

Los cuerpos lacerados: iconografía y archivos judiciales. Buenos Aires 1830-1852.

La iconografía del poder y los estudios iconográficos:

Estudiar la iconografía del período rosista implica centrarse en los dos gobiernos de Don Juan Manuel de Rosas al frente de la Provincia de Buenos Aires. El primer mandato transcurre entre 1829 a 1832 y el segundo periodo entre 1835 a 1852. Período cuya duración temporal permite rastrear numerosas imágenes tanto del Restaurador como de su entorno familiar.

Aunque el segundo gobierno es dónde la imagen va a ocupar un lugar de preferencia dentro del armado del aparato político del poder rosista.

Debemos a Juan Pradère¹ la primera recopilación iconográfica en torno a la figura del gobernador editada en 1914. En este texto emerge la figura de Don Manuel en distintos soportes: acuarelas, óleos, grabados, y porcelanas, entre otros. Sobre la obra de Pradère entre 1970 a 1972 Fermín Chávez² publicó tres volumen ampliando la búsqueda inicial hacia los registros iconográficos de la Federación, de esta forma se reproducen también imágenes sobre otros sostenes (peinetones, guantes, divisas, platos, vajilla, etc.), así como retratos y grabados de las mujeres del entorno rosista.

A partir de este panorama y de los numerosos objetos que son patrimonio de los Museos tanto nacionales como provinciales advertimos cómo la iconografía rosista estaba presente en la vida cotidiana. Producto del desarrollo de la revolución industrial era posible, en esta primera parte del siglo XIX, la manufactura de estos objetos. Herederos de algunos de los comportamientos de las burguesías europeas, los federales de ley abarrotan sus casas con los símbolos referenciales del poder.

A los estudios pioneros de Pradère y Chávez debemos agregar también los trabajos específicos sobre los artistas del llamado período federal, me refiero a las publicaciones que Alejo Gonzalez Garaño³ realizó entre 1933 a 1941. Enfocado en la figura de Carlos Morel recopila la obra de este artista como acabada expresión de su tiempo. También estudia la labor litográfica tanto de Bacle como de Ibarra en tanto publicitas de los modos y costumbres de Buenos Aires. Todas estas producciones iconográficas que enmarcan el tiempo y el espacio de los dos gobiernos de Don Juan Manuel de Rosas.

También en este apartado se puede mencionar, la ya clásica, obra de Adolfo Ribera⁴ sobre el retrato en Buenos Aires. Si bien no se trata de un estudio específico sobre el período que nos ocupa son insoslayables los capítulos de dicha obra que tratan sobre la actividad de los retratistas tanto extranjeros como locales en la primera mitad del siglo XIX.

¹ Pradere Juan A. *Rosas su iconografía*. Buenos Aires, J. Mendesky e hijo, 1914.

² Pradere Juan A., Chávez Fermín. *Iconografía de Juan Manuel de Rosas y la Federación*. Buenos Aires, Oriente, 1970-72, 3 vol.

³ Gonzales Garaño Alejo. *Exposición Carlos Morel 1813-1894*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; *Bacle litógrafo del Estado 1828-1838*. Buenos Aires, amigos del Arte, 1933 y por último *La litografía argentina de Gregorio Ibarra*, Buenos Aires, Peuser, 1941.

⁴ Ribera Adolfo Luis. *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

En este sentido también se puede mencionar dentro de las recopilación iconográficas la Monumenta Iconographica de Bonifacio del Carril⁵ que toma el período 1536-1860. Sin profundizar en el tema que nos ocupa muestra algunos ejemplos de estampas características de este período estudiado. De igual forma las primeras Historias del Arte Argentino⁶ dedican algunas pocas palabras y publican algunos ejemplos de la actividad estética de este período.

