



FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

**La muerte en el siglo XIX a través de la obra de Juan Manuel
Blanes**

por

Daniela Kaplan

Trabajo final de carrera presentado para optar al título de Licenciado en
Humanidades, opción: Historia

Director de tesis:

Dr. William Rey Ashfield

Montevideo, Uruguay

2021



UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Facultad de Humanidades y Educación

Daniela Kaplan

LA MUERTE EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA OBRA DE JUAN MANUEL BLANES

Tutor: Dr. William Rey Ashfield

TFC presentado para aspirar al título de Licenciado en Humanidades

Juicio del Tribunal:

Recomendación para su publicación en el Repositorio de la UM:

.....
.....
.....

Presidente:
(Firma) (Aclaración)

Secretario:
(Firma) (Aclaración)

Vocal:
(Firma) (Aclaración)

Montevideo, de de 2021

Descargo de responsabilidad El/Los autor/autores de este trabajo final de carrera declara(n) que es/son el/los único(s) responsable(s) de su contenido, y en particular de las opiniones expresadas en él, las que no necesariamente son compartidas por la Universidad de Montevideo; asimismo, declara(n) que no se infringe ningún derecho de terceros, ya sea de propiedad intelectual, industrial o cualquier otro. En consecuencia, es/son el/los único(s) responsable(s) y de manera exclusiva puede(n) asumir eventuales reclamaciones de terceros (personas físicas o jurídicas) que refieran a la autoría de la obra y a otros aspectos vinculados a ésta, incluido el reclamo por plagio.

Agradecimientos

Debo comenzar mi tesis de grado agradeciendo a la Universidad de Montevideo Facultad de Humanidades y Educación, por haberme brindado el espacio y el apoyo para desempeñar mi carrera. Quisiera agradecer especialmente a las autoridades, docentes, coordinadores y a todo el personal de la institución, quienes, durante mis años en la facultad lograron apoyarme y motivarme en el camino del aprendizaje y la investigación.

Quisiera extender un especial agradecimiento a la Dra. Carolina Cerrano, no únicamente por sus clases de Historia Contemporánea -que fueron fundamentales en mi aprendizaje y la formación de mis intereses- sino también por su apoyo y guía en todo mi camino universitario.

A mi familia y mis seres queridos, les agradezco por acompañarme incondicionalmente en mis andanzas, con sus palabras de aliento y sus miradas de orgullo.

A mi compañero de carrera, José Antonio Saravia, por todo su apoyo y por el camino recorrido juntos. A Carla Dos Santos por acompañarme en el proceso de realización de mi tesis, con su experiencia y sus consejos.

Al arquitecto Eduardo Montemuiño por compartir sus extensos conocimientos sobre el Cementerio Central, la arquitectura y la escultura funeraria.

Por último, pero principal agradecimiento, es para el Dr. William Rey Ashfield. Gracias por haberme dado la posibilidad de investigar bajo su tutoría. Gracias por sus grandes clases que me abrieron la mente, que me enseñaron a pensar y me marcaron mi gusto por el arte y la cultura. Gracias por la dedicación, por la escucha y por creer en mi trabajo. Gracias por el tiempo dedicado y por el conocimiento generosamente compartido. Mi mayor agradecimiento por todas las oportunidades.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Agradecimientos..... | i |
| Resumen..... | iv |
| Palabras clave | iv |
| 1. Introducción..... | 1 |
| 1.1. Justificación del tema | 1 |
| 1.2. Juan Manuel Blanes: un hombre de su tiempo..... | 3 |
| 1.3. Temporalidad y contexto en la obra de Blanes..... | 4 |
| 1.4. Estado de la cuestión..... | 6 |
| 1.5. Objetivos e hipótesis..... | 8 |
| 1.6. Fuentes primarias..... | 8 |
| 1.7. Estructura de la investigación..... | 9 |
| 2. La iconosfera de la muerte en el Uruguay del siglo XVIII y XIX..... | 11 |
| 2.1. Las ceremonias: <i>mass media</i> de los tiempos coloniales y los primeros tiempos republicanos..... | 12 |
| 2.2. Dos referencias del universo pictórico iconográfico: Besnes e Irigoyen y Voena..... | 17 |
| 2.3. El cementerio y la iglesia..... | 22 |
| 2.4. La prensa necrológica y la imagen..... | 29 |
| 3. La muerte representada..... | 32 |
| 4. La muerte alegorizada..... | 48 |
| 5. La muerte cercana..... | 64 |

| | |
|--|-----------|
| 6. Consideraciones finales..... | 71 |
| 7. Bibliografía..... | 75 |
| 7.1. Referencias bibliográficas..... | 75 |
| 7.2. Bibliografía consultada..... | 81 |

Resumen

La presente tesis busca emprender un camino hacia la historia de la cultura del Uruguay en el siglo XIX a partir de la producción pictórica de Juan Manuel Blanes, para centrarse en la muerte como fenómeno cultural. Para ello, a lo largo de la investigación, se busca generar un diálogo entre la Historia del Arte y la Historia de la Cultura que permita comprender a la muerte a través del arte, además de estudiar la obra de un pintor nacional desde un enfoque innovador.

Palabras clave

Juan Manuel Blanes; Muerte; Iconosfera; Sensibilidades; Transformación cultural; Siglo XIX; Uruguay.

Abstract

This thesis seeks to investigate the history of Uruguayan culture in the 19th century, using the pictorial production of Juan Manuel Blanes, to focus on death as a cultural phenomenon. For that purpose, a dialogue is generated between the History of Art and the History of Culture that allows understanding death through art, in addition to studying the work of a national painter from an innovative approach.

Keywords

Juan Manuel Blanes; Death: Iconosphere; Sensitivities; Cultural transformation; 19th century; Uruguay.

1. Introducción

*Algunos cuervos enormes, muy negros,
de cabeza pelada y pico ganchudo,
extendidas y casi inmóviles las alas,
empezaban a poca altura
sus giros en el espacio,
lanzando su graznido de ansia lúbrica
como una nota funeral*
Eduardo Acevedo Díaz (2005)

“La muerte en el siglo XIX, a través de la obra artística de Juan Manuel Blanes” es una tesis de grado que pretende generar un puente entre la Historia del Arte y la Historia de la Cultura. Esta unión de enfoques permite, por un lado, investigar el fenómeno de la muerte a través del lenguaje artístico, mientras que por otro, busca estudiar la obra de un pintor nacional desde una óptica novedosa.

Dentro del alcance de una estudiante que está finalizando sus estudios de grado, se propone emprender un camino hacia la historia de la cultura del Uruguay y se escoge la producción artística de Blanes como principio de posteriores labores que continuarán ampliando la temática de la muerte como hecho cultural.

1.1. Justificación del tema

¿Por qué estudiar la muerte a través de la producción artística de un pintor como Juan Manuel Blanes? Contemplando los planteos de Carlo Guinzburg, se sostiene que “de la cultura de la época y de su propia clase nadie escapa (...) la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”¹. Bebiendo de Guinzburg, se concibe a la

¹ Carlo Guinzburg. *El queso y los gusanos* (Barcelona: Muchnik Editores, 1999), 18.

cultura como un condicionante ineludible de la conducta humana en sociedad y, es por ello que, estudiar la obra artística de un sujeto como Blanes, arroja luz sobre procesos de la cultura a la que perteneció.

No resulta menor mencionar que la muerte en el siglo XIX y su ligación con el campo artístico, ha sido un tópico escasamente abordado por la historiografía local. Se intenta, por tanto, estudiar la obra artística de Blanes como un medio para catalizar la comprensión de rasgos culturales y mentalidades de la sociedad uruguaya del siglo XIX vinculadas a la muerte.

En esta labor, se percibe a la muerte como “cesación de la vida” y que “la vida y la muerte (...) son interdependientes”, por lo que se extrapola la conclusión de que el estudio de la muerte trasciende el “hecho bruto orgánico”, puesto que se añade todo un complejo de sentimientos, de creencias y de comportamientos”, existiendo una “simbiosis” entre los difuntos y los vivos². Por consiguiente, un estudio del “mundo cultural de los vivos” resulta una condición necesaria para adentrarse en los simbolismos y representaciones de la muerte. Esto no implica, sin embargo, que esta tesis se introduzca en la cultura de “los vivos” para llegar al tópico de la muerte, sino que se mantendrá un constante diálogo con el objetivo de trabajar en profundidad la esfera de la muerte.

La muerte ha sido un fenómeno que preocupó a todas las sociedades humanas porque es un elemento inextricable e inherente a la humanidad y, por tanto, desde tiempos inmemoriales, las distintas culturas han colmado de significados a las acciones adquiridas en relación a la muerte. De este modo, los hombres han obrado -dentro de su “libertad condicionada”- en relación a la temática, creando diversas tradiciones y perspectivas³. Por todo lo mencionado, resulta sugestivo analizar la muerte desde el enfoque de la Historia Cultural, ya que esta, en vistas de Peter Burke “es una traducción cultural del lenguaje del pasado al del presente, de los conceptos contemporáneos a los de los historiadores y sus lectores (...) [se podría] tratar de adquirir una doble visión: ver a los individuos del pasado diferentes de nosotros (...), pero al mismo tiempo, como nosotros en su humanidad fundamental”⁴. El objetivo de hacer Historia Cultural en esta

² G. Favarger, J. Cabus, M. Erard, F. Clerc, CH. Guyot y R. Schaerer y PH. *El hombre frente a la muerte* (Buenos Aires: Troquel, 1964), 9, 47, 48.

³ Carlo Guinzburg. *El queso*, 18.

⁴ Peter Burke. *Formas de Historia Cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 243.

tesis es “revelar la unidad subyacente (o, al menos, las conexiones subyacentes) sin negar la diversidad del pasado”⁵.

1.2. Juan Manuel Blanes: un hombre de su tiempo

Juan Manuel Blanes ha sido un artista estudiado por la historiografía local en su costado más académico y, sobre todo, como forjador de la identidad nacional. Si bien son cuantiosas las obras de su producción que lidian con el tópico de la muerte, no se han registrado estudios que rastreen la concepción de la muerte en su extenso acervo.

