

UNA TENTACIÓN DIFÍCIL DE RESISTIR: MODULACIONES DE LAS REPRESENTACIONES RELIGIOSAS A MEDIADOS DEL SIGLO XIX EN BUENOS AIRES¹

VICTORIA RODRÍGUEZ DO CAMPO

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET
victoriardc@gmail.com

Resumen: Después de siglos de dominación colonial y una marcada proliferación de imágenes religiosas en territorio rioplatense, los aires renovadores de las revoluciones independentistas de los inicios del siglo XIX buscaron configurar un bagaje simbólico que sustentara aquellas nuevas conquistas. Sin embargo, las reminiscencias del universo religioso, que se desprenden en numerosas imágenes, símbolos y fórmulas, no dejaron de tener marcada presencia en las representaciones que circulaban en la sociedad posrevolucionaria, al punto de utilizarse, incluso, para proponer juicios y observaciones sobre cuestiones sociales y políticas, muy distantes de su contexto de origen. El presente ensayo pretende indagar acerca de los posibles usos de los vastos componentes que se anidan en las representaciones de lo religioso a partir del análisis de la obra *Alegoría de la época de Rosas* (1854) de Bernabé Demaría. Los elementos que se despliegan en y de ella evidencian la eficacia y pregnancia de la iconografía cristiana varias décadas después de la Revolución pero, además, dan cuenta de la generación de una red de referencias que se utilizan no sólo en la pintura al óleo sino en otro conjunto de representaciones de circulación más extendida como las imágenes exhibidas en eventos públicos y las ilustraciones de la prensa satírica.

Palabras clave: Juan Manuel de Rosas / Justo José de Urquiza / Bernabé Demaría / imágenes religiosas / prensa satírica.

A HARD TO RESIST TEMPTATION: MODULATIONS OF RELIGIOUS REPRESENTATIONS IN THE MID-19TH CENTURY IN BUENOS AIRES

Abstract: After centuries of colonial domination and a proliferation of religious images in the Río de la Plata territory, the renovating airs of the independence revolutions of the early 19th century sought to configure a symbolic baggage that supports those new conquests. However, the reminiscences of the religious universe, which emerge in numerous images, symbols and formulas, did not cease to have an important presence in the representations that circulated in post-revolutionary society, to the point of being used, even, to propose judgments and observations on social and political issues, very distant from their original context. This essay aims to inquire about the possible uses of the numerous elements that build the representations of religion based on the analysis of the artwork *Alegoría de la época de Rosas* (1854) by Bernabé Demaría. The components that are displayed in it show the effectiveness and importance of Christian iconography several decades after the Revolution but, in addition, they account for the generation of a network of references that are used not only in oil painting but also in another set of representations with more widespread circulation such as images exhibited at public events and illustrations from the satirical press.

Key words: Juan Manuel de Rosas / Justo José de Urquiza / Bernabé Demaría / religious images / satirical press.

El Evangelio es una sátira inimitable y Jesucristo es el satírico por excelencia; sus sermones, sus hechos, sus parábolas, sus ejemplos son lo exquisito de la sátira;

más digo: Jesucristo agonizando en la cruz, Dios muerto de amores, Dios depositado en un sepulcro como yerto cadáver, sin acción, sin movimiento y sin espíritu

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020 / Fecha de aceptación: 5 de enero de 2021.

¹ Este trabajo representa un fragmento de una indagación más amplia que integra mi actual investigación doctoral acerca de la pervivencia de las imágenes, las fórmulas y los símbolos de lo religioso en la primera mitad del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires.

vitales, es una sátira que reprehende nuestro egoísmo y nos estimula a que dejando la impiedad y los deseos criminales vivamos sobria, y justamente en este mundo.²

Fray Francisco de Paula Castañeda, *Despertador Teofilantrópico MísticoPolítico*, 1821.

Los vaivenes de la "sacralidad"

La historiografía del arte evidencia en sus relatos un consenso acerca de la renovada dirección que tomó la producción artística rioplatense una vez iniciadas las revoluciones independentistas del siglo XIX. El advenimiento de géneros pictóricos como el costumbrismo, la pintura de historia y, sobre todo, el retrato, es uno de los fenómenos más resaltados. También se frecuenta la idea de un "vacío" de imágenes de poder³ a partir de la caída de la figura protagonista de la monarquía española, que tuvo como consecuencia la necesidad de crear y consensuar nuevos símbolos en consonancia con los postulados posrevolucionarios. Además del desplazamiento de las imágenes vinculadas al rey, también parecería haber habido un accionar deliberado tendiente a borrar los rastros de la etapa colonial precedente y, es bajo esa caracterización, que se corre de escena a las obras de temática religiosa. Lía Munilla Lacasa sostiene que, después de la Revolución de Mayo de 1810, los sectores más encumbrados de la sociedad comenzaron a "reemplazar las imágenes religiosas que presidían tradicionalmente sus salas desde el tiempo de la colonia por retratos de los miembros de la familia";⁴ enunciado que se sustenta en los registros literarios ampliamente citados de Domingo F. Sarmiento.⁵ No obstante, es necesario recuperar una visión crítica de esos señalamientos que permita, en consonancia con lo señalado por José Emilio Burucúa e Isaura Molina, matizar la supuesta "desacralización del arte".⁶ La propuesta de indagar en la herencia del mundo religioso en la etapa poscolonial pretende echar luz sobre las diversas modalidades y estrategias a partir de las cuales un gran conjunto de representaciones, símbolos y fórmulas compositivas del universo religioso –que fueron ampliamente difundidas a lo largo de varios siglos y que logra-

ron gran eficacia– cobraron otro carácter, o bien, pasaron a estar al servicio de prácticas y funciones alternativas en la nueva coyuntura.

No se trata en este caso de negar el relato canónico que postula aquella desacralización de las imágenes. Por el contrario, pretendemos incorporar nuevas dimensiones que permitan enriquecer el panorama de la época y graduar la visión general que deja al arte religioso en un lugar totalmente marginal. Sabemos que, si bien los periodos históricos se miden tomando como referencia determinados hitos políticos o sociales, las prácticas culturales no obedecen unilateralmente a esos cortes, y pueden cobrar nuevas significaciones y funciones.

Uno de los puntos más relevantes para dar lugar a la mentada "desacralización" es la reducción significativa del poder eclesiástico una vez disuelto el Antiguo Régimen, lo cual se traduce en un desplazamiento de la Iglesia como principal comitente de las artes hacia otros actores sociales. En principio, podríamos preguntarnos si la citada sacralidad fue eliminada o si se redireccionó hacia horizontes alternativos. Sobre este punto, Natalia Majluf⁷ advierte la presencia sacralizada que adquirieron los símbolos erigidos para representar a las nuevas patrias latinoamericanas. Es decir, las fórmulas del Antiguo Régimen pervivieron y se reconfiguraron para servir a nuevos intereses.

Después de largos siglos de poder virreinal en los que la producción artística fue sumamente prolífica, cabe preguntarse cuáles fueron los recorridos de esas obras después de 1810, no solo las que adornaban los altares de las iglesias, sino las que habitaban en ámbitos particulares. Una vez más, Sarmiento abona su perspectiva del asunto cuando indica que "familias devotísimas escondían sus cuadros de santos, por no dar muestras de mal gusto al conservarlos, y ha habido en San Juan y en otras partes, quienes remojándoles, hicieron servir sus lienzos mal despintados para calzones de los esclavos".⁸ No obstante, tomando las palabras del mismo prócer, podemos señalar que, dado que "el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión",⁹ como territorio sumamente he-

² CASTAÑEDA, Francisco de Paula, 1821, nro. 21, p. 555. Citado de ROMÁN, Claudia, 2014, p. 335.