Ahora bien, todos estos estudios iconográficos centran su mirada en aspectos formales y fueron concebidos como verdaderas recopilaciones de imágenes como forma de mostrar o ilustrar el período histórico correspondiente. Al día de hoy siguen siendo valiosos por dar cuenta de un sin número de ejemplos de piezas iconográficas para el estudio crítico de las mismas.

Dentro de los estudios iconográficos más recientes se encuentran los trabajos de Marcelo Marino⁷. Este autor trabaja en diversos artículos el uso político de la imagen durante el período rosista y la estrecha relación de las mismas con el control de los cuerpos a través de la construcción de la apariencia federal. Desde las litografías a los óleos, y desde las divisas a los peinetones analiza la cultura visual del período en clave político simbólica.

Otro trabajo reciente es el de Gabo Ferro⁸, que si bien trabaja con cuestiones iconográficas, lo hace en particular en relación a la temática de la sangre y los vampiros e incorpora elementos propios del análisis de los estudios culturales para reinterpretar estas representaciones icónicas en el contexto de la política del denominado terror del segundo mandato de Juan Manuel de Rosas.

Dentro de las miradas críticas con respecto a los primeros trabajos litográficos en Buenos Aires cabe mencionar la producción de Sandra Szir⁹ en torno a dicho fenómeno. Esta autora trabaja con fuentes primarias estableciendo lazos entre estas nuevas formas técnicas y los productos de las mismas considerando a éstos como discursos en sí mismos. Es decir imágenes que se constituyen en verdaderos artefactos culturales que permiten leer y pensar el período analizado.

También en este breve panorama se encuentran los artículos que integran el catálogo de la muestra sobre el pintor Fernando García del Molino organizada en 2014 por el Museo Fernandez

⁵ Del Carril Bonifacio. *Monumenta Iconographica: Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina 1536-1860*. Buenos Aires, emecé, 1964.

⁶ A la ya mencionada obra de Del Carril podemos agregar: Brughetti Romualdo. *Historia del arte en la Argentina*, México, Pormaca, 1965; Pagano José León. *El arte de los Argentinos*. Buenos Aires, 1937; Schiaffino Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, París, 1933; y finalmente una obra más actual pero con el mismo esquema de desarrollo López Anaya Jorge. *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, emecé, 2005.

⁷ Marino Marcelo. "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires", en Malosetti Costa Laura y Gené Marcela (comp). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009; "Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas", en Baldasarre María Isabel y Dolinko Silvia. *Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA/UNTREF, 2011; y "Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de las apariencias.", En Malosetti Costa Laura y Gené Marcela. *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

⁸ Ferro Gabo. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Marea, 2008.

⁹ Garabedian Marcelo, Szir Sandra y Lida Miranda. *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Teseo, 2009.

Blanco y el Museo Pueyrredón¹⁰. En cada uno de los ensayos se interpelan algunas de las obras exhibidas a partir de la utilización crítica de fuentes y la interpretación del contexto cultural en el cual las obras fueron producidas.

Pero también se podría incluir dentro de este listado los trabajos en torno a la iconografía de las figuras femeninas del entorno rosista¹¹, para ello remito a los trabajos de mi autoría citados a pie de página.

Iconografía y cuerpos lacerados:

Si recorremos buena parte de las piezas iconográficas estudiadas en los trabajos listados en el párrafo anterior se observa en ellas la sujeción a las normas de la apariencia socialmente regulada para la elite. Los cuerpos presentados se muestran sin marcas de violencia y en entornos de sociabilidad permitidos. Las pocas referencias icónicas a los sectores populares responden en general a manos poco hábiles y asumen un registro de características sintéticas y casi siempre son representaciones grupales. Es decir no encontramos retratos sino composiciones de conjunto a modo de ejemplificación. En el caso de los grabados de las primeras empresas litográficas de Buenos Aires que muestran sectores populares, la calidad estética del trabajo gráfico es óptima pero obedece a la necesidad del registro de una estereotipia y no a un retrato. Estas composiciones parten de una mirada eurocéntrica que de la mano de los imperialismos del siglo XIX intentan captar el exotismo propio de cada lugar a modo de catálogo de vistas generales.