Nacido en los primeros años del régimen republicano, Blanes fue un artista comprometido con su tiempo y que se empapó de la cultura local y regional. Viajó no solo por Europa, sino también por la región. Su profesión le permitió vivir en diversos departamentos del Uruguay, como también en Concepción del Uruguay -por su vínculo artístico con Justo José de Urquiza- y Buenos Aires, entre muchos, lo que le brinda un conocimiento regional privilegiado.

Blanes fue quien inauguró la “tradición “docta” académica de la pintura nacional” y las obras con mayor divulgación han sido las que representan momentos álgidos de la historia de la nación uruguaya⁶. Hacia finales del siglo XIX, las clases gobernantes entendieron que la literatura no resultaba suficiente para la creación de un “imaginario colectivo que singularizara a la joven república”, por lo que la imagen se convirtió en una forma de transmitir mensajes de forma masiva y asequible para la gran masa aún analfabeta del país⁷. Blanes fue quien, en gran medida, respondió a esta demanda en el espacio visual, a través de sus obras bélicas, históricas y sus numerosas representaciones de la campaña rural y sus personajes. Gabriel Peluffo Linari esclarece esta tradicional visión en el siguiente fragmento:

La obra de Blanes es la primera producción pictórica de carácter nacional (entendiendo por tal no solo la pintura que reproduce los ideales del Estado-Nación, sino aquella que surge

⁵ Peter Burke. *Formas de Historia*, 252.

⁶ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura en Uruguay, tomo I. El imaginario nacional-regional (1830-1930) De Blanes a Figari* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2015), 15-17.

⁷ Álvaro Lema Mosca, “Literatura, imagen e identidad” *Revista Sic*: 20, (2018): 50-55.

de un compromiso raigal del autor con los antecedentes históricos y los avatares políticos de su propio medio) que utiliza la gran corriente académica de la pintura europea en su momento de ortodoxia neoclásica, para dar una respuesta inaplazable de la demanda de imágenes, planteada por las nuevas pautas político-culturales en esta parte de América⁸.

En la presente labor se realiza un giro al tradicional enfoque del estudio de Blanes; no solo porque se analiza su obra en relación al mundo cultural circundante, sino porque también se lo percibe como un artista que sincretiza distintas corrientes artísticas imperantes del siglo XIX, sin anclarlo únicamente a la tendencia neoclásica.

Resulta fundamental asentar que la presente tesis entiende a Juan Manuel Blanes como un hombre de su cultura, por lo que una lectura crítica de su producción podría otorgar claves para la comprensión de mentalidades y rasgos culturales en torno al tema de la muerte en el siglo XIX. Sin embargo, Blanes es un hombre que estuvo vinculado a un alto sector sociocultural de su época, por lo que no será posible rastrear desde su obra la vasta multiplicidad de miradas y mentalidades que coexisten dentro de una misma cultura, especialmente en lo que refiere a los tejidos mayormente populares o rurales.

1.3. Temporalidad y contexto en la obra de Blanes

El período de la producción artística de Blanes está enmarcado en un contexto de gran densidad histórica; nacido en 1830 y muerto en 1901, Blanes es testigo de los primeros pasos republicanos, de los múltiples y variados conflictos bélicos locales, regionales e internacionales, de la creación de los primeros programas reformistas-modernizadores, que inundaron el siglo XIX uruguayo, entre otros grandes procesos de la historia local.

Con respecto a lo cultural, siguiendo la tradicional visión historiográfica de José Pedro Barrán, el siglo XIX consta de dos grandes etapas con respecto a las sensibilidades; una primera mitad hasta la década del 1860 denominada sensibilidad “bárbara” –puesto que retoma los nombres marcados por los prejuicios de la clase

⁸ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 17.

dominante de la época-, definida por la violencia física, la exaltación de la sexualidad, la exhibición de la muerte, la profusión de la fiesta y un omnipresente juego. A partir de la década de 1860, las sensibilidades comienzan a transformarse, siendo los sectores dirigentes de la sociedad quienes lideraron este cambio, apoyados en las coerciones del aparato estatal, pugnando por establecer un freno de las “pasiones interiores”, buscando europeizar la sociedad como condición sin la cual no se podía llegar al progreso⁹.

En la presente tesis se vislumbra el campo cultural no solo desde la visión de Barrán, sino que, aunando la Historia Cultural y la Historia del Arte, se señala que Blanes perteneció a una *cultura barroca*, junto con la confluencia de una visión neoclásica que se relaciona ampliamente con lo que Barrán propone como “civilizado”. Esta propuesta se enmarca en la intención de comprender a Blanes desde una perspectiva más amplia, dentro de sensibilidades que no solo se consolidaron en la región, sino que tienen caracteres de largo aliento y que se vinculan con lo que sucedía en otras partes del mundo. Cabe subrayar que esto no pretende quitarle singularidad al espacio cultural uruguayo, sino que ambiciona entenderlo desde conceptualizaciones que engloben macroprocesos culturales de larga duración.

En relación con lo planteado, esta tesis se inscribe en la idea braudeliana de las distintas duraciones. En un tema cultural como la muerte, es imprescindible contemplar que, en el período estudiado existe una masa de hechos que suceden en “un tiempo corto”, pero también otros de larga duración, en los que se percibe la Historia desde un punto de vista de un “tiempo frenado”, con una mayor lentitud, en el afán de comprender cuestiones transversales¹⁰.

Sobre la noción de la *cultura del barroco*, son diversos los autores que proponen un alejamiento de la idea del Barroco como un estilo o movimiento artístico, trasladándolo al ámbito de la cultura. Carlos Cullen, desde una perspectiva latinoamericana, formula la idea de un “ethos barroco” para referirse al núcleo íntimo de la cultura. Fusionando conceptos propios de la ética y de la estética, Cullen define el “ethos barroco” latinoamericano como aquel marcado por la alteridad, que se desarrolla en un escenario característico por su drama telúrico, atado indisolublemente a la idea de resistencia y memoria del pueblo latinoamericano, del arraigo a la tierra y

⁹ José Pedro Barrán. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura bárbara. El disciplinamiento*. (Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 2015), 9-197.

¹⁰ Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales* (Madrid: Alianza Editorial, 1970), 66-74.

la constante necesidad de supervivencia¹¹. En la misma línea, el historiador granadino Emilio Orozco también plantea que el Barroco trasciende la categoría de estilo y es una auténtica expresión de un espíritu, del “alma barroca”¹².

Por su parte, el historiador José Antonio Maravall considera al Barroco como una cultura, “una primera cultura de masas”¹³. El historiador propone que en el Barroco surge una nueva concepción del hombre y de la vida, atribuyéndole un carácter de proceso a la vida humana, lo que acarrea la necesidad de conocer, experimentar y atender su individualidad y su sociedad, puesto que se aleja de la visión de la vida como *factum* incambiable¹⁴. En esta lógica, emerge la noción de movimiento, colocando, en un primer plano, las ideas asociadas de “cambio, mudanza y variedad, de caducidad, restauración, transformación, de tiempo, circunstancia, ocasión, etc.”¹⁵. Este carácter dinámico y temporal entronca directamente con el tópico del “mundo como teatro” típico de la mentalidad barroca, que entendió al hombre como el actor y al mundo como una obra escénica, puesto que aflora como “una condición transitoria (...) ilusoria, pero cierta, patente (...)”¹⁶. En una lógica análoga, Severo Sarduy vincula el “ser barroco” con conceptos como el juego, la parodia, los símbolos, el derroche, el placer, la subversión del orden y el consumo, entre otros¹⁷.

Por todo lo esbozado, se sugiere que la obra pictórica del artista seleccionado resulta de cardinal valor para analizar ese cambio cultural acontecido en el siglo XIX.

1.4. Estado de la cuestión

En primer lugar, debe afirmarse que no se ha registrado ninguna obra que se dedique íntegramente al tópico seleccionado en la historiografía local. No obstante, la muerte como campo de estudio de la cultura ha sido trabajada principalmente en *Historia de*

¹¹ Carlos Cullen, “El ethos barroco. Ensayo de definición de la cultura latinoamericana a través de un concepto sapiencial”, en *Libro Anual del Instituto Teológico del Uruguay* ed. Héctor Eduardo Gil (Montevideo: Instituto Teológico del Uruguay Monseñor Mariano Soler, 1982), 85-103.

¹² Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), 30.

¹³ José Antonio Maravall, “Un esquema conceptual de la cultura barroca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*: 273 (1973), 461.

¹⁴ José Antonio Maravall, *Un esquema conceptual*, 424.

¹⁵ José Antonio Maravall, *Un esquema conceptual*, 428.

¹⁶ José Antonio Maravall, *Un esquema conceptual*, 454-455.

¹⁷ Severo Sarduy, *Obras III. Ensayo* (México: Fondo de la Cultura Económica, 2013), 208.

la sensibilidad en el Uruguay de José Pedro Barrán, quien aborda la temática de la muerte en el siglo XIX. Del mismo autor, se debe señalar la obra *Medicina y Sociedad en el Uruguay del Novecientos -I- El poder de curar*, la que también exhibe consideraciones sobre la muerte en el período, aunque de forma subsidiaria, desde la visión exclusivamente médica.

Entre las investigaciones consultadas para este trabajo, deben mencionarse las de Pablo Fucé y Andrea Bentancor, que brindan claves sobre la muerte y su vivencia en épocas coloniales de la Banda Oriental, resultando ser obras de referencia a la hora de comprender pautas culturales de larga duración¹⁸. También Andrea Bielli y Carolina Erchini realizan un estudio de valor sobre las representaciones de la muerte en el Cementerio Central de Montevideo¹⁹.

En lo que respecta a la historiografía internacional, la obra *El hombre ante la muerte* de Philippe Àries fue esencial a la hora de establecer paradigmas fundamentales sobre la evolución de la vivencia de la muerte en el mundo occidental²⁰. Asimismo, autores como Michel Foucault y Erwin Panofsky fueron significativos para ahondar en distintas dimensiones culturales-artísticas de la muerte²¹.