³ AMIGO, Roberto, 1999.

⁴ MUNILLA LACASA, María Lía, 2014, p. 88.

⁵ SARMIENTO, Domingo, F., 1850, p. 77.

⁶ BURUCÚA, José Emilio; MOLINA, Isaura, 2010, p. 1.

⁷ MAJLUF, Natalia, 2006.

⁸ JÁUREGUI, Andrea, 1999, p. 263.

⁹ SARMIENTO, Domingo F., 1845, p. 29.

terogéneo e inasible; es posible concedernos la duda acerca de la validez de sus experiencias como reflejo de las ocurridas en todo el territorio nacional. Además, siguiendo a Sarlo y Altamirano, *Recuerdos de Provincia* –texto de donde proviene la cita– está configurado como un relato ejemplar y moralizante, que se forja a “la hora de los programas y de las propuestas de organización nacional”,¹⁰ es decir, una biografía que se erige como “el instrumento didáctico que permite *estampar las buenas ideas* por medio del ejemplo concreto de una *vida*”.¹¹

En cuanto a la producción local de arte religioso en la etapa posrevolucionaria, la primera historiografía del arte cita algunos ejemplos de manera tangencial, como *Santa Coleta* de García del Molino o *La Sagrada Familia* de Morel.¹² Podríamos preguntarnos entonces si después de la Revolución de Mayo se interrumpió abruptamente la producción de obra religiosa en el Río de la Plata, o bien la selección del relato historiográfico respondió a una intención de asimilar el arte a los ideales de lo “moderno”, lo “civilizado” y lo “anticolonial”.

Resulta primordial considerar también la circulación de obra extranjera en los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo; período en el que, si bien no había un mercado consolidado de arte, pueden verificarse algunas iniciativas de importación de cuadros. Testimonios de la época dan cuenta del ingreso de obra de carácter religioso a finales de la década del 20.¹³ Incluso después de la batalla de Caseros (1852), Adolfo Ribera hace referencia a un gran compendio de obra llegada al país y señala que “(...) aunque también

se vende la pintura de paisajes y bodegones de escuela flamenca, en general predomina la pintura española e italiana de tema religioso”.¹⁴ Sobre este último punto, cabe señalar que suele postularse el siglo XIX como una etapa de ascendente disciplinamiento del gusto estético de los porteños,¹⁵ en la que se entrenarán progresivamente en las fórmulas modernas. En estos relatos se vislumbra una contraposición con la etapa colonial en la que la consideración acerca de la dimensión estética de las obras parecería ser una excepción. Sobre este punto, Andrea Jáuregui observa que, hacia fines del siglo XVIII, el pensamiento ilustrado comenzó a imponer cambios en las costumbres, las modas y los gustos. A raíz del análisis de una carta de Francisco de Letamendi en referencia a un cuadro de Ángel María Camponeschi la autora sostiene que “la valoración del arte se deslizó, casi imperceptiblemente, de la función modélica e intercesora de las figuras sagradas a una mirada propiamente estética, anclada en el virtuosismo de la imitación de la naturaleza”.¹⁶ No obstante, esta acentuación de la dimensión estética de la obra parecería desactivar totalmente su función devocional, suponiendo que ambas son excluyentes y que no pueden darse de manera simultánea.

Pero, además del análisis de la circulación de las obras religiosas heredadas de la etapa colonial y de la insistencia en la adquisición de obras extranjeras de carácter religioso en la etapa posrevolucionaria, es necesario considerar una tercera vía de acceso al problema de la pervivencia de lo religioso después de la abolición del Antiguo Régimen. Los vestigios del aparato visual de la religión

¹⁰ SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos, 1997, p. 106. El destacado proviene del original.

¹¹ SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos, 1997, p. 110.

¹² PAYRÓ, Julio E., 1962, p. 11. También Eduardo Schaffino se refiere a los Cristos inspirados en Goya del artista Ignacio Manzoni, o a su forma de representar a la Dolorosa (1883, pp. 41 y 42). Además, Burucúa y Molina analizan esta cuestión y apuntan que la historiografía concede únicamente algunos espacios para “escultura funeraria y a la pintura piadosa de raíces cristianas” donde “la primera se vincula con las acciones urbanísticas y la liturgia republicana del estado, mientras que la segunda se estudia como parte de la obra de creación de un artista individual y según la perspectiva de los géneros pictóricos que sistematizaron las academias decimonónicas” (1883, p. 2). Al respecto, es destacable el ejercicio del historiador José M. Mariluz Urquijo que reúne datos acerca de un conjunto de “Artistas poco conocidos de la época de Rosas” (1952), muchos de ellos dedicados a obra de temática religiosa considerada menor.

¹³ RIBERA, Adolfo L., 1985, p. 131.

¹⁴ RIBERA, Adolfo L., 1985, p. 132. Schiaffino también señala la circulación de obra de temática religiosa incluso hacia fin de siglo, en particular de “las eternas virgenes sin color y sin dibujo, vagos recuerdos de los grandes maestros; una avalancha de santos bituminosos, de frailes lobregos, como envueltos en el humo denso de la Santa Inquisición, y que sus dueños aunque los tengan por antiguos originales de Guido Reni o de rivera (*sic*), los califican de copias para abonar menos derechos” (p. 6).

¹⁵ Laura Malosetti Costa consigna que “A lo largo de ese siglo el arte de la pintura, tanto como el gusto del público y el hábito de coleccionar, exhibir y comentar obras de arte, recibieron un extraordinario impulso (...) La Revolución de Mayo produjo un giro decisivo en la cultura visual de la región” (2018, p. 9); mientras que Munilla Lacasa señala que “la renovación de ideas y la apertura comercial con los países extranjeros habían comenzado a modificar el gusto artístico y los porteños más poderosos demandaron a los pintores una copia fiel de sus rostros para perdurar y ser recordados por la posteridad” (p. 111).

¹⁶ JÁUREGUI, Andrea, p. 264.



Fig. 1. *Alegoría de la época de Rosas*, Bernabé Demaría, óleo sobre tela, 1854. Copyright Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”.

cristiana se evidencian también en forma atomizada en diversas fórmulas, representaciones, símbolos, alegorías o citas que se escabullen en las obras producidas bajo los preceptos sociales y culturales posrevolucionarios. En este sentido, el presente ensayo expone una red de imágenes y referencias analizadas a partir de las herramientas de la historia del arte en clave cultural, con el fin de indagar los posibles sentidos de la apropiación de la simbología religiosa en el debate político de mediados del siglo XIX en Buenos Aires.

La tentación de San Antonio

El desencadenante de esta propuesta es el óleo denominado *Alegoría de la época de Rosas*, de Bernabé Demaría¹⁷ (Fig. 1), datado en 1854, que actualmente forma parte del acervo del Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”. Cabe señalar que una reproducción del cuadro se encuentra incluida en el copioso volumen sobre la iconografía de Rosas elaborado por Juan Pradere bajo otra denominación: *La Tentación de Rosas por Ur-*

quiza.¹⁸ El título expuesto por este autor propone un preciso desplazamiento que hace evidente la mixtura que supone la obra: entre la referencia a un episodio religioso y la alusión a la coyuntura política local.