Cabe mencionar en este contexto el retrato de Encarnación Ezcurra de Rosas realizador por los pintores criollos Fernando García del Molino y Carlos Morel que inaugura una matriz icónica simbólica que persistió a lo largo de todo el siglo XIX. En todos los casos hallados hasta el momento el retrato remite a Encarnación en tanto heroína. Por esto no se exaltan en los mismos su condición femenina sino su postura hierática cercana a la adoptada por los varones de su época.

Donde si encontramos cuerpos lacerados por la violencia es en los distintos periódicos políticos, editados por la oposición a Rosas desde el exilio, así como también en algunas piezas vinculadas al bando federal.

Para transitar entonces este camino de los cuerpos lacerados se puede tomar de la obra de Carlos Morel dos ejemplos: Carga de caballería del ejército federal y combate de caballería de la época de rosas.

¹⁰ AAVV. *Retratos para una identidad. Fernando García del Molino (1813-1899)*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Balco" y Museo Histórico Municipal "Juan Martín de Pueyrredón", 2014.

¹¹ Para mayor desarrollo de este tema ver en *Epocas Revista de Historia*, USAL, Nº 6, segundo semestre 2012. Rosana Leonardi. "Los retratos de Encarnación Ezcurra. Indumentaria e Iconografía", y Rosana Leonardi y Dafne Roussos. "Las Mujeres de Rosas, representaciones literarias y modelos iconográficos", En *Actas del VII Congreso Iberoamericano de estudios de género*. Neuquén, Universidad del Comahue, marzo de 2015.



Carga de caballería del ejército federal. (1838)MHN, óleo 0.53 x0.44 m.



Combate de caballería de la época de Rosas, (1838) MHN, óleo 0.53 x 0.44 m.

En algunos registros ambas obras aparece fechada en 1830, G. Garaño¹² afirma que son de 1838 y para Matienzo son c.1839-1840 por los uniformes que aparecen representados. Ahora bien de acuerdo al pormenorizado estudio de Luqui Lagleyze¹³ las dos reformas importantes del ejército en la época de Rosas se dieron una en 1829 y la siguiente en 1840. En ambos casos la reformulación de los cuerpos militares conllevó también reformas en el vestuario. Cabe destacar que recién en 1871 se dictó el primer reglamento general de uniformes militares, ya que con anterioridad cada fracción política determinaba la indumentaria a llevar. A menudo, sobre todo los soldados se vestían con lo que podían o con lo que encontraban. Por tanto la determinación a

¹² Gonzalez Garaño Alejo, Catálogo para la muestra Carlos Morel en Amigos del Arte, Buenos Aires, 1933.

¹³ Luqui Lagleyze Julio Mario. *Del Morrión al casco de acero. Los cuerpos militares en la Historia Argentina. 1550-Organización y Uniformes-1950*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1995.

partir de la iconografía de la pertenencia a uno u otro regimiento en el período que nos ocupa es un tanto difícil e incierta. Siguiendo las investigaciones documentales de Luqui Lagleyze resulta más clara la atribución de uniformes en la obra “Combate de caballería de la época de Rosas” ya que por decreto del 1º de Octubre de 1829 se formaba el regimiento Nº 3 de caballería:

“Este regimiento vistió de chaqueta y pantalones azules, con vivos y vueltas granas, poncho azul con carteras granas, gorretes granas de caballería. En campaña íntegramente de grana, blusas y chiripaes, llevando corazas y armados de carabinas y sables.”¹⁴

Ahora bien desde el punto de vista plástico en “Carga de caballería del ejército federal”, un caballo blanco encabritado en el primer plano le da el tono general a la composición. La imagen jugada en diagonal del caballo lleva primero nuestro ojo hacia los esfuerzos del soldado por contener al animal e inmediatamente después hacia el borde inferior izquierdo al cuerpo tendido en el piso producto de la batalla. Los planos posteriores son confusos, el cielo, sigue la lección romántica del color como expresión del drama. No somos testigos directos de la matanza, sólo vemos los resultados.