Sobre Blanes, se han constatado numerosas obras, aunque ninguna que lo desarrolle desde el enfoque seleccionado en esta tesis. Autores como Laura Malosetti y Gabriel Peluffo Linari deben ser destacados en sus análisis de la producción pictórica del autor²². Por su parte, Jose María Fernández Saldaña es un autor de referencia como

¹⁸ Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero. Historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)* (Montevideo: Linardi y Risso, 2014). Esta obra realiza un estudio *in extenso* del ceremonial colonial, ocupando las exequias y ceremonias de la muerte un lugar destacado. Por otro lado, Andrea Bentancor Bossio, Arturo Ariel Bentancur y Wilson González Demuro desarrollan un estudio exclusivo de la temática de la muerte en tiempos coloniales. En: Andrea Bentancor et. al. *Muerte y religiosidad en el Montevideo colonial. Una historia de temores y esperanza* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008).

¹⁹ Andrea Bielli y Carolina Erchini, “De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central”, *Trama*: 1 (2009). Y Andrea Bielli y Carolina Erchini, “Iconografía funeraria en el cementerio central de Montevideo”: *Acervo*: 1 (2006).

²⁰ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte* (España: Thesaurus, 1984).

²¹ El aporte de Foucault es muy valioso con respecto a lo filosófico y cultural, para enmarcar el proceso de modernización con su coadyuvante cambio de sensibilidad. En: Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno: 2008).

Con respecto a Erwin Panofsky, cabe destacar que su obra sobre iconología fue relevante para la comprensión de la muerte en la pintura. En: Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Edición digital Titivillus, 1962).

²² Varias de las obras de la historiadora argentina Laura Malosetti han sido enriquecedoras. Se han utilizado: Laura Malosetti Costa, “La cuestión del público en la gestación del arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes. Publicación del Centro Argentino de Investigadores de Arte, (s/f). También: Laura Malosetti Costa, “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, *Eadem utraque Europa*, 3 (2006), 61-98. Sobre Gabriel Peluffo Linari se han consultado diversas obras: Gabriel Peluffo Linari, “Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX”, en *Memorias del Encuentro Regional de Arte. Región*

biógrafo del pintor, sumando otras labores como la de José María Salterain y Herrera²³. El catálogo de la exposición realizada en 1941, cuya edición es del historiador Raúl Montero Bustamante, resultó sustancial como compendio de sus obras y porque recopila críticas e información de valor sobre el artista²⁴.

1.5. Objetivos e hipótesis

La presente tesis posee, en síntesis, dos grandes objetivos. En primer lugar, el de estudiar la producción de Blanes desde un enfoque novedoso y que no ha sido abordado *per se* en la historiografía local. En segundo lugar, se pretende aunar los enfoques artísticos y culturales, utilizando la obra de Blanes como un disparador para la comprensión de las mentalidades y la cultura uruguaya asociadas a la muerte en el siglo XIX.

Se sugiere como hipótesis que Blanes, como artista, expone la complejidad de un tiempo bisagra entre dos culturas y su producción artística se configura como un vehículo clave para comprender el cambio cultural acontecido en el siglo XIX en el Uruguay.

1.6. Fuentes primarias

Por la naturaleza de esta tesis, la base de las fuentes primarias utilizadas son las obras pictóricas de Blanes. No obstante, se han tomado aportaciones de distintos ámbitos para consolidar un marco de referencia visual y cultural sobre la muerte del período: artículos de la prensa necrológica, obras escultóricas y monumentales del cementerio, obras pictóricas de otros artistas y piezas literarias.

Fricciones y ficciones. Tomo I. (Montevideo: Ediciones del Museo Juan Manuel Blanes, 2009). Gabriel Peluffo Linari, “Aproximaciones a una serie de obras clave”, *Página 12*, Buenos Aires, 17 de febrero, 2020. Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura en Uruguay*.

²³ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes su vida y sus cuadros* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931) y Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre su obra y la época*. (Montevideo: Impresora Uruguaya: 1950).

²⁴ Raúl Montero Bustamante, *Exposición de Juan Manuel Blanes. Teatro Solís. Montevideo. Junio 1941*, (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública. Comisión de Bellas Artes: 1941).

Cabe esclarecer que no se utilizó el total de la producción pictórica de Blanes. En primer término, porque excede el límite de la presente labor hacer un análisis de todo su acervo, pero, además, porque se escogieron aquellas relativas a la temática de la muerte. La mayoría de las obras seleccionadas proceden de múltiples museos y espacios de la cultura nacional: el Museo Nacional de Artes Visuales, el Museo Casa Rivera, el Museo Histórico Nacional, el Palacio Estevez, el Banco República y el Museo Blanes. Una sola obra se tomó de la Colección de Arte Amalita Lacroze de Fortabat (Buenos Aires) y una de ellas permanece en una colección privada en el Uruguay²⁵.

Con respecto a la prensa necrológica, se han relevado publicaciones de la época como *El Nacional*, *La Prensa Oriental*, *La Nación*, *El Correo Uruguayo*, en una enunciación no taxativa. En lo que refiere al cementerio como objeto de estudio, se ha hecho énfasis en el Cementerio Central y su prolífico trabajo escultórico.

En cuanto a la información proveniente de las cartas escritas por Blanes, se ha investigado en el Archivo General de la Nación, en lo que corresponde a las colecciones y archivos privados del Archivo Blanes.

Se analizaron obras pictóricas de otros artistas contemporáneos, con el objetivo de trazar la iconosfera de la muerte en la que Blanes se desarrolló. Estos son Besnes e Irigoyen y Luis Veona. Por último, se ha trabajado con fragmentos literarios como el “Parnaso Oriental”, la “Leyenda Patria” de Juan Zorrilla de San Martín y “La Tierra Púrpura” de William Henry Hudson. Estas piezas no solo complementan el análisis de las obras pictóricas sino que colaboran en la tarea de comprender el marco cultural del período. Dentro del mundo gráfico, se debe mencionar el tratado “Opúsculo de la higiene de los Niños” del cirujano Adolfo Brunel, que ha sido de gran valor para el estudio del proceso de medicalización.

1.7. Estructura de la investigación

Esta tesis se organiza en cuatro capítulos. Sirviéndose de un amplio tejido de fuentes, este estudio comenzará con un primer segmento titulado “La iconosfera de la muerte

²⁵ La obra “Alegoría de la medicina” permanece en una colección privada. Se ha tomado la imagen de: Juan Castells (curador) *Viviendo el arte desde el coleccionismo*, (Montevideo: BMR productora cultural: 2019) 46.

en el siglo XIX en el Uruguay” en el que se sitúan las referencias visuales del universo de la muerte de fines de siglo XVIII y siglo XIX.

Los siguientes capítulos son producto de un abordaje taxonómico de la producción de Blanes en tres categorías: la muerte representada, la muerte alegórica y la muerte cercana. A través de las distintas categorías, se estudiarán las obras haciendo énfasis en el discurso cultural y dejando relegado a un segundo plano el análisis formal. Se procurará generar un diálogo entre las obras y otras fuentes, tanto secundarias como primarias, que apunte a alcanzar una visión holística e integral de la muerte como hecho cultural.

En esta lógica, el segundo capítulo, “La muerte representada”, se dedica a analizar aquellas obras en las que la muerte se encuentra manifiesta. Estas oscilan entre muy disímiles temáticas: el funeral, el enterramiento, la batalla y la guerra, la enfermedad y el asesinato.

El tercer capítulo de la labor se sumerge en la dimensión alegórica de Blanes, afirmando que, a pesar de que la muerte no se encuentra exhibida en todas las pinturas, está presente a través de distintos mecanismos usados por el autor, como gestos, colores, paisajes, entre otros.

El cuarto y último capítulo se centra en representaciones en las que se percibe que la muerte está próxima. Estas obras exponen distintas formas de cercanía de la muerte: por asesinato, por sentencia o por la violencia de un rapto. Una vez más, no hay una plasmación literal de la muerte en todos los casos, sino que se propone que se desprende de la composición del autor.

Finalmente, se dedicará un apartado para explayar las consideraciones y reflexiones finales, en la que se determinará si la hipótesis se cumple.

2. La iconosfera de la muerte en el Uruguay de fin de siglo XVIII y siglo XIX

*Con todo y con eso, el propio Hades postula que se cumplan
con todos los muertos, los ritos que yo he atribuido a este*

Sófocles (2000)

Todo período de la historia ha transferido distintos significados a través de los canales de comunicación existentes, siendo la imagen un vehículo privilegiado a la hora de transmitir pautas culturales. En el campo de estudio de la cultura, se entiende por iconosfera “al conjunto de informaciones visuales que circulan desde los medios de comunicación de masas y conforman una esfera de referencia de significaciones visuales, llegando a sustituir la propia realidad natural”²⁶. En el presente capítulo, se pretende analizar el contexto visual de la muerte en el que Blanes desarrolla su producción artística, procurando responder en qué espacios y de qué modo la muerte se volvió imagen en el fin del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX en Uruguay.

La obra de Blanes se inscribe en un momento de gran densidad histórica en todas las dimensiones. El Uruguay daba sus primeros pasos como país independiente, emprendiendo el camino para asentar sus bases fundacionales en lo político, económico, social y cultural. Blanes desarrolla su vida artística en un escenario nacional que dejaba procesualmente su configuración colonial y se convertía en un país independiente.

No resulta sencillo analizar los espacios de visualización de la Banda Oriental ni aquellos inmediatos a la fundación del país, principalmente porque no existía una planificación en torno a la enseñanza, difusión o registro de las manifestaciones

²⁶ Bernardo Riego Amézaga, “Las imágenes como fenómeno cultural. Una necesaria mirada por etapas para abordar retos actuales”, *Historia y Memoria de la Educación* 10, (2019): 23.

visuales²⁷. Así lo entiende la historiadora Lourdes Peruchena, quien remarca la imprecisión del corpus iconográfico y lo difusos que resultaban los espacios visuales de la época²⁸. Del mismo modo, Gabriel Peluffo Linari señala la ambigüedad y la fragmentación de las manifestaciones culturales previas a la Guerra Grande, coincidiendo con Peruchena en que la falta de una enseñanza académica del arte no permitió la profusión de las obras hasta nuestros días²⁹. Así, el caudal visual que se conoce del período consiste mayormente en litografías, fragmentos de diarios de viaje, información cartográfica militar y una incipiente pintura retratística del patriciado local³⁰. No obstante, se sabe a través de crónicas que en el período colonial las imágenes se hicieron presentes en el espacio eclesial, provocando una considerable repercusión social.

