necesario considerar el Ateneo Argentino en el marco más amplio de los debates en torno a la educación femenina que se daban en el ámbito local. El Ateneo Argentino se insertaba en un contexto de demandas por una mejor educación femenina, pensada como la base de la estructura familiar. Si bien resulta prudente relativizar los comentarios pesimistas de Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre o José Antonio Wilde en torno a la extrema precariedad de la educación femenina antes del rivadavianismo, no es menos conveniente destacar los límites de la formación recibida por las mujeres en esta temprana etapa, aun las de la élite. Mariquita Sánchez (1786-1868), figura señera de la cultura y sociabilidad femeninas, expresaba de modo elocuente su percepción del cambio: “Nosotras solo sabíamos/ Ir a oír misa y rezar/ Adornar nuestros vestidos/ Y zurcir y remendar” (cit. en Macintyre, 2010: 41).

Desde 1823 la Sociedad de Beneficencia buscaba llenar el aparente vacío de la educación femenina. Junto a las diversas escuelas de esta institución, a partir de la década de 1830 surgieron nuevos proyectos particulares. Por ejemplo, la señora

Pierreclau, esposa de un profesor llegado a Buenos Aires también a instancias de Rivadavia, fundó una escuela para niñas. Luego, la señora de Curel hizo lo propio, enseñando idiomas, aritmética, historia, geografía, dibujo, moral, filosofía, costura y bordado. En el diario *The British Packet* se repasaba con detalle los exámenes de las jóvenes que concurrían al breve Ateneo de Macaire, así como las materias en las que se destacaban las niñas. En el evento descrito se hallaban presentes importantes funcionarios, lo que da cuenta del interés suscitado por los proyectos de la artista y su relevancia en el todavía reducido ámbito educativo porteño. De este modo, es posible complejizar la incursión en la educación de Macaire.

Además de destacar su función docente, los comentarios biográficos tradicionales hacen hincapié en la Macaire miniaturista. La desproporción entre el espacio concedido a la miniatura y las escasas obras conservadas hace suponer que Macaire dedicó sus más grandes esfuerzos a la empresa litográfica, inserta en la política visual rosista. El “vacío de imágenes” fue resuelto por Rosas y su articulada política de la imagen, que se inscribía tanto en la vida pública y como en la privada (Amigo, 1999: 11). En tal sentido, una de las últimas obras salidas de la Litografía, la *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* (acusados del asesinato del líder Facundo Quiroga), demuestra una clara comprensión de las posibilidades de la imagen impresa como medio de comunicación en un momento clave de su vida en la Argentina. El asunto de la muerte de Quiroga ya había ocupado a la Litografía: la única obra conocida del artista Pablo Caccianiga es la litografía *Atróz asesinato cometido en Barranca Yaco el 16 de Febrero de 1835 contra el benemerito Gen. D. Facundo Quiroga y su comitiva* de 1836, publicada por la imprenta de Bacle. En 1836 Bacle se trasladó a Chile para ultimar los detalles de la mudanza de su empresa litográfica. De regreso en Buenos Aires, fue encarcelado por el gobierno el 2 de marzo de 1837 (Roger, 1838: 11), acusado de haber vendido cartas geográficas y de ayudar a Rivadavia y a Julián de Agüero para ingresar a Chile (Colli, 1975: 147). Durante estos meses la Litografía siguió funcionando, seguramente bajo la dirección de Macaire, y se realizaron importantes impresos, como los interesantes retratos de los hermanos Heredia.

El 16 de febrero de 1835 el caudillo Facundo Quiroga fue asesinado. Los hermanos Reynafé y Santos Pérez, hombres asociados a la figura Estanislao López, fueron acusados. El hecho fue un suceso estrechamente vinculado al fortalecimiento político del gobernador Juan Manuel de Rosas. En las páginas de *Facundo*, publicado en 1845, Sarmiento ha dejado escrita qué información circuló respecto de la muerte de Quiroga y de la incriminación de los culpables:

El gobierno de Buenos Aires dió un aparato solemne a la ejecución de los asesinos de Juan Facundo Quiroga; la galera ensangrentada y acribillada de balazos estuvo largo tiempo expuesta a examen del pueblo y el retrato de Quiroga, como la vista del patíbulo y de los ajusticiados fueron litografiados y distribuidos por millares, como también extractos del proceso, que se dió a la luz en un volumen en folio. (Sarmiento, 2012: 193)

