



## Los álbumes de Manuelita Rosas: sociabilidad política, afecto y archivo

Inés de Mendonça  

Universidad de Buenos Aires, Argentina

### Resumen

Este artículo estudia cuatro álbumes dedicados a Manuelita Rosas, conservados en el Museo Histórico Nacional, como dispositivos de sociabilidad, afecto y visibilidad política en el siglo XIX rioplatense. Se propone una lectura crítica y material de los álbumes manuscritos en diálogo con documentos, imágenes y textos del periodo. El análisis combina historia cultural, archivo afectivo y crítica literaria con un enfoque cimentado en los estudios de género. Estos objetos cifran formas simbólicas de adhesión política, legitimación del poder rosista y agencia femenina, articulando lo doméstico con lo estatal y lo emocional con lo ideológico. La figura de Manuelita condensa una política del afecto que persiste incluso en el exilio.

**Palabras clave:** Manuelita Rosas, álbumes, afecto político, archivo, cultura visual, siglo XIX, género.

### Historia del artículo/Article Info

**Recibido/Received**

13 de abril de 2025

**Aprobado/Accepted**

5 de junio de 2025

**Publicado/Published online**

29 de agosto de 2025

**Sobre la autora / About the author**

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora asociada a cargo de la cátedra de “Fundamentos de los Estudios Literarios B” y jefa de trabajos prácticos de “Literatura Argentina I B” de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Dirige el grupo de investigación “Registros y dispositivos en la Literatura Argentina: espacios, imágenes, sonoridades” (Proyecto UBACyT-FFyL).

**Citación/Citation:** De Mendonça, Inés. “Los álbumes de Manuelita Rosas: sociabilidad política, afecto y archivo”. *La Palabra*, núm. 52, 2025, e19266. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n52.2025.19266>



# Manuelita Rosas' Albums: Political Sociability, Affection, and Archive

## Abstract

This article studies four albums dedicated to Manuelita Rosas, preserved at the National Historical Museum, as devices of sociability, affection, and political visibility in the 19th-century at Río de la Plata. It offers a critical and material reading of these manuscript albums in dialogue with documents, images, and texts of the period. The analysis combines cultural history, affective archives, and literary criticism with a gender-focused approach. These objects encode symbolic forms of political allegiance, legitimation of Rosist power, and female agency, articulating the domestic with the state and the emotional with the ideological. The figure of Manuelita condenses a politics of affection that endures even in exile.

**Keywords:** Manuelita Rosas, albums, political affection, archive, visual culture, 19th century, gender.

## Os álbums de Manuelita Rosas: sociabilidade política, afeto e arquivo

## Resumo

Este artigo estuda quatro álbums dedicados a Manuelita Rosas, preservados no Museu Histórico Nacional, como dispositivos de sociabilidade, afeto e visibilidade política no século XIX no Rio da Prata. Propõe uma leitura crítica e material dos álbums manuscritos em diálogo com documentos, imagens e textos da época. A análise combina história cultural, arquivos afetivos e crítica literária com uma abordagem centrada nos estudos de gênero. Esses objetos codificam formas simbólicas de adesão política, legitimação do poder rosista e agência feminina, articulando o doméstico com o estatal e o emocional com o ideológico. A figura de Manuelita condensa uma política do afeto que persiste mesmo no exílio.

**Palavras-chave:** Manuelita Rosas, álbums, afeto político, arquivo, cultura visual, século XIX, gênero.

## Álbumes y sociabilidad en el siglo XIX

Expresar afecto por Manuela Rosas<sup>1</sup> –“Manuelita”– al dialogar, halagar o simplemente acompañarla en la tertulia funcionó, durante casi dos décadas, como un pacto de convivencia con la causa rosista, incluso para ciertos adversarios. Agradarle a la “niña” implicaba, de algún modo, un reaseguro de confianza. Como escribió su primo L. V. Mansilla al recordar sus años adolescentes en la Buenos Aires previa a Caseros: “Ser amigo de Manuelita era un signo de status” (121). Este trabajo revisa algunos objetos y representaciones textuales que emergen como huellas concretas de aquella sociabilidad política y afectiva del entorno federal.

Entre los objetos resguardados por el Museo Histórico Nacional, cuatro álbumes manuscritos pertenecientes o dedicados a Manuelita<sup>2</sup> constituyen más que vestigios del pasado privado de una personalidad pública: son dispositivos culturales que cifran redes de sociabilidad, expresiones afectivas y formas de legitimación política en el siglo XIX rioplatense. Propongo aquí una lectura de estos álbumes como archivos materiales de una trayectoria de visibilidad y desplazamiento, desde el centro del cabildeo rosista hasta la marginalidad del exilio.

Para abordar los álbumes modernos, es pertinente recordar el origen del término “álbum” en el latín *albus*, “blanco”, utilizado en la Roma antigua para nombrar las superficies blanqueadas donde se inscribían edictos o anuncios públicos. Estos registros, *sacri albi*<sup>3</sup>, cuyo carácter sagrado o institucional les confería autoridad y visibilidad, pueden leerse como una forma primitiva de archivo colectivo, donde la inscripción cumplía una función pública y ceremonial.

Esa lógica reaparece más tarde en el *album amicorum*, y se proyecta en los usos modernos del álbum como soporte de memorias individuales y colectivas, aunque de circulación más restringida. Con el tiempo, el término pasó a designar libros en blanco destinados a registrar inscripciones diversas –firmas, dedicatorias, poemas, ilustraciones– y adquirió popularidad en los círculos universitarios y aristocráticos europeos como *album amicorum*, o “libro de los amigos”. Su uso se diversificó y adquirió una dimensión doméstica y afectiva, convirtiéndose en soporte para todo tipo de colecciones privadas: desde flores secas hasta autógrafos, postales o fotografías. En estos casos, el álbum funcionó como instancia de conservación y exposición de memorias, afectos y sociabilidades particulares (Di Bello 30-31).

Patrizia Di Bello señala que, en la Inglaterra del siglo XIX, el término “álbum” conservaba ciertos sentidos institucionales, como el de designar la lista oficial de matriculados en una universidad o el re-

<sup>1</sup> Manuela Rosas (1817-1898) fue hija de Juan Manuel de Rosas, quien gobernó la provincia de Buenos Aires en dos periodos: entre 1829 y 1832, y entre 1835 y 1852. La figura de Rosas y el gobierno rosista han sido ampliamente estudiados por la historiografía argentina desde diversas perspectivas políticas, culturales y sociales. Este trabajo no pretende retomar ese debate en su conjunto, sino focalizarse en un recorte específico: el análisis de ciertos objetos materiales vinculados a Manuela Rosas como evidencia de las formas de sociabilidad política y protocolar que la rodearon en el marco del sistema federal.

<sup>2</sup> Las nomenclaturas del Archivo del MHN son 2348 Álbum musical “Canción Federal”; 14403 Álbum con canción; 12304 Álbum de Manuelita Rosas y 6955 Álbum de Manuelita Rosas y Ezcurra. Este último está disponible en línea, en la web del MHN, en el Catálogo de la muestra “Tiempo de provincias”. URL: [https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/media/uploads/site-6/catalogo\\_mhn\\_tiempo\\_de\\_revolucion-tiempo\\_de\\_provincias\\_baja.pdf](https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/media/uploads/site-6/catalogo_mhn_tiempo_de_revolucion-tiempo_de_provincias_baja.pdf)

<sup>3</sup> En *Inscribir y borrar*, Roger Chartier analiza las formas antiguas de inscripción y el vínculo entre soporte material y circulación del texto. Menciona las *tabulae ceratae* como ejemplo de escritura efímera y reescribible. Estos soportes pueden leerse en contraste con los *album magistratum* –listas públicas sobre fondo blanco–, a las que no se refiere directamente en ese capítulo. La tensión entre lo público y lo privado resulta productiva para pensar la tradición moderna del álbum.

gistro clerical. Sin embargo, también adquirió nuevos usos en las esferas doméstica y cultural. Ya en el siglo XVII, se empleaba para nombrar un libro en blanco en el que los visitantes de una casa de campo dejaban firmas o composiciones con aspiraciones eruditas o poéticas. Estar inscrito en un álbum era, según la autora, “señal de pertenencia o participación en una comunidad de semejantes, definida por conexiones intelectuales, religiosas o geográficas” (Di Bello 30). El término también designaba colecciones de versos publicadas, como *The Album of Cashiobury House*, lo que refuerza la idea del álbum como espacio de circulación cultural (31).