La reminiscencia religiosa radica en la cita a la iconografía de las tentaciones de San Antonio Abad, reproducida ampliamente en el arte de los siglos precedentes. Nacido a mediados del siglo III d.C. en el Alto Egipto, el santo se erige como uno de los representantes del movimiento eremítico.¹⁹ La fórmula iconográfica que presenta la obra de Demaría remite a uno de los episodios más ilustrados de su vida, en la que se representa al santo en edad avanzada con hábito de monje, ubicado en una gruta, cueva o ruina arquitectónica –testimonio de la vida despojada del santo, centrada en la oración, la penitencia y el estudio religioso–, asediado por demonios. La historia de San Antonio, narrada por San Atanasio, describe un momento de enfrentamiento en el que los demonios “comparecieron en forma de diferentes fieras y empezaron a atacarle y lo hicieron de tal manera que, entre todos, unos a base de dentelladas y mordiscos, otros con zarpazos, otros con cornadas, lo dejaron cruelísimamente lacerado”.²⁰ El episodio aludido refiere entonces a uno de los tantos momentos en que San Antonio, en el marco de su vida eremítica, fue tentado por el demonio, quien adquiriría corporalidades diversas. Dentro del abanico de representaciones que se realizaron de este pasaje, se advierte la insistencia en la inserción de la figura de una mujer joven que ofrece algún tipo de bebida al Santo, como símbolo de la tentación carnal y, a veces, es acompañada de una mujer mayor que guía o alienta el accionar de la joven.²¹ Este episodio será abordado por artistas holandeses de renombre, como El Bosco y David Teniers II, quienes realizaron distintas versiones del mismo asunto que formaron parte de la colección del Real del Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, y a partir de las primeras décadas del siglo XIX comenzaron a integrar el acervo del Museo del Prado. Además, muchos de estos episodios fueron difundidos en distintos puntos del globo a partir de la reproducción de

¹⁷ Nace en Buenos Aires el 17 de enero 1824, se desempeñó como pintor, escritor y político. Se formó en pintura en España bajo la dirección de Antonio María Esquivel. Muere en Buenos Aires el 25 de mayo de 1910.

¹⁸ PRADÈRE, Juan, 1970, p. 236.

¹⁹ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel, 1994, p. 37.

²⁰ RÉAU, Louis, 2000, p. 107.

²¹ Es el caso de las obras: *The Temptation of Saint Anthony*, Circle of Jan Wellens de Cock, ca. 1522-1525, The Nelson-Atkins Museum of Arte; *Las tentaciones de San Antonio Abad*, Coecke Van Aelst, Pieter, 1543-1550, Museo del Prado; *Las tentaciones de San Antonio Abad*, Patinir, Joachim, 1520-1524, Museo del Prado; *The Temptation of Saint Anthony*, Jan Wellens de Cock, 1520, Museo Nacional Thyssen.

estampas; tal como lo señala Agustina Rodríguez Romero en relación con la extendida difusión de la iconografía de santos ermitaños en España y América, sobre todo en el siglo XVII.²²

Precisamente, la pintura de Demaría guarda estrecha vinculación con una de las obras que integró el citado acervo del Real del Monasterio de San Lorenzo y que fue realizada por David Teniers II, el joven. *Las Tentaciones de San Antonio* (Fig. 2), hoy integrante de la colección del Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico, ejecutada en 1655, fue el modelo a partir del cual Demaría articuló su obra. El óleo de Teniers fue reproducido también como estampa, noticia que fue anunciada en el *Mercure de France* de junio de 1747 (Fig. 3). La composición de la obra de Demaría, en forma espejada al óleo original de Teniers, permite indicar que probablemente el modelo del artista argentino haya sido el grabado y no la obra de caballete. Las diferencias en la paleta de colores de las obras también podrían reforzar esa hipótesis. Sabemos, además, que Demaría vivió varios años en Madrid –donde se formó en la pintura y en las letras–, por lo tanto, es posible que haya tenido acceso frecuente a los grabados que circulaban en la metrópoli española. También es importante destacar que Teniers ya era un artista reconocido en suelo rioplatense. Ribera advierte la presencia de obras suyas en el catálogo de la temprana y excepcional exposición organizada por José Mauroner en 1829 en el Colegio de Ciencias Morales.²³ El creador flamenco estaba considerado como uno de los grandes artistas del pasado, como Caravaggio, Giorgione o Salvatore Rosa.²⁴

La tentación de Juan Manuel

La versión que hace Demaría de la obra de Teniers incluye la presencia ineludible de dos personajes antagónicos y nodales de la coyuntura política rioplatense de mediados del siglo XIX: Juan Manuel de Rosas y Justo José de Urquiza. Recordemos que el óleo de Demaría está fechado en 1854, año en que el artista argentino arriba nuevamente a Buenos Aires después de una estadía de cinco años en España,²⁵ lapso que había sido precedido de otros tres años en Montevideo.²⁶ Además de pintor, Demaría se desempeñó como periodista y poeta. De

acuerdo con un diccionario biográfico de la época, en 1844 “lo mandaron sus padres a Montevideo para librarlo de las persecuciones de Rosas”.²⁷ La estancia de Demaría en el exterior se corresponde con una etapa en la que muchos artistas e intelectuales porteños se exiliaron en distintos puntos geográficos pero, sobre todo, en la República Oriental del Uruguay y en Chile, como consecuencia del repudio de las políticas llevadas a cabo por el gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Juan Manuel de Rosas gobernó el territorio bonaerense entre 1829 y 1832, y entre 1835 y 1852; pero particularmente la última década fue la que supuso un mayor recrudecimiento de los enfrentamientos entre las facciones antagónicas: unitarios *versus* federales. El año 1852 representa un quiebre en el siglo dado por la Batalla de Caseros, evento que decreta el alejamiento definitivo de Rosas del poder y su exilio en tierras inglesas, además del arribo al poder de su contraparte, Urquiza. Este momento bisagra será tomado como un punto de inflexión para las artes en los relatos historiográficos al igual que lo fue la Revolución de Mayo. Pero particularmente el año 1854 será relevante dado que se corresponde con la sanción de la Constitución del Estado de Buenos Aires que, en esos años, se niega a la incorporación de su territorio a la Confederación Argentina. Urquiza perteneció al bando federal hasta que, por desavenencias con Rosas, pasó a aliarse con las fuerzas enemigas para derrocar al Gobernador de Buenos Aires. Sin embargo, una vez logrado el objetivo de alejar del mando al líder federal, Urquiza no logró sembrar la simpatía que esperaba en la sociedad porteña y, por tanto, el territorio que hoy compone la Argentina quedó dividido. La adición de los bustos uniformados de Rosas y Urquiza en la *Alegoría...* supone entonces la referencia a personalidades de suma actualidad en el ámbito local. Esta operación se lleva a cabo de manera tal que los gobernantes son fácilmente reconocibles y, además, contrastan y se separan automáticamente de la composición original del cuadro. Lejos de la proporción naturalista que adquieren San Antonio y las dos mujeres, las figuras de los gobernantes siguen otros patrones. Ambos se representan uniformados –aunque la vestimenta solo les cubre el busto– siguiendo la configuración

²² RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina, 2013, p. 16.

²³ RIBERA, Adolfo L., p. 129.

²⁴ BALDASARRE, María Isabel, 2006a, p. 300.

²⁵ Pradère indica, sin embargo, que la ausencia del artista supuso un total de 14 años entre la estadía uruguaya y la europea. PRADÈRE, Juan A., 1970, p. 236.

²⁶ CORTÉS, José D., 1875, p. 151.

²⁷ CORTÉS, José D., 1875, p. 151.



Fig. 2. *Temptation of Saint Anthony*, David Teniers II, óleo sobre tela, 1665, Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico. Copyright Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.