De este modo, el juicio y castigo a los asesinos de Quiroga se configuraba como una poderosa instancia de aseveración de la expresión rosista “Federación o Muerte”. El gobernador Rosas debía demostrar que el orden de la república era factible y

que él mismo era su condición de posibilidad. En este contexto, Andrienne Pauline Macaire realizó *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* [Figura 5]. Su venta fue publicitada en los diarios porteños desde el 31 de octubre hasta el 14 de noviembre de 1837, indicándose la posibilidad de adquirir también ejemplares “iluminados”. Bacle ya se hallaba detenido en su domicilio, pero su estado de salud tras su traslado continuaba siendo delicado. De este modo, la realización de esta obra se sitúa en un momento clave: cuando Bacle dejaba de ser “litógrafo del Estado” y pasaba a ser sospechoso de crímenes en su contra.

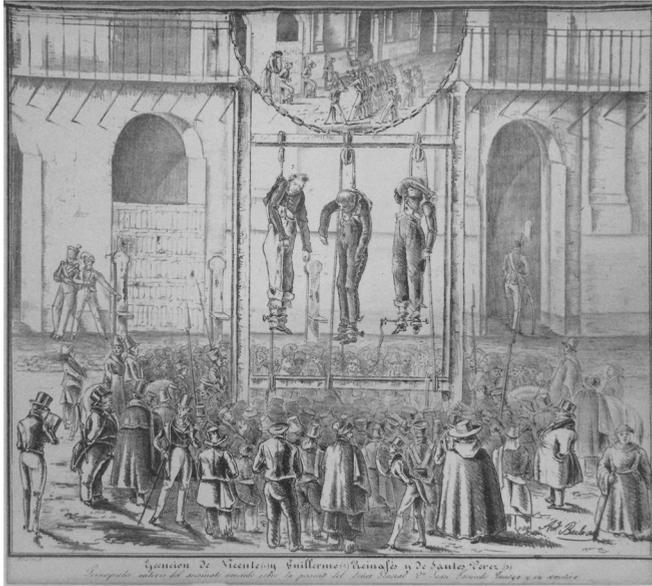


Figura 5. Andrienne Macaire, *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez*, 1837, litografía, 46 x 41 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
Fotografía: cortesía de de María Lía Munilla Lacasa.

Escasos días antes, precisamente el día 25 de octubre, Vicente y Guillermo Reynafé, junto con Santos Pérez habían sido colgados en la Plaza de la Victoria. La litografía de Macaire es posiblemente la imagen más compleja que nos ha llegado de su vasta producción. La firma de Andrienne Macaire se destaca en la esquina inferior derecha, entre las figuras que observan el espectáculo. Se trata de una composición que reúne dos temporalidades diversas en un mismo plano. En la semiesfera ubicada en la parte superior del eje central se desarrolla el fusilamiento de los acusados. Es una escena cargada de tensión, dinamizada por el ritmo de las figuras de los soldados y sus armas. Los cuerpos de los acusados se presentan vendados y sumisos frente a los arcos del Cabildo. El otro espacio, el principal, es el verdadero núcleo de la imagen, dividido de la viñeta del fusilamiento por una cadena que remite de modo claro a la condena y el castigo. Es un espacio heterogéneo, con escalas divergentes, donde se desarrolla el desenlace de la primera acción: la sentencia indicaba que debían “suspenderse sus cadáveres por seis horas, en la misma plaza” (*La Gaceta Mercantil*, 1837b: 1). Los cuerpos sometidos al suplicio son enormes comparados con las figuras

que componen la muchedumbre. El “cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente... expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo” –en palabras de Foucault (1976: 16)– ocupa la porción central de la imagen. Los cuerpos lacerados son expuestos a la vista, dado que era necesario “no sólo que la gente sepa, sino que la gente vea por sus propios ojos” (1976: 63).

