

LA CONSTRUCCIÓN DE UN TIPO ICONOGRÁFICO : LA FIGURA DE JUAN MANUEL DE ROSAS EN LA PRENSA OPOSITORA : CARICATURA Y SÁTIRA EN LA PRENSA ANTIRROSISTA

María Cristina Fúkelman

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Este trabajo presenta un análisis de carácter tanto plástico como semántico de la producción visual expuesta a través de la técnica litográfica en dos periódicos de la prensa antirrosista: *El Grito Arjentino* y *Muera Rosas*, editados en Montevideo entre los años 1839 y 1842¹. Dadas las numerosas litografías que formaron parte de estos periódicos de circulación clandestina se ha realizado una selección temática en función del tratamiento y construcción de un tipo iconográfico de la figura de Rosas. Este tipo iconográfico se construye a partir de la selección de atributos que se relacionan directamente con las acciones que ambos periódicos se dedican a denunciar través de los recursos retóricos que constituyen el grotesco y la sátira.

Palabras claves: Juan Manuel de Rosas, iconografía, imagen, prensa, caricatura.

Abstract

This paper presents an analysis of plastic and semantic character of the exposed visual production through the lithographic technique in newspapers of the antirrosista press: *El Grito Argentino* and *Muera Rosas*, published in Montevideo between years 1839 and 1842². Given the numerous lithographies that appeared in these baned newspapers of clandestine circulation a thematic selection has been done based on the treatment and construction of an iconographic type of the figure of Rosas. This iconographic type is constructed from the selection of characteristics that are directly related to the actions that both these newspapers denounce through the rhetorical resources that constitute the grotesque and the satire.

Key words: Juan Manuel de Rosas, iconography, image, press, caricature.

*Tratemos por una vez de mirar esas
extrañas configuraciones con intrigada
curiosidad, no tanto por los que nos
puedan decir sobre los sucesos
históricos cuanto por lo que puedan
decir sobre nuestras propias mentes. Al*

¹ *El Grito Arjentino* fue editado entre el 24 de febrero al 30 de junio de 1839 y *Muera Rosas* fue editado entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842, ambos periódicos presentaban una imagen de página completa por edición

² *El Grito Arjentino* was published between the 24 of February to the 30 of June of 1839 and *Muera Rosas* was published between the 23 of December of 1841 and the 9 of April of 1842, both newspapers presented an image of complete page by edition.

1. La función de la imagen impresa opositora en el gobierno de Rosas

Este trabajo presenta un análisis de carácter tanto plástico como semántico de la producción visual expuesta a través de la técnica litográfica en dos periódicos de la prensa antirrosista: *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, editados en Montevideo entre los años 1839 y 1842.⁴ Dadas las numerosas litografías que formaron parte de estos periódicos, de circulación clandestina, se ha realizado una selección temática en función del tratamiento y construcción de un tipo iconográfico de la figura de Rosas. Este tipo iconográfico se construye a partir de la selección de atributos que se relacionan directamente con las acciones que los periódicos citados se dedican a denunciar por atroces.

La estructura discursiva de ambos periódicos puede analizarse como una sola producción textual, ya que contienen ciertas similitudes en cuanto a la configuración técnica y literaria, como así también al sentido y finalidad de ambos. EGA contaba entre sus autores a Valentín Alsina, Juan B. Alberdi, L. Domínguez, J. Thompson y M. Irigoyen; mientras que MR fue redactado por Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, José Mármol, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría, Gervasio Posadas y otros.⁵ Estos datos de autoría se conocieron a partir de la historia de la prensa, ya que en la editorial de los periódicos no aparecen las firmas. La redacción anónima no se pudo considerar como tal, ya que partir de las intenciones, estilos y similitudes con producciones periodísticas anteriores de los hipotéticos autores, por lo cual se pueden reconocer marcas enunciativas y así establecer la autoría. Ambos periódicos comparten autores y propósitos, y surgen en circunstancias políticas específicas. EGA es contemporáneo al levantamiento de Fructuoso Rivera en Montevideo y a la conspiración de Maza en junio de 1839. Mientras que MR aparece simultáneamente a las acciones de la Liga del norte, dirigida por José María Paz y Fructuoso Rivera.⁶

³ Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de Juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 163.

⁴ *El Grito Argentino* fue editado entre el 24 de febrero al 30 de junio de 1839 (en adelante EGA) y *Muera Rosas* fue editado entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842 (en adelante MR), ambos periódicos presentaban una imagen de página completa por edición.

⁵ Zinny, Antonio. *Historia de la Prensa Periódica de la República Oriental del Uruguay: 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1883.

⁶ Cfr. Lynch, John. *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984, pp. 214-223.

Las acciones militares de los opositores a Rosas – unitarios y federales no rosistas – se verían de este modo respaldadas por la circulación de los periódicos como un modo de apoyo logístico a las acciones emprendidas. De este modo EGA se editaba dos veces a la semana en la Imprenta de la Caridad en Montevideo y su principal objetivo fue el ataque a Rosas, a los Anchorena, al círculo de confianza de Rosas y a los miembros de la Sociedad Restauradora. De sus cuatro páginas de formato *in-quarto*; ofrecía la última con una imagen de página completa, dicha imagen se encontraba en relación temática con el texto inmediato anterior. EGA y MR – de formato idéntico - dedicaban sus páginas al relato opositor sobre los sucesos ocurridos en Buenos Aires y la campaña bonaerense. En cuanto al uso de recursos retóricos utilizados a través de la prosa, diálogos y poesía se manifestaban claramente la intención de prédica en contra del gobierno de Rosas. La presencia de la imagen expandida en una página completa, refuerza semánticamente lo expuesto en los textos y de algún modo sintetiza el objetivo temático de denuncia de cada ejemplar. Desde el punto de vista actual el formato a pagina completa de la imagen tiene distintas lecturas de sentido: una de ellas puede explicarse atendiendo a un grupo de destinatarios como público iletrado que escuchaba la lectura del diario, en este caso se sintetiza el discurso literario a través de la imagen representada como modo de reconocimiento sencillo y descifrable del contenido literario: *“Esta jerarquía dada al dibujo dentro de un periódico político demuestra el interés hacia esa franja popular que no accede a la lectura pero es atendida como una de las fuerzas que sostienen a Rosas”*.⁷

Una segunda interpretación – que explica la función de la imagen y no se contradice con la anterior – es el empleo de un medio similar al utilizado por el gobierno de Rosas a través de la difusión de imágenes. Así la presencia de las caricaturas e ilustraciones – donde las figuras de autoridad se transfiguran por el uso de la sátira - funcionan como contrapartida ante la gran difusión de retratos de Rosas, así como también los de su esposa Encarnación Escurra. Es así que para el grupo “letrado” la imagen tiene una preponderancia que excede la mera ilustración del discurso literario. De este modo los autores de la prensa antirrosista apelan al poder de la imagen como un recurso político desestabilizador.

Durante el segundo gobierno de Rosas el uso de la imagen, como modo de propaganda política, cobra preeminencia a través del género del retrato, el cual se

⁷ Ferro, Gabriel Fernando. *Barbarie y Civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas (1835-1852)*. Tesis de Maestría en Investigación Histórica. Universidad de San Andrés. Inédita, p. 109.

instala tanto en la vida pública como privada, mientras que para los porteños y los habitantes de la provincia de Buenos Aires el color punzó funciona también como forma de identificación política. De este modo la imagen - sea a través del retrato, la caricatura, la ilustración y el color – se constituyen en medios de identificación política, y es a través de esta práctica que se instauran en el Río de la Plata los diferentes modelos de representación más frecuentes en las capitales europeas; tal es el caso de la prensa antinapoleónica en Madrid y antimonárquica en París⁸.

El origen de la inclusión de los textos escritos – denominadas filacterias – en las litografías del EGA y MR! se encuentra en los ilustradores ingleses del siglo XVII.⁹ Los diferentes contenidos de las filacterias estaban en relación con las acciones políticas y mensajes elaborados por la prensa. La función de las filacterias es la fijación de sentido que poseen las imágenes, en donde el texto literario funciona como anclaje de significado a la imagen. En el proceso de este trabajo determinadas imágenes analizadas exhiben una forma de filacteria particular, dado que los textos no se encierran en una cinta sino que se hallan sin su marco de encierro. Más allá de la particularidad formal de la filacteria, su función no se encuentra alterada. Es así que texto e imagen conforman un todo significativo y es el de anclar el sentido del mensaje de la imagen.

La imagen satírica de este período, particularmente en la prensa antirrosista, fue innovadora con respecto a las modalidades visuales presentes en el Río de la Plata. Dicha producción visual funcionaba como un recurso de propaganda política con la intención de modificar la realidad construida desde el poder. Con estas imágenes satíricas se puede establecer el quiebre de las fronteras de la imagen pública en aras del conocimiento de la esfera de lo privado de los personajes caricaturizados, los cuales son justamente aquellos denostados.

Este cruce entre lo público y lo privado se inicia desde el gobierno rosista a partir del uso obligatorio de distintivos y vestimenta, definiendo el sentido e interpretación tanto de los discursos visuales como literarios. Esta uniformidad fue quebrada por la producción realizada por los opositores emigrados a Montevideo y constituyó, desde la

⁸ Uno de los antecedentes del desarrollo de la caricatura costumbrista y política se encuentra fue William Hogarth, quien durante el siglo XVIII había utilizado la técnica de las imágenes separadas, telas pintadas en serie con un trasfondo irónico, que fueron trasladadas a grabados populares.

⁹ Masotta, Oscar. *La Historieta en el Mundo Moderno*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 121. El autor define al filacteria como “*curiosa didascalia contenida dentro de los límites de una cinta o cordón dibujado junto al personaje y que nace de su boca*”.

configuración de la imagen, una alteración en la cultura visual que se ha ceñido a contenidos y recursos retóricos particulares.