En la Argentina del siglo XIX, “álbum” también designaba tanto antologías publicadas comercialmente de textos, imágenes o música, como álbumes de visitas que circulaban en familias patricias – como el de Agustina Rosas, mencionado por su hijo Lucio V. Mansilla en la *causerie* “Horfandad sin hache”<sup>4</sup>–, así como álbumes que compilan noticias familiares (como el n° 3 de 1850 que aquí analizamos), álbumes dedicados, como los ofrecidos a Manuelita. Con la aparición de la fotografía y, luego, de las postales, estos usos se transformaron. El último álbum que estudiaremos (MHN 6955) puede leerse como un álbum de visitas que no llegó a realizar su cometido.

Masotta y, más recientemente, Gascón Uceda coinciden en rastrear el origen del álbum decimonónico en el *album amicorum* y en los antiguos *sacri albi*, pero subrayan su resignificación en el siglo XIX: de uso mayoritariamente femenino, composición heterogénea y materialidad expresiva. En su propio contexto histórico, Mariano José de Larra (1843) lo describe como un “libro en blanco” (368). La obviedad encierra una definición conceptual: un soporte vacío que invita a la escritura y la recolección, pero también a la creación de sentido y la articulación de redes.

En su análisis de tres álbumes de mujeres colombianas del siglo XIX, Miseres propone leer estos objetos como “archivo feminista” (“Sociabilidad femenina” 85), retomando el concepto de Scott. Lejos de ser meras formas de entretenimiento, estos álbumes despliegan sociabilidades y agencia cultural femenina, inscribiendo memorias alternativas mediante prácticas materiales de afecto y selección<sup>5</sup>. Sin intención reivindicatoria, Larra ya advertía en el siglo XIX que el álbum era “enteramente del uso de las señoras” (368). En otro trabajo, propuse que los álbumes de fotografías y postales –en los que sobreviven ciertas prácticas de sus antecesores– habilitaron una “expresión propia y personal” para mujeres sin voz autorizada para contar(se) por escrito (de Mendonça 254).

En el caso de Manuela Rosas, la colocación social que implicaba en aquel momento pertenecer, por un lado, a una familia patricia y, sobre todo, ser una pieza clave en lo que Amante ha analizado como el protocolo diplomático de Palermo (116-177, 147-150), nos obliga a leer estos álbumes ya no como simples elementos intermedios entre lo íntimo y lo privado, sino como dispositivos que articulan lo familiar y lo político, lo afectivo y lo conveniente. Si bien todos los álbumes del siglo XIX transitan por un borde sinuoso entre el registro de una intimidad familiar ampliada y la exposición de esa familiaridad en un

<sup>4</sup> En *Horfandad sin hache*, Mansilla recuerda el álbum de su madre, “muy en boga hacia 1844”, y describe su contenido con ironía: versos mediocres, firmados por personajes que lucían divisa punzó y gritaban “¡Viva Rosas!”, pero que años después, al escucharlos, le parecían otras personas (42-43).

<sup>5</sup> Véase también el proyecto colectivo dentro de la *Historia feminista de la literatura argentina*, que propone una revisión crítica del canon desde la materialidad, las redes afectivas y los dispositivos no tradicionales de escritura y circulación femenina. Si bien el caso de Manuelita Rosas no es abordado en el volumen dedicado al siglo XIX, su figura y los soportes que articulan su visibilidad pública dialogan con el enfoque general que allí se plantea.

objeto que, por su propia naturaleza portable, puede exceder los límites del recinto doméstico, resulta evidente que los álbumes de Manuelita que analizamos aquí permiten reconstruir no solo las tensiones entre lo íntimo y lo político, lo femenino y lo estatal, sino también el arco que va desde un momento de centralidad simbólica hasta un periodo posterior de alejamiento y marginación.

En los álbumes de Manuelita convergen estos distintos usos del término y prácticas características de la primera mitad del siglo XIX. Este trabajo propone un abordaje articulado de varios álbumes resguardados en el acervo del Museo, en diálogo con representaciones literarias y documentales de Manuelita Rosas y su familia. Desde las partituras que la celebraban en el *Diario de la Tarde* durante la década del cuarenta hasta los fragmentos con que la evoca su primo a comienzos del siglo XX, Manuelita emerge como índice de una política del afecto que, en su ascenso y caída, sigue interrogando las formas en que la historia recuerda –o intenta olvidar– a las mujeres del rosismo.

La emergencia política del afecto, entendida como articulación entre lo emocional y lo ideológico en las prácticas de inscripción y reconocimiento, resulta especialmente productiva en el caso de Manuelita Rosas. Su nombre y su presencia funcionaron como intermediarias de lo privado y lo estatal, condensando adhesiones que operaban tanto en el plano sensible como en el político. Desde una perspectiva de género, estas mediaciones permiten pensar el afecto no como experiencia íntima desvinculada de la historia, sino como fuerza performativa y relacional que estructura vínculos, reputaciones y lealtades en el espacio público<sup>6</sup>.

### **El afecto como pacto político: Manuelita en el centro de la escena**

Tras la muerte de Encarnación Ezcurra, el 20 de octubre de 1838, Manuela asumió un papel cada vez más visible en el entorno político y ceremonial del sistema rosista. Aunque no reemplazó la función activa de su madre, ni la potencia organizativa que se le atribuye a su tía al frente de la Sociedad Restauradora, es a partir de esa fecha que su presencia oficial comienza a crecer. Si bien su proyección pública ya se insinuaba en los primeros años de la década, hacia 1840 adquiere una centralidad más marcada en el entramado simbólico del federalismo, con mayor intensidad a mediados de la década. Este periodo coincide con el traslado de la casa y sede de gobierno a Palermo<sup>7</sup>. Desde allí, la hija del Restaurador se convirtió en anfitriona e intermediaria privilegiada entre el poder estatal y una esfera social modelada por la amistad, el homenaje, la adhesión (o sus gestos opuestos).

Desde entonces, Manuelita aparece de forma constante en fiestas patrias, ceremonias oficiales, actos diplomáticos y homenajes públicos, encarnando una imagen femenina singular: visible y relevante, respetada y cortejada, pero no emancipada. Amante señala el alcance de su figuración, desde su rol en el “régimen protocolar de comportamiento social” en bailes elegantes (117), hasta sus visitas como “embajadora” de su padre en las fiestas del barrio del Tambor, donde vivía la población afroamericana (149).

<sup>6</sup> Ahmed propone entender los afectos como orientaciones que delinear cuerpos, colectivos y políticas, desestabilizando la oposición entre lo privado y lo público. En el marco latinoamericano, F. Masiello ha estudiado *in extenso* cómo las escrituras de mujeres en el siglo XIX movilizan emociones como resistencia y agencia cultural y, en el caso de Manuelita, una construcción afectiva escindida entre la obediencia filial y el ejercicio diplomático (*Between Civilization*). Su lectura expone de qué modo el género y la emoción operan como ejes de agencia y control en los discursos del siglo XIX.

<sup>7</sup> Rosas adquirió los terrenos de Palermo en 1836 y supervisó personalmente su transformación en una extensa quinta con jardines, edificios auxiliares y un bosque que llegaba hasta el río. Inaugurada en 1838, y convertida en centro de sociabilidad a partir de 1840, la residencia fue durante más de una década el eje de la vida social y cultural porteña (Vega 38, Schávelzon y Ramos 124).

