

IMÁGENES DE MANO EN MANO

IMPRESIÓN MONETARIA, CIRCULACIÓN ICONOGRÁFICA Y CULTURA VISUAL (BUENOS AIRES, 1854-1869)

HAND IN HAND PICTURES. MONETARY PRINTING, ICONOGRAPHIC
CIRCULATION AND VISUAL CULTURE (BUENOS AIRES, 1854-1969)

Lucas Andrés Masán¹

Palabras clave *Resumen*

Estado, Argentina, Historia cultural, Cultura visual, Billetes

El dinero es más que un fenómeno económico: es también un producto social, emocional y estético. Aquí se analizan billetes emitidos en Buenos Aires, a mediados del siglo XIX, concibiendo el numerario en su dimensión cultural como un objeto visual, simbólico y político, tesis bajo la cual exploramos el desarrollo de los signos monetarios emitidos por el Banco de la Provincia de Buenos Aires entre 1854 y 1869. Esto comprende desde la emisión de la primera base monetaria por parte del Banco y Casa de la Moneda del Estado Independiente de Buenos Aires hasta la incorporación de la compañía norteamericana American Bank Note Company, proveedora de billetes ya en tiempos de unificación nacional. Enfocando las series producidas durante estos años, examinamos cambios y continuidades que nos permiten reponer los procesos comprometidos en la elaboración del papel moneda, explorando la vinculación entre billetes, sociedad y cultura visual como un modo de arrojar luz sobre las relaciones culturales que las emisiones monetarias condensaron.

Recibido

21-9-2023

Aceptado

5-4-2024

Key words

State, Argentina, Cultural History, Visual Culture, Banknotes

Money is more than an economic phenomenon: it is also a social, emotional and aesthetic product. Here we analyze banknotes issued in Buenos Aires, in the middle of the 19th century, conceiving the currency in its cultural dimension as a visual, symbolic and political object, a situation under which we explore the development of the monetary signs issued by the Bank of the Province of Buenos Aires between 1854 and 1869. This ranges from the issuance of the first monetary base by the Bank and Mint of the Independent State of Buenos Aires, to the incorporation of the North American enterprise American Bank Note Company, banknotes supplier already in times of national unification. Focusing on the series produced during these years, we examine changes and continuities that allow us to replenish the processes involved in the production of paper money, exploring the link between banknotes, society and visual culture as a way of shedding light on the cultural relationships that monetary issues condensed.

Received

21-9-2023

Accepted

5-4-2024

La moneda no es en absoluto un hecho material y físico, es esencialmente un hecho social.

Marcel Mauss (1914)

¹ CONICET / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos, Argentina. C. e.: andresmasan@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo xx, Marcel Mauss (1914) apuntaba el carácter social de la moneda, noción rubricada posteriormente por François Simiand (1934) al señalar que, en tanto se constituye como una suerte de mito o creencia global de la sociedad, el signo monetario es un fenómeno social más que económico, un hecho simbólico más que una mercancía en sí. Algunas décadas después, en una obra que pretendía poner al alcance del gran público el problema monetario, André Toulemon (1963) expresaba que la moneda es una necesidad social, ya que, al igual que la justicia, debe inspirar confianza en todos, destacando el carácter homogeneizador de un objeto que posee el mismo valor para cualquier individuo. El temperamento general de estas apreciaciones, junto a otras expresiones que revalorizaron el rol social del dinero por encima de su función netamente económica, llevaron a Pierre Vilar a postular la importancia del estudio de la moneda como elemento central del análisis histórico (Vilar 1974, p. 21). En este trabajo, recuperamos algunas de sus premisas para examinar un fenómeno no del todo estudiado: la relación entre billetes, sociedad y cultura visual en la Argentina de mediados del siglo xix. Nos ocuparemos de esa “extraña abstracción” (Weatherford 1998, p. 32) llamada dinero en su aspecto material, social y visual a través del examen del numerario emitido por el Banco de la Provincia de Buenos Aires. Fundado en 1822, esta institución² fue el primer banco de emisión de Argentina y el segundo de Sudamérica, después del Banco de Brasil, con sede en Rio de Janeiro (Garrigós 1873, p. 20). Aunque posee una rica trayectoria que ha sido analizada en diversos trabajos especializados (Garrigós 1873, Lamas 1886, Casarino 1922, Cuccorese 1972, Amaral & Harispuru 1980, Sanucci 1993, De Paula & Girbal Blacha 1997, Martí 2003, San Martín 2012), aquí no nos ocuparemos de sus avatares institucionales, de su historia como entidad crediticia o de sus finanzas, sino de las características asumidas por su emisión monetaria, focalizada en términos visuales desde la óptica de la historia cultural.

El estudio de los billetes argentinos cuenta una rica y extensa tradición en el ámbito de la numismática (Caletti 1971, Nusdeo & Conno 1982, Bottero 2001, Cohen 2010, Janson 2011, Baumann 2016, Peticone 2022), existiendo trabajos más recientes que han explorado los signos monetarios circulantes en Argentina desde las ciencias sociales (De Gennaro 2016, Argañarás 2019, Théret 2020, Moreno Barrenetche 2023). Sin embargo, aún no se ha examinado en profundidad aquello que podríamos denominar “estética monetaria” y que remite al aspecto de los billetes en vínculo con la cultura visual donde se produjeron. Por tal motivo, proponemos un análisis del papel moneda de mediados del siglo xix en Argentina, poniendo el foco en el carácter iconográfico de los billetes y abrevando en los trabajos que han incorporado en su metodología a la imagen como

2 El Banco de la Provincia de Buenos Aires nació como Banco de Descuentos en 1822, para luego nacionalizarse en 1826 bajo el nombre de Banco Nacional. Durante el rosismo, cambió su nombre por el de Casa de Moneda (entre 1836 y 1854) y con la caída de Rosas pasó a ser Banco y Casa de Moneda hasta 1863, año en que adquirió la denominación que posee en la actualidad.

fuerza histórica (Ginzburg 1984 y 2018, Gaskell 1991, Haskell 1994, Díaz Barrado 1996, Burke 2005 y 2008, Burucúa 2006, Gantús 2009, Masán 2023). Concibiendo la imagen en una amplia acepción que comprende distintos soportes visuales (Gaskell 1991, Haskell 1994, Moxey 2009, Mitchell 2011, Baldasarre 2021, Malosetti Costa 2022, Masán 2023), los billetes resultan un buen prisma para identificar, evaluar y comparar los mecanismos a través de los cuales se pusieron en juego diversos aspectos de la vida cultural en Buenos Aires, desde la construcción de imaginarios sociales hasta la circulación iconográfica, pasando por las técnicas de impresión, las modalidades de producción y los circuitos de elaboración de mecanismos de seguridad monetaria, muchos de ellos eminentemente visuales. Las imágenes son una parte importante de las tradiciones y de las conformaciones de las naciones (Helleiner 2003), las cuales se componen de múltiples imaginarios (Hobsbawm & Ranger 2005 [1983], Anderson 1993 [1983], Gellner 1988), incluyendo diversos tipos de iconografías que catalizan distintos procesos sociales (Gruzinsky 1995, De Carvalho 1995, Rojas Mix 2006, Gantús 2008, Ginzburg 2018). Sobre la base de estas premisas, y considerando el gran poder de evocación que posee la imagen en tanto creación simbólica, efectuamos un análisis indiciario (Burucúa 2006, Ginzburg 2013) de distintas series de billetes producidos entre 1854 y 1869, con el objetivo de evaluar cambios y continuidades de la estética monetaria, pensando el dinero no solo como un instrumento económico, sino fundamentalmente como un dispositivo sofisticado de conformación de imaginarios sociales, emotivos y visuales.

El proceso que enfocamos constituyó un momento particularmente complejo desde el punto de vista económico, ya que se trató de una etapa dominada por la anarquía, el desorden y la turbulencia (Chiaramonte 1982, Cortés Conde 1989), con una inestabilidad producto de conflictividades políticas y crisis institucionales (Gerchunoff & Llach 2023, p. 53), atizadas por una pluralidad de sistemas monetarios (Cortés Conde, 1989, p. 19) que modelaron un régimen heterogéneo en las diversas unidades administrativas (Djenderedjian, Martirén & Moyano 2021, p. 56). Además, la tarea de la emisión, por entonces, no estaba reservada a un único ente centralizado, lo que ocurriría con la sanción de las leyes de bancos garantidos y la creación de la Caja de Conversión en la crisis de 1890. De esta suerte, durante el período aquí examinado, en Buenos Aires el circulante asumió múltiples formas: por un lado, estaba el peso en su doble variante (fuerte, convertible a oro; y moneda corriente, inconvertible) y, por otro lado, diversas monedas de otros países (libras, francos, dólares, piezas de plata de variada calidad). Ante las complejidades derivadas de una unidad de examen diversa, y con miras a favorecer un análisis detallado del material empírico que permita aportar claves explicativas, nuestro objeto se recorta sobre el peso moneda corriente (\$ m/c) emitido por el Banco de la Provincia de Buenos Aires, entre 1854 y 1869. Dentro de este universo, enfocamos los anversos de los billetes, por ser la “cara” más visible del intercambio económico cotidiano. Este fundamento no obtura que, conforme se desarrolle el trabajo, tomemos ejemplos procedentes de otros registros visuales (pinturas, grabados, fotografías y sellos postales) que permitan ofrecer un panorama más acabado.

