LA POLÍTICA CULTURAL DE LOS BORBONES EN CASA DE MONEDA DE LA NACIÓN ARGENTINA. LE ANTICHITÁ DE ERCOLANO ESPOSTE.

De la excavación al libro, del libro a las especies valoradas[1]

Nora Emma Matassi
nora.matassi@gmail.com

Resumen: Se exponen los aspectos más relevantes de la edición de los descubrimientos de Herculano y su influencia sobre los artistas y técnicos de la Casa de Moneda de Argentina.

Palabras claves: Casa de Moneda, grabado, Argentina, billetes, técnicas.

Abstract: The aspects more relevants of the edition of the discoveries of Herculano and its influence over artists and technicians of the Casa de Moneda of Argetina are exposed.

Keywords: Casa de Moneda, engraving, Argentina, banknotes, techniques.

Introducción

Para la historia del arte y la cultura La Antichità de Ercolano Esposte fue el más importante material bibliográfico de divulgación y consolidación del gusto Neo-Clásico en Siglo XVIII. Esta publicación, encargada por Carlos III a la *Accademia Ercolanese*, tenía como objetivo inventariar el patrimonio artístico y arquitectónico hallado mediante excavaciones en las ciudades de Pompeya y Herculano a mediados del Siglo XVIII. Esta obra publicada en 8 tomos en folio contiene grabados en talla dulce y representa el primer registro de antigüedades, a partir de fuentes primarias, más importante y completo realizado en ambas ciudades.

Por sus características es una obra fundamental para la historiografía moderna, y un aporte importante a la difusión de la iconografía Clásica y un ejemplo eximio de la técnica del grabado en talla dulce.

Es por lo tanto que consideramos relevante analizar las condiciones de producción de dicha publicación, así como el alcance que la misma ha tenido al momento de su aparición, así como en el Siglo XX.

Desde principios de la década de mil novecientos cuarenta hasta el año 2006, los ocho tomos completos de La Antichità de Ercolano Esposte se encontraban guardados en el sector de Grabado de La Casa de Moneda de la República Argentina. Debido al enorme valor museológico dicha colección fue

---

[1] Extracto del libro: MATASSI, Nora Emma, *LA POLÍTICA CULTURAL DE LOS BORBONES EN CASA DE MONEDA DE LA NACION. Le Antichitá di Ercolano Esposte. De la excavación al libro, del libro a las especies valoradas*. Federación de entidades numismáticas y medallísticas argentinas. Fondo Editorial "EMILIO PAOLETTI". San Francisco (Córdoba) 2018

transferida en el año 2006 al Museo de Casa de Moneda de la República Argentina. Allí se la puso en valor y fue expuesta por primera vez[2]. Encontrándose la misma en perfecto estado de conservación y completa, algo que es muy poco común en el mundo, estimamos que será un aporte sumamente interesante analizar la relevancia que ha tenido dicho material en la producción de especies valoradas en Argentina. Presumimos que estudiar la utilización como material de consulta de esta obra entre los grabadores de Casa de Moneda contribuirá a abrir un nuevo capítulo en la historia de La Antichità de Ercolano Esposte, así como poner en valor el diseño y realización de especies valoradas entre 1948 y 1952 en la República Argentina.

Objetivos generales y objetivo específico

El presente trabajo tiene como objetivo general analizar los aportes técnicos y estéticos que generó en la cultura europea la publicación de La Antichità de Ercolano Esposte. Paralelamente reconocer su importancia como material de consulta y pedagógico entre grabadores.

Como objetivo específico se intentará detectar la influencia de dicha publicación en la producción de especies valoradas en Casa de Moneda de la República Argentina entre 1948 y 1952.

Metodología

Para alcanzar tanto los objetivos generales como los específicos se realizará un desarrollo histórico de carácter descriptivo. Partiendo de las descripciones del patrimonio artístico y arquitectónico de las ciudades de Pompeya y Herculano hacia el Siglo I d.C., se procederá a describir los trabajos arqueológicos en dichas locaciones y las características de la publicación de La Antichità de Ercolano Esposte en el Siglo XVIII. Finalmente aplicando el método descriptivo-comparativo se analizarán las similitudes técnicas e iconográficas entre La Antichità de Ercolano Esposte y la producción de especies valoradas en Casa de Moneda de la República Argentina entre 1948 y 1952.

Pompeya y Herculano bajo la ocupación romana. Fundación y características de las colonias

En el siglo I a. C. Pompeya y otras villas aledañas como Herculano y Stabia, actualmente pertenecientes a la Bahía de Nápoles en Italia, se convirtieron en colonias romanas. Habiendo concluido la Guerra Social, último intento de las ciudades por liberarse del dominio de Roma, estas fueron ocupadas por Sila en el año 80 a. C.

Sila instaló en estas villas a veteranos y colonos, quienes las convirtieron en prósperas aldeas productoras agrícolas, teniendo como principal cultivo la vid. Esto promovió el desarrollo de una importante actividad vitivinícola, lo que transformó a sus habitantes en ricos propietarios. Estos inmediatamente no escatimaron gastos para adaptar sus viviendas a la nueva moda, el modelo Helenístico, que hizo furor entre las clases ricas romanas.

Los mencionados cambios políticos y económicos supusieron una profunda transformación social para las colonias, hecho que se tradujo también en una intensa renovación arquitectónica, artística y cultural.

El terremoto del año 1762

Un segundo punto de inflexión en la vida social y cultural de las colonias fue el terrible terremoto que las afectó en el año 1762. Tal fue la intensidad y gravedad del fenómeno que destruyó la región que

[2] "Las rutas del papel en el Río de La Plata", Primeras Jornadas CAHIP 2007, Buenos Aires, 2007.

muchas de las ruinas que posteriormente se desenterrarían en el Siglo XVIII provenían de aquel suceso. Esto se debe a que cuando ocurrió la catástrofe del volcán Vesubio, hecho que se describirá en el próximo apartado, muchos de los daños causados por el sismo aún no habían sido restaurados.

Fue tan enorme la destrucción, que muchos edificios públicos nunca más se rehabilitarían. De los edificios privados, los más sencillos quedaron convertidos en escombros y las casas de ricos, aunque más resistentes, necesitaron mucho trabajo de restauración. En este proceso algunas de ellas cambiaron su función, convirtiendo sus pisos bajos en locales rentables, negocios, talleres, tabernas, etc. Las modificaciones cambiaron la fisonomía de villa señorial y patricia por una imagen más comercial de la ciudad.