A la derecha de la composición hay una figura montada a caballo y vestida con poncho. Es posible pensar que se trata de Rosas asistiendo al espectáculo. Al respecto, como ha señalado Roberto Amigo, “[l]os retratos de Rosas con poncho, vestimenta de campaña, solo eran utilizados por la prensa ilustrada de los exiliados en Montevideo”. De este modo, se afirmaba “la diatriba de gaucho bárbaro” (2010: 348). Si bien la litografía de Macaire circuló como propaganda de los actos de gobierno, la coyuntura habilita otras lecturas. De ser correcta nuestra interpretación, la imagen tendría una cierta ambigüedad, introducida por la posible apropiación de un motivo de la gráfica opositora. Amigo ha indicado que los exiliados políticos en Montevideo resignificaron las imágenes de Rosas para adaptarlas a sus propios propósitos de denuncia (2003: 77). La amplia circulación de las imágenes impresas permite explicar estas apropiaciones y da cuenta de la recepción de la litografía de la ejecución de los asesinos de Quiroga en Montevideo, donde se editó *El Grito Argentino* (1839). Cada número presenta una litografía crítica a la política de Rosas. Los tres cadáveres reaparecen en una de las láminas del periódico [Figura 6]. El texto que acompaña a la imagen es claro: “[p]ara el perverso Rosas, no puede haber mayor contento que el levantar horcas, poner banquillos, sampar á los pobres en los cepos y calabozos... y tantas crueldades en virtud de esas bárbaras facultades extraordinarias” (*El Grito Argentino*, 1839: 2). La poderosa imagen de Macaire se prestaba a una reinterpretación que pusiera de manifiesto las “perversiones” de Rosas.

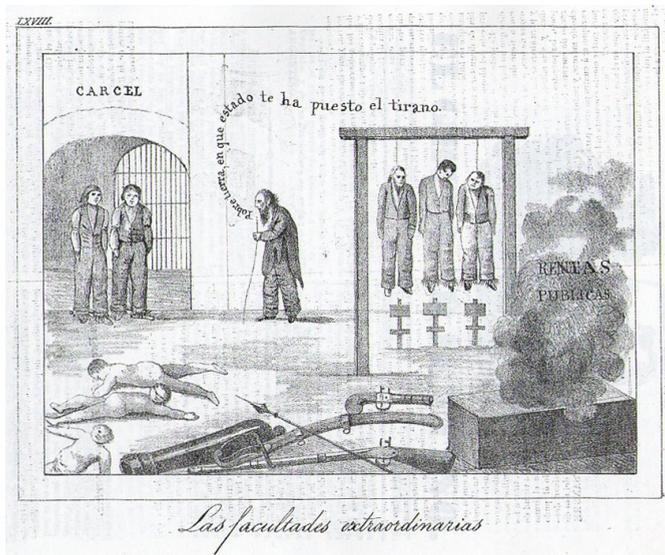


Figura 6. Las facultades extraordinarias”, *El Grito Argentino*, núm. 17, Montevideo, 25 de abril de 1839, p. 3. Fotografía: cortesía de María Lía Munilla Lacasa.

Tras permanecer cinco meses en prisión, Bacle fue puesto en arresto domiciliario en agosto de 1837 y falleció cinco meses más tarde, el 4 de enero de 1838 (Macaire, s. d.). Su traslado había sido decidido por una gangrena producida por los grilletes y barras de hierro que había tenido que llevar en la cárcel, un hecho que hemos descubierto en un documento inédito conservado en Ginebra. Macaire y sus dos hijos abandonaron Buenos Aires, luego de que sus bienes fueran embargados (Colli, 1975: 161). La artista había logrado enviar a Europa los especímenes de flora y fauna recolectados por su esposo (Briquet, 1932: 250). La aventura de Macaire y su familia en Buenos Aires había terminado.

4. A modo de cierre

La trayectoria de Andrienne Pauline Macaire en Buenos Aires permite examinar uno de los modos de cultura artística femenina en el temprano siglo XIX: el de una artista plenamente profesional, abocada a diversos medios y también interesada en la educación, particularmente femenina. Por otro lado, Macaire, aunque abocada a diversas actividades, realizó su aporte más claro a las artes en Buenos Aires a través de su obra litográfica y no a través de la miniatura como sugiere buena parte de la bibliografía.