2. Sobre los autores y el significado de los textos visuales

La presente selección de imágenes es limitada por las características de este artículo y se realiza con el fin de analizar las litografías tanto en sus aspectos sintáctico-plásticos como también en el campo semántico. Es necesario destacar la similitud que poseían ambos periódicos en cuanto al formato y diseño. El EGA tenía dos ediciones semanales, ambas con una ilustración completa al final de su edición y MR presentaba la misma modalidad.

En cuanto a la autoría de las imágenes de los periódicos EGA y MR, se puede inferir a partir de la observación en la factura y el uso de los recursos plásticos-compositivos la presencia de varios autores. Esta hipótesis se sustenta desde el análisis de los modos de producción de la imagen. Esto es, la composición, el tratamiento de la figura humana y la utilización de caricaturas, este concepto se refuerza a partir de las intenciones manifestadas por los autores del EGA en el siguiente diálogo:

- D. Pascual- *Se me ocurre una diablura- Se la consultaré – Voy a hacer una lámina con todo lo que acaba V de contarme y enviarla corriendo a Montevideo al Grito Argentino - ¿Qué tal?*

- D. Lorenzo - *soberbio pensamiento - Tome V. Un polvo en pago de tan buena obra de caridad- ¿Quién había de ser de la ocurrencia sino V?*¹⁰

Dicha idea se relaciona, asimismo, a partir de la solicitud realizada por los autores del EGA, y que estaba dirigida a los lectores para que envíen imágenes, descripciones de hechos, datos, etc, necesarias para elaborar las ilustraciones. Esta idea se desprende del siguiente texto: *“Tenemos acopiados muchos materiales: pero deseamos que todos los argentinos, existan donde existan, tengan parte en esta obra; y les invitamos a que nos envíen cuantas noticias, datos y detalles gusten, sobre los hechos de Rosas, y también diseños o dibujos para las láminas; o al menos la idea, que será dibujada por nosotros.”*¹¹ En esta instancia se refuerza el significado del nombre *El Grito Argentino* a través de una voz común – autores, lectores y espectadores - la cual se

¹⁰ EGA, 31 de marzo de 1839, Número 10, p. 3.

¹¹ EGA, 24 de febrero de 1839, Numero 1, p. 1.

alza en contra de Rosas fuera del país para que circule dentro del país. Este concepto de un periódico que representa con un grito la crítica a las acciones políticas de Rosas quizás explique porque las notas – en cualquiera de sus formas literarias - carecen de firma o seudónimos para reconocer a los autores. El pedido – aun figurado - efectuado al lector por el EGA está ausente en las páginas del MR; el cual se edita con algunas diferencias en cuanto a la situación política de la edición del EGA, aunque sus intenciones fueron similares. El MR presenta tres retratos, producidos con una habilidad técnica evidente en cuanto a la representación – uno de ellos firmado por Antonio Somellera – en relación al tratamiento de la imagen mantiene similitudes con el EGA.

Más allá de esta consideración las investigaciones que han tratado la producción visual se han basado en la información de Zinny¹², quien describía las láminas del MR *dibujadas en Buenos Aires por el Coronel Antonio Somellera quien las remitía a Montevideo y que luego eran distribuidas por él mismo y Félix Tiola*. En esta información y en posteriores transcripciones se han confundido datos que se considera necesario aclarar: en sus memorias, Antonio Somellera¹³, relata su decisión de emigrar de Buenos Aires a Montevideo luego de un intento de la Mazorca de apresarlos. Esto sucedió el día 30 de noviembre de 1839 horas después que su amigo Félix Tiola fuera aprehendido y fusilado el 1 de diciembre del mismo año por haber distribuido junto con él ejemplares de EGA. En su relato no cita haber realizado las imágenes para EGA, sino su preocupación por quienes tenían en su poder los periódicos, esto se desprende de la siguiente cita: *Por otra parte temía que este desgraciado suceso acarrearase sobre la señora del Sar y su hermana Da. Victoriana Elía las terribles persecuciones de la Mazorca, debido a que eran depositarias y tenían ocultos en sus roperos números del periódico el “Grito Argentino” que hacíamos llegar sigilosamente a manos de los amigos de la causa.*¹⁴ Si bien es probable que Antonio Somellera realizara las imágenes de EGA, se deduce también que mientras Somellera residía en Buenos Aires las imágenes no podrían llevar su firma. Caso contrario ocurre con el retrato de Pedro Ferré realizado en MR¹⁵, el cual no repartía en Buenos Aires porque se hallaba exiliado en Montevideo desde enero de 1840, y esto

¹² Zinny, Antonio. *Historia de la Prensa Periódica...* op. cit., p. 223.

¹³ Somellera, Antonio. *Recuerdos de una víctima de la Mazorca 1839-1840*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2001.

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ MR N° 11 14-3-1842.

queda demostrado porque el periódico MR! se editó entre diciembre de 1841 y marzo de 1842.

Desde punto de vista de la estructura del diseño del periódico y en correlación con la función de las imágenes, podemos apreciar que éstas ocupan la última página y mantienen una directa relación con el discurso de la penúltima página, de modo tal que funcionan a modo de ilustración, refuerzo visual y síntesis del discurso verbal. También es cierto que del análisis plástico y del uso de las estructuras retóricas se reconoce –aún sin firma en las imágenes - a autores formados plásticamente, como es el caso de Antonio Somellera, quien se encuentra entre los alumnos que concurrían durante el año 1822 a la Escuela de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, como lo hiciera también Esteban Echeverría¹⁶, quien se halla en la fuentes consultadas entre los autores del MR. Si bien es imposible determinar fehacientemente la autoría particularizada de las imágenes anónimas, en ambos periódicos se encuentran intenciones comunes: la denuncia de las acciones políticas de Rosas así como un grado heterogéneo de conocimiento de los recursos plásticos compositivos.

3. Construcción de tipos iconográficos a través de la caricatura y la sátira

Las imágenes exponen, desde el punto de vista temático, tanto ilustraciones satíricas de los sucesos públicos del gobierno - significativos para los autores del periódico - como así también descripciones de situaciones particulares y privadas sobre la persona de Rosas. Estas últimas tienen como característica principal estar tratadas a modo de caricatura y sátira tanto de sus rasgos físicos como morales, reforzando a su vez la crítica plasmada en la imagen por el uso de filacterias a través del discurso verbal.

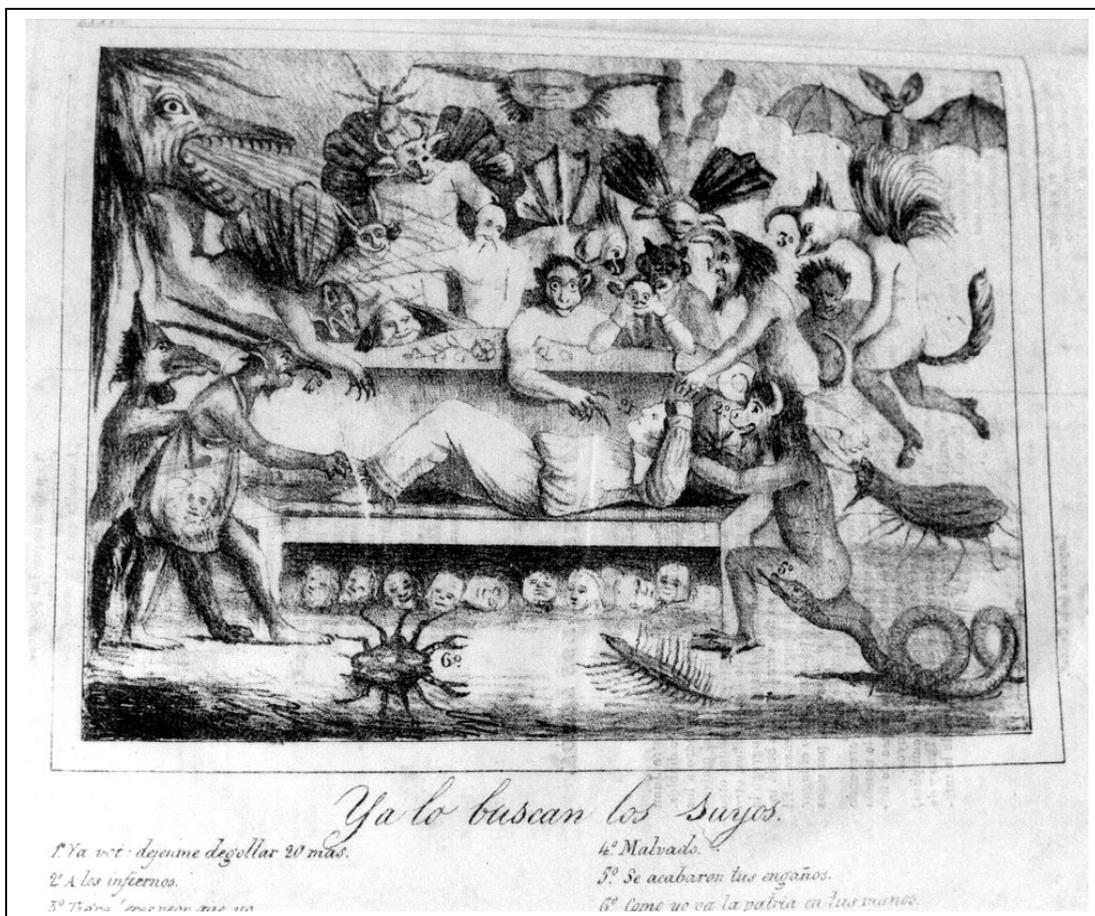
En las imágenes de la figura de Rosas, aparecidas en EGA y MR!, se puede observar una producción cuya factura es similar en el tratamiento, aunque es necesario aclarar que toda la producción del EGA presenta cierta simpleza en los aspectos compositivos, con escasos detalles tanto de la figura humana como del entorno. Esta observación atiende al conjunto de la producción, debiendo exceptuarse las imágenes correspondientes a los días 2 y 9 de junio de 1839¹⁷ (Figuras 1 y), las cuales presentan características similares en cuanto al tratamiento compositivo, esto es, mayor

¹⁶ Trostiné, Rodolfo. *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*, Buenos Aires, 1950, p. 72.