La erupción del volcán Vesubio

En el año 79, la villa estaba llena de obras en construcción y remodelación, es por eso que al desenterrar la ciudad se encontraron muchas evidencias de este tipo: muros en construcción, herramientas y hasta cúmulos de material preparado para trabajar.

En ese año el volcán Vesubio descargó toda su furia sepultando la región completamente:

(….) *Muchas millas antes de llegar a Nápoles se ve ya el Vesubio (…) Los del país, acostumbrados a este espectáculo lo ven con indiferencia, pero un forastero no puede mirar sin maravilla aquellas nubes que se levantan continuamente de la cima del monte, y aquellas corrientes de fuego que bajan de él. La lava vista desde lejos parece tener un resplandor como de fuego y el humo forma realmente grandes nubes, que se esparcen alrededor de aquellos montes y se van disipando con el viento.*

La lava es una especie de brea que saliendo con ímpetu de las bocas de la pila rebosa por su borde, y se derrama y difunde por más o menos corrientes según los impedimentos que encuentra en su bajada por el monte; sale encendida como un fuego, y entonces es fluida y deja de correr, se endurece y se convierte en piedra, unas veces de color obscuro más negro que pardo y otras, ceniciento y como de plomo.

La lava sepultó a Herculano, la lava ha sepultado a otros lugares y campos vecinos, la lava ocupa gran parte de aquellas faldas del monte, y la lava se hace temer de los que habitan o tienen bienes en las inmediaciones del Vesubio".[3] *(Enero de 1786)*

Documentación de los hallazgos

Más allá de su diario, Alcubierre debía presentar cada sábado un informe al Rey, que se complementaba con informes ocasionales ante hallazgos de características especiales.

A su vez también redactaba otro informe diario para el Marqués de Salas. Este consta de setenta y cuatro páginas y presenta un registro descriptivo de los hallazgos.

Muy meritorio trabajo, además de sus funciones como responsable de las excavaciones y todas las actividades burocráticas que esto implicaba, cumplía en paralelo funciones militares. Además, asumía él mismo la responsabilidad de ilustrar cada hallazgo, con una descripción pormenorizada. De este valiosísimo material no se ha conservado casi nada, y es probable, que su "accidental" desaparición se haya suscitado ya en aquel momento, dado que en una carta enviada a Tanucci (agosto de 1759) Alcubierre comenta haber visto a Monseñor Antonio Octavio Bayardi con este material. Sí se conservan una planta del teatro y de las diferentes grutas abiertas.

En 1780, se suma como director de las excavaciones bajo órdenes directas de Alcubierre, el ingeniero suizo Carlos Weber.

[3] ANDRÉS Y MORELL, Juan. "Cartas familiares. Viaje a Italia", Madrid, Verbum Editorial, Vol. I, 2004, p.203

Tuvo a su cargo, entre otras, la importante misión de diseñar los hallazgos, poniendo particular atención en objetos que había que retirar en partes, como por ejemplo los mosaicos. Debido a la incomodidad del lugar, y al poco espacio que disponían para el traslado y las dimensiones de los pavimentos de mosaicos o mármol, no había otra manera de hacerlo.

Era indispensable un diseño absolutamente fidedigno para poder luego reconstruirlos. La misma labor, cumplió Francisco de La Vega, su sucesor.

La gestión de Carlos III entorno a los hallazgos

Carlos III fue Rey de Nápoles entre 1734-59 y de España entre 1759-88, dinastía perteneciente a la Casa de Borbón (Madrid, 1716-88). Era el tercer hijo de Felipe V, primero que tuvo con su segunda mujer, Isabel de Farnesio, por lo que fue su hermanastro Fernando VI, quien sucedió a su padre en el Trono español.

El infante don Carlos de Borbón llego a Italia en 1731 a los 16 años, por gestión de su madre, Isabel Farnesio quien viendo las pocas probabilidades que tenía su hijo de acceder al trono de España, convenció a su marido Felipe V para que conquistara el reino de Nápoles para él.

Al morir su tío abuelo Antonio Farnesio sin dejar descendencia, Carlos que ya había sido reconocido como heredero del trono del Ducado de Toscana, y cumplidos los 18 años, en 1734 sus padres lo instruyen para que conquiste el reino de Nápoles, en posesión de los austríacos.

No fue una gesta muy dificultosa, ya que los austriacos que ocupaban el territorio ganado por el tratado de Utrech (1713) no eran bien vistos, mientras que respecto a los españoles había muy buena disposición de parte de las poblaciones del territorio.

Antes de acabar el año, Sicilia también fue anexada al reino.

Instituciones fundadas por la Corona

Debido a la gran cantidad de elementos que aparecieron con las excavaciones, lo que comenzó como una curiosidad se convirtió en la primera excavación arqueológica, considerada como tal en la historia.

De la Antigüedad se conocían las construcciones y sus ornamentos, esculturas y ruinas que habían quedado sobre el terreno, especialmente en Roma. Pero nunca se había investigado bajo tierra más allá de algún hallazgo ocasional. No se había despertado la curiosidad o la conciencia de rescatar todo lo que podía haber quedado sepultado por diversas razones.

Esto le significó a Carlos III la necesidad de instrumentar y organizar instituciones que sirvieran de marco de contención, dirección, estudio y reservorio de todo el acervo cultural descubierto.

Es así como creó en Portici reconocidas Instituciones: "La Academia Herculanense"; el "Museo Herculanense" y la "Escuela de dibujantes y grabadores" para que dejaran plasmada en una hermosa obra gráfica todo lo relevado en estas ruinas: "La Antichità de Ercolano Esposte". Este libro que reuniría el registro de las piezas de valor fue impreso en la Real Estampería.

La Academia

El 13 de diciembre de 1755 se inaugura por propuesta del Ministro Tanucci, la Real Academia Herculanense.

El objetivo de su fundación era el estudio, investigación, ilustración y documentación de todo lo hallado en aquellas excavaciones, especialmente en Herculano para luego informar a la "República de las Letras". De esta manera se llamaba por aquel entonces a todos los interesados en la cultura, el arte y el

mundo de las antigüedades. Así se les permitía que tuvieran la oportunidad de conocer todo este patrimonio al cual no tenían prácticamente acceso.