En “Combate de caballería de la época de Rosas”, en cambio la lucha cuerpo a cuerpo ocupa el primer plano, los enemigos unitarios yacen en el piso, vemos hacia la derecha un cuerpo que ya no tiene cabeza, hacia la izquierda otro unitario a punto tal vez de perderla. El caos ocupa el primer plano, sólo los enemigos caen lacerados.

Otros cuerpos proscriptos son los que aparecen en la litografía de Andrea Bacle a propósito del ahorcamiento de los hermanos Reynafé.



Andrea Macaire de Bacle. El ajusticiamiento de los Hermanos Reynafé, c. 1837-1838, litografía.

¹⁴ Luqui Lagleyze Julio Mario, *op cit*, pag 148.

Los hermanos Reynafé son los sospechados por la muerte de Quiroga , fueron juzgados por este hecho en Córdoba y sobreseídos en corto tiempo. Ante esta situación Rosas invocó el Pacto Federal y ordenó que los hermanos junto con otros conspiradores fueran trasladados a Buenos Aires para ser juzgados nuevamente. Luego de un vasto proceso judicial, se los declaró culpables y el 25 de octubre de 1837 José Vicente y Guillermo Reinafé, junto con Santos Pérez y otros diez, fueron colgados en la Plaza de la Victoria. Días antes, José Antonio Reynafé había muerto en la cárcel.

Esta imagen la podemos datar entre 1837 y 1838, ya que Andrea Bacle luego de la muerte de su esposo deja el país en 1838.

En este caso Andrea Bacle elige mostrar los cuerpos exánimes de los condenados más emblemáticos, los dos hermanos Reynafé y Santos Vega. La imagen debe ser aleccionadora pero la autora elige un lenguaje plástico exento de gran emotividad. La composición es estática tanto los cuerpos de los muertos como el de los vivos ocupan posiciones verticales hecho que dota a la imagen de poco movimiento. Los cuerpos lacerados penden del patíbulo construido para la exhibición, y están ubicados por sobre las cabezas del público asistente al espectáculo político. Las manchas rojas distribuidas en la vestimenta de la multitud marca la pertenencia al bando federal de los espectadores. Por otro lado la artista mediante la indumentaria también muestra la presencia de distintos sectores sociales al espectáculo público: clérigos, hombres de levita y sombrero de copa, paisanos de poncho y ciudadanos de gorro de manga rojos. Pero el tono aleccionador se completa con un semicírculo en la parte superior de la imagen en la cual, la artista, representa el fusilamiento de los tres condenados. Los tres cuerpos muestran con pequeños toques rojos las marcas de la sangre derramada por los impactos de las balas del pelotón de fusilamiento. Pero a la vez los toques rojo sangre, rojo punzó federal articulan un sentido de lectura posible para la imagen conectando los tres planos de la misma.



La patria, ilustración de "El grito Argentino", Nº 1, Montevideo, 24 de febrero de 1839.