El discurso *devocional* que se construye en torno a ella, sea obligado o genuino, no solo refuerza su posición como mediadora, sino que también legitima el poder rosista a través de una estética sentimental y paternalista. La adoración cortesana se volvía un gesto político. Este fenómeno se advierte tanto en expresiones de intercambio personal como en aquellas de mayor circulación pública. Desde la primera nota copiada en uno de los álbumes hasta la última fecha inscrita en otro, es posible esbozar una periodización –de 1840 a 1852 y más allá– que permite leer ciertos gestos públicos, escritos o dibujados, como resonancias de las prácticas culturales que suscitó, así como de las representaciones artísticas que las discutieron o reforzaron. Como muestra Amante, incluso miembros del círculo diplomático recomendaban mantener cercanía con ella: Tomás Guido, por ejemplo, aconsejaba por carta a su esposa en Río de Janeiro que visitara a Manuelita pese a su incomodidad, reconociendo el peso político de la *politesse* (147).

Esta dimensión pública se sostiene, además, en una trama previa de sociabilidad política más íntima, donde la música, la conversación y la escritura cumplían un rol formativo y expresivo. En su estudio sobre Juan Pedro Esnaola, Vega observa que, antes de ser anfitriona de sus propias tertulias en Palermo, Manuelita –desde los once o doce años– habría frecuentado las reuniones de su abuela Agustina Osornio de Rosas y las de sus tías Agustina Rosas de Mansilla y Manuela Rosas de Bond (41). Tocaba el piano, cantaba, y es probable que haya sido discípula del propio Esnaola. Así, no solo su relevancia pública legitima el uso de álbumes: su tradición familiar testimonia la práctica de la tertulia, la música y la escritura como expresiones culturales femeninas que articulan sociabilidad.

De ella escribió Miguel Cané (padre): “Manuela es hoy el astro fulgente de la corte de Palermo” (18). Y Lucio, espectador cercanísimo por vínculo sanguíneo, describía en sus memorias las tardes en Palermo con una mezcla de nostalgia, fascinación y tono confesional. Allí, Manuelita es representada como figura tutelar de una sociabilidad idealizada: amable con los niños, lúcida en el trato diplomático, encantadora con los adversarios. Esta mirada no está exenta de ambigüedad: la ternura con que se la describe también reduce su presencia política a una dimensión sentimental. Y, como es habitual en Mansilla, el narrador busca ubicarse cerca del poder: su versión de Palermo refuerza la posición privilegiada desde la cual se escribe la historia.

Las ficciones y representaciones visuales en torno a Manuelita han sido ampliamente estudiadas por su carácter excepcional de filiación: entre la adulación y la congoja<sup>8</sup>. En contraposición a su coronación simbólica como “niña”, “ángel” o “segunda heroína”, el discurso antirrosista construye una subjetividad subyugada, situada en un registro doblemente infantil y sexualizado. Sin embargo, incluso esas miradas la defienden con una fascinación ambigua. Así ocurre con Mármol (*Manuela Rosas. Rasgos biográficos*), tempranamente, y luego con Cané padre, entre otros. Tal vez el mayor escándalo reside en las escenas donde Manuelita es narrada como una mujer a la que se permite un acercamiento físico más allá de lo socialmente aceptable; esta sexualización, junto con la insinuación del maltrato paterno, aparece de forma oblicua en ciertos textos opositores<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> La crítica literaria ha estudiado en las representaciones sobre Manuelita la posición simultánea de “víctima” y “mediadora” (Batticuore 102-106); como centro del poder escenificado y útil (Amante 149-158) en la “parodia de Versalles” (Gasparini 52); como “reina en el centro de la barbarie” (Szurmuk 64-65); y como “una doncella esclavizada por su padre” (Masiello, *Between Civilization* 28-36).

<sup>9</sup> En *Amalia*, de José Mármol, Manuela es víctima de la locura tiránica de su padre, pero sobre todo en *Isidora, la federala y mazorquera* (1843), Hilario Ascasubi describe a una mujer que “se refriega en su sala con la hija de Juan Manuel”, aludiendo con desparpajo a un contacto físico de tono erótico, leído por la crítica como sugerencia lésbica (para análisis de Ascasubi, véase Schwartzman, y Román).

La mención a Manuelita no se interrumpe con la caída del gobierno de su padre, sino que se sostiene en registros tanto celebratorios como condenatorios. Su primo Lucio insiste, en su libro de 1904, en la centralidad que ocupaba Manuela en aquellos tiempos:

El señor doctor don Eduardo Lahitte, aunque muy federal y de filiación Dorreguista, lo mismo que el doctor García, y lo mismo que ellos sus respectivas esposas, iban poco a casa de Rozas, en la ciudad, y mucho menos a Palermo, — lo cual no significa en lo más mínimo que no estimaran y quisieran á Manuelita, ni que su adhesión a la causa del Restaurador de las Leyes, vengador de Dorrego, no fuera completa (194).

Irónicamente, el propio Mansilla deja en evidencia que incluso la ausencia requería justificación y debía estar acompañada por gestos de estima hacia Manuelita.

En la tertulia de su prima, “se canta, se ríe, se baila, — donde hay alegría (...). Y sobre todo prefiero ir a Palermo, donde no faltan Juana Sosa, Dolores Marcet, Sofia Frank, Marica Marino, su hermana, y tantas otras, — *toit la boutique*” (Mansilla 290). También se organizaban cabalgatas, en las que “Manuelita es una verdadera amazona” (290), y se grita con entusiasmo “¡Viva Rozas!” mientras se canta el himno “Federales a Rozas” siguiendo “al galope arrebatador, saltando zanjas, cercos, caracoleando por el laberinto del bosque febrilmente” (Mansilla 290-291).

Así, Palermo y Manuelita se asocian en la memoria nostálgica de Lucio, al tiempo que esos mismos rasgos reaparecen en relatos opositores. A la imagen de la heredera-niña se suma la de la jineta o amazona. En esta línea, Szurmuk subraya una escena incluida por la viajera Lisa Beck-Bernard en 1862, donde se narra que Manuela cabalgaba por la pampa vestida de gaucho, junto a una amiga, “para satisfacer los extraños caprichos de su padre” (citada en Szurmuk 60). Fuera del salón, en un espacio bárbaro, esta representación ambigua en términos genéricos, étnicos y políticos contrasta con el aura refinada de las tertulias, pero no deja de reforzar su centralidad.

Este cruce entre lo íntimo y lo público también se proyecta en composiciones de mayor circulación, donde se consolida la imagen de Manuelita como mediadora simbólica. Poemas y canciones difundidos en hojas sueltas o en la prensa popular acrecentaban esa colocación. En la “Canción Federal” (1843), el pueblo canta al unísono: “¡Viva Rosas! ¡Viva Manuelita!”. En una copla dedicada “A la Sta. Da. Manuela de Rosas y Ezcurra” se proclama: “Rosas y Federación / tal es el grito del alma / a él, el laurel, la palma, / a Manuela el corazón”. La yuxtaposición del líder y su hija revela la lógica simbólica del rosismo: el poder se proyecta no solo desde lo militar o institucional, sino también desde lo emocional.

En otras composiciones reunidas por Trostiné en el *Cancionero de Manuelita Rosas*, en 1942, el repertorio léxico afectivo refuerza la posición simbólica que ocupa en el imaginario del dispositivo rosista. Epítetos como “ángel del hogar”, “esperanza de la patria” o “alegría del pueblo” (108) anudan, como ya se ha señalado, lo doméstico con lo político. En la “Canción en el día de su cumpleaños”, por ejemplo, se la celebra como “la que es la dicha del pueblo, / la esperanza de la patria, / el ángel del dulce hogar”. Otras fórmulas como “la niña”, “la señorita Manuelita” o “digna hija del Restaurador” aparecen en composiciones como el “Himno”, dedicado por Vicente Corbalán (84): “A la hija del héroe inmortal, / al ángel de nuestra esperanza / tributamos con fe sin igual / nuestro canto, nuestra alianza”. Estas

expresiones configuran una gramática de la devoción y la cortesía, donde el elogio es, sobre todo, una forma codificada de alineamiento político<sup>10</sup>.