2.1. Las ceremonias: *mass media* de los tiempos coloniales y la primer etapa republicana

En este contexto visual, las ceremonias se convirtieron en un vehículo privilegiado de transmisión³¹. Pablo Fucé en su obra *El poder de lo efímero. Historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)* remarca la importancia de las ceremonias en la historia de las emociones, que pretendían, desde el período colonial, producir sentimientos favorables a la monarquía española³². Y es que, a finales del siglo XVIII en el Río de la Plata, las imágenes religiosas -emitidas en este tipo de ceremonias- provocaban empatía, identificación emocional y deseo de imitación afectiva, todos

²⁷Lourdes Peruchena, “La cultura y sus tendencias”, en *Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado. Tomo I. 1808-1880*, eds. Gerardo Caetano et. al., (Montevideo: Planeta, 2016): 225-227.

²⁸ Lourdes Peruchena, *La cultura y sus tendencias*, 225.

²⁹ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 9-10.

³⁰ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 9-10.

³¹ Existió una amplia gama de ceremonias en el período estudiado en el presente capítulo. No se desconoce la existencia de rituales como los funerales de “los angelitos” en los medios más populares y rurales, ni las costumbres de la comunidad afrodescendiente que incluía silbidos, palmas y cantos. Sin embargo, se trabajó con las ceremonias que utilizaron mayores dispositivos visuales (además de su perduración) que son aquellas que propagó el poder hegemónico (el Estado, en su variante colonial y republicana).

³² Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero*, 13.

componentes que reafirman el carácter didáctico y vehicular de este tipo de rituales³³. Por ello, un breve análisis del ceremonial de la muerte puede enriquecer el estudio del campo visual en el que se gesta la obra del autor seleccionado, entendiendo el potencial simbólico y catalizador que estos rituales tuvieron en la comunidad³⁴.

José Pedro Barrán, sugiere que la sensibilidad bárbara (que se gestó en la época colonial y prosiguió hasta los primeros años republicanos) socializó por completo los rituales de la muerte, transfiriéndoles un carácter colectivo³⁵. Sin embargo, las imágenes de la muerte provienen de un mundo cultural anterior, de fuerte tradición barroca que había estado presente en la España del siglo XVI y en la cultura americana desde el siglo XVIII.

Así, en una sociedad marcada por el analfabetismo y la multiculturalidad, las ceremonias poseían la capacidad de transmitir mensajes masivos, por lo que resultaron un notable medio para la propagación de imágenes, gestos, posturas, valores y una marcada sensibilidad consonante con las nociones monárquicas; todos elementos afines con el movimiento Barroco, aún latente tanto en Europa como en América³⁶. Barrán también vincula las ceremonias de los grandes prohombres locales con la pompa fúnebre barroca española, entendiendo que “la muerte era negada por la belleza (...) y el espectáculo”³⁷. Desde una perspectiva artística, William Rey concuerda con el carácter barroco de las ceremonias, lo que se demuestra principalmente en la proliferación de catafalcos, a los que referiremos a continuación³⁸.

De este modo, las exequias funcionaron como auténticos aparatos visuales, en el que las autoridades instalaron una “lengua del dolor”, logrando asentar unas formas determinadas de honrar, de sentir, además de unos símbolos y signos para la ocasión de la muerte³⁹. Durante todo el siglo XVIII la muerte funcionó como una “instancia ceremonial que supo ser aprovechada políticamente por la élite local”⁴⁰.

³³ Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 170.

³⁴ Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 72.

³⁵ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 158.

³⁶ Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero*, 14-15-25.

³⁷ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 166.

³⁸ William Rey, “Efímeros monumentos de la muerte” *Revista número*, 5: (2018), 75.

³⁹ Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero*, 41.

⁴⁰ Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero*, 66.

Las exequias de Carlos III resultan un ejemplo de lo planteado, especialmente en lo que refiere al catafalco construido en su honor en el año 1788⁴¹. Cabe puntualizar que las ceremonias regias eran grandes espectáculos, con un marcado sentido teatral, organizadas por el Cabildo y las autoridades eclesiásticas y consistían en una serie de actos y ritos que apuntaban a la exaltación del rey difunto y el poder real en sí⁴². Las arquitecturas efímeras -altares, catafalcos, arcos de triunfo- fueron protagonistas de estas ceremonias, piezas construidas “de tono monumental y suntuoso”, elaboradas para la ocasión con materiales poco sólidos como la madera, que luego de terminada la ceremonia eran desarmadas o recicladas⁴³.

Sobre el catafalco de Carlos III, se conoce un dibujo que se ubica en el Archivo General de la Nación⁴⁴. Este conjuga elementos neoclásicos y barrocos, erigiéndose como un monumento que sincretiza distintas sensibilidades con respecto a la muerte⁴⁵. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, se asomaba una nueva sensibilidad “ilustrada” que cuestionaba la pompa teatral del barroco⁴⁶. Esta nueva sensibilidad, en la que se ahondará a lo largo de la presente labor, está marcada por un novedoso sentido de la austeridad y la noción del “buen gusto” propia de un “pueblo culto”, elementos que constituyen el leitmotiv del movimiento artístico neoclásico⁴⁷.



Figura 1: dibujo del catafalco en honor de Carlos III, 1788. Situado en el Archivo General de la Nación.

⁴¹ Los catafalcos fueron piezas de arquitectura efímera construidas dentro de las iglesias.

⁴² Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 104.

⁴³ Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 104.

⁴⁴ Archivo General de la Nación, caja 168, carpeta 3.

⁴⁵ William Rey, *Efímeros monumentos*, 75.

⁴⁶ Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 89.

⁴⁷ Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 89.

En este catafalco, una sobria pirámide se rodea por símbolos característicos del Barroco, como esqueletos o tibias cruzadas. Estos símbolos se relacionan con el género de las vanidades que se extendió en los siglos XVI y XVII en el lenguaje artístico barroco y aluden al tiempo y la muerte: *memento mori*⁴⁸. Asimismo, se remarca la valía real de Carlos III, rematando la pirámide con una corona, espada y un bastón real.

No obstante, no solo desde el poder real se promovieron estas ceremonias. Durante el período artiguista, se realiza una ceremonia fúnebre en honor al coronel artiguista Blas Basualdo. Isidoro de María describe la ceremonia, realzando su singularidad y el bajo costo que tenía el Cabildo para desarrollar la honra, que había sido pedida por el propio José Gervasio Artigas⁴⁹. Para la ocasión, se montó un túmulo en el que “figuraban (...) cipreses, guirnaldas, vistosas columnas con inscripciones, enlutadas las del centro de la Iglesia, las cornisas, y cubiertas las ventanas con cortinado negro. Profusión de luces. Once arrobas y media de cera invertidas”⁵⁰. Todo ello se acompañó de música y un posterior ágape, consonante con la idea sinestésica barroca⁵¹.

Esta descripción, en la que se percibe la preparación de un aparato visual con el fin de honrar al coronel, podría evidenciar que el corpus visual de las ceremonias era un mecanismo de transmisión de la época y no solo se utilizó por el poder real, sino que estaba arraigado como una forma privilegiada de comunicación.

Otras exequias celebradas en el marco colonial fueron en honor al fallecimiento de María Bárbara de Portugal, Fernando VI, Isabel de Farnesio (madre de Carlos III), el Virrey Pedro Melo de Portugal, en una enunciación no taxativa⁵² ⁵³. Sin embargo, estas tradiciones y su potencia visual no sucumbieron junto al orden colonial; continuaron con fuerza en los primeros años de la República, lo que se puede observar con precisión en el caso del fallecimiento del general Manuel Oribe. En dicha ocasión, se construyó un catafalco que se conoce a partir de un grabado de Wiegand⁵⁴.

⁴⁸ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 273.

⁴⁹ Isidoro de María, *Montevideo Antiguo. Libro IV* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1895), 81-83.

⁵⁰ Isidoro de María, *Montevideo Antiguo*, 86.

⁵¹ Isidoro de María, *Montevideo Antiguo*, 86-87.

⁵² Andrea Bentanctor et. al. *Muerte y religiosidad*, 105.

⁵³ Pablo Fucé, *El poder de lo Efímero*, 41-42-44-46-61.

⁵⁴ William Rey, *Efímeros monumentos de la muerte*, 76.



Figura 2: grabado del catafalco en honor al general Manuel Oribe, 1857. Grabado realizado por Ludovico Wiegeland.

Esta construcción efímera se alzó como un aparato visual afín con el relato fundacional que se gestaba, acompañando al difunto con títulos, condecoraciones, epígrafes con fechas relevantes y símbolos como la bandera de los Treinta y Tres Orientales y la bandera de la Guardia Nacional⁵⁵.

En síntesis, se ha señalado el vigor visual del ceremonial de la muerte en aquel Uruguay de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, en un contexto que se caracterizó por lo ambiguo con respecto al universo iconográfico. En las ceremonias de la muerte, principalmente aquellas destinadas a honrar a personajes relevantes de la colonia y luego del incipiente país, se destilaron múltiples referencias visuales con respecto a la muerte, que conjugaron los lenguajes barroco y neoclásico. Las alusiones barrocas - como los esqueletos, tibias o cráneos- responden a una marcada iconicidad con al aspecto más material y macabro de la muerte, lo que se relaciona con una forma cultural de entender la muerte que Barrán asociaría con la “sensibilidad bárbara” para el caso de Uruguay⁵⁶. Por otra parte, comienza a aflorar el lenguaje neoclásico, a través de la sencillez y sobriedad de formas, además de la transmisión de ideas ligadgo al ideal nacional y republicano, lo que se vincula con el afán civilizatorio y disciplinador propio del siglo XIX.