Fig. 3. *La Tentation de S. Antoine*, Jacques-Philippe Le Bas (grabador y editor), David Teniers (pintor), grabado, ca. 1747, Biblioteca Nacional de España.

de un retrato oficial y, además, los dos gobernantes son los únicos que interpelan al espectador con la mirada. La figura de Urquiza se incorpora a la composición por encima de un demonio ya existente en la versión de Teniers, mientras que la de Rosas ocupa un lugar que había sido dejado en blanco por el artista belga. Urquiza está figurado a partir de un busto frontal y rígido montado sobre las patas del demonio delineado originalmente. Esa criatura endemoniada guía el sendero que sigue la muchacha que encarna la tentación y señala con su mano la dirección hacia adentro del recinto donde se encuentra San Antonio y su contrincante político. Rosas también se construye a partir de una figura rígida pero levemente girada hacia un lado, acentuando el movimiento de su brazo en actitud de ataque. El Restaurador²⁸ luce la banda y placa conmemorativa de la Expedición al Desierto²⁹ y, a priori, parecería que, al igual que San Antonio –y tal como anuncia el título de la obra–, se propone resistir la tentación que lo acecha. Además, la composición general del óleo, que ubica a Rosas dentro del mismo espacio que el santo, en oposición a Urquiza que se ubica por fuera, haría pensar que el líder federal está asimilado al eremita. Sin embargo, analizando en detalle los datos, es posible rebatir esa primera impresión.

Tal como señalamos previamente, la obra fue realizada una vez que Rosas ya había sido vencido por su opositor más ferviente; por lo tanto, refiere a una batalla ya librada y perdida por el Restaurador. Además, debido a la proliferación de criaturas que habitan el espacio del recinto no es posible vislumbrar la parte inferior del cuerpo de Rosas, y la configuración general del espacio nos da la sensación de que el personaje no guarda sus correctas proporciones, sino que más bien parecería estar arrodillado o que sus piernas hayan sufrido algún tipo de transformación como las de su enemigo político. Otro punto reside en sus manos: de la izquierda se desprende una figura demoníaca que parece estar adherida al personaje y que tampoco estaba contemplada en la versión de Teniers; mientras que en la derecha parece empuñar una jeringa como arma (Fig. 4). Entonces, ¿con qué fin utilizó Demaría la obra religiosa de Teniers?

²⁸ El epíteto de "Restaurador" remite al título de "Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires" que la Legislatura de Buenos Aires le otorgó a Rosas en 1829, al momento de asumir como gobernador de la provincia con facultades extraordinarias. Aquella denominación será utilizada de manera reiterada para referirse a la figura del gobernador desde los diversos medios que conforman la retórica rosista. Al respecto, ver MYERS, Jorge, 2002, p. 74-84.

²⁹ Aquella medalla conmemora el éxito de la expedición militar comandada por Rosas en 1833 contra los indígenas pampas, los tehuelches, los ranqueles y los araucanos ubicados en el territorio de la Pampa y el norte de la Patagonia. Uno de los puntos centrales de aquel triunfo reside en el "impacto económico que el emprendimiento significó al incorporar tierras productivas a la frontera". MUNILLA LACASA, María Lía, 1999, p. 127.

La tentación de Bernabé

Como señalamos previamente, Demaría residió varios años en el exterior. Además de pintor y escritor, en los últimos años del siglo se desempeñó como senador e impulsó un proyecto para la creación de un Museo Provincial de Pintura que no llegó a concretarse.³⁰ Un análisis de su producción pictórica, que hoy forma parte del acervo de varios museos locales,³¹ parece ubicar a la *Alegoría...* en un marco de excepción. Por un lado, gran parte de la obra del artista se concentra en las últimas dos décadas del siglo XIX –salvo el retrato de Melitona Márquez de Ferrera que fue realizado en 1854, al igual que el óleo en cuestión–. Además, del análisis de la amplia colección con la que cuenta actualmente el Museo Histórico Nacional –institución que aloja la mayor parte de su obra–³² subyace un variado espectro de personajes y escenas costumbristas;³³ motivo por el cual Pradère lo caracteriza como “nuestro José Hernández” ya que “ha fijado en el lienzo todas aquellas escenas genuinamente argentinas”.³⁴ Entre sus obras también se destacan los retratos de Manuelita Rosas, del propio Juan Manuel de Rosas y de José de San Martín. Contrariamente a lo vaticinado por Pradère, la producción de Demaría no cobró la centralidad del autor del Martín Fierro: su obra suele ser mencionada lateralmente por la historiografía del arte del siglo XIX y, en ocasiones, es retomado más por su proyecto político institucional que por su actividad artística.

La producción visual del artista cobró mayor robustez en los últimos decenios del siglo, sin embargo, en la época de creación de la *Alegoría...* –más precisamente en 1860, es decir, seis años después del citado óleo– Demaría publica una obra dramática denominada *La América Libre*, cuyo prólogo opera como un diagnóstico personal de la escena artística local. Cortés indica que, al momento de retornar a Buenos Aires, Demaría “ayudó a Nicolás Calvo a escribir la *Reforma Pacífica*, trabajando en política; pero mui luego retiróse de ella a la vida privada”.³⁵ Fue justamente la imprenta *Reforma Pacífica* la que sacó a la luz la obra dramática de Demaría. En el



Fig. 4. *Alegoría de la época de Rosas*, Bernabé Demaría, óleo sobre tela, 1854. Copyright Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”. Detalle.*

citado prólogo el artista señala que “el progreso en las ciencias, en las letras y en las artes, estamos en ellas hace tiempo, y hasta el presente, en una sensible estagnación”, desencadenada por varias razones, entre ellas, el hecho de ser “país aún semicivilizado”, además de la “férrea mordaza, que en el mismo dilatado período, ha tenido nuestra prensa, y el ominoso yugo, que oprimiera la libertad del pensamiento de la juventud”.³⁶ La catastrófica situación abarca, según Demaría, los últimos “cuatro lustros”; por lo tanto, contempla toda la década del 40 –bajo el gobierno de Rosas–, y el periodo posterior a Caseros –cuando Urquiza se pone al frente de

³⁰ BALDASARRE, María Isabel, 2006b, p. 126.

³¹ Sus obras se encuentran distribuidas entre el Museo Histórico Nacional, el Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”, el Museo Enrique Udaondo de Luján y el Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”.

³² Vicente Osvaldo Cutolo indica que hacia 1895 Demaría dona más de cuatrocientas obras de su autoría al Museo Histórico Nacional (1985).

³³ Estas obras abordan la vida campestre a partir de escenas cotidianas como: *Domando un potro*, *Arriero de los andes*, *Corriendo avestruces*, *Criadero de aves*, *El gaucho federal* o *Un cacique del Chaco*.

³⁴ PRADÈRE, Juan, p. 236.

³⁵ CORTÉS, José D., p. 151.

³⁶ DEMARÍA, Bernabé, 1860, p. III.