La idea de la sangre y su derramamiento es común en las piezas gráficas de la oposición política. El registro de los cuerpos lacerados, en ambos casos, corresponden en general a hombres blancos. En este caso puntual La Patria asume un cuerpo femenino que engrillado sobre una mesa de disección es sometida a tortura. El epígrafe refuerza la idea de odio, despojo y mancillamiento previo a la muerte por puñal. No son casuales las ropas ni la muestra del puñal. Los que sujetan a la fémica-patria están vestidos con el terno utilizado por los burgueses de la elite de la primera mitad del siglo XIX: pantalón, chaleco y frac, acompañado por el sombrero de copa y el bastón. El ejecutor, en cambio viste blusa y calzoncillo cribado, es decir el indumento propio del ámbito rural; al blandir el puñal queda claro que se trata de un cuchillero. Es el cuchillero quien toma por los cabellos a la patria para el ensarte final. Dentro de las prácticas del puñal era extendido en la provincia de Buenos Aires el conocimiento de las distintas maneras de matar, el paisanaje a menudo dominaba estas artes relacionadas con el manejo del ganado. Recordemos que las bases mismas del poder de Rosas se asentaban en los estancieros de la provincia de Buenos Aires por un lado y en los capataces y peones por el otro. Los jóvenes de la ciudad, leales a Rosas, son los hermanos Balcarce que sujetan a la patria a punto de ser achurada por el mismísimo gobernador que viste fuera de las normas de la elite, es el representante de la barbarie de la cual se sirve el régimen para atentar contra la Patria. Pero la imagen va también más allá, el cuchillero Rosas está ubicado en el extremo izquierdo, con el brazo levantado y sosteniendo el puñal en una posición tal que lleva mi mirada hacia abajo, y en ese abajo descubrimos que está pisando la bandera. De esta forma el personaje ejecutor es despojado de todos los atributos de la urbanidad propia de las elites de este tiempo.

La mancillada-patria no escapa tampoco a los códigos de vestimenta del momento. Su vestido es entallado al cuerpo en la parte superior o corpiño y su falda es ahuecada conforme la tipología vigente al momento de la construcción de la imagen.

Si bien en las formas generales de la composición predominan las líneas horizontales y verticales, la posición del puñal y el leve escorzo de la figura de la mujer dotan de cierto dramatismo a la composición, hecho que se refuerza con la asociación de las palabras del epígrafe: *“Sí, te odio, maldita Patria y con este puñal! ...Aguarde, compañero, todavía tiene alhajas que arrancarle- Después la acabará!”*.

La construcción de los cuerpos a través de los archivos judiciales:

Ahora bien, ¿con que contraponer los cuerpos vistos desde la iconografía?, ante esta pregunta el equipo de investigación¹⁵ indagó en el Inventario perteneciente al fondo Tribunales serie: Criminales, documentación entre 1755 a 1919 enviadas por el Archivo de Actuaciones Judiciales y Notariales al Archivo General de la Nación en 1956. Este fondo está compuesto por 89 legajos ordenados alfabéticamente.

Las observaciones y registros obtenidos en el trabajo de campo fueron puestos en discusión con el equipo de investigación en su conjunto. De allí y a partir del análisis de las fuentes de dichos fondos

¹⁵ Lic. Enrique Valiente, Lorena Krawczuk, Lic. Agustina Padula, Alejandra Manquez y Lic. Rosana Leonardi

documentales pertenecientes al AGN es posible delimitar, ciertas conclusiones que constituyen ejes problemáticos:

Los cuerpos que aparecen en las causas judiciales no corresponden solamente a los cuerpos de los sectores populares, los que son más vulnerables a las prácticas de judicialización; sino también aparecen los cuerpos de elite que no responden a la estereotipia estética ideológica del régimen rosista. Dado que en el período estudiado se construye la apariencia federal en contraposición a la apariencia unitaria, se observa a menudo que el motivo de encarcelamiento se funda en el aspecto unitario del judicializado.

Si la apariencia es un modo de ponerse en juego socialmente, la manera de presentarse y representarse dentro del complejo sistema de clasificaciones socialmente significativas, cuando existen estereotipos dominantes el conjunto de indicadores de pertenencia o desvío es fácilmente clasificable. Por ejemplo, el acicalado masculino es una señal estética que indica, en el período estudiado, la pertenencia política. Es decir, el aspecto en sí mismo se convierte en causa suficiente para el encarcelamiento.