¹⁷ EGA N° 27. Ya lo buscan los suyos. EGA N° 29 Sigue la danza...

complejidad en el tratamiento plástico, y podrían haber sido realizadas por un mismo autor, manteniendo rasgos comunes con la producción realizada en MR.

Figura 1: Ya lo buscan los suyos



La Figura 1 pertenece al periódico EGA con fecha dos de junio de 1839, presenta en la página inmediata anterior, respetando la modalidad de edición el siguiente texto: *En un sueño que tuvo no ha mucho, el ilustre Juan Manuel, se le aparecieron de repente millares de diablos. Todos se disputaban a quien lo llevaría el primero a los infiernos. Uno le decía lo que es en realidad el malvado; otro le tiraba los pies, otro le gritaba al oído, otro vomitaba horrores contra el asesino de los porteños, otro iba seguido de una víbora mala, y hasta el cangrejo le decanta la verdad: todos, en fin armaban una bulla infernal, al punto de dejarlo sin sangre en las venas. El cobarde Rosas, convencido que tiene*

merecido el lugar que los diablos le ofrecen, pidió misericordia, por unos días, pues quería degollar algunos antes de irse. Dejase de llevar un buen julepe con la amable visita de los suyos. Lo que hay de cierto es, que el sueño se cumplirá, porque Dios no ha de querer, que el tigre del Pino y de los Cerrillos siga devorando a los pobres hijos de la infeliz Buenos Ayres”

El grabado que se halla a continuación del texto anteriormente citado presenta como particularidad el abigarramiento de figuras con características monstruosas. El conjunto de las figuras presentes en la imagen remiten a las representaciones de Goya, particularmente al grabado *“El sueño de la razón produce monstruos”* (Figura 2). El grabado correspondiente a la Figura 1 podría llamarse *“El sueño del monstruo produce muerte”* dado que aparecen una serie de monstruos que se asemejan a quien los sueña y el título es *“Ya lo buscan los suyos”*.

Figura 2: El sueño de la razón produce monstruos



Es importante aclarar ciertos conceptos que están incluidos en el trabajo de Goya y que se relacionan con el género del grotesco; así como también la relación posible entre este género y la utilización del mismo por parte de los editores del EGA y MR!. Las creaciones gráficas de Goya constituyen el testimonio visual de un artista que se interroga sobre el hombre y el devenir histórico, que es capaz de sintetizar en imágenes los dos niveles de la existencia: el ámbito interior y el mundo de la realidad objetiva. La serie de trabajos denominada los *Caprichos* de Goya ejemplifican un mundo en crisis, entendido este concepto en el sentido de cambio. Conceptualmente, las imágenes de Goya, revelan las fisuras de una estructura sociopolítica; estéticamente anticipan la sensibilidad moderna y el desplazamiento hacia un arte dominado por la subjetividad y la libertad creativa. Al margen de sus posibilidades discursivas y de su alcance filosófico o político, los *Caprichos* - serie donde se encuentra el grabado al aguafuerte: El sueño de la razón produce monstruos - conforman un extraordinario elenco de rostros. Los rasgos

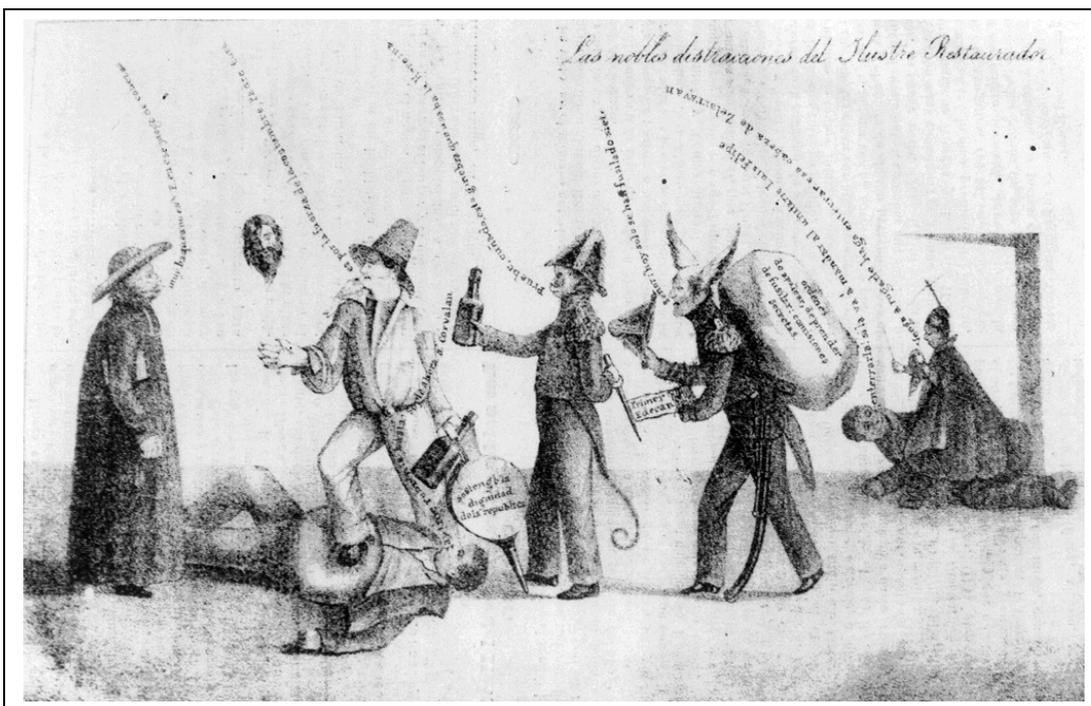
esenciales y las cualidades interiores de los personajes de Goya se reflejan en el rostro como en un espejo. El rostro se manifiesta, pues, como la metáfora del espejo del alma, la caracterización íntima del individuo: su *conciencia retratada*. Tradicionalmente se ha considerado que el repertorio de rostros empleados por Goya en sus estampas, remiten a los textos de caracterización fisonómica. En el último cuarto del siglo XVIII fue publicado uno de los tratados fundamentales de ciencia fisonómica, el *Physiognomische Fragmente* de J. C. Lavater, en el que se analiza la conexión de los rasgos faciales con los temperamentos y comportamientos humanos. Resulta, sin duda, sugerente la posibilidad de que Goya hubiera leído el texto de Lavater, aparecido entre 1775 y 1778 y reeditado en múltiples ocasiones. Las ilustraciones del libro de Lavater salieron de la mano de un contemporáneo de Goya, el escritor y pintor suizo afincado en Inglaterra John Fusseli, considerado como uno de los máximos representantes de la generación del neoclasicismo romántico. Según las teorías lavaterianas, las pasiones son la causa de la alteración de la apariencia del rostro. En Goya, sin embargo, los rostros no son representación caricaturesca, ofrecen la visión de una realidad cargada de elementos negativos. El artista elabora un mundo nuevo dominado visualmente por lo grotesco. Paralelamente a la reducción cuantitativa del componente caricaturesco en los rostros de sus personajes, se incrementa el porcentaje de aspectos brutales, animalescos, hasta el punto de provocar la disolución de los límites que separan los ámbitos de lo humano y lo animal. Ya no es la máscara verosímil tras la que se oculta una realidad a la que siempre se retorna, Goya pasa el testigo a otra realidad, de características negativas, que aflora de las sombras como contrapunto del mundo empírico. El artista no propone una suplantación transitoria y satírica de dicho mundo a través de la caricatura, simplemente revela la existencia de otra realidad poblada de seres grotescos. Lo grotesco se ampara en una visión pesimista de la realidad: la deformación grotesca remite a un mundo sin salida, de la que dicha deformidad constituye su esencia, su verdadera y única condición. Con lo grotesco desaparece toda referencia a una realidad mejor y con lo monstruoso se hace referencia a lo Otro, a lo diferente; de tal modo que tanto la moral y el bien social no pueden pactar con seres monstruosos. En el caso de la selección de ciertas temáticas presentes en periódicos citados es coherente la presencia de estos géneros porque aluden directamente a la denuncia que realizaban.¹⁸

¹⁸ Cortés, José Miguel. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 19 y ss.

En el grabado *Ya lo buscan los suyos*, del EGA, se muestra a Rosas durmiendo, soñando con seguir matando, en un infierno donde el acoso de los súcubos se presenta a través de diversas modalidades, así el hálito del ave que se encuentra en el lado izquierdo de la imagen remite al texto inmediato anterior que vomita horrores. Es relevante destacar que en este caso los textos no se hallan bajo el formato de las filacterias, sino que se numeran los diferentes demonios y estos números remiten a cada epígrafe. Así la composición que es más compleja no se halla interrumpida por las formas lingüísticas. Por ejemplo el cangrejo presenta una sanción: *Así como yo va la patria en tus manos*. En el piso de la habitación se halla una serpiente junto a un ciempiés, y de cada uno de estos dos monstruos surge una sentencia de muerte, salvo en el caso de la figura del cangrejo que emplea la metáfora como sentencia indirecta.

En la siguiente litografía cuyo título se halla en el cuadrante superior se presenta una configuración mixta: se utiliza el grotesco en las figuras de los miembros del gobierno, como por ejemplo Corvalán y el General Mansilla. La figura de Rosas se grafica como un hombre de contextura robusta, cuyo rostro se presenta de perfil; vestimenta sencilla, camisa y pantalones que remiten a los calzones utilizados por los gauchos, sombrero de ala y con bota de potro. El uso del calzado se halla directamente relacionado con la acción de pisar, como un refuerzo de sentido, esto es, humillar, despreciar. En algunos grabados Rosas pisa tanto la bandera argentina como a personas; estas pueden ser los bufones o aquellos que fueron condenados por sus decretos.