El conjunto de representaciones literarias y visuales no funciona al margen de los objetos que las sostienen o inspiran: forman parte de un dispositivo de visibilidad que proyecta y transforma la imagen de Manuelita en distintos soportes, desde el álbum manuscrito hasta la ficción impresa.

En la prensa periódica de la primera mitad del siglo, la publicación de composiciones y partituras era habitual, pero los periódicos afines al gobierno se convirtieron en espacios privilegiados para difundir homenajes a la hija del gobernador<sup>11</sup>. Esta estrategia –frecuente en fechas cercanas a su cumpleaños, el 24 de mayo– amplificaba su circulación y consolidaba su imagen carismática ante el pueblo. Antes de alcanzar la esfera pública, algunas de estas piezas pasaban por circuitos más próximos, entre las tapas enteladas o adornadas de un álbum, literalmente a las manos de la protagonista.

La mirada hacia Manuelita como dama intermediaria entre el pueblo y su padre aparece incluso en la prensa opositora, con tendencia a describirla como subjetividad frágil y manipulada. Así le escribió Juan María Gutiérrez en un poema publicado en *El Tirteo* (Montevideo, 27 de julio de 1841): “Desgraciada criatura! / el que torció tu sendero / es ese bárbaro fiero / a quien le debes la hechura...”. La voz poética no niega su visibilidad, pero la tiñe de una tonalidad trágica y moralizante. La oposición política construye así un retrato ambiguo: por un lado, víctima del poder despótico; por otro, partícipe involuntaria –o tolerada– de su maquinaria simbólica.

Esta ambivalencia se acentúa en una de las representaciones más persistentes: la que José Mármol construye en *Amalia* (1851). Manuelita aparece apenas velada bajo el personaje de la hija del tirano, que participa de tertulias, encanta a los interlocutores, intercede con suavidad y encarna una femineidad refinada y socialmente eficaz, que contrasta con la brutalidad masculina del “régimen”. Su presencia en ese espacio de sociabilidad ficcional conserva la ambigüedad del alma noble prisionera del padre, sin dejar de ser parte activa del sistema de mediación. A esta imagen compleja se suma la frase elocuente de Miguel Cané (padre), en *Recuerdos políticos* (1850): “La única concesión a la dulzura que permitía el terror: Manuelita Rosas” (7). No niega su centralidad, pero la reduce a excepción, su ternura solo es tolerable en medio del espanto. En estos textos, ella aparece como la única fisura visible en la superficie rígida del poder: una fisura que debía ser vigilada, encauzada o compadecida.

En suma, la centralidad de Manuelita en los discursos rosistas y antirrosistas no fue un accidente ni una simple proyección paternal, sino una estrategia deliberada de poder que encontró en el afecto una forma eficaz de articulación simbólica. Como toda afectividad, encarnó amor y odio. En los objetos que le fueron dedicados –álbumes, partituras, poemas, retratos– se cifra esa misma lógica: inscribir lo privado en lo público, lo doméstico en lo político, lo femenino en lo estatal.

<sup>10</sup> Sin abordar aquí un análisis detallado del *Cancionero de Manuelita Rosas*, basta con revisar el índice de composiciones para advertir su orientación laudatoria y política, en línea con lo que se argumenta en este trabajo.

<sup>11</sup> En la antología compilada por Trostiné se incluyen composiciones publicadas en el *Diario de Avisos* (en 1851, cercano a la fecha del cumpleaños de Manuela aparecieron canciones el 22, 23, 26 y 28 de mayo); en el *Diario de la Tarde* (mayo 24 de 1851, mayo 31 de 1842, junio 14 de 1851, septiembre 6 de 1851, septiembre 30 de 1851, N° 6038; en *La Gaceta Mercantil* (N° 8333, N° 8357); y en *Agente Comercial del Plata* (julio 1 de 1851, agosto 21 de 1851).

La centralidad afectiva y política de Manuelita no solo se construyó en palabras o ficciones, sino también en objetos dedicados. Entre ellos, destacan los álbumes manuscritos resguardados en el Museo Histórico Nacional, en los que la materialidad y la estética refuerzan –y a veces complejizan– la visibilidad simbólica de su figura. Como ha señalado Masiello: “en los archivos de lo íntimo, en cartas, diarios, álbumes, recortes y reliquias de familia, las mujeres del siglo XIX dejaron huellas de una escritura alternativa que, aunque no siempre pública, disputaba sentidos al relato dominante de la nación” (*La historia* 114).

Así, los álbumes dedicados a Manuelita no solo materializan gestos afectivos o rituales de cortesía, sino que también permiten pensar modos de intervención simbólica en el espacio político desde soportes feminizados. En algunos casos, estas inscripciones reafirman el poder rosista a través del elogio protocolar; en otros, se vislumbra una apropiación subjetiva del objeto, donde Manuelita aparece no solo como destinataria pasiva sino como figura mediadora y sensible, cuya centralidad afectiva habilita formas laterales de agencia. Así, la retórica del afecto –por su carácter ambiguo y relacional– produce un régimen de visibilidad en el que lo íntimo y lo político se entrelazan y desestabilizan, o al menos problematizan, los límites entre adhesión y autonomía femenina.

### Los álbumes musicales resguardados en el MHN

Dos álbumes con composiciones musicales obsequiados a ella fueron resguardados en el museo: uno ofrecido por Vicente Corvalán con música de Juan Pedro Esnaola (MHN 14403, 1840) y el álbum con la “Canción Federal” de Bernardo de Irigoyen, también musicalizada por Esnaola (MHN 2348, 1843). El primero tiene tapas de cuero colorado y una inscripción dorada en el frente que dice: “¡Viva la Federación! / Rosas, Independencia o muerte! Mueran los traidores salvajes unitarios! A la Sra. Manuela Rosas de Escurra, 2a heroína de la Confederación Argentina! Pequeño omenaje de / S.S.S.Q.B.S.P.<sup>12</sup> / Vicente Corvalán / 1840”.

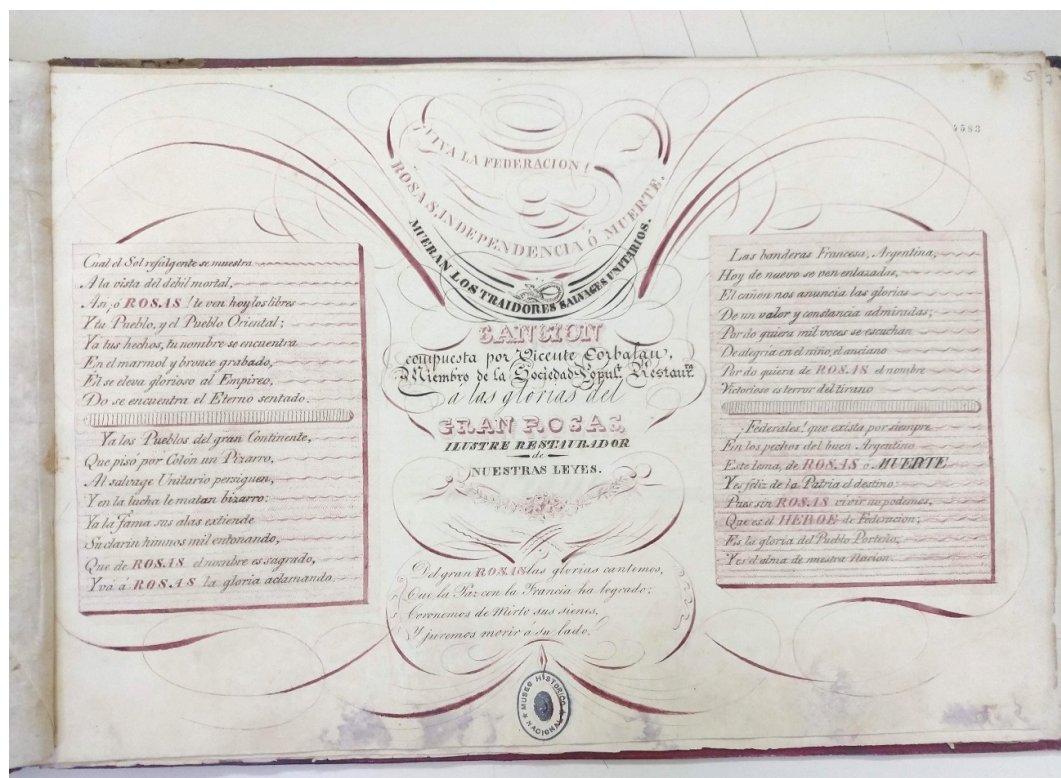
Aunque dedicado a Manuela, ya desde sus primeras páginas, el álbum explicita su función mediadora: expresa reverencia al líder a través de su hija. En la carátula manuscrita se lee: “Canción compuesta por Vicente Corvalán [miembro de la Sociedad Popular Restauradora, A las glorias del Gran Rosas, Ilustre Restaurador de nuestras Leyes;] y puesta en Música por D. J. P. Esnaola”.