El cuerpo, en tanto construcción social y cultural, es un lugar privilegiado de inscripción de las luchas por el sentido, de las reglas de juego de lo social, de las luchas por la hegemonía en una sociedad. El cuerpo de los sectores populares, registrados en nuestras observaciones, ponen en evidencia una construcción racializada de las relaciones entre sectores sociales no muy distinta a la observada durante la colonia a propósito de las reformas borbónicas en torno a la pureza de sangre. Cabe destacar, que en los orígenes de la sociedad colonial el color de la piel, es decir, lo indio, lo negro o lo mestizo, no constituyó la única fuente de otredad socialmente significativa. La otredad religiosa fue derivando ideológicamente hacia lo corporal, de manera que la pureza religiosa se transformó paulatinamente en pureza de cuerpos, pureza de sangre. Y ello está en la base de la modalidad histórica que precedió a la constitución de las clases sociales en nuestro país.

En el período analizado, la dinámica de la desigualdad social, la constitución racializada de las diferencias sociales se expresa en la consideración degradada, vejatoria, denigratoria de los cuerpos de los sectores populares. Dichos cuerpos pueden ser el destino de castigos corporales y vejámenes que tienen un alto grado de aceptación social. Aún cuando los castigados eleven a juicio esta situación, las penalidades sobre patrones y /o amos son leves o inexistentes, ya que socialmente el castigo corporal sobre los sectores populares es visto como normativo, disciplinario. Esto es particularmente notable en los legajos con causas que tienen como protagonistas a esclavos, y o mulatos libertos. Debe tenerse en cuenta que aún cuando la Asamblea del año XIII proclamara la libertad de vientres, la esclavitud se mantiene en Buenos Aires durante toda la primera mitad del siglo XIX. A menudo es posible encontrar esclavos que tratan de conseguir la manumisión a partir de la denuncia de los malos tratos de sus amos, allí emergen los cuerpos lacerados descriptos por el discurso de los médicos intervinientes. A pesar de la constatación médica de las heridas, en general los jueces resuelven a favor de los amos. Al tratarse de un cuerpo sin respaldo legal, las pruebas presentadas por el amo cobran mayor importancia judicial al momento de la resolución de la causa.

Con respecto a la situación del cuerpo femenino de los sectores populares, la pureza e impureza de los cuerpos no sólo está relacionada con la cuestión racializada de los cuerpos sino también con la situación de amancebamiento, es decir la unión marital no oficializada por la Iglesia.

Las mujeres en unión no formal con sus compañeros reciben la mácula al ser llamadas “amancebadas” y ser consideradas por tanto cercanas a la perversión. Aun cuando esta práctica estuvo extendida tanto en la ciudad como en la campaña, siguió constituyendo un delito y a menudo estas parejas, pertenecientes a los sectores menos aventajados, fueron judicializadas.

Este tipo de causas a su vez se conectan con las problemáticas en torno al honor. Cabe destacar que las causas por injurias son las que encabezan en número el corpus estudiado.

El lugar social de la palabra enjuiciatoria se torna fundamental en una sociedad que, a pesar de la ruptura revolucionaria con la metrópoli, siguió sosteniendo al honor como el valor máspreciado, no sólo de un individuo aislado sino de toda una prosapia, tal como sucedía en la colonia.

En síntesis, todo aquel comportamiento que estaba por fuera de la norma establecida era duramente penado. Para los sectores de la elite las penas tenían un carácter más bien del orden político; mientras que para los sectores más lábiles de la sociedad las sanciones a menudo socavan las formas de vida que les eran propias.

Por tanto, y de manera condensada, es posible sostener que del análisis de las causas del fondo documental de Tribunales Criminales se pueden localizar tres núcleos de significación vinculados a la construcción de la ilegitimidad social de los cuerpos de los sectores populares:

- la construcción racializada de los cuerpos,
- las estereotipias fisiognómicas de orden político que exteriorizan una filiación partidaria,
- la impureza vinculada no sólo a la sangre sino también al deshonor del amancebamiento.