Figura 3: Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador



La imagen remite al texto que se halla en la página inmediatamente anterior, relacionando una acción que ha ocurrido con varios meses de anticipación: la muerte de Zelarrayan, un coronel que intentara sublevarse a Rosas desde el fuerte de Bahía Blanca, denunciado por su criado, le cortan la cabeza y la llevan a Buenos Aires. El texto que antecede este grabado de fecha 10 de marzo de 1839¹⁹ es el siguiente:

“Con el gusto que tuvo Rosas al recibir la cabeza de Celarrayán, y con la costumbre que tiene de divertirse con la vida de los hombres, se puso a jugar con ella, a empinar sus botellas y a soplar con el fuelle al mulato loco Eusebio, plantándole después su pata de caballo en la barriga, con riesgo de matarlo, como mató antes al otro mulato Biguá. Este salvaje de Rosas, tiene manos y corazón de tigre, y sus juegos son los de una bestia. ¿Y quienes serán capaces de festejarle estas gracias? Solamente alguno como cierto curita, que a pesar de la caridad que debían infundirle sus hábitos, tiene también algo de tigre en sus sentimientos, o como su cuñado el General Mansilla, que es un mono en la facilidad con que muda de cara política, y que incita a Rosas a cometer excesos, y quiere hacer creer a otros que el guarda el puñal traidor, que ha de dar fin al tirano. Ese día no atendió Rosas al despacho, y Corvalán que tiene el pomposo título de General Primer Edecán cuando solo es primer corchete, a quien Rosas carga como a un burro, con todo el peso de sus secretos y de sus crímenes, se le presento a darle cuenta, como lo hace todos los días, del cumplimiento de sus mandatos sanguinarios: pero Rosas no le atendió. Tampoco atendió a su infeliz hija, la

¹⁹ EGA N° 5, Montevideo. “Las nobles distracciones del ilustre restaurador”

cual, compadecida y horrorizada con la cabeza fue a rogarle llorando que la hiciera enterrar. Ella tuvo que vestirse con poncho, chicote y espuelas, y que montare a caballo en el otro loco, porque su salvaje y escandaloso padre que no respeta el decoro y el pudor, le tiene ordenado que se le ha de presentar de ese modo, cuando vaya a pedirle alguna gracia. Y este bárbaro feroz, vicioso, y grosero ¿tiene todavía la audacia de decir: Yo sostengo la dignidad de la republica...?!

Como se puede observar, entre el relato escrito y el grabado encontramos una similitud referencial, algunas de las personas del círculo de Rosas se hallan representados a partir de la caricatura animalesca: Mansilla con rostro de mono, Corvalán con orejas de burro y Rosas con el atuendo que forma parte de una modalidad repetida. Esta modalidad en la representación de la indumentaria de Rosas conforma un tipo iconográfico expuesto en el EGA y MR; la figura de Rosas se caracteriza por poseer los atributos de la violencia: esto es, las garras reemplazan su mano derecha, la botella de vino y el fuelle con que tortura a sus bufones. Por otra parte en la imagen se puede observar que el vientre de Eusebio (el bufón de Rosas) se halla remarcado mediante la hipérbole. Esta figura retórica es utilizada repetidamente en el discurso del EGA, ya sea aludiendo a las construcciones icónicas como en el caso citado - exagerando su tamaño - o a las características morales de Rosas y su entorno; señalando el efecto de la tortura que se refuerza visualmente por la acción de Rosas al pisar su vientre. En este caso, la acción de pisar remite a una connotación más firme: al término pisotear por el lugar que ocupa en la composición y por significado.

Prosiguiendo con la fuerza de este acto ominoso, representado en el grabado anterior, el texto de Ramos Mejía²⁰ hace la siguiente alusión “Estos entretenimientos de Rosas tenían otras ampliaciones más feroces, aunque de menos trascendencia política, que callo para no hacer fatigoso el tema asaz manoseado. Lo que asombra es como este hombre, sobre quien gravitaban tan inmensas responsabilidades, tuviera tiempo suficiente y espíritu bastante despreocupado para ocuparse de nimiedades tan grotescas”. Esta cita refiere a ciertas conductas privadas que fueron un objeto de denuncia tanto de las prensa antirrosista como los escritos que forman parte de la historiografía argentina.

Prosiguiendo con la construcción de este tipo iconográfico en la imagen que corresponde al ejemplar N° 25 del EGA, de fecha 25 de mayo de 1839 se halla el siguiente texto que

²⁰ Ramos Mejía, José María. *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, p. 373.

se halla en la hoja inmediata anterior al grabado:

4. 25 de mayo del año 10 y 25 de mayo de 1839.

*Apelamos al corazón de todo Patriota, de todo buen argentino para que nos conteste si
este es o no el verdadero estado de nuestra Patria?*

*En 1810 sentada sobre un trono de alegría con el león rendido a sus pies, la bandera de
los libres en la mano y coronada por Belgrano!*

*En 1839 sentada en un banquillo y en manos de sus tres verdugos – el salvaje Rosas y
sus primos los Anchorenas, pisoteando los nobles colores de la Nación!*

El epígrafe tiene el siguiente texto:

25 de mayo del año diez: coronada su sien de laureles. A sus plantas rendido un león.

*25 de mayo del año treinta y nueve: De su gloria y poder despojada. Muere a manos de
un déspota atroz.*

Es conveniente subrayar que la representación de la patria es uno de los temas que se hallan en el EGA como uno de los motivos repetidos. Este motivo se destaca desde el lanzamiento del periódico tanto en el isotipo como en las litografías que denuncian y acusan a la figura de Rosas como el destructor de la patria.

La figura femenina que representa la patria en el EGA tiene algunos de los atributos que identifican la alegoría de la república, construida a partir de la revolución francesa la cual se fue modificando a lo largo del siglo XIX. Estos atributos han sido utilizados tanto para la representación visual de la libertad, la patria y la república de modo intercambiable. Dichos rasgos se han formado con objetos y atuendos que difieren en su origen y función. El gorro frigio era utilizado por los libertos del Imperio Romano, esclavos a los cuales se les había devuelto la libertad y cuyos descendientes se consideraron por este motivo como ciudadanos del Imperio. Otra de las alegorías que constituyen la formación de la representación icónica de la república es la Democracia; la cual se representaba bajo rasgos femeninos, a sus pies se ubicaba un timón y un saco de trigo volcado a la mitad. Poco interesada por el poder, su preocupación principal reside en efecto en las aspiraciones del pueblo.²¹ Es necesario establecer diferencias entre algunas de las alegorías más utilizadas para personalizar la patria, la libertad y la

²¹ Ozouf, M. *La Fête Révolutionnaire*, París, Gallimard, 1976, p. 48.

república. En Francia la Igualdad también adopta la forma de una joven seguida por unos niños que llevan los símbolos de las tres órdenes del Antiguo Régimen: los aperos de labranza del Tercer Estado, la Biblia del Clero y la corona de la Nobleza, síntesis de la antigua y la nueva Francia. Originalmente, la Igualdad sostiene en sus manos una balanza en equilibrio, atributo utilizado por San Miguel en la representación del Juicio Final; pero los artistas revolucionarios prefirieron sustituirla por el nivel que es un símbolo de igualdad más que de equidad.

En 1792, la joven República francesa elige encarnarse bajo los rasgos de Marianne, una mujer común representa así a la madre patria. Marianne se encuentra a menudo armada y con casco, como la Atenea griega. La República es guerrera y protectora, combate para defender sus valores, entre los cuales la Libertad ocupa el primer lugar. Un decreto de 1792 establece que el sello del Estado será modificado y como tipo llevará a Francia bajo los rasgos de una mujer de pie vestida a la antigua manteniendo con la mano derecha una pica rematada con el gorro frigio o gorro de la Libertad; con la mano izquierda apoyada en un pabellón de armas y a sus pies un timón. Marianne recuperó atributos antiguos, especialmente el león y el trono, pero entre sus manos mantiene además de la espada o el pabellón de armas la bandera tricolor francesa.²² Es preciso notar que la alegoría de la libertad como una mujer existe desde antes de la Revolución Francesa, pero el caso de la imagen de la República aparece con iconografía propia a partir de 1792, cuando el régimen monárquico es reemplazado por el republicano “ ... *nuestros emblemas, circulando por el globo, presenten a todos los pueblos las imágenes queridas de la libertad y la altivez republicanas*”²³. Estas palabras citadas, pertenecientes al abate Gregoire²⁴, de alguna manera fueron efectivas ya que la república francesa se convierte en la representación, icono y personificación de una idea internacional de república. Este modelo se ha extendido – con ciertas modificaciones - con eficacia representativa, reconocida como la idea de la república que en algunas oportunidades también se la contempla como la patria y que en la prensa porteña a partir de 1863 personifica a la nación a partir de las imágenes presentadas en en el periódico *El Mosquito*.

²² Agulhon, Maurice. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, París, Flammarion, 1989, pp. 30-34.

²³ *Ibidem*, pp. 30-32.