⁵⁵ William Rey, *Efímeros monumentos de la muerte*, 75-76.

⁵⁶ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 10.

2.2. Dos referencias del universo pictórico iconográfico: Besnes e Irigoyen y Voena

Aunque el espacio pictórico de los siglos XVIII y principios del XIX se particulariza por lo exiguo, existen ciertas obras de marcada relevancia para la labor, que se desarrollan aproximadamente a mediados del siglo XIX, momento en el que el joven Blanes comienza a desempeñar su labor.

Un pintor ineludible, por ser predecesor de Blanes es Juan Manuel Besnes e Irigoyen, un español establecido en el Uruguay, quien se convirtió en un personaje clave para conocer la realidad del siglo XIX, traducida con un afán testimonial en sus múltiples obras⁵⁷. No se pretende realizar un estudio pormenorizado de la obra de Besnes e Irigoyen, pero sí plantear ciertos lineamientos sobre la visualización de la muerte en su obra.

Son cuantiosas las pinturas de Besnes e Irigoyen, pero es “Naufragio del vapor Gorgon. 10 de mayo de 1844 a las 8 de la mañana” una obra de especial interés para el tópico de la muerte y la posterior obra de Blanes. Esta pequeña acuarela ilustra el encallamiento del buque de bandera inglesa en la costa y los marineros y oficiales en la orilla, observando el lúgubre escenario, en medio de un temporal. La preocupación de los marineros, los tonos oscuros, la pincelada gruesa y el tópico del naufragio y la tempestad, manifiestan implícitamente la muerte, sin presentarla de forma literal.

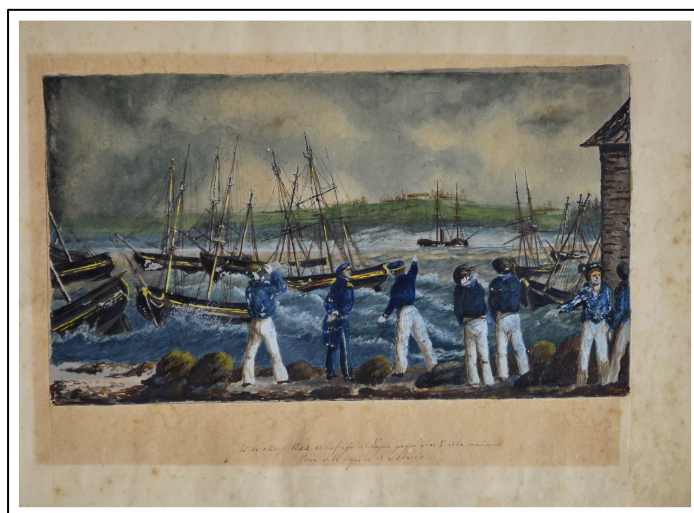


Figura 3: “Naufragio del vapor Gorgon. 10 de mayo de 1844 a las 8 de la mañana” por Besnes e Irigoyen en 1844. Actualmente en el Museo Histórico Nacional.

⁵⁷ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 14.

Análogamente, la litografía “Naufragio de la Goleta Argentina Filomena cerca de la peña del Bagre el 1º de Febrero de 1859” presenta una escena en la que el navío de la Goleta Argentina está cuasi hundido, representando el mástil caído y un grupo de marineros luchando contra la corriente para salvarse de la trágica suerte del barco. Si bien no presenta tantos detalles como la obra anterior, es posible sugerir una línea de presencia de la muerte en la temática del naufragio y la tempestad, como factores que envuelven a la obra con la temática de la muerte sin hacer referencias iconográficas directas.



Figura 4: “Naufragio de la Goleta Argentina Filomena cerca de la peña del Bagre el 1º de Febrero de 1859” por Besnes e Irigoyen en 1859. Biblioteca Nacional.

Así pues, en la iconosfera de la muerte, el elemento climático, como factor psicocósmico, debe ser contemplado. La posibilidad de hacer presente a la muerte sin representarla es un mecanismo que se analizará en la posterior obra de Blanes.

Dentro de la copiosa obra de Besnes e Irigoyen, otra pintura de relevancia para la presente labor es “Pasquines, lentes, barajas, plumas”, puesto que pertenece al género de la *nature morte* o del bodegón⁵⁸. Esta pintura se integra por objetos inanimados de diversa índole -pasquines, libros, naipes, tijeras, tinta, pluma, lentes, entre otros-, cotidianos, dispuestos de una forma particular por el autor.



Figura 5: “Pasquines, lentes, barajas, plumas” por Besnes e Irigoyen en 1827. Colección privada.

⁵⁸ La imagen de la obra, al pertenecer a una colección privada, se ha tomado del libro: Nelson Di Maggio, *Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Primer pintor uruguayo* (Montevideo: Varios-autor, 2017).

Como en todo bodegón, hay un “ennoblecimiento de lo común o simbolización de lo cotidiano” que acarrea un contenido moral, “un *memento mori*, un acordarse de la muerte, una reflexión sobre el paso irremediable del tiempo”⁵⁹. Esta obra, una vez más, alude a la muerte sin representarla, generando una reflexión sobre la caducidad de la vida humana, del paso del tiempo, de la fortuna, todos tópicos asociados con la gran interpelación que es la muerte en sí misma.

Otra pintura que entronca con la temática de la muerte es “El paso por el Ibicuy, o entrada de pueblos de Misiones el 21 de abril de 1828”, en el que Besnes e Irigoyen recrea la entrada de Rivera en las Misiones Orientales, en el contexto de la Guerra del Brasil, en el año 1828.



Figura 6: “El paso por el Ibicuy, o entrada de pueblos de Misiones el 21 de abril de 1828” por Besnes e Irigoyen en 1828. Museo Histórico Nacional.

En un primer plano se destacan las figuras del general Rivera, el general José Augusto Pozzolo, Manuel Antonio Iglesias y Bernabé Rivera, quienes conversan de espaldas a la escena bélica que discurre en el plano central⁶⁰. Las lanzas, la agitación de los caballos, los cuerpos caídos y el polvo levantado por las armas, son todos

⁵⁹ Kosme de Barañano, “Reflexiones del Bodegón”, en *Naturaleza Muerta. Pintura española de los siglos XX-XXI* eds. Galería de arte Marbolough (Madrid, Marbolough, 2016), 5.

⁶⁰ Nelson Di Maggio, *Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, 52-53.

elementos que aparecen y ensalzan la impetuosidad de la batalla. Los tonos rojizos de la tierra y el cielo contribuyen a acrecentar el componente trágico de la obra. En definitiva, en esta pintura histórica, Besnes e Irigoyen toca la temática de la muerte a través de la batalla y nuevamente, acrecienta el potencial discursivo, haciendo uso de un paisaje o factor climático para fortalecer la presencia de la muerte.

Por último, “A la heroica muerte del bravo coronel Bernabé Rivera” es una obra que, a diferencia de las otras, se dedica directamente a la temática de la muerte. Inspirada en el epicedio o canción funeral de Bernabé Rivera, Besnes e Irigoyen realiza un relato de los grandes mojones de la vida del personaje, fusionando partes del epicedio con imágenes de lo sucedido. Todo este relato se enmarca en una suerte de arco triunfal, custodiado por dos soldados, escudos y símbolos militares, y telares y adornos que lo engalanan.



Figura 7: “A la heroica muerte del bravo coronel Bernabé Rivera” por Besnes e Irigoyen, sin fechar. Museo Histórico Nacional.

En suma, la obra de Besnes e Irigoyen brinda claves fundamentales para comprender los caminos en los que se representó la muerte en aquel Uruguay de mediados del siglo XIX. Tópicos como el naufragio o la batalla, recursos como las condiciones paisajísticas como *topos* trágico, la aparición del bodegón como reflexión

de la vida y la muerte o linealmente un epicedio, son todos insumos visuales presentes en lo que fue la iconosfera de la muerte que Blanes habitó.

En otro orden, y contemporánea a la pintura de Blanes, la obra alegórica “Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857” (1859) realizada por el artista italiano Luis Voena es otro pintor a mencionar, puesto que alude de modo material y simbólico a la muerte, ofreciendo una mirada inédita al tema de la epidemia; una temática en la que Blanes resultó ser “el principal referente visual”⁶¹.

La obra se sitúa en una noche nublada en la Bahía de Montevideo, en la que se observa un juego de luces y claroscuros generados por la luz de la luna que se entremezcla con las nubes. En este paisaje, se asoman embarcaciones que se dirigen al puerto de Montevideo y el artista decide capturar un momento singular: aquel en el que un grupo de esqueletos, abordando los navíos, están arribando a la costa de Montevideo. Los esqueletos, con diversa gesticulación -luchando, festejando, cabalgando- logran hacerse de más de un buque y en el extremo izquierdo, una mujer vestida de blanco, la propia República, señala lo que está sucediendo.



Figura 8: “Llegada de la epidemia en 1857” por Luis Voena en 1859. Museo Histórico Nacional.

Cargado de componentes alegóricos, Veona retoma la iconografía del triunfo de la muerte, presente en los siglos XIV y XV, en la que la muerte, representada como esqueleto se sitúa a caballo o en un carro, con intención de matar, con una estrecha

⁶¹ Carolina Porley “Iconografía de la peste en Montevideo. A propósito de una alegoría sobre la epidemia de 1857, *Sic* 27 (2020): 113.

connotación apocalíptica”⁶². El artista realiza una suerte de explicación alegórica de lo sucedido cuando la epidemia de la fiebre amarilla llegó al territorio uruguayo en el año 1857, refiriéndose a la entrada de la peste por el puerto, desde el extranjero, azotando a Montevideo con la muerte de millares de personas. El paisaje lúgubre de la noche, el vacío omnipresente de la ciudad, sumado a los esqueletos que derrotan a los navíos, ofrece una imagen macabra de la muerte, retomando ciertos símbolos que ya se hacían presentes en lo planteado de las ceremonias. El manejo alegórico de la temática de la muerte es un elemento que también se hará ostensible en la obra de Juan Manuel Blanes.