En primera instancia se le encomendó a Monseñor Octavio Bayardi este trabajo, pero el mismo resultó ser un fracaso.

Su obra de cinco tomos "Prodomo delle Antichitá di Ercolano" no se había ni acercado al tema por el que lo habían convocado.

Luego, su "Catalogo degli Antichi monumenti dissttterranti dalla discoperta citta di Ercolano" publicado en la Regia Stamperia en 1754, tampoco resultó satisfactorio.

La Academia se conformó con quince miembros y Monseñor Bayardi (1694- 1759) fue el encargado de presidirla.

La Academia sesionó por primera vez el 25 de enero de 1756. Inmediatamente comenzaron a estudiar, describir e ilustrar las antigüedades obtenidas de Herculano, al año de inaugurada la academia apareció el primero de los ocho tomos de "La Antichità De Ercolano Esposte", dedicado al Rey Carlos de Borbón.

El objetivo principal de esta academia fue, por pedido expreso del Rey, transmitir a través de publicaciones impresas una clara idea de las antigüedades halladas bajo tierra en Herculano, región muy castigada por la naturaleza y al mismo tiempo muy pródiga en restos arqueológicos.

Si bien, bajo el reinado de Carlos III en Nápoles se publicó sólo el primer tomo. Cuando el Rey se trasladó a España siguió con empeño el desarrollo de esta obra y continuó a través de su carteo semanal con el Ministro Tanucci su dirección y lo alentó, y lo siguió aconsejando y sugiriendo ideas. Cada tomo que aparecía era enviado en primer lugar a España.

De todas maneras, la ausencia de Carlos III y la muerte de algunos de los académicos más activos, como Pasquale Carcani, sumado el recargo de responsabilidades del ministro Tanucci, hicieron que poco a poco la "Academia Herculanense" perdiera fuerza, hasta el punto tal de su extinción.

En 1787, el Rey Fernando IV intentó resucitarla nombrando académicos que reemplazaran a los ya fallecidos. Comenzaron a trabajar en la institución Carlo Rosini y el Ing. español Francisco La Vega, que, si bien no participó directamente en las publicaciones, asumió la dirección de las excavaciones a la muerte del Ing. Alcubierre, y se distinguió por darle un nuevo impulso, tomando como base lo realizado por su anterior colega. Realizó una organización más racional y aplicó un criterio más moderno al trabajo de excavación.

Su hermano Pedro La Vega, también fue académico y le sucedió en la dirección de las obras. En este contexto se publicó en 1792 él último de los ocho tomos de "La Antichitá de Ercolano Esposte".

Si bien no siguieron con el resto de los volúmenes programados, que en total eran cuarenta, publicaron otras obras sobre estos hallazgos, entre ellas la primera serie de los "Herculanensia Volumina", tratados especializados en investigaciones realizadas sobre los hallazgos, entre ellos el de Filodemo, que trata sobre la música.

Con la ocupación de Nápoles por Napoleón se disolvió esta Academia pero, en 1807, José Bonaparte creó con los mismos propósitos que la anterior la "Academia de Storia e Antichita" cuyo secretario perpetuo fue don Juan Andrés, jesuita valenciano quien, en sus cartas de viaje llamadas "Cartas familiares", había dedicado un espacio sumamente interesante y descriptivo de las ruinas y el trabajo que se realizaba, resultando muy ilustrativa la descripción de la técnica de extracción de las pinturas.

En 1808 la academia pasa a denominarse "Sociedad Real" y es dividida en tres secciones, cada una dedicada a estudiar respectivamente: "Las Bellas Artes", "La Ciencia" y "Las Bellas letras".

Al año siguiente fueron publicados los "Herculanensium voluminum qual supersunt" (1728-1831-1835-1839)*;* y los tomos I y II de las "Memorias de la Real Academia Erculanense de Arqueología" (1822 y 1833).

El Museo Herculanense

El predecesor del actual Museo Arqueológico de Nápoles fue creado como el Museo Herculanense de Portici, y fue fundado por Carlos III en 1758.

El Palacio de Portici fue en realidad el primer espacio disponible para depositar y preservar las obras desenterradas en las excavaciones.

Sería muy pretencioso pensarlo como un museo en el sentido actual, debemos verlo más como un depósito, ya que, aunque hubiese existido una intención museológica, la gran cantidad de material y la continuidad de los hallazgos no daba tiempo a pensar una organización en términos curatoriales.

La idea elemental de museo hubiese implicado un tiempo para elaborar un proyecto, un estudio previo, una organización y selección de material que en ese momento no era posible realizar. En poco tiempo el espacio se vio superado y fue entonces cuando se creó el Museo Real de Nápoles. Carlos III decidió dedicar uno de sus palacios exclusivamente como museo, es así que en lugar de demolerlo para ampliarlo, transformó el "Caramaico", contiguo al Palacio Real.

Así, el Real Museo Herculanense fue inaugurado en 1758. Winckelmann que lo visitó ese año, comenta la existencia de cinco espacios expositores.

Algunos mosaicos, por disposición del ministro Tanucci, fueron colocados como piso de estas estancias. Este trabajo, lo realizaron moros esclavos quienes involuntariamente con sus cadenas rayaron algunos de ellos.

A los pocos años el palacio "Caramaico" resultó pequeño y luego de prolongadas discusiones se decidió el traslado al Palacio de los Estudios de Nápoles, construido por el Virrey Conde de Lemos en 1615 como sede de la Universidad Napolitana. Se realizaron varios trabajos adaptándolo para este nuevo fin y en 1822 se efectuó la mudanza. El transporte de las obras desde "El Caramaico" hacia su nuevo destino fue un espectáculo gratificante, las estatuas trasladadas sobre carros parecían carrozas alegóricas y el pueblo acompañó hasta su próximo destino.

La escuela de grabadores y dibujantes de Portici

Todo lo estudiado e investigado por los anticuarios que integraban la Academia, debía ser registrado por orden del Rey en publicaciones que difundirían tamaña empresa y sus resultados, la difusión de este acervo fue eje en la política cultural de los Borbones. Esta fue considerada la primera investigación arqueológica de la historia, con aciertos y errores, que España debió afrontar sin ninguna experiencia previa.