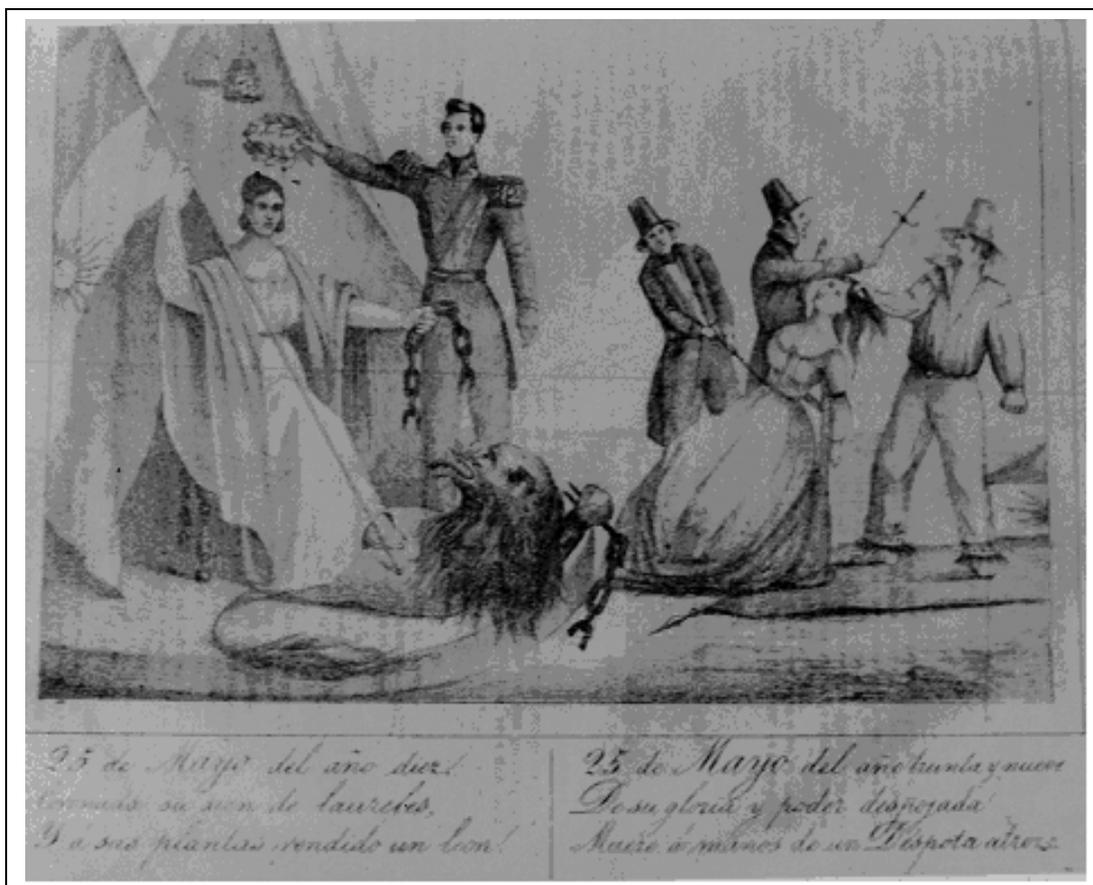
²⁴ Este obispo (elegido por los feligreses) de Blois y diputado jacobino fue uno de los miembros más activos de la Sociedad de Amigos de los Negros que defendió con éxito la emancipación de la comunidad judía y la igualdad de derechos de los protestantes. Su palabra se escucha recién en la fase democrática de la Revolución Francesa, a partir de 1791.

El isotipo del EGA presenta una mujer que dirige un carro triunfal con la bandera argentina al lado de una de sus manos y un cuerno de la abundancia en una de sus manos. En este caso, se ha construido una representación de la patria reuniendo diferentes modelos iconográficos, que remiten tanto a la diosa fortuna como a la idea de la independencia americana.



En la Figura 4 la patria se halla representada como una mujer con la bandera argentina en su mano, tiene un gorro frigio que representa la libertad y en general se suma a esta figura los laureles – icono representativo de los triunfos en las batallas de la independencia – este motivo también alude al discurso presente en el himno nacional. Por otro lado también se encuentra en el grabado del 25 de mayo una segunda patria despojada de su gorro frigio y encadenada, figura que muestra una [antilogía](#) con la Patria que rompe las cadenas. En la figura de Rosas se halla remarcado nuevamente la acción de pisar la bandera, el atributo de la Patria, mientras que con su mano derecha se halla a punto de tomar el puñal que le alcanza uno de sus primos, mientras que en la izquierda sostiene el gorro frigio arrancado a la figura alegórica. El atuendo de Rosas vuelve a repetirse pero en este caso se ha privilegiado los atributos que le permiten accionar sobre la figura femenina.

Figura 4



Otra de las modalidades de representación de la estampa de Rosas que aparece en el EGA²⁵ exhibe una figura masculina, vestida con uniforme, que se visualiza parcialmente y que constituye otro tipo iconográfico que se repite en distintos grabados²⁶. En algunos casos se halla enfrentando al pueblo que pide limosnas y cuyos rostros presentan la barba reconocida como unitaria.

En los casos de la Figura 5 y 6, que se exhiben a continuación, el cuerpo de Rosas también se encuentra semiculto. La Figura 5 muestra a un Rosas tras la ventana, observando. La intención de mostrar la cobardía en esta acción se lee en el texto de la

²⁵ EGA N° 18, 28 - 4 - 1839: A buen puerto van por leña.

²⁶ EGA N° 6, 10 - 5 - 1839: Epígrafe: Que horror! El sereno grita que viva el restaurador y los perros están devorando los huérfanos que ese malvado restaurador ha tirado a la calle.

filacterias, dado que la imagen si no fuera por este anclaje solo mostraría una inacción política.

Texto de la filacterias Figura 5:

Sereno: Viva la restauración, mueran los unitarios, viva el restaurador.

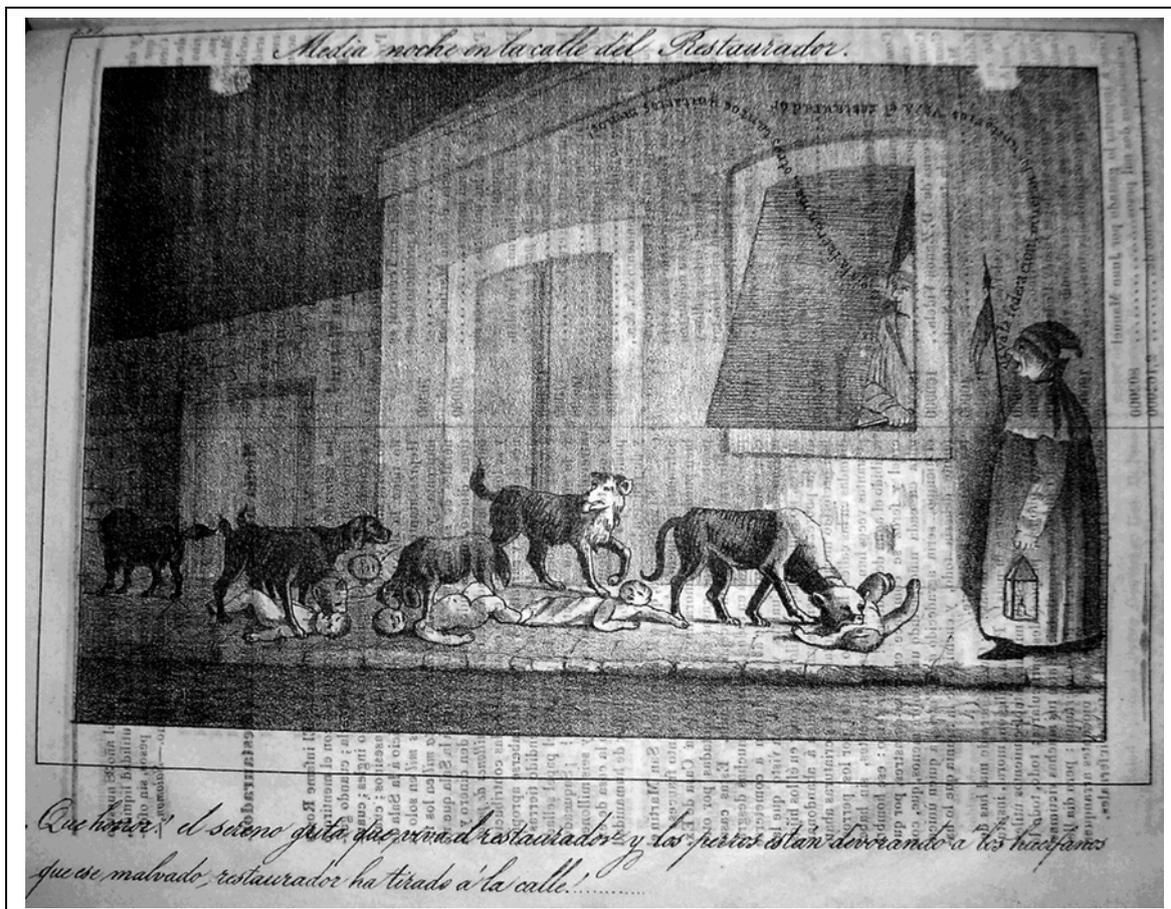
Rosas: Ojalá fueran más, otros tantos unitarios menos!

En el caso de la Figura 6: *A buen puerto van por leña.*, Rosas se halla vestido completamente: casaca, pantalones y sombrero, pero su cuerpo se presenta semioculto.

Figura 5: Media noche en la calle del Restaurador Texto de las filacterias:

Rosas: A trabajar canalla si no tienen pan coman pasto ahí tienen bastante.

Mendigos: Una limosna por el amor de Dios.