Algunas palabras finales:

El recorrido por la iconografía y por los archivos judiciales permite observar las laceraciones físicas tanto como las simbólicas. Ambas expresiones se depositan en los cuerpos del período estudiado. Pero también este es un tiempo dónde el ser y el parecer cobran vital importancia en la vida cotidiana. La construcción de la apariencia signada por lo político constituye también una marca física visible en el ámbito judicial tanto como en las idealizaciones plásticas.

En los archivos las peleas en pulperías a menudo se resuelven a los cuchillazos, y el relato judicial explica el hecho casi como la expresión propia e inevitable de los sectores menos aventajados. Este discurso judicializado en torno a la violencia de las clases más bajas es retomado a menudo en las expresiones gráficas de los exiliados, tal como vimos en el ejemplo analizado del Grito Argentino, los miembros de la elite federal no ejercen la violencia directa sobre los otros sino a

través de otro solidario y ejecutante. A través de aquel cuyo comportamiento queda afuera de los códigos de civilidad.

En el caso de los cuerpos femeninos lacerados éstos son frecuentes en los archivos judiciales, cuerpos de clases bajas, ya que no se encuentran denuncias de malos tratos entre la elite. En la iconografía, en cambio, las laceraciones en cuerpos femeninos sólo aparecen con un matiz metafórico en el cuerpo de la Patria.

Unos se piensan civilizados y dicen que los otros son bárbaros pero ambos dominan los mismos códigos de violencia e intolerancia hecho que marca la construcción social del cuerpo en la época de Rosas.

Bibliografía:

AAVV. *Retratos para una identidad. Fernando García del Molino (1813-1899)*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Balco" y Museo Histórico Municipal "Juan Martín de Pueyrredón", 2014.

Brughetti Romualdo. *Historia del arte en la Argentina*, México, Pormaca, 1965.

Del Carril Bonifacio. *Monumenta Iconographica: Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina 1536-1860*. Buenos Aires, emecé, 1964.

Ferro Gabo. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Marea, 2008.

Garabedian Marcelo, Szir Sandra y Lida Miranda. *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Teseo, 2009.

Gonzales Garaño Alejo. *Bacle litógrafo del Estado 1828-1838*. Buenos Aires, amigos del Arte, 1933

Gonzales Garaño Alejo. *La litografía argentina de Gregorio Ibarra*, Buenos Aires, Peuser, 1941.

Gonzales Garaño Alejo. *Exposición Carlos Morel 1813-1894*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933;

Leonardi Rosana. "Los retratos de Encarnación Ezcurra. Indumentaria e Iconografía". En *Epocas Revista de Historia, USAL*, N° 6, segundo semestre 2012.

López Anaya Jorge. *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, emecé, 2005.

Luqui Lagleyze Julio Mario. *Del Morrión al casco de acero. Los cuerpos militares en la Historia Argentina. 1550-Organización y Uniformes-1950*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1995.

Marino Marcelo. "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires", en Malosetti Costa Laura y Gené Marcela (comp). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009;

Marino Marcelo. "Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de las apariencias.", En Malosetti Costa Laura y Gené Marcela. *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

Marino Marcelo. "Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas", en Baldasarre María Isabel y Dolinko Silvia. *Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA/UNTREF, 2011.

Pagano José León. *El arte de los Argentinos*. Buenos Aires, 1937.

Pradere Juan A. *Rosas su iconografía*. Buenos Aires, J. Mendesky e hijo, 1914.

Pradere Juan A., Chávez Fermín. *Iconografía de Juan Manuel de Rosas y la Federación*. Buenos Aires, Oriente, 1970-72, 3 vol.

Ribera Adolfo Luis. *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

Roussos Dafne y Leonardi Rosana. "Las Mujeres de Rosas, representaciones literarias y modelos iconográficos", En *Actas del VII Congreso Iberoamericano de estudios de género*. Neuquén, Universidad del Comahue, marzo de 2015.

Schiaffino Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, París, 1933