Este artículo se compone de tres partes, orientadas según diversas instancias de la emisión monetaria en el período propuesto. Una primera etapa comprende la segunda mitad de la década de 1850, en la cual estudiamos la circulación de billetes desde la creación del Estado de Buenos Aires en 1854, hasta la batalla de Cepeda en 1859. En la segunda parte, examinamos el proceso de producción de los billetes en tiempos de unificación, durante la primera mitad de la década de 1860, atendiendo a la irrupción de algunos sellos postales como parte de un arsenal visual oficial con replicaciones en la emisión monetaria y en otras producciones. En la tercera parte, analizamos la transición hacia la incorporación de la American Bank Note Company como proveedora del numerario, observando las series de 1867 a 1869 en relación con otros registros icónicos que circularon en Buenos Aires. Hacia el final, ofrecemos algunas conclusiones acerca de los billetes y la cultura visual respecto de la construcción estatal y la conformación de identidades, trazando nuevos interrogantes con miras a futuras investigaciones.

AUTOGESTIÓN Y BÚSQUEDA DE LA NITIDEZ, 1854-1858

Luego del derrocamiento de Rosas (1852) y la negativa de Buenos Aires al pacto de San José de Flores (1853), esta provincia quedó escindida del resto de las trece entidades que conformaron la Confederación y, en tanto Estado independiente, juró su Constitución en abril de 1854. La nueva administración porteña pretendió imponer cierto aire de renovación con la promesa de dejar atrás el régimen rosista, celebrando aquel hito con una acción estética y política como el “blanqueamiento general de la ciudad” (*Memoria municipal* 1858, p. 9). No obstante, pese a la atmósfera general que la política buscó imprimir, no todo cambió en la vida cotidiana de los habitantes de Buenos Aires.

Uno de los aspectos materiales que permaneció prácticamente inalterable fue el del dinero, no en lo concerniente a su emisión o su valor, sino a su aspecto. Aludimos a una continuidad estética del numerario emitido bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas en 1844 (figura n° 1) como una permanencia que, una década después y, pese a la significativa transformación política acaecida, en las manos de los bonaerenses continuaron circulando las mismas imágenes (figura n° 2).

Aunque en su más elemental apariencia se trataba de idénticos signos, existían sutiles diferencias, habiendo tomado la precaución de alterar las planchas originales de impresión en un detalle significativo, ya que el dinero emitido entre 1844 y 1851 contenía leyendas como “Viva la confederación. Mueran los salvajes unitarios”, tónica incompatible con los nuevos tiempos. Si bien esto representaba una afrenta directa hacia los valores de la nueva administración de Buenos Aires, se optó por una solución inmediata que proveyera una respuesta visualmente efectiva: censurar o suprimir tales leyendas, puesto que preparar un nuevo diseño de billetes requería tiempo. De este modo, si comparamos los modelos de dineros del período rosista con los del inicio del Estado independiente, resultan idénticos excepto por la cancelación del axioma que identificaba al régimen precedente (figura n° 3).



Figura n° 1. Provincia de Buenos Aires, Billetes de \$ m/c, Casa de Moneda, 1844.



Figura n° 2. Estado de Buenos Aires, Billetes de \$ m/c, Casa de Moneda, 1854.



Figura n° 3. Comparativa de series de billetes emitidos en 1844 y 1854. Elaboración propia.

Otro pormenor que merece atención y que revela cierta improvisación en aquella emisión, es que, pese a que el 28 de diciembre de 1853 se había modificado el nombre de la antigua Casa de Moneda (CM) por el de Banco y Casa de Moneda de Buenos Aires (ByCMBA) a instancias de Dalmacio Vélez Sarsfield (Diario de sesiones 1853, pp. 150-152), la emisión de 1854 siguió contando con la antigua denominación de la institución. Este aspecto fue modificado en 1856, cuando el Estado de Buenos Aires emitió un nuevo repertorio visual-monetario que contó con inscripciones y estética renovadas (figura n° 4).



Figura n° 4. Estado de Buenos Aires, *Billetes de pesos moneda corriente*, Banco y Casa de Moneda, 1856.

Estos billetes incorporaron leyendas que aludían a las recientes modificaciones institucionales como las de “Banco y Casa de Moneda” y “Estado de Buenos Aires”, en lugar de sus antiguas denominaciones. También incluyeron un diferencial iconográfico respecto de sus predecesores modelos, integrando el escudo del Estado de Buenos Aires junto a otras imágenes que fortalecían cierta mirada local. Entendemos que esta renovación buscó que la población identificara, a simple vista, los billetes por su temperamento. Si además consideramos la quema sistemática de billetes anteriores, ocurrida en 1857 y replicada posteriormente (De Paula & Girbal Blacha 1997, p. 134), podemos sostener que, dada la creciente inestabilidad en el valor, se buscó una depuración de la moneda en su aspecto. Esto porque, en un contexto inflacionario producto de una alta emisión, la serie de 1856 experimentó una transformación estética más pronunciada con el encargo de la placa para el billete de 5.000 \$ m/c (figura n° 5) que sería impreso por el Banco y Casa de Moneda local a la compañía londinense Perkins, Bacon & Company (de aquí en más PBC).



Figura n° 5. Estado de Buenos Aires, *Billete de 5000 \$ m/c*, 1856, Perkins, Bacon & Company, Londres.

Aquel numerario destacó por la calidad de su factura y su alta denominación. La complejidad en su elaboración, especialmente la atención al detalle en el billete, respondió a un pedido explícito de las autoridades locales con miras a garantizar la autenticidad de un papel moneda sumamente valioso. El encargo se produjo en un contexto singular: por un lado, las condiciones de un clima inflacionario que depreciaba el valor de la moneda; por otro lado, una escalada de falsificaciones que inundó el Estado de Buenos Aires desde el lanzamiento de las obligaciones pecuniarias de 1854, denunciado explícitamente en 1855 y agravado al año siguiente. Es por ello que, desde

la administración municipal, se advertía enfáticamente que “Habiéndose notado hace algún tiempo en la circulación, billetes falsos de 1000 y de 500 pesos hechos a mano, y reagravado el mal que esto trae al pago por la reciente aparición de billetes falsos de 500 pesos hechos a plancha y de una rara perfección” (Registro oficial 1856, p. 55), resultaba imperioso encontrar a los responsables del ilícito, ofreciendo una recompensa de 50.000 y 20.000 \$ m/c a quienes aportaran datos sobre los “perpetradores y cómplices de tan nefasto crimen” (Registro oficial 1856, p. 56).

El paliativo para intentar contrarrestar la actividad delictiva fue realizar nuevas placas de billetes en la casa londinense. La elección no era casual, ya que por entonces, la PBC era una de las principales compañías impresoras del mundo (Bathe & Bathe 1943, Hunnisett 1980, p. 10) y su fama residía en un sistema de grabado ideado por el propietario de la firma, el ingeniero mecánico estadounidense Jacob Perkins. Se trataba de la *siderografía*, o grabado en acero, técnica que portaba ventajosas posibilidades reproductivas (Helleiner 2003, p. 58) y que, si bien en sus orígenes se centró en crear copias precisas de placas para imprimir billetes, también abarcó sellos postales y otras unidades gráficas. De hecho, el impacto de la PBC fue tan importante que le permitió lanzar el primer sello postal del mundo en 1840: *The Penny black* (Bathe & Bathe 1943, p. 164; Goodwyn 1999, p. 74), compuesto de una imagen de perfil de la reina Victoria sobre un fondo negro (Schenk 1959, p. 45). Volveremos más adelante sobre esta relación entre sellos y numerarios, pero por ahora queremos señalar que, para mediados del siglo XIX, las prensas de la PBC ya alimentaban bancos de distintos países de Europa con productos que se diferenciaban por una alta calidad gráfica. En otro sentido, la PBC era la compañía que más billetes producía, con un sistema que garantizaba una optimización del tiempo y permitía una mayor emisión al elaborar el numerario a una velocidad superior. Pero quizás el cerno del éxito radicó en que la siderografía era una técnica mucho más depurada que posibilitaba mayor puntualización, es decir, un grado superior de representación de pormenores y especificidades. Este punto es muy relevante a los fines de este estudio, dado que producía una mayor complejidad visual y tal prerrogativa apeló a un aspecto caro a la moneda *per se*: su autenticidad o, dicho en otras palabras, su confianza. Por consiguiente, figuras más elaboradas y con diseños más detallados minimizaron las posibilidades de copia, imponiendo severas cotas a la reproducción, maximizando con ello la protección del numerario original frente a los eventuales apócrifos. En suma, si la PBC permitía intensificar la producción del dinero circulante y refinar las disposiciones de seguridad, resultaba conveniente su elección para una administración jaqueada, precisamente, por la inflación, por un lado, y la falsificación, por el otro. Esto explica por qué el billete de 5000 \$ m/c del Estado de Buenos Aires estuvo signado por una complejidad superior, apreciable en las estampas, los *clisés* y en una versión más elaborada de *guillochés*. No decimos que el *guilloché* haya sido una novedad, pues ya era utilizado como recurso en el numerario, por representar una técnica ornamental en que un patrón de diseño repetitivo y complejo se esculpía mecánicamente sobre un sustrato

material generando un nivel de detalle muy marcado, sino que cambió su estilo, siendo más definido y, por tanto, difícil de emular. A juzgar por los resultados, la apuesta de la administración bonaerense fue exitosa, intensificando su relación con la PBC al imprimir, posteriormente, otras denominaciones como las de 500, 1000 y 5000 \$ m/c, en agosto de 1857 (figura n° 6).