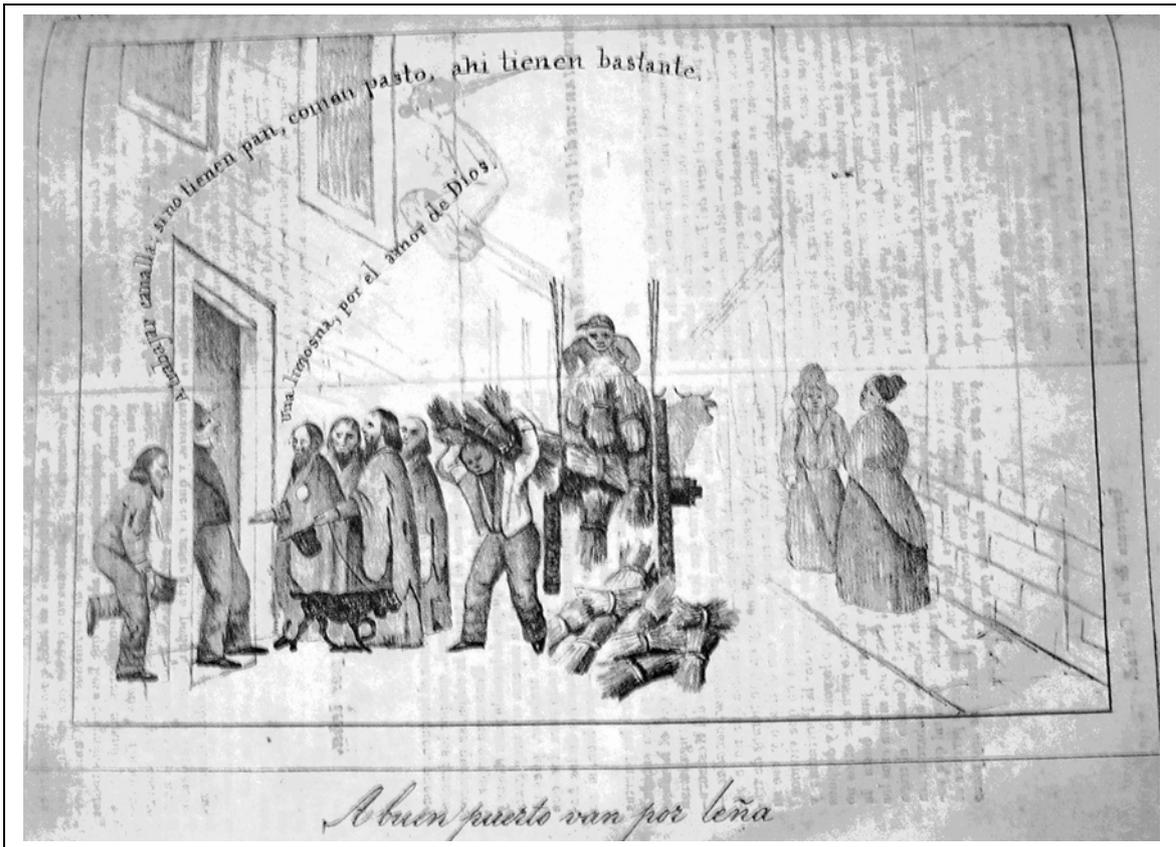


Figura 6: A buen puerto van por leña

Como rasgo común en los dos grabados anteriores, se hallan las filacterias que contribuyen a la construcción de sentido, a la vez que funcionan como anclaje textual para determinar y fijar la interpretación sobre la acción de Rosas. Los dos tipos iconográficos citados²⁷: uno determinado por el atuendo y atributos, y el otro construido a partir de la ocultación de medio cuerpo de perfil de la figura de Rosas, apelan a diferentes significaciones necesarias de destacar. En el primer tipo se despoja a Rosas de sus condiciones de jefe de estado y del atuendo de la representación oficialista, remitiendo a una visión privada que se enlaza con el gaucha desde un sitio donde se privilegia la violencia y el vicio a través de los atributos mostrados: el puñal largo, el fuelle y la botella de vino. Esta disposición de atributos distingue a la representación del gaucha y que por

²⁷ En el texto citado de Roberto Amigo establece que la representación de Rosas a medias, oculto tras una puerta se configura en las imágenes de los periódicos mencionados sirve de fuente iconográfica para la representación de obras pictóricas posteriores a 1852. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)* Mención Especial Fundación para Investigación del Historia del Arte Argentino, Buenos Aires, FIHAAR, 1998, p. 39.

tal es para los autores del EGA y MR! un sinónimo de polarizaciones entre civilización y barbarie. Dichos rasgos enunciativos también se hacen evidentes en la literatura de la época y funcionará como propaganda antirrosista: por ejemplo *Amalia* de José Mármol o *El Matadero* de Esteban Echeverría.²⁸

A través del análisis del discurso lingüístico y visual se reconocen las tensiones entre rusticidad y urbanidad en la construcción de dichas antinomias; así como en los procedimientos de idealización del concepto de civilización europeo. La sintaxis literaria utilizada por Mármol puede ser equiparada a las significaciones literarias aplicadas en la prensa antirrosista. En *Amalia*, el autor literaliza el retrato de Rosas y la oposición unitaria, esta última personificada por ejemplo en la figura del Gral. Paz o Ferré. También es necesario establecer una comparación entre el uso del retrato, como género pictórico, con la función y el lugar que ocupa dicho género en la sociedad. De esta manera puede leerse el uso del retrato como conexión y representación de la figura de autoridad de los gobernantes: reyes, primeros ministros, generales, etc. En un sentido inverso la sátira forma parte de un “género menor” que se utiliza para cuestionar y criticar la autoridad.

El segundo modelo iconográfico, el que refiere al Rosas semioculto, alude a la cobardía y al accionar construido desde el poder a través del secreto, este modelo es puesto en evidencia tanto en la sátira literaria como en el modelo visual. Esta última construcción iconográfica es repetida en dos obras pictóricas posteriores a Caseros, cuyo tema es el asesinato de Vicente Fidel Maza. Estas obras pictóricas realizadas por Prilidiano Pueyrredón (Figura 7) y Franklin Rawson, sobre el acontecimiento citado y encuadradas dentro del género histórico, repiten la modalidad de presentación de la figura de Rosas a través de la ocultación de su cuerpo y de la ubicación de su figura observando la acción en cercanías de una ventana o una puerta. Esta ubicación da lugar a una construcción de sentido que refiere “al escapar” y “al ver”; lo cual permite establecer, a su vez, una analogía con las litografías del EGA; las cuales pueden haber servido de modelo iconográfico a las obras pictóricas citadas.

²⁸ Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

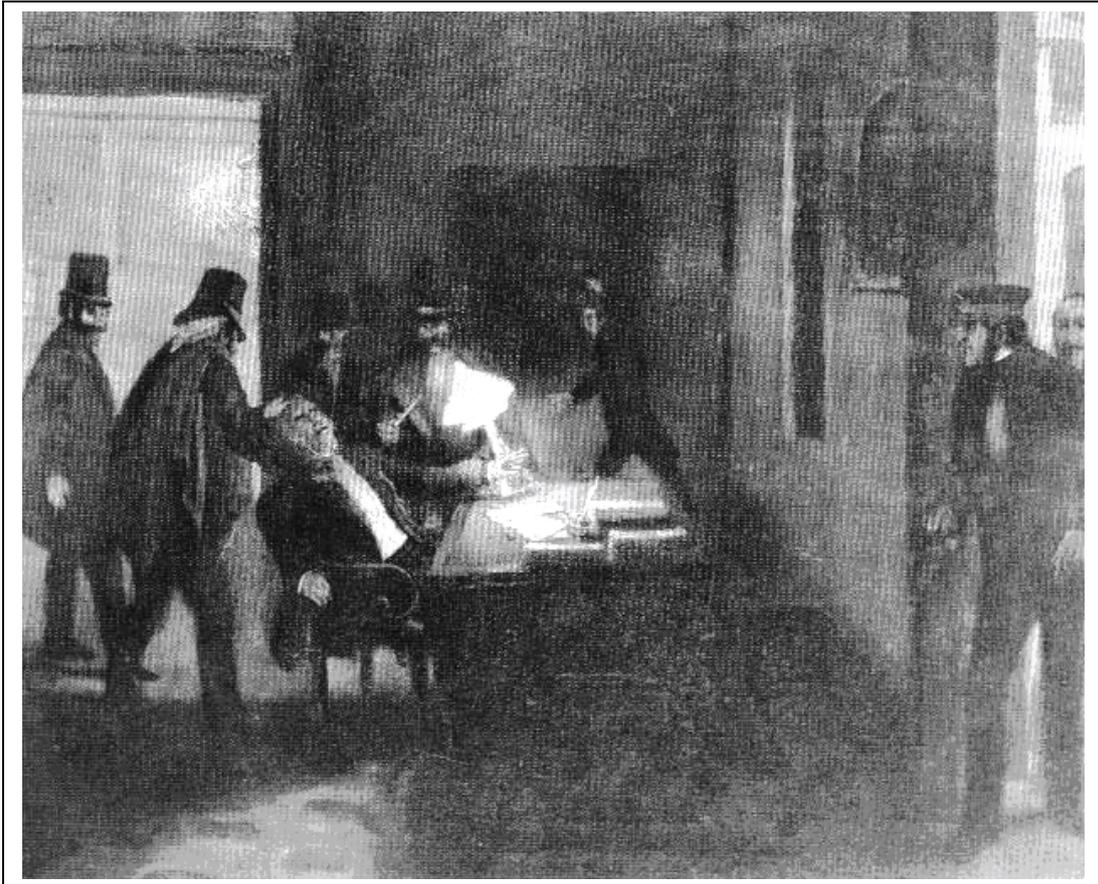
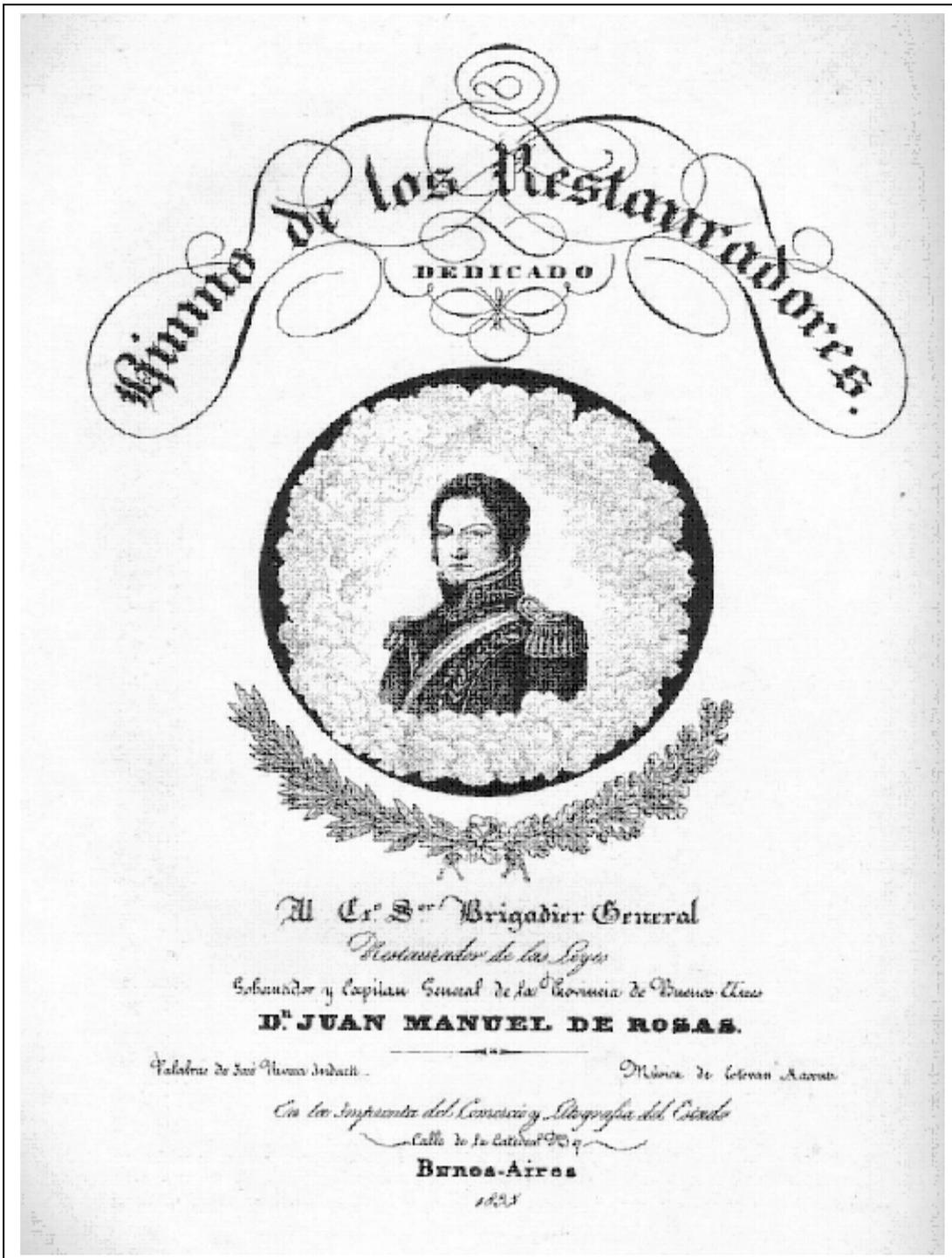