2.3. El cementerio y la iglesia

No solo las ceremonias y el ámbito pictórico fueron los espacios en los que la muerte se volvió imagen en la época estudiada. También los cementerios y las iglesias cumplieron un rol visual de relevancia.

El cementerio -tanto como las iglesias, en un primer momento- es un espacio que aporta información sustancial al estudio de la cultura, siendo así que resulta fundamental realizar un sucinto estudio de las imágenes y símbolos que allí emanan para comprender cabalmente la iconosfera de la muerte. La información transmitida no proviene únicamente de la iconografía, sino también del espacio, los materiales, su estructura y composición⁶³.

Puesto a la limitación de la presente labor, la sección se centrará en el Cementerio Central, ya que es la necrópolis que conserva mayor información visual del período a estudiar, sin desconocer la existencia de otros cementerios tanto en Montevideo como en el interior del país.

Durante todo el siglo XIX, el gusto por arte funerario se expande dentro las clases acomodadas de la región⁶⁴. Esculturas y bajorrelieves -la mayoría de origen italiano- pasan a ser protagonistas de los cementerios, siendo así que gran parte de la

⁶² Davinia Gómez Martín, “Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental” (Tesis pregrado, Universidad de la Laguna, 2015), 32.

⁶³ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes*, 10.

⁶⁴ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 10.

producción escultórica de la época estaba destinada al cementerio⁶⁵. El gobierno apostó a la producción de obras de arte fúnebre en el cementerio debido a que lo entendió como una forma de generar una “imagería patriótica”, un aspecto clave en el momento histórico fundacional que transitaba Uruguay⁶⁶. Por su parte, la burguesía encontró en el arte funerario un mecanismo para representar valores románticos, solemnes y dramáticos en la muerte, lo que tenía como fin ulterior “ostentar, ofrecer a la mirada, su sensibilidad afectiva pero también su dignidad social”⁶⁷.

Durante el período colonial, hasta 1808, los enterramientos se hacían dentro de la propia ciudad de Montevideo, lo que continuaba con la lógica europea de realizar las inhumaciones en las iglesias⁶⁸. Desde la Edad Media, Europa fue testigo de “la penetración de los muertos en el interior de las murallas, en el corazón de las ciudades”⁶⁹. Las iglesias y los cementerios contiguos se convirtieron en “auténticas necrópolis”⁷⁰. Así sucedió en Montevideo, en donde la Iglesia Matriz y el Convento de San Francisco -junto con sus camposantos adyacentes- fueron los dos grandes espacios de enterramiento del mundo colonial⁷¹.

En el año 1808 se crea un primer cementerio extramuros en Montevideo, conocido luego como “Cementerio Viejo”. La creación de este cementerio responde al advenimiento de nuevas ideas ilustradas que comienzan a generar polémica sobre los conceptos de la higiene que, sumado a la noción de la belleza, comenzarán a dar lugar a un nuevo capítulo en la historia local de los enterramientos⁷². Barrán describe al cementerio de la época bárbara como un lugar “apestoso”, en el que habían animales circulando, cadáveres mordidos, todos elementos que resultarían “horribles” para la incipiente mentalidad civilizada que se gestaba⁷³.

En consecuencia, en 1808 se aleja el cementerio de la ciudad y se procuró embellecerlo, siguiendo una “auténtica ideología” para “negar y ocultar la muerte” que

⁶⁵ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 10-22.

⁶⁶ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 80.

⁶⁷ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 80.

⁶⁸ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 74.

⁶⁹ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 38.

⁷⁰ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 49.

⁷¹ Isidoro de María, *Montevideo Antiguo. Tradiciones y recuerdos. Tomo I* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1957), 20-21-57

⁷² William Rey, “Higiene y belleza. Dos tópicos determinantes de la arquitectura funeraria montevideana en el siglo XIX”, *Atrio*: 23 (2017): 108.

⁷³ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*. 168-169.

fue la higiene, “el del cuidado de la salud de los vivos en señal de respeto ante el nuevo Dios que ya apuntaba el horizonte “civilizado”: la Medicina”; Àries añade la búsqueda de separación del mundo de los vivos y los muertos^{74 75}.

La información poseída sobre este primer cementerio fuera de la ciudad es muy escasa, solo es posible hacerse una idea a través de textos y muy exiguas imágenes, planos y cartografías⁷⁶. Bielli y Erchini señalan en su estudio que este primer cementerio fue un “recinto modesto sin demasiadas cualidades arquitectónicas”⁷⁷. Con la llegada de los tiempos republicanos se destruye este primer cementerio y se erige, en 1835, el “Cementerio Nuevo” o más conocido como Cementerio Central. Diversas lápidas fueron trasladadas del antiguo cementerio al Cementerio Central por lo que a continuación se trabajará parte del caudal visual que ha permanecido⁷⁸.

El Cementerio Central es una “muestra del afianzamiento de esta nueva modalidad de enterramientos extramuros” puesto que ofrecía un espacio pensado y estructurado para cumplir con su función⁷⁹. Su organización definitiva, resumida en una capilla y cripta central con caminos en diagonal que convergen en ella, fue diseñada por el arquitecto Bernardo Poncini en 1858, lo que se mantiene hasta el día de hoy⁸⁰.

El estudio de este Cementerio entronca con una dificultad: ha experimentado cambios, la sucesión de distintos proyectos, la superposición de lápidas, por lo que lo que hoy obtenemos es una visión fragmentada de la auténtica iconosfera de la muerte del siglo XIX. Lo que sí se hace ostensible es el que el Cementerio Central es un ejemplo de la bisagra cultural que se desarrolló durante el siglo XIX, ya que cumple con los requisitos higiénicos y pautas culturales que acarrió la nueva mentalidad ilustrada pero se entremezcla con símbolos y signos propios de la sensibilidad “bárbara”, lo que se nota con la presencia de calaveras, tibias, en una enunciación no taxativa.

⁷⁴ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*. 208.

⁷⁵ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 399.

⁷⁶ William Rey, *Higiene y belleza*, 109.

⁷⁷ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 18-19.

⁷⁸ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 13

⁷⁹ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 75.

⁸⁰ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 16.



Figura 9: en la capilla que se alza en medio de la Rotonda se puede observar un friso esculpido con cráneos y con tibias cruzadas. Fotografía propia.



Las lápidas más antiguas, algunas pertenecientes al Cementerio creado en 1808 no poseen grandes manifestaciones figurativas y exhiben, sobre todo, inscripciones y epitafios ornamentados por rosetones o guardas florales⁸¹. Empero, existen algunas lápidas con mayor despliegue visual, en las que se reiteran el dolor y llanto de los deudos, el sauce llorón, el ciprés y la urna⁸².

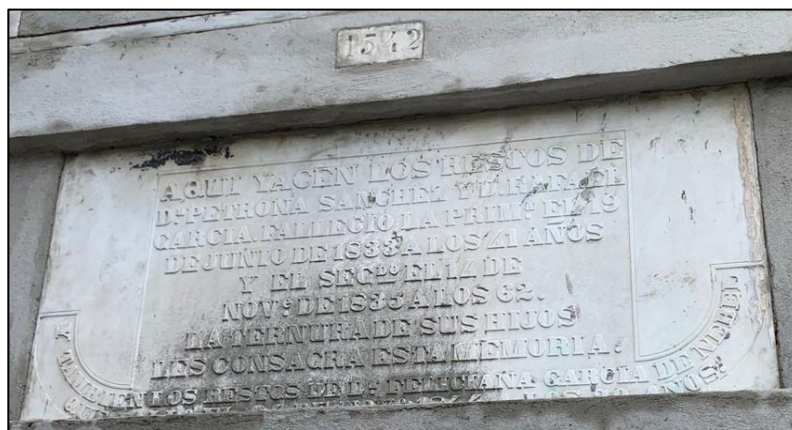


Figura 10: lápida a Petrona Sánchez fallecida en 1833, en el Cementerio Central de Montevideo. El epitafio protagoniza la lápida, no presentándose ornamentación. Fotografía propia.

⁸¹ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 18-19.

⁸² Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 77-78.



Figura 11: lápida de 1834, en la que se añade al epitafio la figura de dos mujeres dolientes, con reminiscencias del mundo romano. Esta lápida evoca el dolor y llanto de los deudos. En el Cementerio Central de Montevideo. Fotografía propia.



Figura 12: lápida a Regina San Martín de Bustamante, fallecida en 1834, en el Cementerio Central de Montevideo. Junto con el epitafio y las guardas ornamentales se colocan los símbolos del sauce, el ciprés y la urna. Fotografía propia.



Figura 13: lápida de 1835, en el Cementerio Central de Montevideo. Presenta un epitafio y se engalana con un manto, rosas y un frontis. Fotografía propia.

A medida que se desarrolla el siglo XIX, el arte funerario del Cementerio se diversifica, pudiéndose constatar “relatos, alegorías, ángeles, figuras femeninas dolientes y Cristos” como parte del aparato iconográfico más reiterado⁸³. Los personajes alegóricos entran en escena con fuerza, de la mano de escultores como José Livi y Luis Dunand en la segunda mitad del siglo XIX. El ángel de la muerte, como en el caso de la tumba a Bernabé Rivera, o la figura femenina que porta el escudo nacional y la bandera en la tumba a los Mártires de Quinteros, son actores iconográficos fundamentales, que se reiterarán, en distintos modos, en la posterior obra de Blanes⁸⁴.

⁸³ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 20.

⁸⁴ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 20-21.



Figura 14: tumba de Bernabé Rivera, Cementerio Central. Su cipo fue realizado por Dunand en 1832 y luego fue esculpida por Livi en la década del 1860. Fotografía propia.



Figura 15: Monumento de los Mártires, de Quinteros, realizada en 1868 en el Cementerio Central. Fotografía propia.

Otros componentes alegóricos frecuentes en el Cementerio Central, sobre todo a finales del siglo XIX son la muerte y el tiempo, además de la alegoría del sueño eterno⁸⁵. El tiempo en asociación a la fugacidad de la vida y la proximidad de la muerte, se encuentra presente en el cementerio, no solo iconográficamente en tumbas y sepulcros, sino que también en espacios arquitectónicos del cementerio, como son las rejas de la rotonda central en la que resalta el símbolo del reloj de arena alado.