Figura n° 6. Estado de Buenos Aires, Billetes de \$ m/c, PBC, 1857.

Completando el círculo, y en buena medida producto del desgaste de las placas empleadas, el 25 de mayo de 1858 se procedió a la suplantación de los billetes de baja denominación de 1856 por un nuevo modelo que contó con una considerable presencia de ornamentaciones, donde la complejidad visual acompañó de modo directamente proporcional al valor del numerario. Se trataba de signos con mayor definición, siendo la última impresión realizada por el Estado de Buenos Aires (figura n° 7, página siguiente).

Esta variedad permitió que, hacia finales de la década de 1850, circularan no solo una heterogeneidad creciente de monedas, sino también una multiplicidad de tiradas del \$ m/c emitido por el Banco y Casa de la Moneda. Consideramos que también produjo, en el plano de la visualidad, una mayor atención a la singularidad, el pormenor y los matices, en portadores, en receptores e incluso también en los ahora frustrados falsificadores. Con el advenimiento de los conflictos internos que derivaron en las conflagraciones de Caseros (1859) y Pavón (1861), la producción de moneda quedó estabilizada sobre la base de estos modelos. Una vez consumada la unificación (1862), comenzó a idearse una nueva producción de signos que contuviera el espíritu de unión, sustentado tanto en la técnica de diseño como en la incorporación de otros componentes visuales en los billetes.



Figura n° 7. Estado de Buenos Aires, *Billetes de \$ m/c*, PBC, 1858.

TRANSICIÓN EN LA UNIÓN NACIONAL, 1859-1864

Una de las particularidades del sistema económico del país en tiempos previos a la unificación fue que “careció de orden y homogeneidad” (Iunnisi & Frontons 2016, p. 74), con emisiones que daban lugar a crisis recurrentes (Sabato 1989, p. 251) y una diversidad de unidades monetarias en todo el territorio (Djenderedjian, Martirén & Moyano 2021, p. 66). Paralelamente a esta inestabilidad y depreciación monetaria, se sentarían las bases para un significativo contexto de producción local de imágenes, con la llegada de diversas personalidades y tecnologías que permitieron complejizar la cultura visual en general y la elaboración de billetes en particular. Ampliando la perspectiva, es posible advertir que, mientras Buenos Aires emitía las series antes referidas, en la Confederación ocurría un hecho de singular impacto futuro. Nos referimos a la elaboración del primer sello postal del país, lanzado en 1856 por la provincia de Corrientes (figura n° 8, *página siguiente*).

El timbre contó con la imagen de Ceres, diosa romana de la agricultura (equivalente a la griega Deméter), y fue diseñado por el francés Matías Pipet. La impresión estuvo a cargo de Pablo Emilio Coni, bretón que llegó a Corrientes en 1853 y trabó relación con el entonces gobernador Juan Gregorio Pujol (Cutolo 1978), quien lo puso al frente

de la Imprenta del Estado (Figurero 1919). El ejemplo de Coni marcó un rumbo en la conexión de litógrafos extranjeros con la producción doméstica de distintivos, camino emulado posteriormente por el alemán Roberto Lange, quien se estableció en Buenos Aires a mediados del siglo XIX e imprimió los primeros sellos postales del Estado independiente en 1859, a instancias del Banco y Casa de la Moneda (figura nº 9).



Izquierda: Figura nº 8. Corrientes, *Timbre postal (Ceres)*, Pablo Coni / Imprenta del Estado, 1856..

Debajo: Figura nº 9. Buenos Aires, *Timbres postales del Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Roberto Lange / Banco y Casa de Moneda, 1859.



También conocidos como *cabecitas*, estas impresiones presentaron una efigie alusiva a la República, recurso replicado ulteriormente en diversas estampas. Asimismo, los *cabecitas* tendieron un puente de vinculación entre timbres y billetes, siguiendo una tradición ya iniciada por la PBC británica. Pero, a diferencia del *Penny black*, los *cabecitas* de Buenos Aires disponían de colores como el azul, el rojo y el verde. Esto respondió a las posibilidades materiales del momento, ya que dichas tonalidades ya circulaban en Buenos Aires provenientes de Estados Unidos, Inglaterra o Francia, ora en almacenes navales, ora en farmacias y droguerías. Debe decirse también que las tintas presentaban variaciones en cuanto a su calidad, siendo las cromáticas las más apreciadas. Al respecto, conviene citar el *Manual de Litografía* de 1864, donde Benito Hortelano señalaba que “para las impresiones comunes, diarios, carteles etc., la tinta americana es la más barata” mientras que “Para las impresiones buenas debe usarse la francesa” (Hortelano 1864, p. 74). De tal suerte, la serie de sellos *cabecitas* y la de *barquitos*, efectuadas en los talleres gráficos del Banco Provincia (Valencia 1997, p. 139) y delineadas por Lange, apelaron a unas coloraciones que tendrían impacto en el numerario futuro.

Para 1862, Lange era el propietario de la Litografía San Martín y uno de los grabadores más exitosos de Buenos Aires (Pillado 1864, p. 271), mientras el país atravesaba una atmósfera de maduración de un marco institucional e ideológico que dio lugar a su unificación (Míguez 2008, p. 150). Esto impulsó a la nueva administración central a encargarle al grabador alemán la confección de tres planchas litográficas (Cutolo 1975, p. 52, Mello Teggia 1998, p. 10) que constituyeron los primeros timbres postales de la recientemente unificada República (figura n° 10).



Figura n° 10. República Argentina, *Timbres postales de la República Argentina*, Roberto Lange / Banco y Casa de Moneda, 1862.

Popularmente identificados como *escuditos*, estos sellos fueron los primeros que portaron el escudo oficial y el nombre de la República Argentina (Ibañez Roka 2019, p. 2). Adquieren relevancia en el universo que aquí nos concierne por sus derivaciones, ya que se trató de un símbolo propagado en muchos ámbitos, entre ellos el papel moneda. Paralelamente, las emisiones postales muestran un interés en los trabajos “oficiales” por esta clase de impresiones, consolidando la atención al detalle de buena parte de la comunidad y abriendo el camino para un sistema postal que se desplegaría en años subsiguientes como un “instrumento capaz de modelar el imaginario territorial y nacional que se buscaba fortalecer” (Farkas 2016, 147).

En este contexto de transformaciones, hacia 1862 el Banco y Casa de la Moneda de Buenos Aires incorporó a su acervo dos imprentas a vapor de fabricación alemana adquiridas a la firma británica Robert Napier & Sons. Conocidas como *prusianitas* debido a su procedencia (Valencia 1997, p. 155), las máquinas auguraban la impresión de *clisés* de una calidad superior. Asimismo, también se obtuvieron placas de grabado electrolítico provenientes de la misma empresa con sede en Glasgow, que era una de las más importantes productoras de insumos y maquinaria para grabados en el mundo, dentro de una actividad “oficial” que se intensificaba notablemente ya desde la década de 1850 en buena parte de Occidente (Wilson & Reader 1958, p. 48). En una atmósfera de consolidación política que prometía cierta estabilidad económica y provisto de los insumos necesarios para la autogestión del

numerario, el ahora denominado Banco de la Provincia de Buenos Aires lanzó una serie de billetes de fabricación propia en 1864 (figura n° 11). Debe decirse que, aunque emitida aquel año, en realidad fue producida antes de 1863, previamente al cambio de nombre con el que “Banco de la Provincia de Buenos Aires” suplantó al de “Banco y Casa de Moneda de Buenos Aires” que figuró en esta emisión (De Paula & Girbal Blacha, 1997, p. XIII).