Figura 7: El asesinato de Vicente Fidel Maza

Dentro de la construcción del tipo iconográfico de la figura de Rosas es necesario citar una de los retratos realizados en el MRI, cuyos atributos remiten al sentido de la muerte a través de la presencia de varios objetos: las calaveras - al igual que en la Figura 1 (*Ya lo buscan los suyos*) - mientras que los puñales de diferentes dimensiones forman los atributos del uniforme. Este retrato de Rosas tiene similitudes con uno de los retratos que mayor circulación tuvieron hacia el año 1835 y que ilustra el Himno de los Restauradores, como también los documentos publicados por Pedro de Angelis: *“Colección de obras y documentos relativos. A la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata”*²⁹ en los años 1836 y 1837.

²⁹ Becu, Teodoro y Torre Revello, José. “La colección de documentos de Pedro de Angelis y el Diario de Diego de Alvear”, en: *Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas*, Facultad de Filosofía y Letras, Número LXXV, Buenos Aires, Talleres Jacobo S.A. Casa Jacobo Peuser, Ltda., 1941, pp. 9 y ss.



El retrato pertenece al periódico MR! N° 10 de fecha 5 de marzo de 1842 y el texto inmediato anterior presenta una poesía denominada *Profecía*, que hace alusión a las acciones de Rosas y también a los atributos que acompañan su efigie. Es interesante como la nube sobre la cual se instalaba el retrato se ha sustituido por un bastidor de calaveras, mientras que los puñales de todos los tamaños reemplazan los ornamentos del uniforme. En la parte superior una mano sostiene a las serpientes que forman una corona y que remite iconográficamente a las Erinias, divinidades infernales que vengan los crímenes cometidos.³⁰

La poesía que se transcribe a continuación es el texto que antecede a la imagen:

Echa la barba en remojo
Degollador Juan Manuel
Que López, Paz y Rivera
Te están trenzando un cordel
Lo anudaran a ese cuello,
Que es hecho para la horca
Sin que te valgan los tigres
Que componen la mazorca
Te arrastrará la venganza
Por charcos y muladares
Y pensarás en los días
Que ocupaban los altares
La sed te hinchará la lengua
E irás al suelo lamiendo
Tomando gusto a la sangre
Que esta tu sangre pidiendo
Y al tropezar con los cráneos
De tus inicuas matanzas
Sentirás dolor de muerte
Como si te hirieran lanzas.
Ha de correr por tus miembros
Frío sudor de agonía,
A las lágrimas mezclado
Que hizo llorar tu osadía
Y al rechinar de tus dientes
Y al crujir de tus costillas
Responderán tus clamores
De tus víctimas sencillas
Y en tu delirio febril,
Verás abierto el infierno
Y diablos que te preparan



³⁰ Carmona Muela, José. *Iconografía clásica*, Madrid, Istmo, 2000, p. 48.

Por toda mortaja un *cuerno*

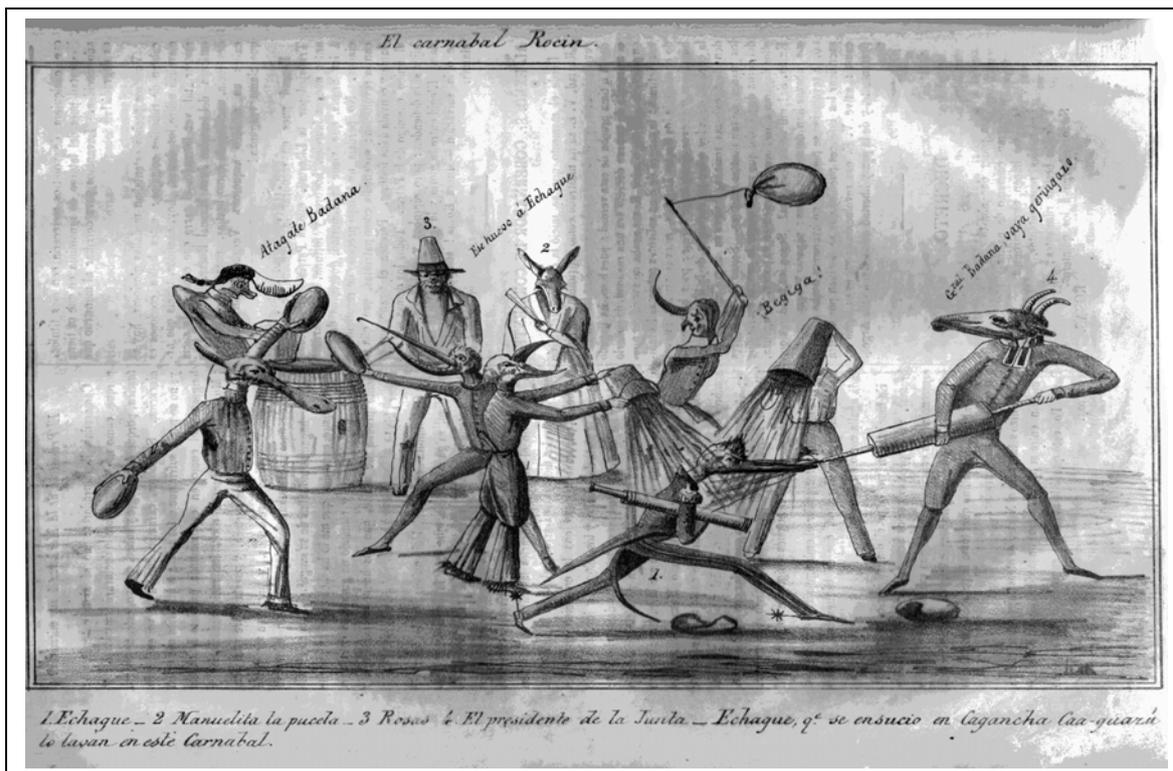
5. Consideraciones sobre el tratamiento de la imagen y los textos

Al observar los recursos tanto sintácticos como retóricos, las imágenes están funcionando a partir de la ilustración de situaciones – hechos de conocimiento público – y a través de la sátira literaria. En un segundo caso las imágenes resignifican un hecho político-social a través del uso de la caricatura y de los recursos retóricos propios de la sátira.

En un grupo de grabados tanto del EGA como del MR! la sátira se construye a partir del recurso de la caricatura animalesca para destacar los rasgos morales de los representantes del poder. Este modo representacional se aplica tanto para Rosas como para los miembros de la Junta de Representantes, su hija Manuelita y los Anchorena³¹. En la imagen que se halla a continuación - Figura 8: *El Carnaval Rocín* - que da cuenta de la modalidad antes citada. La figura de Rosas se presenta vestida con la manera de vestir de los gauchos, mientras que su rostro está sustituido por la cabeza de un tigre. Los demás miembros de la Junta de Representantes y Manuelita también tienen sus rostros sustituidos por diferentes cabezas de animales.

Figura 8.

³¹ MR, 5-2-1842 "El Carnaval Rocín".



Dada la variedad de modos de representación de la figura de Rosas es necesario realizar un análisis sobre los recursos utilizados en los periódicos EGA y MR!. El uso de la sátira como uno de los recursos retóricos se presenta como una modalidad discursiva en la prensa antirrosista. La sátira “se evidencia en la postura mental crítica y hostil, por un estado de irritación. La expresión de desprecio (...) y el impulso satírico está probablemente más íntimamente ligado a un tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto”.³² Si bien el término sátira proviene de la literatura es pertinente su utilización y aplicación a las imágenes descriptas ya que éstas presentan modos de operatividad discursiva similares: *la sátira trata de dar forma a las cambiantes ambigüedades de la sociedad cristalizadas en figuras o motivos dentro de las convenciones realistas, opera tanto en el orden intelectual (ingenio y humor) como el emocional, en tanto necesita un objeto de ataque ... la sátira hace hincapié en el rol moral, sitúa o rodea al objeto que ataca. El carácter moral se manifiesta en la crítica, en*

³² Hodgart, Matthew. *La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 10.

la denuncia de un objeto-sujeto real ya existente. Se vale de la discordancia, disminuye o degrada al objeto.³³ El accionar de la sátira como construcción retórica tiene como fin la denuncia de los vicios y desenmascarar situaciones y/o sujetos. De acuerdo a estos parámetros se puede inferir que la producción casi completa de los periódicos EGA y MR! se circunscribe a esta modalidad de producción, exceptuando los retratos realizados dentro del género y del estilo neoclásico que se corresponde con la modalidad de retrato institucional.