Su carrera brinda indicios capaces de desarticular la difundida noción de la “aficionada” como caracterización de las trayectorias de mujeres artistas en la Argentina del temprano siglo XIX. El carácter a menudo episódico de la actividad artística femenina ha alimentado la confusa noción del arte como “adorno” u “ornato”. Bajo esta denominación única se agrupan experiencias diversas, de mujeres concretas en situaciones específicas. El concepto de “adorno” esconde la complejidad y el alto valor simbólico asignado en su época a las mujeres practicantes de artes, así como el sentido político que podían asumir. Los adornos se ejercen en la esfera del hogar y lejos de lo público. Sin embargo, las obras de las mujeres circularon entre estas esferas, en zonas intermedias.

En efecto, los “adornos” ocupan un lugar destacado en la caracterización de la actividad de las mujeres en este período. En tal sentido, una de las llamadas “artistas aficionadas” ingresó a las historias generales del arte argentino de la mano del ya mencionado Pagano, llegando a constituirse en un arraigado estereotipo que se opone tácitamente a la circulación pública que tuvo la obra de Macaire. Así, Pagano fue el artífice de la figura de Luisa Sánchez de Arteaga (1823-1883) como primera pintora nacional (1937: 175-176).



Figura 7. Luisa Sánchez de Arteaga, *Autorretrato*, circa 1850, acuarela y lápiz sobre papel, aproximadamente 30 x 25 cm, colección particular, Buenos Aires. Fotografía de la autora.

De su mano sólo se ha conservado un bello y logrado autorretrato [Figura 7], en una colección particular, que ha permanecido en la familia como valiosa reliquia, testimonio material de un pasado refinado y motivo indudable de orgullo. Cecilia Bunge de Shaw, bisnieta de Luisa Sánchez, relata en las grabaciones transcritas por su hija las vicisitudes de los retratos y el paso de mano en mano de los mismos (Bunge de Shaw y Shaw de Critto, 2006: 11-12).

Luisa Sánchez ha sido ubicada exclusivamente en la esfera doméstica, cultivadora de “un adorno” (Pagano, 1937: 175). Pagano dejaba establecida una paradoja, al calificar de “primera artista” a una aficionada, que pintaba por “una necesidad muy delicada y muy íntima” (1937: 175). Sin embargo, el propio Pagano señalaba que la artista realizó en 1838 una miniatura del gobernador Juan Manuel de Rosas cuya ubicación actual no hemos logrado precisar. Sólo podemos presentar hipótesis en torno a las razones que la condujeron a pintarla. Descartando la adhesión al gobernante –su familia era decididamente antirrosista–, podemos pensar en un deseo de que sus inclinaciones artísticas fueran reconocidas más allá de los límites familiares, integrándose al amplio número de artistas que retrataron a Rosas, y también a las mujeres artistas cuyas obras salían de los límites del hogar.

La dicotomía entre las “artistas aficionadas” y las artistas plenamente profesionalizadas como Macaire se tornan más flexibles cuando pensamos en las ansias de visibilización que tuvieron unas y otras. La riqueza de la cultura artística femenina en las primeras décadas del siglo XIX se presenta como una realidad tan interesante como inquietante, pues obras y trayectorias se han perdido. Sin embargo, el interés por descubrir sus aportes al panorama artístico acompaña decisivamente el proceso de renovación disciplinar al que asistimos hace varias décadas en Argentina.

Referencias

- Aldao, L. (1836). Expediente promovido por Dn. Luis Aldao solicitando permiso para establecer una Imprenta Litografica. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, La Plata, Cuerpo XIII A.2 - 12 - 15.
- Amigo, R. (1999). Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862). En *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires: FIAAR, pp. 11-56.
- Amigo, R. (2003). La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense. En *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas del CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 273-282.
- Amigo, R. (2010). Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. En *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 348-349.
- Bacle, C.-H. (1833). *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*. Buenos Aires: s. d.
- Bacle, C.-H. (1835). A todo el mundo. *El Museo Americano*, s. p.
- Bacot, J.-P. (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Broude, N. y Garrard, M. D. (1982). Preface. En *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York: Harper Collins, pp. ix-x.
- Briquet, J. (1932). César-Hippolyte Bacle (1794-1838). Naturaliste genevois, explorateur de l'Amérique du Sud. *Bulletin de l'Institute National Genevois*, 49, pp. 239-259.
- Bunge de Shaw, C. y Shaw de Critto, S. (2006). *Recuerdos*. Buenos Aires: Edición de las autoras.
- Chenal, V. y Etienne, N. (2009). Les demoiselles Rath et l'institution artistique à Genève autour de 1800. En *Post tenebras lux. Le luxe à Genève de la Réforme à nos jours: approches historiques et visuelles autour du Musée Rath*. Genève: Labor et Fides, pp. 66-87.
- Colli, N. S. (1975). *La política francesa en el Río de la Plata: Rosas y el bloqueo francés de 1838-1840*. Buenos Aires: Ediciones Alberdi.
- Cross, P. y Dodero, A. (2003). *Aventuras en las pampas. Los pintores franceses en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor.
- Diario de la Tarde*. (1837). Madama Annat. Retratista en miniatura y al olio. (27 de octubre), s. p.
- El Grito Argentino*. (1839). Las facultades extraordinarias. (25 de abril), p. 2.
- Fabrici, S. (2014). *El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Fraisse, G. (2003). *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid: Cátedra.