Figura n° 11. Buenos Aires, Billetes de \$ m/c, Banco y Casa de Moneda de Buenos Aires, 1864.

Podría señalarse que esta serie constituyó una regresión en términos iconográficos, aunque vista en perspectiva histórica contiene la importancia de representar una etapa de autogestión de la estética monetaria, independizada de los *clisés* londinenses. En otro sentido, y pese a su rústica apariencia, poseen el valor icónico de incorporar el emblema nacional de los *escuditos* de 1862. En tal sentido, estos billetes fueron de las primeras impresiones oficiales a gran escala que incluyeron la nueva simbología nacional, y que se vio replicado pronto en otras producciones: entre ellas, en uno de los proyectos visuales y territoriales de mayor envergadura: el *Registro Gráfico de la Provincia de Buenos Aires*. Se trató del mapa hasta entonces más detallado del ámbito provincial, elaborado por el Departamento Topográfico y que también integró el escudo argentino en su ángulo inferior izquierdo (figura n° 12).

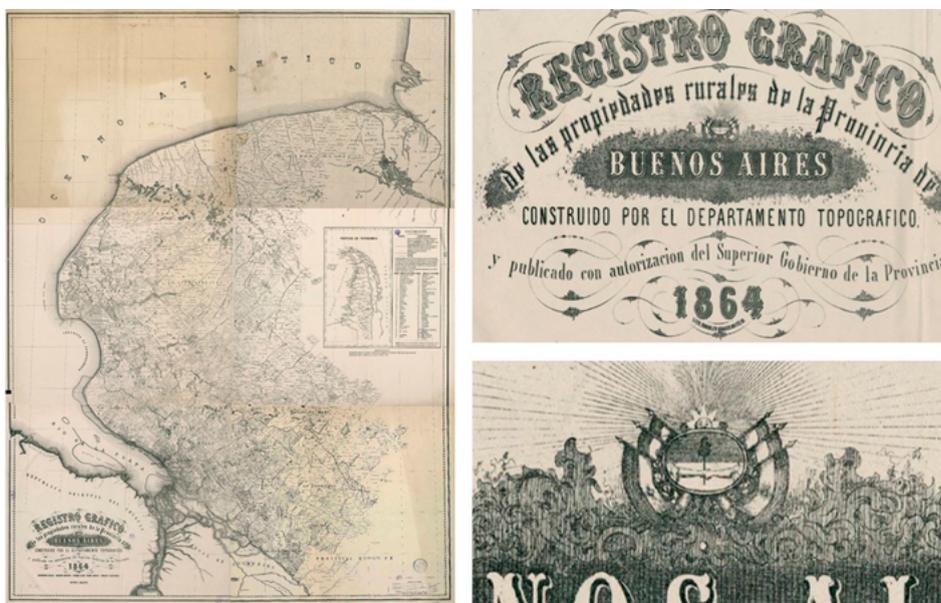


Figura n° 12. Departamento Topográfico, *Registro Gráfico de las propiedades rurales de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Rudolf Kratzenstein, 1864 (detalles).

Si observamos el *continuum*, la serie de 1864 adquiere relieve más allá de su valor de cambio o sus cualidades formales, pues se trata de una emisión que condensó otros procesos. En este caso, se trató de diseños que paulatinamente fueron incorporándose al acervo visual, permitiendo consolidar una unidad política y administrativa también en términos simbólicos. Como venimos argumentando, tampoco los billetes están exentos de resonancias iconográficas, como exploraremos más en detalle en el próximo apartado. Por ahora queremos subrayar cierta paradoja, puesto que esta emisión de 1864 fue un producto visualmente desprovisto de ornamentos precisamente en un

momento en que se incitaba a una nueva visualidad y atención al detalle en Buenos Aires (Masán 2019 y 2023). Ante ello, cabría preguntarse de qué manera el público acogió este singular numerario.



Figura n° 13. Prilidiano Pueyrredón, *El naranjero*, óleo sobre tela, 153 x 122 cm, 1865.

Si bien es difícil responder a este interrogante, es posible capturar alguna huella en una iconografía de la época, que permite imaginar el procedimiento de circulación del dinero en las manos de aquellos habitantes. Esto porque, precisamente en 1864, el pintor más importante de Buenos Aires, Prilidiano Pueyrredón, culminó su obra *El naranjero* (figura n° 13, *página anterior*) y fue expuesta en las salas de la célebre tienda de Fusoni Hermanos, el sitio más significativo de circulación y el consumo estético por entonces (Masán 2023b).

Se trató de una tela de considerables dimensiones que retrataba una situación cotidiana de transacción comercial informal urbana en la Buenos Aires de la década de 1860, en la que un vendedor ambulante intercambiaba frutas por dinero con niños de distintos extractos sociales. La escena es relevante para nuestros fines no debido a su cariz costumbrista o sus cualidades artísticas, sino por aquello que comenzaba a pesar, materialmente, en la cultura visual y en la emisión monetaria. Nos referimos al detalle, que permite aproximarse a los intercambios que se producían entonces, ya que, observando las manos de la niña y el naranjero, se advierte la pluralidad de medios de pago con que se efectuaban las transacciones, ora en metálico, ora en billete. Además, al detenernos en la permuta es posible apreciar que, en el fragor de la transacción sostiene un billete, quizás producto de una erogación precedente. Focalizando este fragmento de la composición, sería posible detectar que el numerario en cuestión no correspondería a ninguno de los emitidos aquel año por el Banco de la Provincia, sino que, hipotéticamente, evocaría el producido en 1858. Aunque no se aprecia con total claridad, es probable que se trate del numerario de 1 \$ m/c debido a la comparación del *guilloché* de ambos (figura n° 14, *página siguiente*). Si consideramos que Pueyrredón era un hábil retratista (Ribera 1982, Luna, Amigo & Giunta 1999) y sus cuadros eran “de los más pormenorizados entre sus contemporáneos” (Masán 2023, p. 309), no es de extrañar este minucioso detalle, junto a otros como las vestimentas, las facciones o las particularidades ambientales que destacan en sus producciones. Se trata de un atributo artístico que se vincula y conecta, parabólica e hipotéticamente desde luego, con la idea del pormenor como sello de autenticidad del billete.

De este modo, el óleo nos conecta con la cotidianidad de los intercambios comerciales informales y evidencia la circulación de distintos billetes en diversas capas sociales en el ámbito de la ciudad, mostrando la coexistencia de distintas series de billetes. Esto torna a la tela un buen ejemplo de un momento de transacción pero también de transición y existencia conjunta en el que el componente visual cobró jerarquía en sus detalles. Conviene recordar, asimismo, que la unión nacional no trajo consigo una unificación en el circulante del numerario, conviviendo expresiones de la etapa independiente con la de la nueva administración centralizada. Esto no resultaba una novedad, sino que traía ya una tradición en Buenos Aires, incluso en tiempos de autogestión monetaria como Estado independiente, cuando se denunciaba la problemática de la excesiva circulación de dinero aludida previamente. Lo cierto es que, aunque la quema de billetes persistió, los motivos fueron diferentes. Pues si en la década de 1860 el móvil

de la incineración radicaba en la obsolescencia del numerario, lo que antes fustigaba a la administración del Estado Independiente no era el valor de cambio o de uso de la moneda, sino su temperamento, por los valores políticos que encarnaban las series “antiguas” que remitían directa y violentamente al régimen rosista.



Figura n° 14. Detalle de *El naranjero* y billete de 1 \$ m/c de 1858. Elaboración propia.

De este modo, si bien la serie de 1864 dejó un resultado estéticamente modesto con billetes que habían perdido la impronta visual y la nitidez adquirida en el proceso de emisión de la etapa precedente, también puede verse como una transición que articuló distintas iconografías que, *a posteriori*, serían importantes en la siguiente etapa de estética monetaria. Esto porque, durante la segunda mitad de la década, el papel

moneda experimentó la consolidación de la atención al detalle, tanto en sus estampas como en su seguridad.

IMPRESIONES GLOBALES. IMÁGENES LOCALES (1865-1869)

Con el inicio de la guerra del Paraguay en 1865, el gobierno argentino se vio impelido a tomar medidas para financiar los costes de la conflagración. En este contexto, se decidió emitir una nueva serie de billetes de pesos fuertes, las cuales estaban respaldadas por reservas de oro. Aunque el numerario llevó la fecha de 1865, no fueron puestas en circulación hasta noviembre de 1866, producidas gracias al préstamo de 4 millones de pesos fuertes que el Estado Nacional solicitó al Banco de la Provincia en octubre de aquel año. Este préstamo, destinado a financiar los gastos de la guerra, fue uno de los mayores desembolsos financieros realizados por el gobierno argentino durante el conflicto, y las denominaciones de las monedas emitidas eran significativamente altas, siendo la menor la de 20 pesos fuertes, equivalente a 500 pesos moneda corriente. Esta decisión se tomó con el objetivo de garantizar que fueran utilizadas principalmente para grandes transacciones comerciales y desalentar su circulación en transacciones de menor cuantía. Con un ambiente cultural modernizador y una cultura visual en franca expansión, esta emisión (figura n° 15) presenta algunas particularidades que merecen ser destacadas.