Para poder llevar adelante la impresión de las obras producto de los trabajos de investigación realizados, el Rey creó en 1735 la Escuela de Grabadores y Dibujantes de Portici, convocando a los mejores grabadores de Europa. A través de los diferentes maestros que se formaron y trabajaron en esta escuela, que luego se distribuyeron por todo Europa se establecieron las bases de la técnica de la talla dulce aun hasta nuestros días, sumándole la influencia de su gran obra, La *Antichita*, que fue copiada en muchos países en formatos menores en algunos casos y con estampas coloreadas a mano, que aun hoy son frecuentes en los remates de galerías de arte.

El mismo Rey, en su juventud había hecho algunas aproximaciones a dicha técnica artística, de modo que pudo admirar el valor de estos artistas, así quedó documentado en el Boletín de la Real Academia de la Historia:

> *"LOS PRIMEROS DIRECTORES DE LAS EXCAVACIONES DE POMPEYA, HERCULANO Y STABIA FUERON ESPAÑOLES: La protección que Carlos III dispensó a las bellas artes en España, nacía de su afección y amor a lo bello, que sintió desde su infancia, y que las circunstancias le permitieron cultivarlo y engrandecerlo. La labor del torno le ocupó durante los primeros años*

de su vida, y D. Juan Gori Gandellini reveló en las Noticias históricas de los grabadores; impresas en 1772, de donde lo copió Cean Bermúdez en 1880 en su célebre Diccionario Histórico que el mencionado monarca se ocupó por diversión en grabar a buril algunas cosas, y entre ellas una estampa que representaba a la Virgen Santísima con su Divino Hijo en los brazos, trabajada con gran gusto. Y como para grabar es necesario saber dibujar bien, resulta que Carlos III amaba y practicaba las bellas artes, afición que acrecentaron los grandes descubrimientos realizados en Pompeya, Herculano y Stabia, mientras él y su hijo Fernando IV gobernaron el reino de las dos Sicilias."[4]

Además, una Real Ordenanza, promulgada por Carlos III eximía de ir a la guerra a toda aquella persona que tuviera como profesión "imprentero". La intención era preservarlos dada la importancia de su trabajo para la sociedad, esto manifiesta el interés del Rey en el desarrollo y preservación de las artes gráficas.

La Antichità De Ercolano Esposte

Descripción general y circulación de la obra

Son características de la Italia del Siglo XVIII obras que pretenden mostrar las colecciones artísticas de los palacios y museos o recuperar el pasado grecolatino catalogando los descubrimientos arqueológicos de la época.

Ejemplo de la perfección tipográfica y artística alcanzada en ese momento fue la obra, patrocinada por el Rey de Nápoles y futuro Carlos III de España, *La Antichità di Ercolano* (Nápoli, nella Regia Stampería, 1757- 1792).

En cuanto a las características formales de dicha publicación debe decirse que cuenta con cuidadísimos grabados de gran formato a partir de los cuales se pueden observar las lujosas estancias de recreo de los opulentos romanos que quedaron sepultadas por las erupciones del Vesubio.

La Antichità está compuesta por ocho monumentales volúmenes, de ellos describen cinco volúmenes los hallazgos pictóricos, dos los bronces, dos las lucernas y uno candelabros.

El éxito de la colección fue inmediato y un nuevo gusto artístico, *a la Herculano*, se difundió por toda Europa a partir de esta obra. Este trabajo, como ya hemos mencionado, fue el primero producido por la Academia Herculanense.

La obra había sido proyectada con un total de 40 volúmenes, pero sólo se publicaron ocho entre 1757 y 1792. Los mismos fueron precedidos por un catálogo realizado por Monseñor Octavio Antonio Bayardi en 1755 que no estuvo a la altura de las expectativas de sus comitentes.

Contiene en algunas ediciones 619 grandes planchas grabadas sobre cobre y estampadas a página entera, algunas pocas en doble página; 836 viñetas entre cabeceras y finales de texto y 540 letras capitulares diseñadas por el arquitecto Vanvitelli y grabadas por Carlo Nolli.

La tipografía de *La Antichità* se caracteriza por la alta especialización de la mano de obra de la Imprenta Real de Nápoles, creada en 1748 también por Carlos III y potenciada por la donación del príncipe napolitano Sandro di San Severo en 1752. Este último fue promotor del grabado a más colores con un solo cobre y una sola presión del tórculo. Este hecho fue muy innovador para el momento. A todo esto, hay que sumarle el fundido de los tipos realizado por Francisco Enastares lo que posibilitó una vasta gama de caracteres apoyados por tórculos y papeles de óptima calidad probablemente solicitados a Holanda y Venecia.[5]

---

[4] DANVILA, Manuel et al. "Boletín de la Real Academia de la Historia", Madrid, Cap. IV, 1896, p.339

[5] Para ampliar información sobre la historia del papel de La Antichitá *cf.* BALMACEDA, José Carlos. "El papel vitela usado en la edición española de L'Antichità D'Ércolano Esposte (1757- 1792)" Publicado en el libro de actas del IX Congreso de la historia del Papel en España, Uni- versidad de Zaragoza. Julio 2011

Modelo de perfección tipográfica y artística, La *Antichitá* estableció un nuevo gusto en la sociedad de la época llamado *a la Herculano*. Por su calidad y competencia la obra enseguida se convirtió en un medio difusor de la estética Neoclásica. Las ilustraciones se convirtieron en el repertorio figurativo de consulta por antonomasia para los decoradores del momento.

En 1767 el ministro Tanucci escribió en una carta al Abad Galiano: "Todo orfebre, las bisuterías, los pintores de carrozas, los tapiceros, los ornamentistas necesitan de este libro. No se hacen más bronces, tallas, pinturas que no se copien del *Ercolano*".[6]

Sus iniciales historiadas, las series de cabeceras y finales y sobre todo las grandes planchas grabadas con extrema elegancia y fineza consolidan, además de la belleza de la decoración, la técnica decorativa mediante el grabado en cobre que confiere una fineza ejecutiva y una mayor resistencia al uso.

Respecto a la circulación de la colección debe señalarse que nunca fue puesta a la venta, su distribución se reservó celosamente a los miembros de la familia real, nobles y aristócratas, a altos mandatarios e instituciones culturales muy allegadas al rey.