Figura 16: rejas de la rotonda del Cementerio Central. El proyecto de la rotonda culminó en 1863. Fotografía propia.

Las virtudes son también representadas alegóricamente, ensalzándose principalmente la fe, caridad y esperanza⁸⁶. Asimismo, el realismo comienza a inundar las diagonales del cementerio, adquiriendo las figuras tamaño real, en el propio lecho de muerte⁸⁷. Por otro lado, los retratos civiles surgen con fuerza en la década del 1870,

⁸⁵ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 25-26.

⁸⁶ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 28.

⁸⁷ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 22.

presentando al difunto en vida⁸⁸. También las figuras femeninas “en actitud doliente y reflexiva” proliferan por el Cementerio Central, representando el dolor y consternación por la muerte⁸⁹.



Figura 17: sepulcro de Carlos Escalada y su familia, en el Cementerio Central. Fue esculpida por José Livi, entre las décadas de 1860-1870.

El sepulcro utiliza la alegoría del anciano decaído, como símbolo del paso del tiempo, la columna entera como metáfora de una vida en la que se cumplieron los objetivos y se encuentra coronada por las amapolas, símbolo de la muerte y el sueño eterno.

Fotografía propia.

El resumen, el cementerio se consolida como un espacio en la que la muerte se hace imagen en la constitución arquitectónica y en el despliegue escultórico de las lápidas. Es constatable en anotaciones de Juan Manuel Blanes su estudio de distintos monumentos funerarios, lo que implica que el pintor hurgó en el imaginario visual que se desprendió del cementerio y los espacios fúnebres⁹⁰.

En el caso del Cementerio Central, como cementerio principal del período a estudiar, es posible percibir un reflejo del cambio de sensibilidad previamente mencionado, en el que distintos signos y símbolos coexisten. La muerte se hace imagen una amplia red de signos que oscilan desde los símbolos patrios más ilustrados hasta en las tibias y la representación del dolor de los deudos, propias de una cultura barroca.

⁸⁸ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *Iconografía funeraria en el cementerio central*, 81.

⁸⁹ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 30.

⁹⁰ En AGN. Archivo Blanes, carpeta 5. Colecciones y archivos privados. Se pueden hallar anotaciones de Blanes a partir de su observación de monumentos fúnebres. Se puede tomar como ejemplo ilustrativo el siguiente fragmento de sus notas: “muger dolorida, abrazando el retrato de la amada y finada persona – altura 4 metros- la estatua y busto de marmol de primera calidad – el resto de marmol blanco de segunda calidad – diez y ocho mil francos oro – con pedestal de piedra y estatua y busco de marmol – diez y seis mil francos incluso la verja y el embalage [sic]”.

2.4. La prensa necrológica y la imagen

Las publicaciones periódicas también fueron medios que aludieron a la temática mortuoria, aunque aún en el siglo XIX no presentaban regularmente imágenes que acompañaran los avisos fúnebres⁹¹. Si bien no se realizó un análisis *in extenso* del tópico necrológico en la prensa de la época -ya que excede las limitaciones de la presente labor-, sí se hallaron ciertas imágenes que contribuyen a forjar la iconosfera mortuoria del período en el Uruguay.

Diversas publicaciones trataron la temática de la muerte con la mera presentación de las defunciones del día, ya sea como un listado de nombres o una estadística numérica. Este es el caso de periódicos como *La Tribunita* o *El Correo* que en la década de 1860, presentan un listado de individuos fallecidos⁹². No obstante, en otros medios, en la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a manifestarse avisos fúnebres de ciertos actores sociales, en los que se alude al fallecimiento y se extiende la invitación a participar de la ceremonia correspondiente; aunque no siempre se hacía uso de la imagen para acompañar el texto. Tal es el caso de los periódicos *El Correo Uruguayo* o *El Diario*, entre otros⁹³.

Si bien la imagen no se presentó invariablemente en el corpus necrológico de la prensa de la época, sí comienzan a proliferar ciertos símbolos que enriquecen el análisis emprendido en este capítulo. Barrán realiza un estudio de la presencia de imágenes en

⁹¹ Para obtener mayor información sobre los medios de prensa mencionados en el capítulo véase: Daniel Álvarez Ferretjans, *Historia de la prensa en el Uruguay. De La Estrella del Sur a Internet* (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2008), 20-304.

⁹² En el periódico *El Correo* aparece un listado de los fallecidos, dentro de la sección “Gacetilla”. Esto se puede visualizar en diversos números, como el del 18 de septiembre de 1865 o el 8 de octubre del mismo año. En “Gacetilla”, *El Correo*, 18 de septiembre, 1865; también en “Gacetilla”, *El Correo*, 8 de octubre, 1865.

En el diario “*La Tribunita*” en publicaciones como la del 19 de febrero de 1866 se realiza un parte de la mortalidad del día, notificando la muerte de “1 párvulo, 4 horas, Tiburein Duarte, paraguayo, 28 años, soltero. Luis María de Silva, brasilero, solterio, Constantino do Spiritu Santo, 38 años, brasilero, soltero”. En “Noticias de la tarde”, *La Tribunita*, 19 de febrero, 1866.

⁹³ En *El Diario* se puede advertir el anuncio de fallecimiento de personalidades a las que se dedica un espacio dentro de la sección de Gacetilla. Podría ejemplificarse con el fallecimiento de “El apreciable é inteligente facultativo Dr. Bensem (sic)” a quien se le dedica un mensaje que versa “paz en su tumba y resignación á sus deudos (sic)”. En “Gacetilla”, *El Diario*, 5 de mayo de 1884.

En *El Correo Uruguayo*, además de la presentación del listado de la mortalidad del día, comienza a anunciarse la muerte de alguna personalidad específica. El 6 de noviembre, por ejemplo, es observable el aviso del fallecimiento de la viuda del general José Chavarría, destacándose su aviso en la sección de “Última hora”. En “Última hora”, *El Correo Uruguayo*, 6 de noviembre de 1866.

los avisos fúnebres del siglo XIX, distinguiendo que, hasta la década del 1860, en periódicos como *El Nacional*, *Comercio del Plata*, *La Nación* o *La Prensa Oriental*, se extendió la utilización de grabados en los avisos fúnebres, siendo recurrentes imágenes de calaveras, lápidas, tibias, cementerios e inclusive gusanos⁹⁴. Estos elementos macabros, los huesos y la descomposición, no se basan en objetos realistas de la muerte, sino en todo aquello que “pasaba bajo tierra”, producto de la imaginación de los hombres por todo aquel mundo de la muerte⁹⁵.

También proliferaron otro tipo de imágenes, como en el caso del artículo publicado por Isidoro de María en *La estrella y el cañón de la libertad*, en el que realiza un canto al general argentino Pedro Castelli, en el que ensalza sus cualidades patrióticas y *antirosistas* tras su muerte⁹⁶. Allí se hace uso de una imagen más directa, de una cabeza decapitada que derrama sangre, que preside la sección del canto.

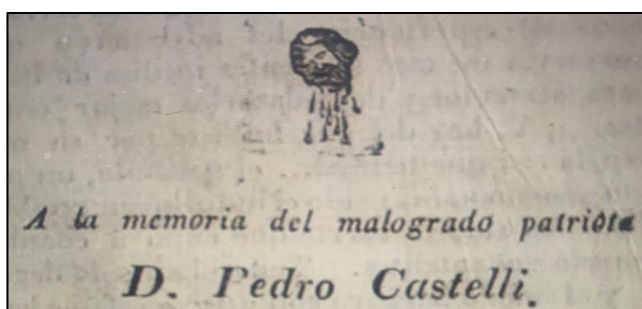


Figura 18: Grabado que encabeza el homenaje a Pedro Castelli en *La estrella y el cañón de la libertad*, el 27 de noviembre de 1839.

Posterior a 1860, en periódicos como *El Siglo*, *La Tribuna* y *El Ferrocarril* brota la cruz como símbolo fundamental⁹⁷. Esto sucede también en medios como *La Democracia* o *La libertad*, que comienzan a hacer uso de la cruz como distintivo del aviso fúnebre⁹⁸. La cruz, como establece Philippe Àries, se ha convertido, en la civilización occidental, en el símbolo de la muerte por excelencia; la conjunción de una cruz y un nombre, significa que esa persona ha muerto⁹⁹.

⁹⁴ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*. 170.

⁹⁵ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 114.

⁹⁶ Isidoro de María, “A la memoria del malogrado patriota D. Pedro Castelli”, *La estrella y el cañón de la libertad*, 27 de noviembre, 1839.

⁹⁷ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 171.

⁹⁸ En el periódico *La libertad* los avisos fúnebres son acompañados por el símbolo de la cruz ornamentada como en los fallecimientos de los Doctores J. Suárez y José María Plá. En “Avisos nuevos”, *La Libertad*, Montevideo, 4 de marzo, 1869 y “Avisos nuevos”, *La Libertad*, Montevideo, 22 de mayo, 1869.

En el medio *La Democracia* comienzan a hacer uso del recurso gráfico de la cruz acompañando la sección entierro. Esto es ostensible en “Noticias”, *La Democracia*, Montevideo, 13 de marzo de 1875. Esto se repite en otros números del periódico

⁹⁹ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 230.

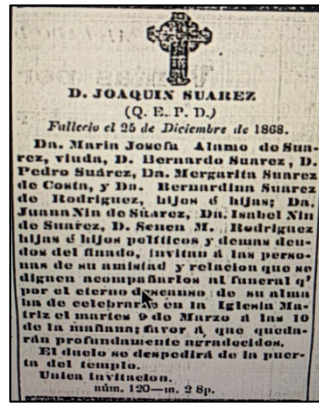


Figura 19: Grabado realizado en periódico *La libertad*, el 4 de marzo de 1869.