Esta portada-dedicatoria se inscribe en la tradición del arte caligráfico del Río de la Plata, que –como ha mostrado Beretta García– alcanzó un notable desarrollo en la sociedad montevideana del siglo XIX. Aunque más sencilla que otras piezas analizadas por el autor, la composición combina textos con elementos decorativos: estructuras rectangulares, volutas, líneas floridas y filacterias, organizadas simétricamente. En la parte superior, dos bandas curvas –filacterias caligráficas– proclaman el lema “¡Viva la Federación! ¡Rosas, Independencia o Muerte!”), conformando una suerte de friso textual sostenido por elementos vegetales y curvas.

<sup>12</sup> La sigla “S.S.S.Q.B.S.P.” corresponde a la fórmula de cortesía “Su seguro servidor, que besa su planta”, habitual en documentos, dedicatorias y cartas del siglo XIX. Esta expresión marcaba deferencia y sumisión simbólica hacia la persona a quien se dirigía. Refuerza lo que estamos observando respecto del caso Manuelita Rosas, cuya centralidad afectiva y política se evidencia mediante este tipo de fórmulas ritualizadas.

**Figura 1**

“Página con dedicatoria y canción”. Álbum con canción, 1840



Fuente: MHN, 14403.

La alternancia de tintas roja y negra, los marcos, las líneas guía y la disposición regular acentúan la dimensión ceremonial. La escritura se convierte en imagen: busca “hablar a los ojos” (Beretta García 182), y transforma la inscripción en escenografía de homenaje. El adorno no es aquí mero decorado sino que representa afecto ostensible –aunque protocolar– y pertenencia política.

El segundo álbum (MHN 2348) expone tapas enteladas en rojo con un bordado central en hilos metálicos plateados: un ángel en vuelo sostiene una cartela con el nombre “Manuelita”. Como en las iconografías religiosas o heráldicas, la cinta inscribe el nombre como emblema flotante, es una ofrenda: el ángel no pronuncia el nombre, lo entrega.

El álbum se conserva junto con su caja original: una estructura rígida, forrada en papel rojo con ornamentaciones doradas de inspiración rococó. Volutas, guirnaldas, ramos florales y una guarda geométrica decoran con simetría los bordes. Un broche metálico dorado cierra el conjunto. Más que contenedor, la caja actúa como marco ceremonial, reforzando el carácter de obsequio distinguido y con valor simbólico.

**Figura 2**

“Tapa” y “Caja envoltorio”. *Álbum musical Canción Federal, 1843*



Fuente: MHN, 2348.

Completan este álbum otras piezas de notable valor simbólico y estético. En primer lugar, una carta manuscrita de Bernardo de Irigoyen, firmada con afecto personal, donde se repite la entrega como gesto diplomático y como homenaje para Manuela en la recordación de su cumpleaños. La letra cursiva y el tono contenido refuerzan el carácter protocolar del obsequio. Le sigue la portada de la “Canción Federal”, que retoma el diseño caligráfico ornamental en tintas roja y negra, con un notable despliegue de variantes tipográficas: filacterias en la parte superior, el título en mayúsculas de gran tamaño y sombreado, volutas y curvas que enmarcan tanto la dedicatoria como los motivos decorativos laterales. La palabra “Música”, así como la ciudad y la fecha, están compuestas en un estilo gótico refinado, que refuerza el carácter solemne de la página. Al igual que en el álbum de Corvalán, la palabra se vuelve imagen y la caligrafía transforma la hoja en una escenografía visual del tributo.

Las páginas con la partitura musical presentan un pentagrama manuscrito en tinta roja, de líneas regulares cuidadosamente trazadas –posiblemente con ayuda de regla o plantilla–. La página está enmarcada por una guarda vegetal en tonos suaves, y decorada en la esquina superior izquierda con un motivo floral más tupido. Este friso, mínimo pero expresivo, introduce un contrapunto entre la estructura musical y el adorno afectivo. En conjunto, estas páginas no solo ofrecen una obra musical, sino una experiencia visual y táctil: cada página prolonga el gesto de dedicación que define al álbum entero.

**Figura 3**

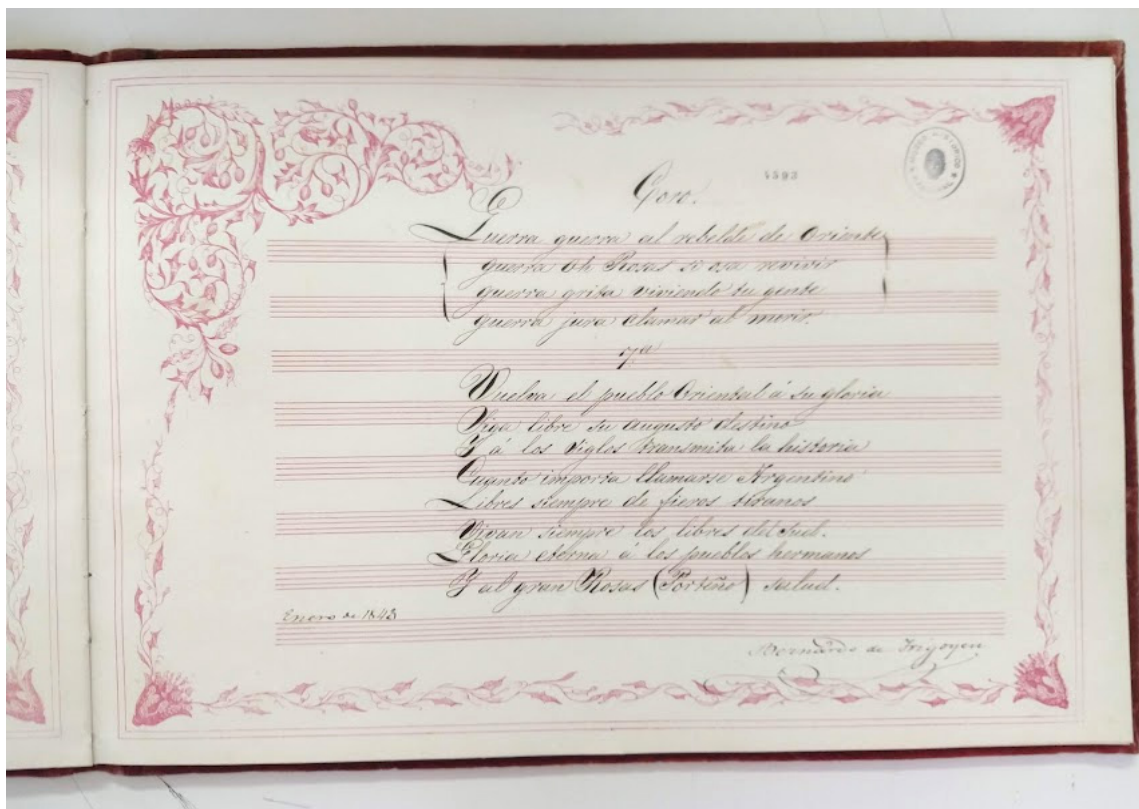
“Dedicatoria”. *Álbum musical Canción Federal, 1843*



Fuente: MHN, 2348.