- Gluzman, G. (2010). Omisiones y presencias veladas : artistas argentinas en las historias del arte. En *II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*. Buenos Aires: s. d.
- Gluzman, G. (2012). Primeros pasos : apuntes sobre Adrienne-Pauline Macaire en Buenos Aires. Ponencia presentada en el Primer Ciclo de Discusiones de Becarios del IDAES. Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Gluzman, G., Munilla Lacasa, M. L. y Szir, S. (2013a). Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838). Consulta: 23-05-2015, de *Artelogie*. Sitio web: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>.
- Gluzman, G., Munilla Lacasa, M. L. y Szir, S. (2013b). Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838). *Separata*, 18, pp. 3-17.
- González Garaño, A. (1928). Los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *La Nación*, 8 de julio.
- González Garaño, A. (1933). *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838*. Buenos Aires: Amigos del Arte.
- La Gaceta Mercantil*. (1826). Aviso. (9 de enero), p. 2.
- La Gaceta Mercantil*. (1837a). Aviso. (6 de noviembre), p. 3.
- La Gaceta Mercantil*. (1837b). Sentencia. (5 de diciembre), p. 2.
- Lozano Mouján, J. M. (1922). *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos.
- Macaire, A. P. (s. d.) Documento sin título. Bibliothèque du Conservatoire et Jardin botaniques de la Ville de Genève.
- Macintyre, I. (2010). *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*. Woodbridge: Tamesis.
- Mendelson, J. S. R. (1978). The Feminine Press: The View of Women in the Colonial Journals of Spanish America, 1790-1810. En *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport: Greenwood, pp. 198-218.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999) Siglo XIX: 1810-1870. En *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 105-156.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999b). 'A los grandes hombres, la Patria agradecida': primeras representaciones del héroe en la plástica argentina. En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Historia y Teoría de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 253-264.
- Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Pollock, G. (1987). Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians. En *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. London: Camden Press, pp. 203-221.
- Roger, A. (1838). *Ultimatum del Sr. Consul de Francia M. Aimé Roger, dirigido al Gobierno de Buenos Aires, encargado de las Relaciones Exteriores de la Confederación Argentina con la correspondiente contestación y documentos que le son relativos*. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- Said, E. (1995). *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.

- Sarmiento, D. F. (2012). *Vida de Juan Facundo Quiroga. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Red.
- Schiaffino, E. (1883). Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento. Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin ubicación.
- Szir, S. (2009) De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. En *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Teseo, pp. 53-84.
- Szir, S. (2010). Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836. *Estudios*, 18, pp. 296-322.
- Szir, S. (2013) Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910). Consulta: 26-05-2016, de *Caiana*. Sitio web: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=121&vol=3.
- Trostiné, R. (1947). La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia. *Estudios*, 77, pp. 1-16.
- Trostiné, R. (1950). *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Trostiné, R. (1953). *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires: Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina.

Notas

1. El presente artículo retoma algunas ideas presentadas en el capítulo 2 de la tesis doctoral *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2015, ideas que han sido adelantadas en dos textos previos (Gluzman, 2010 y 2012). Agradecemos a la editora de *Arte, Individuo y Sociedad*, así como a los evaluadores de este artículo. También agradecemos profundamente a Pierre Boillat el habernos facilitado copias del documento inédito de Andrienne Pauline Macaire conservado en Ginebra.