* Agradezco al Dr. Diego Guerra y a la Dra. Leontina Etchelecu, Directora del Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”, por su colaboración para acceder a esta imagen.

la Confederación Argentina-. El texto utiliza permanentemente el recurso de dirigirse a las nuevas generaciones de literatos como estrategia discursiva para explayarse acerca de los males que él considera responsables de la infértil coyuntura artística y de las dificultades de llevar a cabo la tarea del artista en territorio local. Otro apartado también reconoce el estado de desventaja abismal respecto de la calidad del trabajo de los artistas europeos, y propone una estrategia para suplantar aquella falta:

(...) el que tenga desgraciadamente la intención de escribir algo para el teatro –como la hemos tenido nosotros– debe hacerlo tomando los asuntos de nuestra historia, para no tener tan mal éxito, y que suplan la originalidad y el interés nacional, á las faltas de su obra, teniendo que cometer muchas indispensablemente.³⁷

La América Libre, por supuesto, sigue las premisas del propio Demaría. El argumento aborda los preparativos y sucesos que llevaron a la afirmación de la libertad nacional con la Revolución de Mayo.³⁸ La figura de Belgrano se erige como eje central de la historia, y el autor elogia y utiliza como base documental para el relato la *Historia de Belgrano*, publicada por Bartolomé Mitre unos años antes.³⁹ En este sentido, es interesante anclar los dichos de Demaría con lo que estaba sucediendo en las artes plásticas, como la elaboración de la *Galería de Celebridades Argentinas*,⁴⁰ que consistió en la publicación de una compilación de grabados con retratos de los considerados “héroes nacionales”, acompañados por breves biografías. Entre las personalidades seleccionadas en la iniciativa de Desmadryl encontramos a José de San Martín, Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano, Mariano Moreno y Juan Lavalle, entre otros. Roberto Amigo advierte

el objetivo político de la publicación enmarcado en la ideología republicana, “presentado como la obligación de los ciudadanos de recordar a los hombres ilustres que batallaron por la independencia y la libertad desde diversos ámbitos”.⁴¹

Otra de sus obras literarias, publicada nueve años después de la anterior, la novela *Revelaciones de un manuscrito*,⁴² es descrita por Beatriz Curia⁴³ como una obra “enciclopédica que reúne los saberes positivistas de su época”⁴⁴ debido a la numerosa cantidad de citas y paratextos referidos a la literatura, la filosofía y la ciencia. La autora la describe como una *Bildungsroman*, es decir, como un relato de enseñanza, de fuerte carácter moralizante. Al igual que parece sucederle al cuerpo de Rosas en la *Alegoría...*, el protagonista de la novela sufre una afección de su cuerpo físico que avanza de manera paralela al acrecentamiento de sus pasiones y su deterioro moral.⁴⁵ Además, el relato incluye una descripción pormenorizada y romántica de las costumbres del gaucho en contraposición a la corrompida vida urbana.

Teniendo en cuenta entonces las distintas expresiones artísticas de Demaría, podríamos preguntarnos si la *Alegoría...* es otro ensayo de acercamiento a la temática nacional, esta vez, a partir de la apropiación y resignificación de una de las obras europeas que tanto admiraba.

La función satírica

Del mismo modo que las obras de grandes artistas circulaban en formato de estampa disponibles para prácticas de aprendizaje, intercambio o copia, como la de Teniers, en las primeras décadas del siglo XIX las imágenes que formaban parte de la prensa satírica⁴⁶ iniciaron un recorrido ascendente con la in-

³⁷ DEMARÍA, Bernabé, 1860, p. XXI y XXII.

³⁸ La escena comienza el 1 de enero de 1809 y culmina el 25 de mayo de 1810.

³⁹ Los elogios a la obra de Mitre tampoco parecen ser casuales dado que su figura cobrará progresiva popularidad en la sociedad porteña por ese tiempo. Apenas unos años después será él quien encabece las batallas de Cepeda (1859) y Pavón (1861) que terminarán de delinear el destino de la Confederación Argentina.

⁴⁰ *Galería de celebridades argentinas: biografías de los personajes más notables del Río de la Plata*. Buenos Aires: Ledoux y Vignal, 1857.

⁴¹ AMIGO, Roberto, 1998, p. 14.

⁴² *Revelaciones de un manuscrito*. Buenos Aires: El Nacional, 1869, p. 163-183.

⁴³ Curia la caracteriza como una obra de transición entre el romanticismo, el realismo y el naturalismo, CURIA, Beatriz, p. 243.

⁴⁴ CURIA, Beatriz, 2010, p. 244.

⁴⁵ CURIA, Beatriz, 2010, p. 254.

⁴⁶ Román define la prensa satírica como “un conjunto de publicaciones con rasgos formales propios, cuya elección se orienta hacia la búsqueda de determinados efectos y que se relaciona fluida y explícitamente, a través de diversas formas de intertextualidad (alusión, cita, parodia) con otros discursos. Así, la prensa satírica supone la articulación de palabras e imágenes impresas en una publicación cuya finalidad se quiere inmediata y eficaz en su capacidad de actuar sobre la realidad. Ya se trate de una burla evidente o solapada de un personaje, de un suceso o de la introducción de un nuevo objeto, uso o costumbre, el efecto mordaz –hiriente, censor– busca en su discurso reemplazar o, al menos, aplazar, cualquier argumento o explicación”. ROMÁN, Claudia, 2010, p. 20.

serción de la técnica litográfica en suelo rioplatense.⁴⁷ Ya desde fines del siglo XVIII se registra una intensa circulación de “hojas sueltas” con caricaturas políticas en Europa y América.⁴⁸ Particularmente, la prensa satírica tuvo un importante desarrollo en Francia e Inglaterra,⁴⁹ labor que tuvo impacto en el Río de la Plata.

Las reminiscencias al mundo infernal fueron utilizadas en los textos e imágenes de la época desde el bando federal, así como desde el unitario. Testimonio de ello son, por ejemplo, las ilustraciones que encabezan el *Apéndice al Agente Comercial del Plata* o las incluidas en los periódicos uruguayos *El Grito Argentino* (EGA) y *Muera Rosas!* (MR!). Estas últimas dos publicaciones, editadas entre los años 1839 y 1842 *del otro lado del charco, pero con gran circulación en Buenos Aires, sostuvieron una crítica lapidaria al aparato gubernamental comandado por Rosas y particularmente hacia su figura. Estas iniciativas incluían textos anónimos acompañados de ilustraciones de gran impacto en las que el Restaurador y su círculo más cercano mutaban en distintos animales o bestias, y cometían todo tipo de crímenes y prácticas bárbaras. La configuración de este mundo sangriento y fantástico se nutría de las imágenes oficiales difundidas por el rosismo para deformarlas, transgredirlas y ridiculizarlas. Gabo Ferro⁵⁰ recopila posibles fuentes a partir de las cuales pudieron haberse confeccionado las bestias evocadas en las obras de la prensa antirrosista, como los manuales de Johan Caspar Lavater, así como los grabados de Goya y las obras de Johann Heinrich Füssli. Gombrich, por su parte, rastrea el antecedente de los Hermanos Carracci como los pioneros no sólo de la caricatura sino de “la broma de transformar la cabeza de una de sus víctimas en un animal”.⁵¹ Teniers también pinta repetidas veces el motivo de la tentación de San Antonio con distintas variaciones. Este motivo religioso*

lo habilita a desplegar un mundo de brujas, demonios y bestias, que parece interesarle particularmente, dado que lo indaga en un conjunto nada despreciable de otras de sus pinturas de temática pagana.⁵²