**Figura 4**

“Coro” (última página pentagramada). Álbum musical *Canción Federal*, 1843



Fuente: MHN, 2348.

### Los álbumes de la década del cincuenta

Los dos últimos álbumes conservados, fechados en 1850 y circa 1852, corresponden a un momento diferente del periodo rosista. La materialidad de estos objetos refleja el desgaste del poder y, en algún sentido, nuevos modos de representación de Manuela y su familia.

La tapa del tercer álbum (MHN 12304, 1850), entelada en terciopelo colorado, está decorada con apliques metálicos dorados que enmarcan el campo visual central. El marco ornamental está compuesto por motivos vegetales estilizados y cartelas vacías en las esquinas, siguiendo un diseño simétrico de inspiración neorrococó, característico de los álbumes de lujo de mediados del siglo XIX. La palabra “ALBUM” aparece centrada en letras mayúsculas doradas, sobre un fondo liso, sin referencia directa a su destinataria. A diferencia de los ejemplares anteriores, este objeto carece del esfuerzo más ritualizante en su exterior. La ausencia de inscripción personalizada o imagen alegórica sugiere un volumen de uso más genérico, o resignificado a través de su contenido. Y, como se verá, esta apariencia menos personalizada coincide con su uso posterior en un momento político distinto.

**Figura 5**

“Tapa”. *Álbum de Manuelita Rosas, 1850*

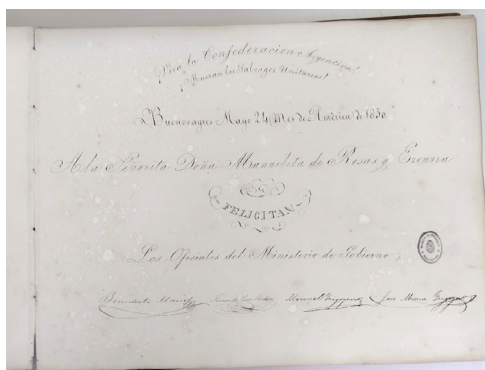


Fuente: MHN, 12304.

En su primera página, remedando el estilo del arte caligráfico ornamental comentado antes (aunque con menor complejidad compositiva y destreza técnica), se presenta una dedicatoria formal a Manuelita Rosas fechada el 24 de mayo de 1850, día de su cumpleaños. La inscripción, en tinta negra sobre papel sin ornamentos, está dispuesta de manera centrada y simétrica, y culmina con las firmas de los oficiales del Ministerio de Gobierno que la suscriben. El lema “¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los salvajes unitarios!”, dispuesto en curva ascendente en la parte superior, refuerza el tono político del mensaje. La palabra “FELICITAN”, escrita en imprenta mayúscula y enmarcada por arabescos caligráficos mínimos, se inscribe como centro visual de la composición y completa una figura casi circular, delineada por el lema curvado en la parte superior. Esa disposición refuerza su función como núcleo afectivo del saludo<sup>13</sup>.

**Figura 6**

“Portada caligráfica”. *Álbum de Manuelita Rosas, 1850*



Fuente: MHN, 12304.

<sup>13</sup> La portada manuscrita dice literalmente: “Buenos Ayres, Mayo 24, Mes de América de 1850. / A la Señorita Doña Manuelita de Rosas y Ezcurra –FELICITAN– Los Oficiales del Ministerio de Gobierno”. Luego aparecen las firmas de Benedicto Manuel, Fernando Cruz Cordero, Manuel Yrigoyen y José María Yrigoyen.

La pieza sugiere que, aún en 1850, el papel escrito y ofrendado expresa homenaje e insiste en legitimar la centralidad simbólica de Manuelita dentro de la estructura oficial. La sobriedad de su diseño contrasta con la pompa visual de otros ejemplares, pero no por ello pierde fuerza como gesto de lealtad formal. Sin embargo, a la luz de su contenido actual, esa austeridad ornamental parece anticipar el ocaso del poder rosista que se vislumbra en el resto del álbum.

El objeto ha permanecido en la familia casi vacío, y la siguiente generación lo reutiliza como un reservorio de la historia. Pegados en sus páginas hallamos una cantidad de elementos gráficos y textuales, algunos manuscritos, otros impresos. Algunos son documentos completos, otros solo fragmentos. El orden cronológico es aleatorio y caprichoso, así como los variados dedicatarios o firmantes de los papeles. Intentaremos aquí un recorrido posible, sin pretensión de exhaustividad ni linealidad.

Uno de los primeros documentos es una copia manuscrita, realizada por su hijo Daniel Terrero en 1904, de una genealogía de los progenitores de Rosas publicada en *La Ilustración Argentina* en 1884.

En seguida, encontramos una proclama en la que se celebra con gran pompa a Facundo Quiroga y se anuncia su muerte: “asesinado alevosamente en los campos de Córdoba, a 18 leguas de la capital, el 10 de febrero de 1835, a la edad de 47 años”. También se añade la aclaración: “Se retrató a los 44 años de edad en una miniatura que se halla en poder del Sr. General D. Juan Manuel Rosas, y que ha servido a sacar esta copia”. La nota fue impresa en 1835, en la Imprenta Argentina, y en la página contigua del álbum está pegada la litografía con el retrato de Facundo.

Hay otros retratos que se conservan en el álbum: una reproducción litográfica de Juan Manuel de Rosas, basada en el grabado de Mancastropa, con su firma manuscrita pegada debajo; una carta de visita con retrato y firma de Manuelita; una litografía de Kratzenstein con el retrato de Urquiza, firmada por él en 1852; y un retrato de Manuela y de su esposo, Máximo Terrero, rodeados de fragmentos de cartas con sus firmas. Se cuentan al menos cinco recortes firmados a nombre de “Manuela de Rosas de Terrero”, dos como “Manuela de Rosas y Ezcurra de Terrero”, y al menos seis de “Máximo Terrero”.

Entre los documentos manuscritos previos a Caseros se destacan: una carta de 1850 con la dedicatoria de un par de pistolas que han acompañado al firmante “en todos sus viajes a América” (el Barón Goury du Roslag, quien fuera ministro plenipotenciario de Francia en México); una orden oficial de Rosas, sin fecha ni destinatario, como modelo de salvoconducto en blanco en hoja membretada de Palermo, otorgando licencia al “soldado portador”; una tarjeta personal con una rosa ilustrada y el nombre “Manuela Rosas y Ezcurra”, dibujado en una de las hojas de la flor, probablemente anterior a su casamiento; dos notas dirigidas a su madre; una tarjeta ilustrada con saludo de cumpleaños para ella de parte de “Los oficiales del Excsmo. Señor gobernador”; el fragmento de una carta de M. de Mendeville; y una tarjeta con perfil de Rosas.

Los elementos posteriores al exilio incluyen: una tarjeta firmada por Rosas en 1854, para el cumpleaños de Manuelita; una carta suya a su hija (de 1857); una misiva de Juan N. Terrero a Juan M. de Rosas fechada en 1853 y enviada desde Buenos Aires; un breve billete de Rosas a la vizcondesa Palmerston; una nota manuscrita de Manuelita a su padre en 1876 remitiéndole doce notas de 5 libras; y una página con sobres dirigidos al “General Rosas / Southampton”, con estampillas de la reina Isabel y sellos postales ingleses (probablemente vinculados a aquel envío de dinero). También se conserva una tira de estampillas sin usar.