En 1785 el Padre Juan Andrés comenta respecto a la distribución de la obra:

"La impresión ya sabes que es magnífica, con muy buenas estampas, lo que hace muy cara la obra para que pueda comprarla quien no tenga mucho dinero. Al principio no se vendía, y solo podía tenerla quien lograba el honor de que S.M. se la regalase, después se ha permitido la venta, y se vende a seis ceguíes cada tomo, que viene a ser cerca de 13 duros. Aquí, ni la biblioteca pública, ni las comunidades religiosas, ni la del conde Pavesi, que está muy provista de libros de antigüedad tienen esta obra; sólo si el conde Zamardi, y le faltan aún el catalogo y el séptimo tomo."[7]

No obstante fue un elemento de difusión y propaganda de los monumentales hallazgos; generando a los pocos años de su publicación que, en varias lenguas y en pequeñas ediciones, se dibujaran y grabaran las espléndidas estampas de *La Antichità*. Ejemplo de estas reproducciones son las de Inglaterra en 1773, Alemania con la editada por Murr y Kilian en 1778, Francia de 1780 y los volúmenes de Tiroli en 1789 del Vaticano.

Técnicas de producción utilizadas en La Antichità de Ercolano Esposte

El grabado en metal

El origen del grabado en metal debemos buscarlo en el trabajo de los orfebres y de los fabricantes de armaduras, los cuales, mediante un procedimiento de grabado llamado *niello*, decoraban sus productos. Para que el dibujo resaltase más, llenaban las incisiones con un compuesto negro de azufre, que según algunas versiones, lo pasaban al papel para que les quedara una especie de inventario y a la vez de muestrario de los trabajos realizados.

Se supone que fue precisamente a través de este intento de extraer calcos de los diseños que nació la técnica de la calcografía.

A finales del siglo XV el grabado a buril alcanzó un alto nivel de expresión plástica y cualidad técnica con la obra de artistas como Albrecht Dûrer (Alberto Durero), Lucas van Leyden y Andrea Mantegna. Asimismo, en el año 1477 tenemos noticias de la introducción del grabado de cobre en incunables.

---

6 Texto extraído de una carta de Bernardo Tanucci de 1767 al Abad Galiano en AOYAGI, MasanorI Y PAPPALARDO, Umberto. "Le Antichità di Ercolano Esposte", Nápoles, Ediciones de la Universidad Suor Orsola Benincasa, 2003.

7 ANDRÉS Y MORELL, Juan. "Cartas familiares. Viaje a Italia", Madrid, Verbum Editorial, Vol. I, 2004, p.229

El grabado a buril

Para lograr esta técnica el grabador comienza puliendo la plancha de metal. Sujeta en el hueco de la mano el mango del buril, y presiona con el índice y el brazo para excavar la matriz (plancha de metal).

El grabador, coloca previamente la plancha sobre una almohadilla de cuero rellena de arena, que sirve como base del trabajo y le permite girar el trabajo sin tocarla. Posteriormente y con un dibujo previo como modelo, comienza el trabajo a partir de incisiones sucesivas y de distintas profundidades del buril sobre la plancha, extrayendo en su recorrido limaduras del propio metal. Se realiza en espejo y casi a ciegas. Aún con una lupa de gran potencia, sólo se pueden ver pequeñas hendiduras, sutiles hilos de luz y sombra. El desafío es resolver en una técnica diferente al modelo original, la manera de dar profundidad, medios tonos, luz, sombra y texturas a la imagen grabada. A partir del entrecruzamiento de buriladas, se consiguen efectos volumétricos y de perspectiva, con claroscuros de refinados matices.

Así se logran desde los blancos apagados a los negros intensos; superficies aterciopeladas, así como excelentes efectos de drapeados y texturas. La técnica es exclusivamente lineal y varía a partir del ancho, profundidad y cercanía de las líneas.

Muchos críticos, consideran que en el caso de la talla dulce el verdadero artista es el grabador, aunque reproduzca un dibujo de otra persona.

Los trabajos realizados con buril se difunden y generalizan especialmente en los siglos XVII y XVIII como grabado de reproducción. Es en estos siglos donde se establece la **teoría de los trazos**, fundamentada en los efectos de la luz y las texturas, que producían las diferentes maneras de manejar las líneas, de usar la herramienta de acuerdo con los diferentes modelos de buriles.

Estaba establecido como se debía reproducir cabellos, telas, maderas, encajes, entre otros objetos. Se establecía un código visual que facilitaba y agilizaba el trabajo ante la gran demanda de grabados que existía. Esta Teoría nunca se escribió, se transmitió de maestros a discípulos hasta nuestros días.

Talla dulce

La talla dulce es la asociación de aguafuerte y buril. Dependiendo de la destreza de los grabadores, al superponer la línea del aguafuerte con el buril, permiten que se note o no dicha asociación. Es muy común que se realice una base de aguafuerte y luego la obra sea completada con el buril. El hecho de que se note el aguafuerte o que este quede oculto debajo del buril es realizado *exprofeso* por el artista quien al retocarlo y superponerlo hace desaparecer la línea mordida causada por el acido. La línea que se obtiene con el buril es limpia, exacta y justa.

El tipo de talla explicitado en el primer párrafo del presente apartado fue el empleado en La Antichità de Ercolano Esposte. Los grabados de dicha obra fueron todos iniciados con aguafuerte y luego les fue superpuesto el trazado a buril con tal maestría que es imposible ver rastros del aguafuerte.

Solo excepcionalmente se deja visible la impronta del aguafuerte. En los casos en que el artista interviniente se diferencia del burilador. Generalmente se registran los nombres de los tres en la parte inferior del grabado.

Es importante mencionar que siempre la obra sufría una alteración al ser transferida a la plancha para grabarla.

El tallador, necesita para su trabajo, dibujos absolutamente terminados y detallados. Algunas veces trabaja desde una copia del original y otras realiza previamente un estudio calcográfico. De esta manera, con los escasos recursos con los que cuenta a través del buril debe resolver matices y texturas.

Cuando comparamos una pintura original con una estampa en talla dulce debemos prever que a ésta la precede un dibujo preparatorio donde inevitablemente el dibujante aporta su subjetividad y luego se le suma la del grabador.

La Antichità en Casa de Moneda de la Nación. Su influencia. Creación de Casa de Moneda de la Nación Argentina.

La Casa de Moneda de la Nación fue creada por la Ley 733 del 29 de Setiembre de 1875. Comenzó a acuñar moneda metálica en 1881 (Ley 1130), en 1884 se acuñó las primeras medallas y en 1899 imprimió su primera línea de billetes tipografiados.