Figura n° 15. Provincia de Buenos Aires, *Billetes de \$ f*, Londres, Bradbury, Wilkinson & Company, 1865.

En primer lugar, se trató de los primeros signos que tuvieron la leyenda “Banco de la Provincia de Buenos Aires”. En segundo término, presentaron una mayor ornamen-

tación y grado de detalle que emisiones precedentes, lo cual estuvo vinculado con un proceso de producción que dictó el pulso para las impresiones de los próximos años: la incorporación de la compañía británica Bradbury, Wilkinson & Company (BWC). Un tercer factor de relevancia es que esta emisión presentó el empleo de nuevos colores, lo cual no respondió a cuestiones estéticas o formales, sino principalmente a motivos de seguridad. Esto porque, si bien los billetes fabricados por la técnica de siderografía antes aludida prometían contener las falsificaciones merced a la complejidad de su diseño, la extensión de la fotografía hizo que se multiplicaran exponencialmente las posibilidades de reproducción, y con ello la capacidad de adulteración del numerario, obligando a las compañías proveedoras de billetes a doblegar esfuerzos para impedir las copias de los signos. Una de las medidas más efectivas que se incorporó desde mediados del siglo XIX fue la introducción de color en el numerario, principalmente en tonalidades verde, roja y azul, ya que estos tintes demostraron ser más desafiantes de capturar para la fotografía en comparación con el negro convencional. De esta suerte, no fue sino hasta mediados de 1850 que el uso de dos colores se convirtió en una práctica relativamente común en la impresión, y recién a principios del siglo XX se logró imprimir billetes utilizando varios colores simultáneamente.

Mientras esto ocurría con los \$ f de la compañía londinense, en el plano local el país entraba en la Guerra de la Triple Alianza. Precisamente aquel año fue cuando se produjo el enlace entre el Estado argentino y la American Bank Note Company (de aquí en más, ABNC) o Compañía Americana de Billetes de Banco. Aquel vínculo fue nada menos que con su presidente, Albert Gallatin Goodall, personaje determinante en la expansión de la entidad americana en distintas regiones de occidente, entre ellas buena parte de Europa (como Grecia, Turquía y la Rusia zarista de Alejandro II) y prácticamente toda América Latina (Wilson & Friske 1887, p. 678), en consonancia con una política de ampliación de la compañía hacia distintas partes del mundo (Griffiths 1959, p. 44). Aquello derivaría en un virtual monopolio de la ABNC en Latinoamérica, produciendo la mayoría de los billetes de la región hacia finales del siglo XIX (Magan 2005). Pero aquel derrotero comenzó en Argentina en julio de 1865, cuando la administración de Bartolomé Mitre firmó con Goodall un contrato para la fabricación de timbres postales oficiales de la República Argentina, cuyo artículo primero establecía que la ABNC sería la encargada de “grabar, imprimir, perforar y engomar” los sellos (Registro Nacional 1863, p. 227). Lanzados en 1867, estas estampas fueron las primeras con imágenes de próceres, portando las figuras de Antonio Balcarce, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano, José de San Martín, Carlos María de Alvear, José Gervasio Posadas y Cornelio Saavedra (figura n° 16, *página siguiente*).

Un porcentaje de aquellos rostros fue tomado de litografías que compusieron la mítica *Galería de celebridades argentinas*, publicada por Narcisse Desmadryl en 1858 en Buenos Aires, lo que constituyó el primer compendio de retratos locales, al tiempo que un primigenio intento por sentar las bases de una historiografía local que rescate

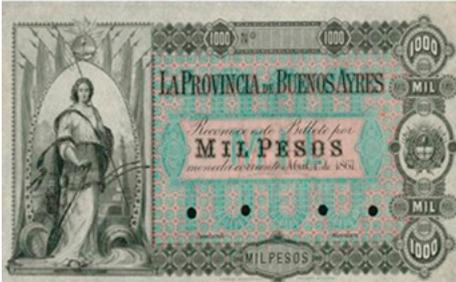
a los héroes de la patria. La singularidad de estos sellos es que muchas de estas imágenes formaron parte de billetes posteriores, dando muestras de la penetración de las estampas en el imaginario local. En otro sentido no menos importante, los sellos representan la punta de lanza de la introducción de la estadounidense ABNC como competencia a la británica BWC en la confección de grabados oficiales, de manera tal que, para finales de la década, el centro de gravedad en la producción de imágenes de los billetes comenzaba a modificarse. Es decir que, mientras en el plano externo Argentina obtenía de Inglaterra un significativo préstamo tendiente a cubrir las necesidades producidas por la Guerra del Paraguay (Panettieri 1980, p. 386), en el plano interior cambiaba de orientación respecto del productor de sus sellos y billetes, virando de Londres a Nueva York.



Figura n° 16. República Argentina, *Timbres postales de la República Argentina*, New York, American Bank Note Company, 1867.

A su vez, en el plano económico local, en 1866 llegó una nueva crisis ante la que “el gobierno encaró una política monetaria restrictiva con el fin de estabilizar el peso papel” (Djenderedjian 2013, p. 120), depreciado por la emisión realizada en medio de la conflagración citada. Con miras a profundizar los cambios, hacia 1867 se materializó un primer intento de convertibilidad de la moneda con implicancias nacionales, aunque el control de la política monetaria seguía estando en manos de las provincias y seguía primando la “diversificación monetaria” (Djenderedjian, Martirén & Moyano 2021, p. 63). Esto trajo aparejadas varias derivaciones, entre ellas la emisión de una serie correspondiente a \$ m/c en abril de aquel año, la última en manos de la BWC (figura n° 17, *página siguiente*).

Figura nº 17.
Provincia de Buenos Aires,
Billetes de \$
m/c, Londres,
BWC, 1867.



Permanencia iconográfica con emisiones anteriores es la presencia de animales en los signos monetarios, lo que remitía no solo a la naturaleza agroexportadora de la Argentina, sino también a los orígenes del dinero. Debe recordarse que una de las alusiones de la moneda es pecunia, palabra proveniente del latín *pecus*, que designaba las cabezas de ganado en las transacciones premonetarias (Casquero 2005). Aquel término refiere concretamente al ganado menor como las ovejas, los corderos y especialmente las reses (Weatherford 1997, p. 22; Vox 2003, p. 356),³ y, como señaló Pierre Vilar, “la cabeza de ganado (vaca, buey, etc.) fue durante mucho tiempo patrón de valor (punto de comparación para otros productos)”, lo cual hizo que “ciertas monedas primitivas representaran la cabeza de buey” (Vilar 1974, p. 32). Pero al margen de esta continuidad de muy larga data que explica la presencia de animales en los billetes a través del tiempo, en este examen poseen especial importancia los numerarios de 1 \$ m/c y 1.000 \$ m/c por diversos motivos. El primero porque corresponde a la incorporación exclusiva del ovino como elemento central del billete, en tiempos donde la economía del lanar experimentaba una “fiebre” (Sabato 1989) o un “auge explosivo” (Hora 2010), pero cuyo desarrollo también se vería amenazado por la referida crisis de 1866 (Panettieri 1980, p. 387). Quizás la centralidad de este animal en el signo responda a una doble motivación: como promoción pero también como protección de esta industria que resultaba el principal motor de exportación. Diferente es el billete de 1000\$ m/c, cuya peculiaridad es la incorporación de un elemento local como la pirámide de Mayo, recortada sobre el fondo de la alegoría. Esto evidencia el redirección de una modalidad iconográfica que se intensificaría en próximas ediciones, con la incorporación de unas imágenes locales hasta entonces ausentes.

Cabe señalar que la emisión de la BWC también expresó un salto de calidad respecto del nivel de puntualización gráfica que alcanzó el numerario. Como hemos mencionado, por entonces el detalle cobraba especial relevancia en Buenos Aires y era abiertamente ponderado, como muestra una nota del *Correo del domingo* sobre la escritura microscópica, en donde se afirmaba que “Por medio de una máquina inventada por Mr. Peters, de Inglaterra, asegúrese que las palabras Mathew Marshall, Bank of England, pueden escribirse en dos y media millonésimas partes de una pulgada de largo” (1866, p. 224). Aunque no podemos detenernos en los interesantes pormenores de esta nueva relación con la percepción, vale puntualizar que se trató de un espíritu transversal que conectó distintos países, y respecto del cual los billetes y la tecnología asociada desempeñaron un rol fundamental, permitiendo construir imágenes muy pormenorizadas (Helleiner, 2003). De allí que la alusión en el *Correo del domingo* reforzaba lo minúsculo como sello de autenticidad, revelando la presencia de aplicaciones prácticas de lo detallado, con disputas que también circulaban en la opinión pública.