Entre los papeles impresos de publicaciones periódicas se hallan varios recortes de *La Ilustración Argentina*. Entre ellos, la nota genealógica citada, un soneto a Encarnación Ezcurra junto a un retrato a lápiz, otra página con reproducciones de retratos fotográficos de los descendientes de Rosas (Manuela, Rodrigo J. Terrero y Manuel M. Terrero), y láminas de la revista: una con la leyenda “Desembarco y Alameda. Buenos Aires en 1824”, y otra con ilustraciones de animales prehistóricos bajo el título “Nuestros tiempos prehistóricos (fósiles)”. También se ha conservado una nota firmada por Adolfo Saldías titulada “Retrato de Rosas”, cortada y pegada en columnas (sin consignar fecha ni procedencia), y una tarjeta de la *Great Industrial Exhibition* de Dublín de 1853, con ilustración del edificio central de la exposición.

### Figura 7

“Página con sobres y estampillas”. Álbum de Manuelita Rosas, 1850



Fuente: MHN, 12304.

El conjunto produce un efecto de archivo familiar espontáneo, donde los fragmentos construyen asociaciones insólitas o irónicas: ¿por qué conservar junto a los retratos de los abuelos ilustraciones de fósiles? ¿Por qué yuxtaponer el anuncio de la muerte de Facundo en 1835 con una imagen firmada por Urquiza en 1852 (entonces ya adversario político)? El álbum parece sugerir que el tiempo de Rosas y de la familia se hunde en la tierra como los fósiles, así como Sarmiento había dicho de los caudillos en el último párrafo de *Chacho*: “desaparecerán con el medio ambiente que las produjo, y estas biografías de los caudillos de la montonera figurarán en nuestra historia como los megateriums y cliptodontes que Bravard desenterró del terreno pampeano: monstruos inexplicables, pero reales” (318).

A diferencia de los primeros álbumes, donde la figura de Manuelita es construida y celebrada por otros –y su propia mano permanece ausente–, en este volumen posterior aparece por primera vez una intervención directa de su entorno más íntimo. Aunque Manuelita sigue sin escribir en el álbum, la apropiación y reutilización del objeto por parte de su familia, particularmente sus hijos y su esposo, desplaza el foco del homenaje público a una forma de autoría compartida y coral. Este pasaje habilita pensar una diferencia fundamental entre la dedicación externa, ligada a la representación simbólica de la destinataria en clave política, y la intervención familiar como gesto de memoria doméstica. En esa tensión entre lo dicho para ella y lo dicho desde ella, los álbumes revelan una autoría plural, expandida, que desborda los marcos convencionales de lo literario y lo epistolar. El objeto, entonces, ya no condensa únicamente la imagen pública de Manuelita, sino que aloja las huellas de una subjetividad colectiva que insiste en narrar –y guardar– su historia.

El álbum ha cruzado fronteras y atravesado el tiempo: la marca del exilio y la derrota no solo se observa en las fechas sino en la lengua. La anotación en inglés de su nieto (“Copied by Daniel Terrero”) o el formato anglosajón de la fecha (“Dec. 26th 1904”) revelan más sobre ese desplazamiento que muchos de los fragmentos conservados. Entre sus tapas enteladas, el álbum se transforma: ya no es únicamente un homenaje, sino un reservorio colectivo de la memoria histórico-familiar. Y, como señalamos al comienzo, más allá de la dirección inicial que pudiese haberle dado su dedicatoria, son sus usuarios quienes le otorgan sentido al recorrido.

Esta evolución entre los primeros álbumes –cargados de ritualidad, circulación oficial y una función de visibilidad pública– y los ejemplares posteriores señala un desplazamiento significativo en el uso y sentido del objeto. A medida que avanza la década de 1850 y el contexto político se modifica, los álbumes ya no son solo contenedores de adhesiones al poder rosista, sino que pasan a ser reutilizados por la familia como depósitos de memoria íntima, genealogía y archivo doméstico. Esta transformación implica una intervención material sobre el soporte que desactiva el protocolo de lo ceremonial y habilita formas de reinscripción subjetiva en el seno del exilio. El gesto familiar despoja al objeto de su vocación pública y lo reubica como testimonio fragmentario y afectivo de una historia en retirada.

### **El gran álbum incompleto de Manuelita Rosas**

Llegamos finalmente al más llamativo de los álbumes que conserva el Museo Histórico Nacional: el bellissimo y gran volumen colorado con miniatura orientalista en el frente (MHN 6955), monograma en metal dorado en la contratapa y lomo ornamentado, y que ha sido nombrado con anterioridad “Álbum incompleto”.

Se trata de un objeto de grandes dimensiones, robusto y lujosamente decorado: terciopelo rojo, apliques metálicos dorados, paisaje de tendencia orientalista y un monograma que resalta su carácter distinguido. Una nueva evidencia material de aquella sociabilidad política y afectiva del entorno federal que hemos venido observando.

**Figura 8**

“Tapa y contratapa”. Álbum de Manuelita Rosas y Ezcurra, circa 1852



Fuente: MHN, 6955.

La grandiosidad del continente no coincide, sin embargo, con su escaso contenido. A pesar de los hermosos márgenes adornados con guardas geométricas u onduladas, las marcas de agua y el pesado papel con que fue preparado, el álbum permanece inconcluso. Muchas páginas están vacías, y las decoraciones que las rodean acentúan la elocuencia del blanco. Tal vez se trató de un regalo previsto para su último cumpleaños en Buenos Aires, cuya confección se prolongó hasta que ya no pudo ser entregado: el libro quedó en Argentina, mientras la destinataria partía al exilio.

Lo cierto es que Camaña, antiguo profesor de dibujo de Manuelita –y autor también de la famosa baraja federal que se conserva en el Museo– intentó completar algunas páginas, con acuarelas y bocetos a lápiz fechados entre el 20 y el 27 de abril de 1855. ¿Habría tenido intención de enviar el volumen a Inglaterra? ¿O quiso simplemente estampar algo, en un gesto tardío, ante el silencio de aquellas tertulias extinguidas y el fin del cabildeo?

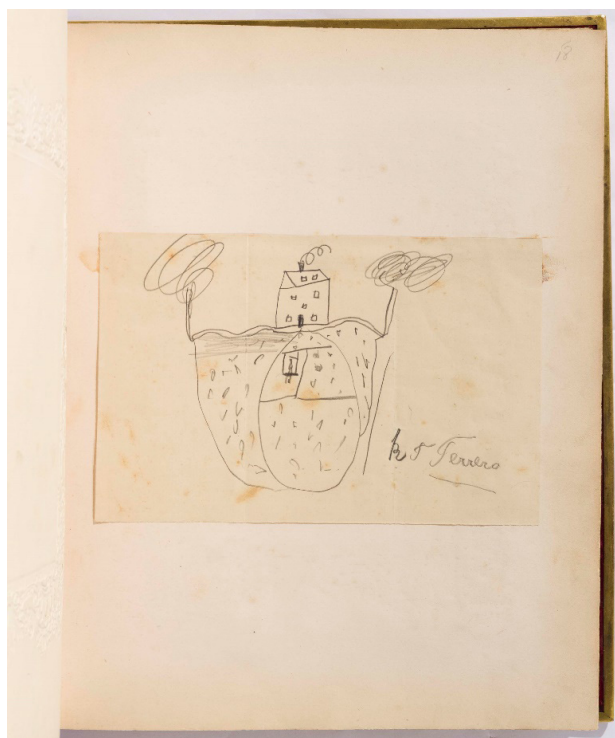
Camaña le dedicó tres ilustraciones sobre el mismo tema. Dos de ellas, realizadas en acuarela a color, ofrecen vistas serenas de la residencia de Palermo: en la primera, un sendero bordeado de sauces y flores azules flanqueado por pequeños postes de madera conduce a la galería de la gran casa, se lucen las paredes blanqueadas, y una construcción anexa de techos con tejas de inspiración colonial. En la segunda –más deteriorada, aunque aún legible– se adivina una escena de ocio en los jardines; un bote navega por el canal dragado, con cisnes al frente y tres tripulantes –tal vez Rosas y dos damas con sombrero– en una escena plácida y luminosa (20 de abril de 1855). La tercera ilustración, en lápiz, presenta un boceto más austero de la misma residencia, atravesada por hileras de álamos finos y despojados. Aunque más sobria en técnica, esta última vista conserva el aire melancólico que impregna todo el conjunto. Las fechas manuscritas –20 y 27 de abril de 1855– confirman su confección con posterioridad a Caseros. Camaña, acaso con premura, esboza no solo un paisaje perdido, sino una atmósfera afectiva y suspendida que intenta reconstruir, en imágenes.