En 1908 emitió la primera tirada de estampillas en tipografía y a partir de 1911 la Dirección General de Correos y Telégrafos encomendó a Casa de Moneda la impresión de los sellos postales, producción que continuaría hasta fines del siglo XX.

La idea original cuando se creó esta casa fue la de acuñar sólo monedas y luego, debido a la visión de su primer Director, el Ingeniero Eduardo Castilla, se fueron gradualmente produciendo todas las impresiones del Estado. Especialmente sus especies valoradas.

Así poco a poco se fueron incorporando a la Casa expertos de la gráfica, artistas diseñadores y personal idóneo que aportó su capacidad y experiencia en cada trabajo.

En la primera mitad del siglo XIX, la República Argentina encargaba la impresión de billetes a países como Inglaterra o Estados Unidos. Estos eran diseñados con motivos exóticos y flora y fauna foránea a esta región; e incluso muchas veces aparecían retratos de líderes, presidentes o políticos extranjeros. Las empresas proveedoras disponían de un catálogo de motivos, que los clientes, bancos tanto oficiales como privados, elegían a gusto. En algunos casos fueron seleccionados por los impresores ya que aparecen motivos totalmente ajenos a nuestra historia e identidad.

Siempre se discutió la posibilidad de implementar el grabado en acero para las especies valoradas, técnica que ya la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco había implementado a fines del siglo XIX.

La talla dulce en Casa de Moneda

En Casa de Moneda se intentaba, desde hacían varios años, implementar la talla dulce pero esto no se concretaba debido a que en el país no habían grabadores que dominaran esta técnica. Su implementación se consideraba necesaria por lo útil que era como medida de seguridad, así como por sus posibilidades de mejorar artísticamente la producción de especies valoradas.

En 1935, cuando fue creado el Banco Central de la República Argentina, esta cuestión pasó a ser prioritaria. No obstante, dadas las dificultades ya que no se contaba ni con personal ni con el herramental que era necesario, se mandaron en 1942 a Inglaterra a diseñar y grabar las planchuelas de los billetes que luego fueron impresos en calcografía húmeda a un color en Casa de Moneda.

Durante su gobierno Perón implementó el Plan Quinquenal en el año 1947 y se planteó de manera imperiosa la necesidad de independizar la Casa de Moneda y su consecuente impresión de valores del Estado. Era un acto de soberanía, tal como lo planteara oportunamente el Ing. Castilla en los inicios.

Así lo refleja el siguiente informe del Director de Casa de Moneda a la Secretaría de Hacienda:

"Hasta 1946, la función cumplida por la Casa de Moneda de la Nación fue precaria y de efectos limitados lo que no guarda relación con las posibilidades de realización del mismo organismo y con la evolución económica, cultural y técnica de Argentina. En efecto, el establecimiento concretase a realizar una sola fase del proceso completo de producción consistente en la impresión propiamente dicha de billetes o sea la estampación en el papel de las imágenes contenidas en las planchas; todas las demás fases previas a la mencionada anteriormente que van desde el dibujo del billete hasta la confección de la plancha matriz eran realizados en el exterior por establecimientos particulares.

Por la misión que tiene asignada una Casa de Moneda debe tender en cuanto le es posible, hacia un desenvolvimiento autónomo, libre de factores extraños a la misma y en particular de factores internacionales.

La nueva estructura a que se va sometiendo al organismo basa su concepción en el principio de la más absoluta autarquía funcional a los fines de asegurar el mantenimiento permanente y continuo de un servicio que como la provisión de billetes y demás especies valoradas, resulta esencial para que el Estado esté en condiciones materiales de dar cumplimiento a sus fines."[8]

Para lograr este propósito se contrató al año siguiente a un grupo de técnicos, grabadores y artistas italianos, y se adquirieron maquinarias modernas, tales como calcográficas secas a cinco colores. El arribo del mencionado grupo de artistas italianos a Casa de Moneda marcó un punto de inflexión en la historia de la producción de especies valoradas en el país. Los mismos, a través de su trabajo, formaron una escuela de grabado y desarrollaron un programa iconográfico de una calidad técnica y estética sin precedentes en Argentina. Además de los aportes mencionados es importante destacar la importancia que tuvo el material teórico y bibliográfico que los italianos trajeron al país. Según consta en los archivos de la empresa, el mencionado grupo de grabadores trajo consigo los ocho tomos de La Antichità de Ercolano Esposte, y una copia de la Enciclopedia Italiana que había sido ilustrada por Renato Garrasi, entre otros libros específicos.

De esta manera La Antichitá de Ercolano Esposte se convirtió en material de aprendizaje y consulta ampliamente utilizado por los maestros del grabado y sus discípulos a la hora de diseñar especies valoradas.

Maestros del grabado en Casa de Moneda

Como se ha comentado, en Julio de 1947 comenzaron a estudiarse los planes analíticos tendientes a dotar al organismo de los elementos necesarios para que pudiera desenvolverse con la más absoluta independencia de acción y con los medios artísticos y técnicos que le permitieran afrontar una amplia gestión de proyecciones internacionales.

En el marco de estas gestiones, en 1948, llegó a Casa de Moneda un grupo de técnicos, eximios grabadores y diseñadores europeos, italianos. Mediante un contrato con los señores Renato Coen y Gualterio Giori, perfeccionado el 17 de Marzo de 1948 con la firma del Excelentísimo Señor Ministro de Hacienda, autorizado al efecto por el decreto Nº 6088 del 10 del mismo mes, por medio del cual se aprobaron las gestiones cumplidas y se concedieron los recaudos legales a los fines de convenir formalmente las obligaciones de las partes.

Por mandato del contrato realizado los señores Coen y Giori se comprometieron junto a la Dirección de la Casa a la reorganización técnica y artística del establecimiento.

Como primer efecto del convenio se contrata a 25 artistas y técnicos extranjeros que comenzaron a llegar en Mayo de 1948 y para agosto ya se encontraban todos instalados en nuestro país.

La estética neoclásica en Casa de Moneda de la Nación

En el diseño de este grupo de artistas, como en la inclusión de los motivos iconográficos, puede observarse una marcada influencia Neoclásica. Esta tendencia estética, recordemos, había sido rescatada por las corrientes políticas imperantes en los países de origen de los grabadores. Particularmente legitimada como estética oficial en los gobiernos nacionalistas de Europa que en aquel momento buscaban asociar su origen y valores a un pasado clásico. Tanto Baiardi como sus compatriotas habían trabajado en el marco de esta corriente en Italia.