Por entonces, desde Buenos Aires se iniciaba la citada mudanza de la estética pecuniaria de Londres a Nueva York, nuevo centro mundial de elaboración del numera-

3 Vox, 2003. *Diccionario ilustrado Latín-Español*. Barcelona: Spes, p. 356; Weatherford 1997, *op. cit.*, p. 22.

rio y a quienes se encargó la producción de moneda corriente de todo el territorio en 1869. Realizada por la ABNC, esta serie fue la primera en combinar distintos recursos visuales e incluir escenas de costumbres en los billetes, algo que no había ocurrido con otras emisiones y que se produjo tanto en los \$ m/c (figura n° 18) como en los \$ f (figura n° 19).



Figura n° 18. Provincia de Buenos Aires, *Billetes de \$ m/c*, ABNC, New York, 1869.



Figura n° 19. Provincia de Buenos Aires, *Billetes de \$ f*, ABNC, New York, 1869.

Al igual que otras compañías de la época, la ABNC poseía centenares de diseños estandarizados para producir los billetes de los distintos países, pero en este caso se trató de un arsenal más amplio que permitió la penetración de otra clase de iconografías.



Figura n° 20.
República
Argentina,
Sellos
postales,
ABNC, 1867
/ Buenos
Aires,
Billetes de
\$f y \$m/c,
ABNC, 1869.

Si bien el numerario de esta serie presenta una gran riqueza digna de explorar, puntualizamos tres ejemplos por cuyos pliegues es posible observar distintos aspectos de un interesante proceso de circulación iconográfica que implicó diversas operaciones, ocurridas dentro y fuera de nuestro país, con variedad de actores, técnicas y procedimientos. Un primer componente remite a la presencia de imágenes de personalidades: los aludidos retratos de los timbres de 1867 efectuados por la ABNC que se perfilarían dentro de algunos billetes, inaugurando una tradición que uniría al numerario con los próceres en emisiones venideras (figura n° 20, *página anterior*).

Como hemos apuntado, para la elaboración de los distintos billetes, en las compañías existían *clisés* estandarizados –tales como alegorías, animales, paisajes, ornamentaciones y *guillochés*– que podían ser compuestos a la medida del cliente, pero esta serie pone en evidencia que las imágenes producidas en Argentina circulaban abiertamente en el exterior, siendo utilizadas para distintos fines y prácticamente sin variaciones en sus reinterpretaciones. Esto nos conduce al segundo ejemplo, vinculado con la dinámica icónica de motivos locales, tal como ocurrió con algunas imágenes tomadas del álbum litográfico *Escenas americanas* de Jean León Pallière, cuyas obras como “El saladero” o “El corral” formarían parte del billete de 200 \$ m/c del Banco Provincia y del de 5 \$ bolivianos del Banco Oxandaburu y Garbino de Entre Ríos, respectivamente (figura n° 21).



Figura n° 21. Arriba: Buenos Aires, Billete de 200 \$ m/c, 1869, ABNC / Jean León Pallière, “El saladero” en *Escenas americanas*, Buenos Aires, 1865. Abajo: Entre Ríos, Billetes de 5 \$ b, 1869, ABNC / Jean León Pallière, “El saladero” en *Escenas americanas*, Buenos Aires, 1865.

Tales iconografías fueron obra de uno de los mayores grabadores norteamericanos, James Smillie, especialista en la producción de imágenes para documentos oficiales de la ABNC (Hessler 1988, p. 131). Gracias a la recopilación que efectuó Gene Hessler

(2001) sobre el diario del artista, sabemos que Smillie concluyó estos grabados en 1868 y que realizó variadas composiciones sobre temáticas diversas para distintos bancos de América Latina que incluyeron representaciones de maquinarias, paisajes, animales o escudos de armas. También produjo numerosas escenas de costumbres locales, en muchas de las cuales aparecerían gauchos. Esto nos conecta con otra variante de la obra de Pallière como fue “La pisadora de maíz”, reinterpretada en los 10 \$ f del Banco de la Provincia de Buenos Aires y en los 10 \$ bolivianos del citado Banco entrerriano (figura n° 22).



Figura n° 22. Buenos Aires, Billete de 500 \$F, 1869, ABNC / Entre Ríos, Billete de 10 \$B, 1869, ABNC / Jean León Pallière, “La pisadora de maíz” en *Escenas americanas*, Buenos Aires, 1865.

Resulta interesante destacar que, mientras el billete entrerriano reproduce la obra del viajero francés sin mayores variaciones, en el numerario de Buenos Aires se modifica el gesto de los protagonistas y se incorpora un perro, dotando de otro significado, tal vez más interactivo, amistoso y cercano, a la estampa. Además, el billete de 5 \$ bolivianos posee elementos diferentes a los de su par bonaerense, suplantando la iconografía nacional de la alegoría de la República y el retrato de San Martín por un conjunto de caballos y un personaje sedente “típico” de las llanuras. Este último elemento nos vincula con el tercer caso de este recorrido, representando a la estampa del gaucho en el extremo inferior izquierdo y cuya representación fue parte también del billete de 5 \$ m/c de Buenos Aires de 1869, en el cual conviene detenerse. Lo más llamativo de este caso es que el personaje citado no se encuentra solo, sino acompañado de otro sujeto en el extremo izquierdo, resultando una composición adaptada de una fotografía tomada por Esteban Gonnet para su álbum *Recuerdos de la campaña de Buenos Aires*, editado entre 1864 y 1867 en Buenos Aires (figura n° 23, página siguiente).

ámbito bonaerense, sino que también había sido parte de billetes precedentes, como ha mostrado Graf (2023) para el caso del Banco Benites de Entre Ríos en 1867. Esto constituye evidencia de primera magnitud para comprender aspectos inmensurables que operaron en la conformación del imaginario de nación argentino en tiempos de unificación, configurado en torno a un silenciamiento de la diferencia étnica de, en este caso, el componente africano. Tal como han revelado numerosos estudios, la comunidad afrodescendiente permaneció oculta bajo un proceso de “blanqueamiento” que se inició, precisamente, a finales de la década de 1860 (Geler 2010, Ghidoli 2014, Solomiansky 2015, Castro 2021). Así observados, estos billetes no solo muestran las variaciones estéticas y la incorporación de imágenes locales en sus anversos, sino también un aspecto central de una de las tantas “batallas simbólicas” (De Carvalho 1997) libradas en el proceso de conformación del Estado argentino. De tal suerte, en la singularidad de una sutil alteración de una fotografía en un billete de baja denominación se revelan sentidos de un proyecto étnico-nacional que se prolongaría durante el resto del siglo XIX. De allí que, concebidas como imágenes complejas, este tipo de creaciones permiten barruntar procesos operados en el ámbito de los imaginarios y las sensibilidades, modelando visiones sobre escenarios, personas, símbolos y situaciones. Simultáneamente, también modelan las percepciones, siendo componentes esenciales de una mirada más compleja y demandante que encontraba en el detalle un factor decisivo (Masán 2023, pp. 309-325). Vistos de esta manera, los signos expresan la actividad visual del pasado: el de una comunidad que se volvía más curiosa, escrutadora e icónicamente exigente, tal como han demostrado numerosos trabajos que abordan la cultura visual del período (Amigo & Telesca 1997, Amigo 1999, Bruno 2019, Vertanessian 2019, Masán 2019 y 2023). La circulación del dinero era también un gran estímulo a la dinámica iconográfica –sea de retratos, grabados o fotografías como los aquí citados–. En este sentido, la serie producida en 1869 puede considerarse un hito en la emisión monetaria argentina por desempeñar un papel clave en la circulación de iconografía local. De allí que estos billetes pueden ser entendidos como auténticos catalizadores iconográficos que expresaron imaginarios, multiplicando las miradas sobre ciertas estampas en las cotidianas manos de las personas.

CONCLUSIONES

En la actualidad, el dinero parece dirigirse hacia un destino intangible. Ante ello, conviene recuperar su naturaleza material para constatar que, cuando estamos frente a un billete, nos situamos ante algo más que una unidad de cambio, de reserva y de valor. Se asiste a un hecho cultural, modelado con arreglo a determinadas pautas políticas, visuales e ideológicas que lo constituyen. En momentos donde el *peso* parece ser puesto en jaque, recordar su magnitud como hecho social es también reclamar su defensa.