La estrategia de animalizar a Rosas implica asignarle determinadas cualidades morales y poner en imagen muchos de los relatos que circulaban en la época, como la asimilación a un tigre, que refiere a un ser aberrante sediento de sangre y mentiroso.⁵³ Al igual que en la *Alegoría...*, el escenario plasmado en la lámina *Ya lo buscan los suyos* muestra a Rosas asediado por múltiples criaturas infernales. Gombrich llama “metáforas naturales”⁵⁴ a esas fórmulas tan difundidas –como el contraste de luz y sombra, asociado a la contraposición entre el bien y el mal, o entre la belleza y la fealdad– que se vuelven universales y transitan fluidamente las órbitas de la filosofía, la religión y la política. Claudia Román distingue las distintas operaciones visuales llevadas a cabo por EGA y MR!, e identifica que la segunda opta por no deformar la figura del Restaurador “sino que el acto transgresor reside en la descontextualización”,⁵⁵ como el *Retrato de Juan Manuel de Rosas* (Fig. 5). Esta imagen muestra a un Rosas tímidamente sonriente, similar al retrato de Juan Alais que era utilizado como modelo de reproducción oficial, pero rodeado de calaveras y coronado por una mano que empuña serpientes. Además, mirando con mayor detalle, se evidencian pequeñas calaveras que reemplazan los emblemas y medallas de su traje militar. En estos casos, el espectador no percibe inmediatamente la disrupción dado que se apela a un contexto legitimado. La *Alegoría...* parecería alinearse con esta opción, dado que el busto de Rosas no sufre deformaciones, sino que se percibe desproporcionado a partir de la comparación con los otros personajes que lo rodean. De hecho, dada la proliferación de criaturas

⁴⁷ SZIR, Sandra, 2010, p. 299.

⁴⁸ ROMÁN, Claudia, 2010, p. 24.

⁴⁹ En España también cobrará relevancia algunas décadas más tarde, a partir de 1868, con el triunfo de la sublevación española contra Isabel II, la que abre un periodo de mayor libertad para la prensa y una etapa muy prolífica para el periodismo satírico. Al respecto, ver: CHECA GODOY, Antonio, 2016 y BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, 1979.

⁵⁰ FERRO, Gabo, 2015. El autor rastrea testimonios desde la Grecia Antigua que remiten a la representación del tirano asociada a la de un animal salvaje (p. 49). Asimismo, en la etapa colonial se citan ciertos animales –coyote, lobo– para nombrar los cruces de sangre en la clasificación de castas (p. 51 y 52).

⁵¹ GOMBRICH, Ernst, 1959, p. 290.

⁵² Es el caso de *The witches* (ca. 1650), *Le Minuit* (grabado en 1770), *Depart pour le Sabat* (grabado en 1775), *Witches preparing for the Sabbat* (ca. 1675) o *La Maga* (grabado en 1772).

⁵³ FERRO, Gabo, p. 77. La operación de animalización también se practicaba asiduamente desde la prensa federal, como en los periódicos de Luis Pérez. Al respecto, ver: PISANO, Juan Ignacio, 2016 y ALBIN, Juan, 2020.

⁵⁴ GOMBRICH, Ernst, 1998, p. 138.

⁵⁵ ROMÁN, Claudia, 2010, p. 129.



Fig. 5. Retrato de Juan Manuel de Rosas, Anónimo, MR!, núm. 10, 5 de marzo de 1839.

que habitan la escena de la *Alegoría...*, la cabeza demoníaca que se desprende de la mano izquierda de Rosas podría pasar desapercibida en un primer acercamiento al cuadro.

Por otro lado, cabe señalar que, al igual que la *Alegoría...*, la prensa satírica también se nutrió del imaginario religioso para elaborar su mundo. El fraile periodista Francisco de Paula Castañeda (1782-1832) apela a géneros discursivos religiosos en sus

publicaciones –como la “oración rivadaviana”– y hasta le asigna reminiscencias religiosas a una caricatura intimidatoria.⁵⁶ En *Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador* (Fig. 6) advertimos la presencia de Rosas y varios de sus colaboradores con cualidades físicas animales; pero, además, se incorpora a la composición una cabeza barbada flotante entre los personajes, que hace referencia al coronel Zelarrayán, decapitado por el rosismo. El relato de José Ramos Mejía señala que la cabeza del coronel fue transportada “tan fresca como puede a la misma casa de Rosas, donde, (...) se exhibe sobre una bandeja”,⁵⁷ al igual que la de San Juan Bautista. La imagen de la bandeja con la cabeza de Zelarrayán tendrá tanta eficacia que será retomada en otros números de la publicación periódica,⁵⁸ pero también como motivo de exhibición en las vistas ópticas en la etapa posterior a Caseros.⁵⁹ El imaginario del rosismo será muy pregnante⁶⁰ incluso una vez derrocado su líder del poder. Si bien ya no representaba una fuerza a combatir, su figura se utilizaba como contraejemplo de los valores de la república que se buscaban consolidar. Esto también indica que los moldes de la esfera religiosa no fueron usados únicamente por el rosismo, sino que fueron herramientas utilizadas desde ambos bandos.

Los textos que acompañaban las imágenes de EGA y MR! se firmaban, como dijimos, de manera anónima; no obstante, la historia de la prensa ha atribuido esos relatos a personalidades como Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané o Andrés Lamas, entre otros.⁶¹ Precisamente, según lo expresado por Pradère,⁶² el óleo de Demaría perteneció al uruguayo Andrés Lamas hasta ser adquirido por Ricardo Zemborain en 1905. Lamas era una personalidad de consulta obligada dada su dedicación a coleccionar papeles históricos. Desempeñó un papel fun-

⁵⁶ Castañeda suele ser citado por la historia del arte como uno de los precursores de la educación artística porteña a partir de la apertura de una Escuela de Dibujo en 1815. Pero además, el fraile llegó a escribir y editar siete periódicos en simultáneo adquiriendo distintas voces y, en uno de ellos, el *Desengañador Gauchi-político*, utilizó como portada la representación de un franciscano colgado en un patíbulo. Esa imagen había sido confeccionada por sus opositores como una amenaza, no obstante, Castañeda revierte el sentido de aquella colocándola en la portada de su periódico y convirtiéndola en un símbolo reivindicatorio de su figura. Los textos que acompañan la imagen dan cuenta que una estrategia de asociación de aquella representación con la de Cristo crucificado. Incluso, unos números después, la imagen del patíbulo se muestra desprovista de la presencia del fraile, quizá producto de una resurrección como la que protagonizó su modelo religioso. Sobre este tema ver: ROMÁN, Claudia, 2014, p. 47-63.

⁵⁷ FERRO, Gabo, 2015, p. 71.

⁵⁸ La imagen se utiliza nuevamente como separador entre los textos en los números 18 y 24 de la publicación periódica.

⁵⁹ AMIGO, Roberto, 1998, p. 27.

⁶⁰ Esto también se manifiesta en la insistencia en la ilustración del asesinato del Dr. Vicente Maza, presidente de la Cámara de Representantes; uno de los crímenes del rosismo relatados en el *Facundo* de Sarmiento. El motivo fue ilustrado en EGA en 1839, luego retomado por Prilidiano Pueyrredón en 1859 en un pequeño cuadro expuesto en el almacén naval Fusoni, y revisado en 1860 en un óleo de la mano de Benjamín Franklin Rawson, AMIGO, Roberto, 1999, p. 47.

⁶¹ ROMÁN, Claudia, 2010, p. 71.

⁶² PRADÈRE, Juan, p. 236.

damental en la archivística y, además, fundó y colaboró con numerosas iniciativas editoriales de la segunda mitad del siglo XIX. De raigambre antirrosista, su residencia fue sede de importantes tertulias literarias visitadas por los coleccionistas y protohistoriadores del siglo.⁶³ Lamas también fue uno de los intelectuales que en la década del 50 comenzaron a armar sus colecciones de arte, como Manuel Trelles o Juan Benito Sosa.⁶⁴ Otra de las piezas que formaron parte de la colección del uruguayo fue *El exterminador de la Anarquía*, un estandarte confeccionado en tela de arpillera en el que se representa al Restaurador triunfal, asimilado a San Miguel, combatiendo una hidra. Esta obra, exhibida en las calles en distintos eventos públicos a modo de propaganda rosista, además de integrar la lista de obras que toman elementos de lo religioso para servir a intereses políticos, da cuenta que la colección de Lamas no se alineaba necesariamente con su orientación política, sino que su selección parecería responder a un afán de registro histórico.