Esta estética también se divulgó en Rusia, Alemania y en EE:UU conocido como el movimiento del New Deal.

[8] Memorias Casa de Moneda, 1947

Ante su advenimiento a la Argentina los ocho tomos de La Antichitá de Ercolano Esposte se convirtieron en un reservorio de formas y recursos Neoclásicos, acordes a las tendencias del momento. Un inventario de imágenes de referencia apto para plasmar la estética estatal en las especies valoradas y también de la excelencia de la técnica.

Aunque esta tendencia no se manifestó de manera masiva en nuestro país, a excepción de la arquitectura del edificio de la CGT y el de la Fundación Eva Perón, fue en la producción de **especies valoradas** en dónde alcanzó su máximo nivel de popularidad. En los valores, quizás por la destacada influencia de estos artistas, logró plasmarse en su máxima expresión. Igualmente es importante mencionar que debido a lo trabajosa que es la técnica del grabado en talla dulce, así como la enorme cantidad de tiempo que insume, muchos de estos trabajos quedaron en su fase proyectual. Además, ante el advenimiento de la Revolución Libertadora en el año 1955, gobierno de facto que prohibió todo tipo de manifestación con la impronta peronista, muchos diseños quedaron inconclusos y se mantuvieron hasta el presente desconocidos.

En el siguiente fragmento Pablo Vázquez analiza las características de la estética peronista:

"Si bien deudora del neoclasicismo -con la intención de asimilar la noción de continuidad histórica y de Imperio- las experiencias europeas y del nacionalismo argentino, el peronismo trató de representar al hombre argentino a través de las figuras del gaucho, del peón rural o del trabajador urbano. Su adscripción fue, a nivel estético, a referenciar a los sectores más desfavorecidos que gozaron de los beneficios sociales y económicos negados por años. La gráfica remarcaba la cuestión familiar, la participación de obreros y mujeres (en doble calidad de obreras y de sufragistas), de ancianos y niños. También hay una incorporación de los pueblos originarios y de los pueblos americanos...

…. En este último caso se desatacaban desde los diseños idealizados símil fascista del perfil del Perón, con uniforme o con chaquet y banda presidencial hasta la imagen del dibujo de Perón descamisado, o las de Evita con el dibujo de Manteola, siendo estos últimos los más populares. También se reflejan "en espejo" el antes y el después como continuidad histórica, sean los españoles con los aborígenes, los pueblos originarios con el obrero de la época, o las imágenes tipo esfinge de medallón romano con los rostros de Perón y Evita.

Sellos postales: los logros peronistas se vieron reflejados en imágenes deudoras del neoclasicismo y de la estética italiana, por la pluma de A. Dell' Acqua, tanto en el sello por la reforma constitucional, los cuatro sellos del Plan Quinquenal de 1951 o la serie de sellos al mes de fallecer Evita donde ella se presenta de perfil – en base a una foto de ella que sirvió como tapa de una revista del Ministerio de Correos y Comunicaciones en 1950 - o la imagen de ¾ de su retra- to oficial pintado por Numa Ayrinhac". [9]

En su trabajo "Entre Minerva y Venus. Las imágenes de Evita utilizadas oficialmente durante el primer peronismo por Casa de Moneda". Lic. Pablo Adrián Vázquez Universidad: Universidad Nacional de La Plata / Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón / Instituto Nacional Juan Manuel de Rosas / U. N. L. Z, nos dice:

"La utilización de imágenes neoclásicas unidas a diseños más "realistas" con la presencia de trabajadores, mujeres y niños, más la preeminencia de la figura de Eva Perón fijó algunas coordenadas de la pretensión estética que acompañó el proceso de inclusión social, industrialismo y ampliación de la ciudadanía que se vivió en el primer peronismo. También hay una intención de equiparar las figuras de Perón y de Evita con la república y el Estado al estilo romano, donde es patente no sólo por el estilo de la época sino por una intencionalidad política de abarcar todos los espacios de la comunidad política desde la producción de sentido y de la estética. La imagen de Evita como diosa romana y de "cabeza de la república" lo reafirma, hasta llegar al cambio del rostro de dicha república con el de Evita."

[9] VÁZQUEZ, Pablo. "Peronismo y propaganda. Nuevas formas de comunicación", Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea*, Buenos Aires, 11 y 12 de Marzo 2010, p.11

En 1952 fue entregado el primer billete con nuevo diseño, del valor de un peso, íntegramente realizado en Casa de Moneda. Desde la ejecución de los bocetos hasta los grabados de las planchas de impresión por sistema calcográfico fueron todos producidos en dicha casa. Había salido en hueco Offset un primer diseño de cincuenta centavos, mientras se instalaban la nueva tecnología, este billete conmemoraba la nueva Constitución y lucía un clásico perfil de la Libertad.

De este billete, puede, en definitiva, decirse que es el primer exponente de la jerarquía técnica y artística que había alcanzado esta Casa de Moneda producto del convenio con la "Organización Giori".

Si observamos este billete, como otros que quedaron solo en proyectos y en sellos postales, muy usados también como difusores de las ideas políticas del gobierno, veremos una reformulación de las imágenes de héroes–soldados por trabajadores de campo o industriales, junto a imágenes de absoluto origen clásico.

Dice Pablo Vázquez al respecto:

> "*Imágenes fuertes que ejemplificaron un momento de transformación social donde las imágenes de una revolución debían ser bosquejadas con rasgos neoclásicos a fin de dar certidumbre de continuidad e imperio, encontrándose abarcadas las políticas de estado y corporizados en la figura de Eva Perón en un paralelo con la República para ejemplo de una nueva Argentina"*[10].

Proyectos y valores emitidos, realizados por los artistas italianos en Casa de Moneda 1948-1955

Billete de un peso m/n emitido. Anverso. Diseño Renato Garrasi. Grabador Volumnio Cerichelli. 1952. Este billete es el primero diseñado, grabado e impreso totalmente en Casa de Moneda de la Nación.

Estampa anverso y reverso billete de 10 pesos (nunca se emitió, esta estampa pertenece a una publicación institucional que realizó Casa de Moneda, promocionando su nueva maquinaria: grabador Mario Baiardi

[10] VÁZQUEZ, Pablo. "Sellos postales. Pequeñas imágenes de una Argentina grande" en el Catálogo de la muestra "Valores *y fortalecimiento del Estado"*, Museo Casa de Moneda y Mu- seo Evita, 2009

Proyecto en témpera del billete de 10 pesos.
Renato Garrasi. (Archivo MCM)

Proyecto para el billete de un peso. La justicia.
Umberto Zeppa.