La diversidad del numerario en el período analizado hizo que nos centremos en el estudio del dinero “oficial”, respaldado por el Banco de la Provincia de Buenos Aires,

zona geográfica a la cual ceñimos nuestro examen. Buscamos, en consecuencia, pensar el dinero como una actividad emotiva, política y visual que condensó valores y que cumplió un rol importante en la conformación de imaginarios. Colocar el prisma allí permite escudriñar vínculos de lo visual con las prácticas cotidianas, los principios económicos, los valores políticos o las corrientes estéticas predominantes. Así concebido, el numerario trasciende su función comercial para situarse como narradores dinámicos que condensan las modificaciones de una comunidad en vías de modernización económica, visual y productiva. Y si bien buena parte de este análisis atendió al proceso de emisión entre 1854 y 1869, tanto el itinerario de estos instrumentos como las imágenes y las técnicas comprometidas en su elaboración nos permitieron vincular estética y cultura para reconstruir percepciones e imaginarios del pasado. Al mismo tiempo, permitieron reponer las coordenadas que modelaron una mirada que jerarquizó ciertas operaciones, paisajes y tipos sociales, colocándolos en el centro de la escena en desmedro de otros.

El universo de las imágenes comprende una variedad de objetos muy amplia y de naturaleza diversa que ha sido atendido por la historia en los últimos años. Dentro del conglomerado que conforma la visualidad de una época existe un sitio en donde las imágenes se vuelven *efectivas* casi cotidianamente, como el de los billetes, en un proceso que lo hace cambiar continuamente de manos en virtud de su circulación. Precisamente esta condición constituye un buen anclaje para continuar examinando las formas de elaboración del dinero, ya que el recorrido aquí efectuado reveló aspectos que merecen ser profundizados. Un buen ejemplo son las inserciones de ciertas estampas, con una incorporación paulatina de alegorías de la república, creciendo conforme se va asentando el Estado. En esta dirección, los billetes condensan un proceso de institucionalización que implicó un afianzamiento de los símbolos de cohesión social como el escudo, la república, los próceres o el fomento de determinadas actividades por sobre otras, en *clisés* que son parte del numerario a partir de la segunda mitad de la década de 1850 y, con mayor nitidez, en la década siguiente. Por otra parte, el diseño del papel moneda también puede invitarnos a indagar sobre sus fases de producción, en relación con los climas sociales que lo gestaron y los avances tecnológicos que lo posibilitaron. Decimos esto pues no hay decisiones azarosas en la confección de una plancha de billete, diseñada y ejecutada con una minuciosa planificación, alimentando una cultura visual cuya atención a la singularidad operó como una dimensión frente a la nueva sensibilidad gestada en Buenos Aires. Este aspecto redundó en un sello de seguridad del numerario, marca distintiva que implicaba que, a mayor grado de definición y complejidad, menores posibilidades de reproducción o falsificación. Este es un factor de fuste incluso en la actualidad, ya que el éxito o fracaso del dinero depende de su confianza, el cual como garantía de originalidad opera como una suerte de *aura pecuniaria*, parafraseando a Walter Benjamin.

Una dimensión enigmática del trabajo emprendido corresponde a una fase de la producción del numerario, más precisamente a las sutiles variaciones que aquí mostra-

mos, sobre todo en el período de la ABNC. Esto porque desconocemos si las transformaciones fueron impulsadas por las entidades crediticias locales o si correspondieron a decisiones de la compañía proveedora de los *clisés* o incluso de sus grabadores. Nuestra hipótesis es que, de tratarse de la primera opción, constituiría una decisión estética con connotaciones sociales por parte del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Esto podría representar otro indicio más de una larga cadena de dispositivos visuales que apelaron –promovieron e impulsaron– a una modificación de los temples colectivos, una “dulcificación” social que modeló un nuevo trato con las personas o los animales en general y con el perro en particular (Masán 2023). Si bien existe evidencia empírica que sustenta nuestro argumento, por el momento no resulta suficiente para afirmar la hipótesis, siendo necesario un trabajo más profundo para arribar a conclusiones más sólidas. Con esta salvedad *de origen* deben ser enmarcadas las modificaciones aquí estudiadas, aunque operaron *de hecho* como actos icónicos en las manos de las personas, propagando ciertos valores en desmedro de otros y difundiendo imaginarios. Pues si convenimos que los billetes no son componentes menores de la vida cotidiana, ya que funcionan como instrumentos visuales que imprimen imágenes, sentidos y relaciones de diversa índole dentro de una población, su estudio permite adentrarse en los cambios operados en los imaginarios, las percepciones y las sensibilidades colectivas. Estas son algunas de las razones que sitúan el dinero, en general, y los billetes, en particular, como un hecho social complejo y de gran relevancia histórica. Quizás su extraordinaria riqueza radique en que la moneda conserva esa “dignidad sagrada” apuntada por Simmel (1977, p. 451) que le confiere un impacto cultural profundo, un sello de idiosincrasia de los pueblos. Entregarla, perderla o renunciar a ella es, en consecuencia, una operación mucho más costosa que una simple ecuación económica: es un hecho sociocultural que atenta contra la identidad de las comunidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, S. & HARISPURU, A., 1980. El Banco de la Provincia de Buenos Aires y la conquista del desierto; el papel del crédito en la expansión de la producción agropecuaria (Azul, 1867-1880). *Congreso Nacional de Historia sobre la conquista del desierto*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, pp. 237-246.
- AMIGO, R. & TELESKA, A., 1997. La curiosidad de los porteños. El público y los temas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862). *Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía*, pp. 33-36.
- AMIGO, R., 1999. Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires. En F. LUNA, R. AMIGO & P. GIUNTA. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Velox, pp. 31-54.
- ANDERSON, B., 1993 (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARGAÑARÁS, P., 2019. Breve historia de la moneda cordobesa. *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, nº 31, pp. 277-315.
- BALDASARRE, M., 2021. *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ampersand.
- BATHE, G. & BATHE, D., 1943. *Jacob Perkins. His inventions, his times & his contemporaries*. Philadelphia: The Historical society of Pennsylvania.

- BAUMAN, R., 2016. *Papel moneda de Argentina. Una ventana hacia la historia 1816-1899*. Buenos Aires: edición del autor.
- BOTTERO, R. A., 2001. *Banco Central de la República Argentina (2001) Billetes de la República Argentina: tratado y catalogación: 1890-2000*. Buenos Aires: Banco Central de la República Argentina.
- BRUNO, P., 2019. De la ciencia al espectáculo. Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires. *Terra Brasilis (Nova Série)* [en línea], nº 12, pp. 1-23 [consultado el 20/4/2023]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/5154>.
- BURKE, P., 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURKE, P., 2008. Cómo interrogar a los testimonios visuales. En J. L. PALOS & D. CARRIÓ INVERNIZZI (dirs.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 29-40.
- BURUCÚA, J. E., 2006. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos.
- CALETTI, A., 1971. *Historia de las monedas metálicas y del papel moneda*. Buenos Aires: Macchi.
- CASARINO, N., 1922. *El Banco de la provincia de Buenos Aires en su primer centenario 1822-1922*. Buenos Aires: Peuser.
- CASTRO, M., 2021. Reconstruyendo sentidos. Análisis y percepciones del periódico *La Broma* a través de sus redactores afro porteños (Buenos Aires, 1876-1882). Tesis de licenciatura: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- CASQUERO, M., 2005. Pecunia. Historia de un vocablo. *Pecunia*, nº 1, pp. 1-12.
- CHIARAMONTE, J., 1982. *Naciones y liberalismo económicos en Argentina, 1860-1880*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- COHEN, M., 2010. *Papel moneda de la República Argentina*. Pergamino: edición del autor. *Correo del Domingo*, vol. V, nº 118, Buenos Aires, 01/04/1866.
- CORTÉS CONDE, R., 1989. *Dinero, deuda y crisis. Evolución fiscal y monetaria en la Argentina, 1862-1890*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CUCCORESE, H., 1972. *Historia del Banco de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- CUTOLO, V. O., 1975. *Nuevo diccionario biográfico argentino. Tomo cuarto: L-M*. Buenos Aires: Elche.
- CUTOLO, V. O., 1978. *Nuevo diccionario biográfico argentino. Tomo segundo: C-E*. Buenos Aires: Elche.
- DE CARVALHO, J., 1995. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- DE GENNARO, F. 2016. Los billetes cuentan. *Letra. Imagen. Sonido*, año VIII, nº 16, pp. 213-230.
- DE PAULA, A. & GIRBAL BLACHA, N., 1997. *Historia del Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1997. Tomo I*. Buenos Aires: Macchi.
- DEPARTAMENTO TOPOGRÁFICO, 1864. *Registro Gráfico de las propiedades rurales de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Kratzenstein.
- Diario de sesiones de la sala de representantes de la provincia de Buenos Aires de 1853*, Buenos Aires, Sociedad Tipográfica Bonaerense, 1864.
- DÍAZ BARRADO, M., 1996. Introducción. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 24, pp. 17-24.
- DJENDEREDJIAN, J., 2013. La economía: estructura productiva, comercio y transportes. En M. TERNAVASIO (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la organización provincial a la federalización de Buenos Aires, 1821-1880*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 117-150.
- DJENDEREDJIAN, J., MARTIRÉN, J. & MOYANO, D., 2021. Un *imbroglio* monetario. La moneda del interior argentino en tiempos de heterogeneidad estructural, 1826-1883. *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 61, nº 233, pp. 55-79.
- FIGUERERO, M., 1919. *Bibliografía de la Imprenta del Estado en Corrientes desde sus orígenes en 1826 hasta su desaparición en 1865*. Buenos Aires: Coni.
- GANTÚS, F., 2009. *Caricatura y poder político: crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*. México: El Colegio de México.
- GARRIGÓS, O., 1873. *El Banco de la provincia*. Buenos Aires: Pablo Coni.