Pero retomando el análisis de la *Alegoría...*, su novedad no solo reside en la distancia temática y simbólica con el resto de la obra pictórica de su autor, sino también en transgredir el soporte sobre el cual se solían plasmar las representaciones satíricas referidas a la coyuntura política. El artista argentino traslada una modalidad propia de imágenes de consumo inmediato y de gran circulación, como los grabados, a la estructura definitiva del óleo, que además implica un uso privado y una circulación restringida. Si bien podemos rastrear antecedentes de pintura satírica como vehículo de una crítica social en las series de William Hogarth –que cobraron gran relevancia y difusión a través de su reproducción como estampas–, o incluso en el mismo artista que Demaría tomó como modelo, David Teniers II, como la *Serie de los Monos*, hoy ubicada en el Museo del Prado; en ellas no es posible identificar a personas particulares, sino que hacen referencia a problemáticas morales a partir de modelos genéricos. La operación elegida por Demaría establece un enlace directo con el universo visual de la caricatura, pero además, la *Alegoría...* expone un elemento adicional que refuerza la hipótesis de aquel vínculo.

⁶³ DEVOTO, Fernando; PAGANO, Nora, 2009, p. 37.

⁶⁴ AMIGO, Roberto, 1999, p. 43.

⁶⁵ Es el caso de *The violent attack, or the discharge of water artillery* (1784) de Samuel Collings, o *Topham endeavouring with his squirt to extinguish the genius of Holman* (1785) de Thomas Rowlandson.

⁶⁶ Según María Cristina Fukelman, el término “rocín o “rosín” era de uso frecuente entre los unitarios y en la prensa opositora a Rosas para nominar a los federales y sobre todo a los soldados de Rosas. FUKELMAN, María Cristina, p. 74.



Fig. 6. *Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador*, Anónimo, EGA, núm. 5, 10 de marzo de 1839.

La jeringa

Un componente central a prestar atención es el instrumento médico portado por Rosas en el cuadro. La jeringa ha sido utilizada con gran profusión en la caricatura inglesa de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. Más allá de su acepción estrictamente médica, como vehículo para la suscripción de una medicina, las imágenes proponen otros sentidos posibles. Una de ellas presenta a la jeringa ya no como objeto punzante para realizar una incisión, sino como un cilindro contenedor, sobredimensionado respecto del instrumento utilizado en los consultorios médicos, con un émbolo, que permite rociar líquido a la distancia. El objeto aparece en algunas ilustraciones satíricas inglesas como un arma en una situación de enfrentamiento o batalla, a la par de espadas y otras armas; o bien, satirizado, como un instrumento inútil, una “artillería de agua”.⁶⁵ En el ámbito americano, en cambio, este tipo de jeringa se presenta en escenas de carnaval de la época, como en *El carnaval Rosín*⁶⁶ publicada en MR! en 1842, y en la acuarela *Carnaval* del peruano Pancho Fierro. La celebración de esta festividad cobró gran popularidad en la etapa rosista e incluía juegos en los que se empleaban los

huevos de avestruz, las vejigas de vaca y grandes jeringas que se cargaban con agua de color.⁶⁷

Pero es posible, además, rastrear al menos otro uso de la jeringa: como vehículo de castigo simbólico y escatológico. Muchas imágenes sí sacan provecho del carácter incisivo del instrumento y retratan el preludio –o el momento preciso– de una tortura. La jeringa no solo lastima a través de la herida, sino que también tiene la capacidad de trasladar una sustancia de un lugar a otro, o más bien, de un cuerpo a otro: ella es portadora de todo tipo de líquido capaz de transformar al sujeto intervenido. Incluso, en ocasiones, los cilindros llevan alguna frase inscripta que da pistas acerca de la dimensión simbólica de su contenido.⁶⁸ En el grabado *Injecting blood royal or phlebotomy at St Cloud*, realizado por William Holland para la prensa inglesa en 1804, se muestra a un tigre al que se le está extrayendo sangre para inyectársela a Napoleón que reposa en su trono extasiado. También encontramos el uso de la jeringa en el grabado *Trágala perro* (1799) perteneciente a la serie de *Los caprichos* de Francisco de Goya, y en una caricatura de la prensa española anti napoleónica.⁶⁹ En el caso de la *Alegoría...*, la invención de Demaría pareciera corresponderse con esta última opción. Rosas amenaza con la jeringa –¿a la mujer con cuernos que hostiga a San Antonio?–, aunque no sabemos el contenido de la misma. Quizá la sustancia que contiene aquella opere como complemento, contraparte o antídoto del líquido que aloja la copa que lleva en sus manos la mujer joven que se aproxima a San Antonio para tentarlo carnalmente. La jeringa tiene, además, una vinculación con la sexualidad registrada en el origen griego del vocablo *siringa*.⁷⁰ La falta de proporciones naturales en el cuerpo de Rosas así como su mano izquierda en transición bestial parecería responder a una batalla que el Restaurador no está pudiendo controlar. La forma de representar la jeringa también se asimila a la del rollo de la ley; operación que podría estar jugando con la ambigüedad de la representación

para hacer referencia a otra de las armas que ostenta el Restaurador de las Leyes.

La modalidad elegida por Demaría para representar a dos figuras políticas ineludibles del territorio rioplatense de mediados del siglo XIX parecería entonces referir a una interpretación irónica de una disputa dicotómica –federal y unitario, civilización y barbarie– que signó gran parte del siglo, como una forma de relativizar la contienda entre el bien y el mal que mantuvo dividido al territorio local. El artista parece plasmar la pérdida de poder y popularidad de estos dos personajes en la escena porteña en el marco de la tensa coyuntura que supone la sanción de la Constitución del Estado de Buenos Aires.

Consideraciones finales

Gombrich dedica dos breves textos al análisis de la caricatura y comenta su intención de elaborar un trabajo más exhaustivo acerca de aquellas representaciones, dado que los historiadores del arte han tenido poca ocasión de abordar aquellas imágenes desconcertantes y, a menudo, feas.⁷¹ En uno de sus pasajes sostiene que “la caricatura política es heredera del arte simbólico de la Edad Media, en una época en que la Iglesia pretendía que la imagen didáctica enseñara al lego analfabeto la palabra sagrada”.⁷² Las imágenes religiosas y las caricaturas coinciden en su didactismo, en su poder de condensación y síntesis de sentido, pero también tienen un punto de contacto en la coyuntura de la mitad del siglo XIX rioplatense, al ocupar un lugar lateral dentro del relato canónico de las producciones artísticas de la época. Retomando los interrogantes iniciales, podríamos preguntarnos ¿cuál es el uso que se le da a lo religioso en este caso?, y ¿por qué se selecciona esa iconografía como vehículo para comunicar o ironizar a propósito de una discusión política? Peluffo Linari señala la recurrencia en el uso de alegorías en el siglo XIX como “la aplicación de un sistema apto para la divulgación y pregnancia social de las ideas”.⁷³ Te-

⁶⁷ FUKELMAN, María Cristina, p. 77.