Además de las vistas de Palermo, el álbum contiene dos ilustraciones más firmadas por Camaña. La primera, titulada “La casa paterna”, fechada el 27 de abril de 1855, muestra una vista urbana del centro de Buenos Aires, con personajes sentados en una vereda y una perspectiva profunda de una calle adoquinada, de estética colonial. Es probable que represente la antigua residencia de los Rosas antes del traslado a Palermo. La segunda es un boceto oval de una figura femenina, posiblemente una niña, dibujado a lápiz y cubierto por una hoja de papel de seda azul destinada a proteger el trazo, una práctica común en álbumes ilustrados del periodo para preservar las imágenes más delicadas.

Si los paseos por Palermo fueron durante años una actividad predilecta de la sociedad porteña, el libro cerrado que hoy se conserva en la vitrina del Museo anticipa, con su silencio, lo que vendría: la demolición de la casa, el exilio prolongado, la clausura de una época. Sabemos, sin embargo, que el álbum llegó finalmente a manos de Manuelita en Inglaterra. Lo prueba una página intervenida años después: un dibujo infantil, tembloroso, realizado por el menor de sus hijos. En el centro de la hoja, una garabateada casa flotante, apoyada sobre un fragmento de tierra. Al borde, de cada lado, dos árboles parecen mástiles que la sostienen. A simple vista: la casa es un barco. Su hijo incluyó otro dibujo, una década después (en 1872): una escena ribereña, con un gran árbol en primer plano. Podría tratarse de un paisaje argentino. Junto al otro álbum que los hijos reutilizaron en el exilio, este gesto parece prolongar la melancólica búsqueda de un pasado sudamericano ya inalcanzable.

### Figura 9

“Dibujo de Rodrigo Terrero”. *Álbum de Manuelita Rosas y Ezcurra, circa 1852*



Fuente: MHN, 6955.

En el destierro, Manuelita no pudo usar, registrar ni completar ese precioso libro. Pero también el silencio y el blanco son formas del discurso. Como escribió su primo Lucio: “Buenos Aires (...) había dejado de ser” (290). Tal vez sea esa melancolía –más que cualquier trazo– la que resuena con fuerza en los folios incompletos del álbum cerrado.

### Conclusiones

Como legado, el álbum conserva una doble lógica: la de la circulación íntima, propia de un presente afectivo, y la proyección de esa inmediatez al largo tranco de la historia. En tanto espacio de memoria biográfica, narra fragmentos de vida –muy frecuentemente, en el siglo XIX, de una mujer– a través de las palabras, imágenes y trazos que otros inscriben en su superficie.

A lo largo de este artículo propusimos leer los álbumes de Manuelita Rosas como dispositivos culturales y archivos afectivos de una figura pública en tensión: visible, cortejada, adorada, pero también disputada y desplazada. Leídos en conjunto con los textos ficcionales, estos objetos –desde las composiciones caligráficas que celebran su cumpleaños hasta los dibujos infantiles de su hijo en el exilio– despliegan una red de vínculos codificados que escenifican, con diversos matices, la posición variable de Manuela y su familia. Al final, la propia estructura fragmentaria y material del álbum parece hablarnos de lo que la historia calla: restos que sobreviven, escrituras dispersas que aún insisten.

### Declaraciones finales

**Financiación:** No se recibió financiación específica para la escritura del artículo.

**Conflicto de intereses:** La autora declara que no se dieron conflictos de interés durante el proceso de investigación.

**Implicaciones éticas:** No hay implicaciones éticas relacionadas con el artículo ni con su preparación.

**Uso de inteligencia artificial:** No se usó ninguna herramienta de IA en la investigación. Tampoco en la redacción ni en la revisión del manuscrito resultante.

### Referencias

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Amante, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Batticuore, Graciela. *Lectores del siglo XXI. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Ampersand, 2017.
- Beretta García, Ernesto. *Mucho más que buena letra: Escritura, arte caligráfico y civilización en Montevideo durante el siglo XIX*. Ediciones de la Banda Oriental y ESIM, 2008.

- Cané, Miguel. “Manuela Rosas en 1850”. *Cancionero de Manuelita Rosas*, editado por Rodolfo Trostini, Emecé, 1942, pp. 7-23.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura (siglos XI–XVIII)*. Gedisa, 2005. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bf3h>
- Di Bello, Patrizia. *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Ashgate, 2007.
- Gascón Uceda, María Isabel. “La colección de autógrafos de Pepita Texidor”. *X Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2018.
- Gasparini, Sandra. “En la orilla de enfrente. Amalia”. *La lucha de los lenguajes*, vol. II, coordinado por Julio Schwartzman y dirigido por Noé Jitrik. Emecé, 2003.
- Larra, Mariano José de. “El álbum”. *Figaro: Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, editado por Alejandro Pérez Vidal, Crítica, 1843, pp. 367-373.
- Mansilla, Lucio V. *Mis memorias*. Garnier, 1904.
- Mármol, José. *Amalia*. Imprenta Americana, 2da ed., 1855.
- . *Manuela Rosas. Rasgos biográficos*. Imprenta Uruguayana, 1851.
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992.
- . “La historia afectiva: entre cuerpos y archivos”. *Historia feminista de la literatura argentina. Vol. 2: Mujeres en revolución*, editado por Graciela Batticuore y María Vicens. Editorial Universitaria Villa María, 2022, pp. 109-117.
- Masotta, Carlos. *Álbum postal*. La Marca, 2009.
- Mendonça, Inés de. “Firmas coleccionables”. *Literatura, dispositivos y soportes*, compilado por Isabel Quintana y Marina Ríos. NJ Editor, 2024.
- Miseres, Vanesa. “Sociabilidad femenina y archivo: Lectura de tres álbumes de mujeres en el siglo XIX colombiano”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 49, núm. 1, 2022, pp. 65-91. <https://doi.org/10.15446/achsc.v49n1.98747>
- Roman, Claudia. “Paulino Lucero: Táctica y sintaxis”. *Revista Iberoamericana*, vol. 68, núm. 198, 2002, pp. 107-121. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2002.5749>

- Sarmiento, Domingo Faustino. *El Chacho. Último caudillo de la montonera de los llanos*. Incluido en *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas*. Appleton y Cía, 1868.
- Schávelzon, Daniel, y Jorge Ramos. *El caserón de Rosas: historia y arqueología del paisaje de Palermo*. Corregidor, 2009.
- Schwartzman, Julio. “Paulino Lucero y el sitio de ‘La refalosa’”. *Microcrítica: lecturas argentinas, cuestiones de detalle*. Biblos, 1996.
- Scott, Joan W. *The Fantasy of Feminist History*. Duke University Press, 2012. <https://doi.org/10.1215/9780822394730>
- Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: Narrativas de viaje de mujeres en Argentina, 1850-1930*. Instituto Mora, 2007.
- Trostiné, Rodolfo, editor. *Cancionero de Manuelita Rosas*. Emecé, 1942.
- Vega, Carlos. “El primer gran músico argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Museológica*, núm. 15, 1997, pp. 21-54.