- GASKELL, I., 1991. Historia de las imágenes. En P. BURKE (ed.), *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza, pp. 209-239.
- GELER, L., 2010. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria/TEIAA.
- GELLNER, E., 1988. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- GERCHUNOFF, P. & LLACH, L., 2023. *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Políticas económicas argentinas de 1880 a nuestros días*. Buenos Aires: Crítica.
- GHIDOLI, M., 2014. Invisibilización y Estereotipo. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX. Tesis de doctorado: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GINZBURG, C., 1984. *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El ciclo de Arezzo. La flagelación de Cristo*. Barcelona: Muchnik.
- GINZBURG, C., 2018. *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*. Rosario: Prohistoria.
- GINZBURG, C., *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- GONNET, E., 1864. *Recuerdos de la campaña de Buenos Ayres*. Buenos Aires: Fotografía de Mayo.
- GOODWIN, C., 1999. *Royal reform: postal reform 1837-1841 as reflected in the Royal Philatelic Collection*. Bristol: Stuart Rossiter Trust Fund.
- GRAF, U., 2023. El papel moneda argentina, 1861-1880. Emisiones privadas y provinciales. Provincia de Entre Ríos. Disponible en: <https://multicollec.net/3-bi-h1/AR-20-Es.pdf>.
- GRIFFITHS, W., 1959. *The story of the American Bank Note Company*. New York: American Bank Note Company.
- GRUZINSKY, S., 1995. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HASKELL, F., 1994. *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza.
- HELLEINER, E., 2003. *The Making of National Money. Territorial Currencies in Historical Perspective*. New York: Cornell University Press.
- HESSLER, G., 1998. The Buck Starts Here. A primer for collectors. *Paper Money*, vol. XXXVII, n° 196, pp. 131-132.
- HESSLER, G., 2001. Excerpts from The Diaries of James D. Smillie. *Paper Money*, vol. XL, n° 213, pp. 199-208.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (eds.), 2005 (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HORA, R., 2010. *Historia económica de la Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HORTELANO, B., 1864. *Manual de litografía para usos de los tipógrafos del Plata*. Buenos Aires: Imprenta Española.
- HUNNISETT, B., 1980. *Steel-engraved book illustration in England*. Boston: David Godine.
- IBAÑEZ ROKA, D., 2019. Los sellos postales. Figuritas de la historia argentina. *Boletín de Arte* [en línea], n° 19, pp. 1-11 [consultado el 10 de febrero de 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/23142502e010>.
- LUNNISI, C. & FRONTONS, G., 2016. El dinero en tiempos de revolución y transición. *Invenio* [en línea], vol. 19, n° 37, pp. 57-86 [consultado el 10 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87747436005>.
- JANSON, H., 2011. *La moneda circulante en el territorio argentino, 1574-2010*. Buenos Aires: edición del autor.
- LAMAS, A., 1886. *Estudio histórico y científico del Banco de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: El Nacional.
- MAGAN, R., 2005. *Latin American Bank Notes Record*. New York: American Bank Note Company Archives.
- MALOSETTI COSTA, L., 2022. *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍ, G., 2003. Aportes para una historiografía de entidades oficiales de crédito. El paradigma del Banco de la Provincia de Buenos Aires. *Ciclos*, año XIII, vol. XIII, n° 25-26, pp. 195-224.
- MASÁN, L. A., 2019. Imágenes de una ciudad ansiosa. Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860. *Anuario del Instituto de Historia Argentina* [en línea], vol. 19, n° 2, pp. 1-19 [consultado el 15 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AIHAe096/11752>.

- MASÁN, L. A., 2023. *Estrellas y amapolas. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón y las sensibilidades en la Buenos Aires de 1860*. Buenos Aires / Barcelona: Miño & Dávila.
- MASÁN, L. A., 2023b. Fervor expositivo: La empresa Fusoni y el origen de las exposiciones artísticas en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. *H-industria*, 17 (32), pp. 157-179. Disponible en: <https://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/2710>.
- MAUSS, M. 1914. Les origines de la notion de monnaie. En IDEM, 1969. *Cœuvres II. Représentations collectives et diversité des civilisations*. Paris: Les Éditions de Minuit. pp. 106-112.
- MELLO TEGGIA, D., 1998. *Sellos postales, 1858-1998*. Buenos Aires: edición del autor.
- Memoria de la Municipalidad de Buenos Aires correspondientes a los años 1856 y 1857, 1858*. Buenos Aires: Imprenta del Orden.
- MÍGUEZ, E., 2008. *Historia económica de la Argentina. De la colonia a la crisis de 1930*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MITCHELL, W., 2011. ¿Qué es una imagen? En A. GARCÍA VARAS (ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 107-154.
- MORENO BARRENETCHE, S., 2023. El dinero como soporte material de la disputa por el sentido de la nación: estudio del peso argentino desde una perspectiva semiótica. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral* [en línea], vol. 64, n° 1, pp. 1-19 [consultado el 13 de julio de 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/es.2023.64.e0046>.
- MONEY, K., 2009. Los Estudios Visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, n° 6, pp. 7-27.
- NUSDEO, O. & CONNO, P., 1982. *Papel Moneda Nacional Argentino y Bonaerense. Siglo XIX, 1813-1897*. Buenos Aires: Janson.
- PALLIÈRE, J. L., 1865. *Escenas americanas. Reducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*. Buenos Aires: Pelvilain.
- PANETTIERI, J., 1980. La Ley de Conversión monetaria de 1864 y la Oficina de Cambio de 1867. Causas y consecuencias económico-sociales. *Desarrollo Económico*, vol. 20, n° 79, pp. 383-412.
- PERTICONE, F., 2022. *Historia de nuestros primeros bancos. Del billete de banco al papel moneda*. Buenos Aires: edición del autor.
- PILLADO, A., 1864. *Diccionario de Buenos Aires, ó sea guía de forasteros*. Buenos Aires: Imprenta del Porvenir.
- RAPOPORT, M., 2008. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires: Emecé.
- Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires, 1856*. Buenos Aires: Imprenta del orden.
- Reglamento para el Banco y Casa de Moneda de Buenos Aires, 1855*. Buenos Aires: Imprenta Americana.
- REPÚBLICA ARGENTINA, 1863. *Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos expedidos desde 1810 hasta 1873. Tomo quinto: 1863 a 1869*, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1884.
- ROJAS MIX, M., 2006. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- SABATO, H., 1989. *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: la fiebre del lanar, 1850-1890*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAN MARTÍN, A., 2012. El Archivo y Museo Históricos del Banco Provincia y las fuentes para los estudios históricos. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año 3, n° 3, pp. 162-180.
- SANUCCI, L., 1993. *Historia del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1822-1946)*. Buenos Aires: Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- SCHENK, G., 1959. *The romance of the postage stamp*. New York: Doubleday & Co.
- SIMIAND, F., 1934. La monnaie, réalité sociale. *Annales sociologiques*, vol. 1, pp. 1-58.
- SIMMEL, G., 1977. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- SOLOMIANSKY, A., 2015. Argentina y negritud: desde la otredad radicalizada hacia discursos más igualitarios. *Cuadernos de Literatura*, vol. XIX, n°38, pp. 99-118.
- THÉRET, B., 2020. El papel moneda de baja denominación emitido por las provincias argentinas, 1890-2003. *Ciclos*, vol. XXVII, n° 54, p. 5-64.
- TOULEMON, A., 1963. *Situation paradoxale de l'or dans le monde*. Paris: Sirey.
- VERTANESSIAN, C., 2019. El Camoati: El daguerrotipo que fue noticia en el mundo. *Histopía*, año 1, n° 1, pp. 84-112.

VILAR, P., 1974. *Oro y moneda en la Historia, 1450-1920*. Barcelona: Ariel.

VOX, 2003. *Diccionario ilustrado Latín - Español*. Barcelona: Spes.

WEATHERFORD, J., 1998. *La historia del dinero. De la Piedra arenisca al cyberespacio*. Barcelona: Andrés Bello.

WILSON, C. & READER, W., 1958. *Men and Machines. A History of D. Napier & Son, Engineers, Ltd. 1808-1958*. London: Weidenfeld and Nicholson.

WILSON, J. & FISKE, J., 1887. *Appleton's Cyclopaedia of American Biography, vol. II*. New York: Appleton & Co.