En el caso de las caricaturas animalescas, estas se utilizan como recurso visual de la sátira. La operación retórica que utiliza la caricatura es sustituir con las cualidades animales los rasgos humanos que caracterizan a estos actores sociales. Estableciendo así una relación entre los rasgos morales, cualidad animal y los rasgos físicos; el cuerpo se metamorfosea y es el objeto de ataque por la ausencia de cualidades morales. Así es como la figura de Rosas se transforma en un cordero que esconde a un tigre o en otras ocasiones es el cuerpo de hombre con faz de tigre. En otras imágenes los miembros del gobierno de la Junta de Representantes poseen cabezas de asnos, pájaros, carneros y ratas.

En cuanto a las operaciones retóricas en forma general puede describirse la coexistencia de modos representacionales: a partir de la sustitución de partes heterogéneas entre cuerpo humano y animal; metáforas; hipérbole. Si bien en las imágenes en general no se encuentra un recargamiento de ninguno de los rasgos del rostro de Rosas – lo que fundamenta el término caricatura³⁴ - sino que los excesos están marcados desde el discurso textual o de los atributos que rodean y construyen el tipo iconográfico.

³³ De Rueda, María de los Ángeles. *Las proyecciones del Grotresco Criollo en la Argentina entre 1970 y 1990*. Informe de Beca de Conicet, 1996, Director Dr. O. Traversa, Inédito, p. 13.

³⁴ La primera definición de caricatura que se conoce de acuerdo a Ernst Kris pertenece a Baldinucci en 1681: *“Caricaturizar significa entre los pintores y escultores, un método de hacer retratos en el que tienden a lograr el mayor parecido del conjunto de la persona retratada, en tanto que, con vistas a la diversión, a veces a la burla, aumentan y acentúan desproporcionadamente los defectos de las facciones que copian, de modo que el retrato en conjunto parece ser el modelo mismo, si bien sus partes componentes han sido cambiadas”* Kris, Ernst. *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós (Biblioteca del Hombre Contemporáneo), 1981, p. 34.

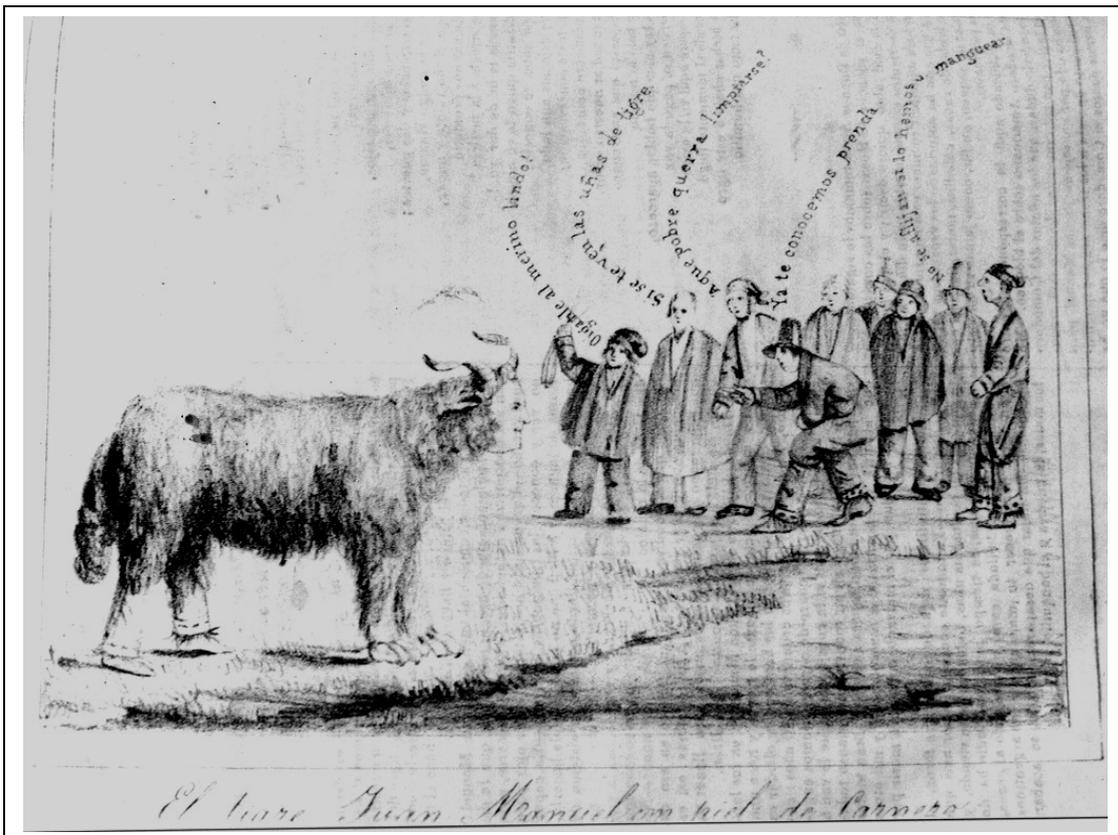


Figura 9: El tigre Juan Manuel con piel de Carnero

Texto de las filacterias:

-
- Óiganle al merino lindo.
 - Si se te ven las uñas.
-

- A que pobre querrá limpiarse?
- No se aflijan esto lo hemos de manguear.

En el ejemplo inmediato anterior, correspondiente al EGA N° 26 de fecha 30 de mayo de 1839, encontramos una inversión en la construcción de la caricatura animalesca, todo el cuerpo es de un animal inofensivo mientras que el rostro es humano, lo cual permite identificar sus intenciones, las cuales se hallan definidas por el texto del epígrafe en el apelativo de tigre. Este sobrenombre se presenta en casi todo el discurso textual del EGA aludiendo a la ferocidad del animal, citado como el Tigre de los Cerrillos.

A partir de los numerosos grabados que forman parte de la producción visual que acompaña la denuncia de los periódicos se pueden establecer diferentes autores, en relación a la sintaxis plástica que incluye la construcción de la figura humana, el espacio a través de los indicadores, el tratamiento de los rostros, y en lo referente a la factura el trabajo de los trazos y líneas. La factura sencilla de las imágenes puede deberse a los modos de producción litográfica y a la necesidad de una producción continua, dado que se editaban dos ejemplares semanales de ambos periódicos. Pero también se puede deducirse en cuanto a la autoría de las imágenes que las mismas fueron realizadas con conocimientos de los recursos plásticos y semánticos – como ejemplo se encuentran la cita de otros grabados con imágenes grotescas como las producidas por Goya³⁵; las imágenes alegóricas sobre la república; o aquellas producciones que remiten a la iconografía clásica y que se evidencia en la representación de las erinias; otro ejemplo puede ser la cita de imágenes religiosas, como la cabeza de Zelarrayan que remite a la cabeza de San Juan Bautista.

³⁵ Goya realiza una publicación de los *Caprichos* en 1799 en Madrid, si bien inicialmente tuvo circulación reducida dada la situación política de España y la suya personal es probable que a través de láminas que llegaron en la exposición de Mauroner en 1827 fueran conocidas por los autores de las litografías del EGA y MR! Por otra parte en la publicación de *El Museo Americano* realizada por César Hipólito Bacle en el año 1835 se encuentra un artículo sobre Goya y su obra con ilustración de un ser demoníaco. Tanto la producción de Bacle como la exposición de Mauroner son lecturas y espacios posiblemente recorridos por los autores del EGA y MR!.

En cuanto a las características de las imágenes descriptas a lo largo de este trabajo se hallan diferentes modos de presentar la acusación de variados cargos: asesinatos y cobardía frente a sus enemigos, crueldad con sus allegados y enemigos, saqueo de los bienes de la patria, violencia y abuso de autoridad.

De este modo dichas denuncias se realizan de modo variado: Una modalidad es a través de la ilustración de situaciones políticas – tal es el caso de la muerte de Zelarrayan, el anuncio de muerte de Montero - donde la figura de Rosas es el centro de los ataques y son utilizadas la sustitución, la metáfora y la caricatura animalesca como recursos retóricos; mientras que los hechos denunciados son de carácter publico.

En otros casos se construyen a través de la imagen hábitos privados que pueden relacionarse con diferentes vicios y se presentan como una denuncia y como una falta moral, estas imágenes refuerzan la denuncia que realiza sobre hechos políticos.

Los autores apelan a la caricatura animalesca para evidenciar la esfera moral de Rosas y sus allegados, como crítica hacia las acciones de gobierno y por la falta de aptitud para dirigir y gobernar. Dentro del segundo tipo de imágenes se remite al componente salvaje y brutal de Rosas y sus aliados, mientras que la narración no explica ni descubre los hechos sino que acentúa ciertos rasgos de carácter, que son denunciados no sólo en la prensa sino también en la literatura de la época a través de alusiones tan directas como las imágenes analizadas. Estas imágenes construyen una figura de Rosas de carácter satírico que se opone a la representación del Restaurador de las Leyes, esta última representación esta basada en el retrato de Alais, sobre la cual se realizaron las litografías que circulaban en los sitios de privilegio dentro del ámbito oficial y religioso y que a su vez formaban parte de la iconografía oficial. Estas formas de graficar y representar tanto la figura de Rosas como sus acciones intimas, tiene su correlato con una visión de su persona – por parte de los autores del EGA y MR! - donde se exhiben aspectos privados que intentan romper con el modelo de adhesión propuesto por el régimen oficial. Por lo tanto se puede concluir que el tipo iconográfico creado por la prensa antirrosista y las descripciones realizadas por la literatura de la llamada generación del 37 – que indudablemente compartía autores e intenciones – se basa en diferentes destacar ciertos rasgos, aunque todos tienden a un mismo efecto: desnaturalizar la figura de Rosas como gobernante, marcar criterios de oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, probar como lo privado se infiltra en lo publico y genera actos que pueden ser acotados a través de las denuncia de las pasiones y los vicios.