Proyecto billete diez mil pesos m/n. Témpera. Renato Garrasi. (Archivo MCM).
Atenea Diosa de la sabiduría y Ceres, Diosa de la agricultura.

Algunos sellos postales

Medallas

Volumnio Cerichelli

Diseño Renato Garrasi . Escultura Mario Baiardi

Conclusiones

Habiendo desarrollado inicialmente las causas y consecuencias de la desaparición de Pompeya y Herculano, se continuó describiendo el redescubrimiento de dichas villas en el Siglo XVIII. Luego fueron analizados los trabajos arqueológicos y las políticas impulsadas por la Casa de Borbón entorno a dichos hallazgos. En este contexto procedimos a analizar las condiciones de producción, así como las características técnicas y formales de La Antichitá de Ercolano Esposte. Mediante el análisis de la técnica del grabado empleada y la iconografía representada en dicha publicación, finalmente se analizó el empleo didáctico de este material en el marco de la autonomización de la Casa de Moneda de la República Argentina entre 1948 y 1952. Teniendo en cuenta todos estos elementos concluimos:

1. En el Siglo XVIII La Antichità de Ercolano Esposte fue el material bibliográfico de difusión y consolidación del gusto Neoclásico por excelencia, al tiempo que se convirtió en herramienta para la enseñanza y aprendizaje de la teoría de los trazos del grabado.
2. La consulta de dicho material bibliográfico siguió aún vigente a mediados del Siglo XX entre los grabadores para un aprendizaje de la técnica de la talla dulce y en el contexto de una resignificación simbólica del pasado Clásico por parte de los gobiernos nacionalistas entre las décadas del 30 y el 50.Esta simbología permitía instaurar los siguientes mensajes:
   - Continuidad histórica.
   - La fuerza de un imperio.
   - Orden, simetría y armonía.

- Inmortalidad
- Cuerpos perfectos, obreros triunfantes y dignificados.
- Imponer la figura de Eva Perón en paralelo a la Republica, como ejemplo de una nueva Argentina.

3. La búsqueda de un repertorio visual de raíz grecolatina era considerada de importancia entre los artistas oficiales, y como un excelente material de aprendizaje de la talla dulce. En este contexto debe comprenderse la inclusión de La Antichità de Ercolano Esposte entre el material pedagógico traído a la Argentina en el año 1948 por el grupo de grabadores italianos contratados por Casa de Moneda.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS Y MORELL, Juan. "Cartas familiares. Viaje a Italia", Madrid, Verbum Editorial, Vol. I, 2004

AOYAGI, Masanori y **PAPPALARDO**, Umberto. "Le Antichità di Ercolano Esposte", Nápoles, Ediciones de la Universidad Suor Orsola Benincasa, 2003.

BALMACEDA, José Carlos. "El papel vitela usado en la edición española de La Antichitá Di Ércolano Esposte (1757-1792)" Publicado en el libro de actas del IX Congreso de la historia del Papel en España, Zaragoza, Julio 2011.
Catálogo de la muestra "El arte de la tipografia y la talla dulce en Casa de Moneda de la Nación". La Antichita Di Ercolane Esposte" realizada en el marco de las jornadas "Las Rutas del papel en el Río de la Plata" .Buenos Aires. 2007

BARASH, Moshe. "Teorías del arte: de Platón a Winckelmann", Madrid, Alianza Editorial, 1996.

BRYAN, Michael. "Diccionario de pintores y grabadores. Biográfico y crítico", Robert Graves (Ed.), Londres, BELL George and Sons, *Vol.* I, 1886

D´ALOE, Stanilas. "Les ruines de Pompéi", Londres, Harvard, 1851. Consultado online en: *http://books.google.com/books?id=_icXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false*

DANVILA, Manuel et al. "Boletín de la Real Academia de Historia". Madrid, Cap. IV, 1896.

DUPLESSIS, J. "La historia del grabado", traducción de Don Florencio Janés, Madrid, Ediciones CECA, 2008

FERNÁNDEZ MURGA, Félix. "Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Stabia", Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989

GENÉ, Marcela. "Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955". Buenos Aires, Universidad de San Andrés, Fondo de Cultura Económica, 2005.

J. R. F. "El revivir de Pompeya y Herculano", en *Revista Memoria,* Cuenca, Fundación Dalpa, Núm. VI, Septiembre 2007, pp. 95-102. Consultado online en: *www.fundaciondalpa.es/archivos/arqueologia%20pompeya.pdf*

LA ROCCA, Eugenio y **DE VOS**, Arnold. "Viaje a las grandes civilizaciones del pasado. Guía Arqueológica. Pompeya Tomos I, II, III, IV y V", Ediciones Folio S.A., Barcelona, 1998.

MALOSETTI COSTA, Laura y **GENÉ**, Marcela (Compiladoras). "Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires", Buenos Aires, Edhasa, 2009.

MATASSI, Nora. "La impresión Calcográfica en Casa de moneda de la Nación", ponencia presentada en Memorias Jornadas Nacionales de Numismática y Medallística, Santiago del Estero, 2004.
Memorias Casa de Moneda. Republica Argentina: 1946-47-48-49-50-51-52-53-54-55

VÁZQUEZ, Pablo. "Sellos postales. Pequeñas imágenes de una Argentina grande" en Catálogo de la muestra Valores *y fortalecimiento del Estado*, Museo Casa de Moneda y Museo Evita, 2009.
"Peronismo y propaganda. Nuevas formas de comunicación"*,* ponencia presentada en las Primeras Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea, Buenos Aires, 11 y 12 de Marzo 2010. Consultado online en: *http://es.scribd.com/doc/26641843/Peronismo-y- Propaganda-Nuevas-Formas-de-Comunicacion*

VIVES PIQUE, Rosa. "Guía para la identificación de grabados". Madrid, Arco/libros, S.L., 2003

BOTTERO, Roberto A. Billetes de la República Argentina. Catalogación: 1890 a 2001. Banco Central de la Republica Argentina. 2001
American Express Argentina: Historias del Dinero en Argentina. 1999. Editorial Manrique Zago.