⁶⁸ Es el caso de *A dose for Dumourier* (1793) de Samuel William Fores, *Phlebotomising John Bull* (1830) de S. Gans y *Loose principles* (1789) de Thomas Rowlandson.

⁶⁹ *Caricatura española que representa la ventaja que ha sacado Napoleón de España*, Anónimo (entre 1808 y 1821).

⁷⁰ La historia cuenta que la ninfa Siringe fue amada por el Dios Pan, del que quiso escaparse convirtiéndose en caña a orillas de un río. Pan unió varias cañas y fabricó un instrumento musical con ellas. Cerca de Éfeso había una gruta donde Pan había depositado la primera siringa. “Esta gruta servía para probar a las jóvenes que afirmaban ser vírgenes. Se las encerraba en ella, y si eran realmente puras, oíanse en el interior de la gruta los sonos melodiosos de una siringa (...) en caso contrario, se oían fúnebres, y cuando, al cabo de unos días, abrían la puerta, la joven había desaparecido”. GRIMAL, Pierre, 2010, p. 484.

⁷¹ GOMBRICH, Ernst, 1998, p. 127.

⁷² GOMBRICH, Ernst, 1998, p. 130.

⁷³ PELUFFO LINARI, Gabriel, 1998, p. 3.

niendo en cuenta los largos siglos de hegemonía del arte religioso, la aún vigente educación religiosa en la sociedad posrevolucionaria, así como la ausencia de circuitos de exhibición artística que ubicaba a las iglesias como ámbito casi único de acercamiento a obras de arte; es lógico que se haya recuperado y aprovechado el bagaje visual con que contaba la sociedad de la época para acentuar el impacto de la obra. Este podría erigirse como otro intento de Demaría de adecuarse a las necesidades de su tiempo, de demostrar el fluido manejo de las imágenes y referencias que circulaban en su época, y de acentuar el anclaje de ellas en el marco rioplatense. Las imágenes de la religión, en estos casos, parecerían operar como un catálogo de relatos, imágenes y símbolos disponibles que podían consultarse y utilizarse para todo tipo de soporte y fin. El óleo de Demaría evidencia una vasta red de imágenes que opera en diversos soportes –como las imágenes de la prensa, las hojas sueltas, los estandartes que circulaban en eventos públicos, los grabados y las pinturas– y que se nutre mutuamente, ensayando fórmulas para lograr eficacia y establecer juicios sobre la realidad. La aprehensión de estas representaciones permite ampliar el horizonte de imágenes que componen la compleja cultura visual de la época. Lejos de erigirse como un universo desaparecido, las obras citadas dan cuenta de la afirmación del aparato religioso como poderoso y eficaz, como un *arma* capaz de apuntar sobre la escena política, como las que ostenta el *arsenal del caricaturista* de Gombrich. Como vimos, los matices de lo religioso se escabullen de manera permanente, bajo diversas modalidades e indicios, en numerosas imágenes de la época que requieren todavía un análisis pormenorizado. Quizá es el momento de dejar de resistirse a reconsiderar aquella tajante “desacralización del arte” y ensayar otras posibles formas de ordenar aquel mapa que configuró la historiografía de la época.

Referencias bibliográficas

- AMIGO, Roberto. “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”. En: *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX, Menciones Especiales, Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: FIAAR, 1998, p. 9-57.
- AMIGO, Roberto. “Prilidiano Pueyrredón y la formación de la cultura visual en Buenos Aires”, *Prilidiano Pueyrredón. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1999, p. 31-54.
- BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 14, 2006, p. 293-321.
- BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- BURUCÚA, José Emilio; MOLINA, Isaura. “Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata”, *19th. International Congress of Historical Sciences*, University of Oslo, 2000.
- CASTAÑEDA, Francisco de Paula. *Despertador Teofilantrópico MísticoPolítico*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia / Imprenta Álvarez, 1820-22, disponible en www.archive.org.
- CORTÉS, José D. *Diccionario biográfico americano*. París: Tipografía Lahure, segunda edición, 1876 [1875].
- CUTOLO, Vicente O. *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires: Elche, 1985.
- CURIA, Beatriz. “Revelaciones de un manuscrito (1869), de Bernabé Demaría: La transición del Romanticismo al Realismo y Naturalismo,” *Inti: Revista de literatura hispánica*, 2010, n° 71, disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/14>.
- DEMARIÁ, Bernabé. *La América Libre*. Buenos Aires: Reforma Pacífica, 1860.
- DEVOTO, Fernando; PAGANO, Nora. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. *The Bible and the Saints. Flammarion Iconographic Guides*, París: Flammarion, 1994.
- FERRO, Gabo. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2 ed., 2015 [2008].
- FUKELMAN, María Cristina. *La Cultura Visual en el Río de la Plata 1834-1852. Innovaciones a partir de la configuración y función de la imagen política y costumbrista*. Tesis doctoral. 2007.
- GOMBRICH, Ernst. “El experimento de la caricatura”. En: *Arte e Ilusión*. Londres: Phaidón Press, 1959.
- GOMBRICH, Ernst. “El arsenal del caricaturista”. En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, 1998, p. 127-142.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- JÁUREGUI, Andrea. “La intimidad con la imagen en el Río de la Plata. De la visión edificante a la conformación de una conciencia estética”. En: Devoto F.; Madero, M. (coords.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires: Taurus, I, 1999.
- MAJLUF, Natalia. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En: Mujica R. (ed.). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, p. 203-241, 2006.
- MALOSETTI COSTA, Laura. “El siglo XIX”. En: MALOSETTI COSTA, L.; CARRASCO VANEGAS, C. *Doscientos años de Escultura Argentina*. Buenos Aires: Banco Hipotecario, p. 9-23, 2018.
- MARILUZ URQUIJO, José M. “Artistas poco conocidos de la época de Rosas”, *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n° 3, Buenos Aires, 1952, p. 31-44.
- MUNILLA LACASA, María Lía. “Siglo XIX: 1810-1870”. En: BURUCÚA, J. E. (ed.). *Arte, política y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana, I, 1999.
- PAYRÓ, Julio E. *23 Pintores de la Argentina. 1810-1900*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. “Alegoría y utopías republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX”. En: ACHUGAR H.;

- MORAÑA, M. (eds.). *Uruguay: imaginarios culturales*. Montevideo: Trilce, I, 1998.
- PISANO, Juan Ignacio. "Animales sueltos en los espacios públicos. Una lectura para El torito de los Muchachos". *Orbis Tertius*, 2016, vol. 21, n° 23, s.p.
- PRADÈRE, Juan A. *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*. Buenos Aires: Editorial Oriente, 1970.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RIBERA, Adolfo Luis. "La pintura", *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, III, 1985.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. "Estampas francesas en América colonial: Itinerarios, mercados y estrategias editoriales", *VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, Arica, 2013.
- ROMÁN, Claudia. *La prensa satírica Argentina del Siglo XIX: palabras e imágenes*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 1, 2010.
- ROMÁN, Claudia. "Un místico político panfletista en el año veinte: Francisco de Paula Castañeda", *Una patria literaria. Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo I. Buenos Aires: Emecé Editores, 2014.
- SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. "Una vida ejemplar: La estrategia de Recuerdos de provincia", En: *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 103-160.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2009 [1845].
- SARMIENTO, Domingo F. *Recuerdos de provincia*. Santiago de Chile: Julio Belin y Co, 1850.
- SCHIAFFINO, Eduardo. "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires". *El Diario*, septiembre de 1883. Inédito.
- SZIR, Sandra. "Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. El Museo Americano. 1835-1836", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 2010, n° 36, Venezuela, p. 296-322.