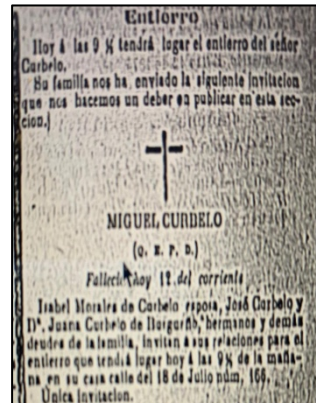


Figura 20: Grabado realizado en periódico *La Democracia*, el 13 de marzo de 1875.

Teniendo en cuenta los ejemplos mencionados, y retomando lo planteado por Barrán en su estudio de la sensibilidad, podría señalarse que hasta 1870 se puede advertir “la ostentación de los símbolos macabros de la muerte”, lo que comienza a ser rechazado a partir de las décadas de 1860 y 1870 en los que el símbolo religioso de la cruz, comienza a ser un “ocultador del horror macabro”¹⁰⁰.

* * *

Ceremonias teatrales en las que las arquitecturas efímeras convirtieron a la muerte en imagen; pinturas que lidiaron con la muerte a través de lo alegórico, el género de la naturaleza muerta, la batalla y la metáfora climática; cementerios y medios de prensa que conjugaron signos y símbolos barrocos e ilustrados. En este mundo sincrético, de cambio, de transiciones, de “la lenta desaparición del *pathos* y la también lenta aparición del freno de las pasiones” en el que existía un espacio iconográfico que llenar, es que Juan Manuel Blanes produce su obra¹⁰¹.

¹⁰⁰ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 171.

¹⁰¹ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 9.

3. La muerte representada

La muerte es muerte sólo.

La muerte es él: el muerto.

Jesús Arellana (1994)

En el presente capítulo se abordará la primera categoría de acuerdo a la taxonomía previamente trazada, que se corresponde con la muerte representada. El denominador común de todas las obras seleccionadas es la presencia del muerto, aunqn distintos ejes temáticos: el muerto de cuerpo presente en el ritual fúnebre, el cuerpo del caído en batalla, el difunto por enfermedad, el asesinado y el muerto como resultado de un hecho accidental. Fuera de este universo, no quedan ejemplos de referencia.

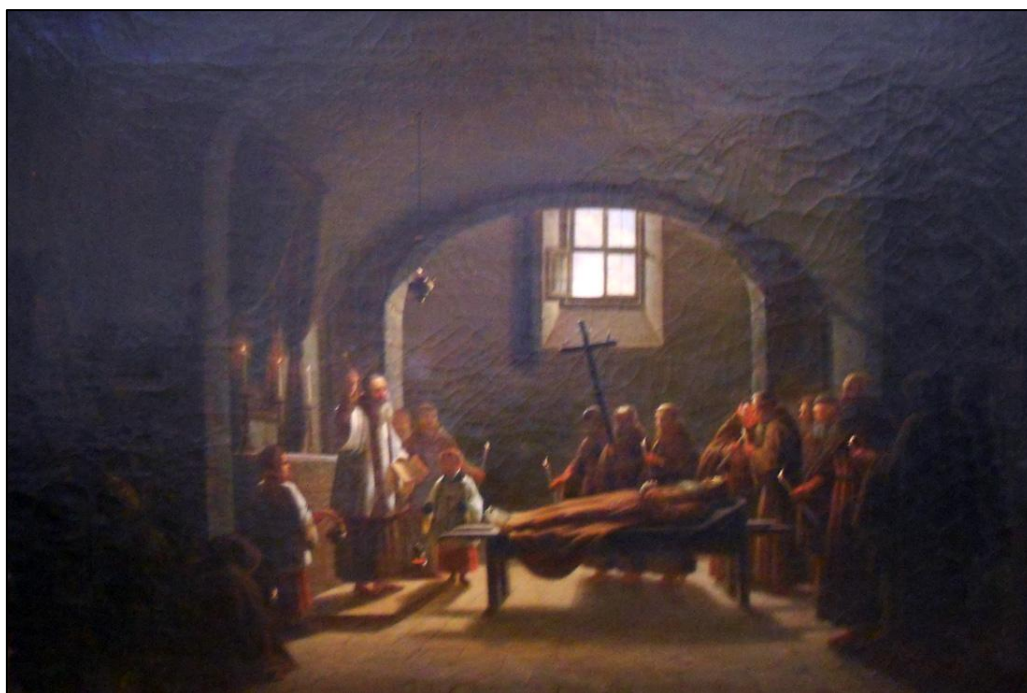


Figura 21: "Funerales de un capuchino" por Juan Manuel Blanes en 1853. Museo Nacional de Artes Visuales.

En el primer lugar, se ubica la obra "Funerales de un capuchino", en la que Blanes representa una ceremonia funeraria llevada acabo por la hermandad capuchina en honor a uno de sus feligreses. Utilizando el claroscuro para aportar dramatismo a la escena, Blanes retrata una típica ceremonia funeraria del siglo XIX, colocando en el centro al difunto, rodeado por su hermandad, con la presencia de la cruz y un altar engalanado con cirios encendidos.

Esta escena, en la que se manifiesta el duelo y el dolor por el fallecimiento, en la que se presentan niños acompañando la ceremonia fúnebre, responde a una sensibilidad marcada por la colectivización de la muerte¹⁰². La ceremonia colectiva, como se planteó en el segmento anterior, fue todavía en el siglo XIX una práctica arraigada en el imaginario occidental. Philippe Àries plantea que el duelo, desde la Edad Media y la Modernidad, era un acontecimiento social cuya función era expresar “la angustia de la comunidad visitada por la muerte, mancillada por su paso, debilitada por la pérdida de uno de sus deudos (...) vociferaba para que la muerte no volviese”¹⁰³. Así, la muerte se entendió como una instancia familiar y comunitaria, siendo que los “fieles católicos pasaban en Montevideo más tiempo en Iglesias por funerales que por lecciones de catecismo¹⁰⁴”. El muerto, vestido y preparado para la ocasión, centraliza la obra; la comunidad acompaña desde la solemnidad.

“Entierro de las víctimas de la fiebre amarilla” es otra obra del artista que presenta a los muertos en la ocasión de un ritual fúnebre. Con un manejo de luz tenebrista, Blanes representa un enterramiento de víctimas de la epidemia en una fosa común. Así como los artistas del Barroco, Blanes genera un juego de luces y sombras que le permite cargar su obra de drama y exceso de *pathos*¹⁰⁵. En una atmósfera oscura, se iluminan a los enterradores, quienes manifiestan enorme dolor y desesperación. Ellos sostienen a los cuerpos envueltos por paños blancos. Esta imagen ostenta un sentir que se ajustaría a lo que Barrán caracteriza como “sensibilidad bárbara”, por la irrecusable exhibición de sentimientos.

¹⁰² La presencia del niño en el ritual de la muerte era cotidiana en el Uruguay del siglo XIX, lo que se evidencia en la litografía que exhibe el catafalco en honor al General Manuel Oribe, en el segmento anterior (figura 2). En ésta, la comunidad contempla el catafalco, constatándose la presencia del niño en el universo de la muerte.

¹⁰³ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 283.

¹⁰⁴ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 28.

¹⁰⁵ Aspacia Petrou y Lucrecia Arbélaez, “El tenebrismo como representación del mal y la fealdad en la pintura religiosa del barroco español. Siglo XVII”, *Revista de Filosofía*: 89 (2018): 9.



Figura 22: “Entierro de las víctimas de la fiebre amarilla” por Juan Manuel Blanes en 1871. Museo Nacional de Artes Visuales.

Ambas obras representan el universo del ritual funerario del siglo XIX, destacándose el manejo de la luz por parte del artista. Cabe señalar que, a pesar de la presencia de una muerte colectiva en ambos casos, es en “Enterramiento de las víctimas de la fiebre amarilla” donde Blanes exhibe mayor dramatización y potencia sentimental. Si bien la muerte causada por enfermedad seguía siendo un evento cotidiano que no horrorizaba a la sociedad del siglo XIX -lo que comienza a cambiar lentamente en el último cuarto de siglo-, las epidemias fueron eventos que sí perturbaron emocionalmente a la sociedad local. Así lo plantea Barrán: “esas formas extremas de la enfermedad que diluían la muerte en lo social y generaban un miedo visceral o animal: las de la fiebre amarilla y cólera en la segunda mitad del siglo XIX”¹⁰⁶.

Sin embargo, Blanes no solo retrató al muerto en su hábitat funerario -el velorio o el enterramiento- sino que también plasmó al muerto en otros espacios. La batalla es uno de los parajes elegidos por el artista, en estrecha relación con su faceta de pintor

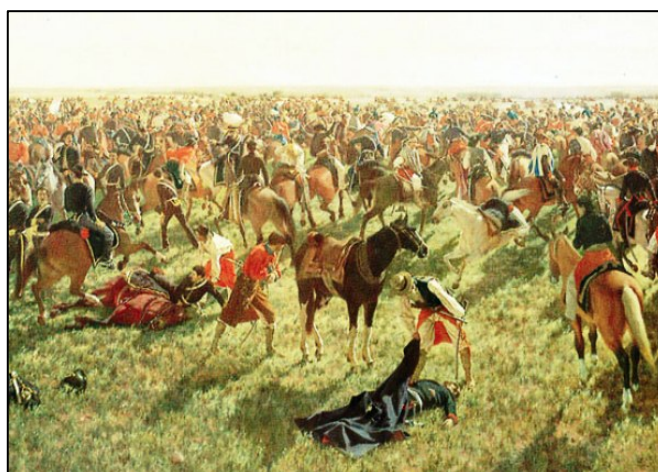
¹⁰⁶ José Pedro Barrán, *Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos. 1. El poder de curar* (Montevideo: Banda Oriental, 1992), 24.

histórico. La producción de Blanes se erigió en la escena artística uruguaya como la primera de carácter nacional, utilizando aportes de la corriente académica neoclásica europea para aportar un imaginario visual de la historia del joven país¹⁰⁷. En obras como “Batalla de Sarandí” y “Batalla de las piedras”, Blanes desarrolla temáticas bélicas, en las que los soldados, algunos montados a caballo y otros a pie, luchan en los enfrentamientos más emblemáticos por la emancipación de la Banda Oriental. En el caso de la “Batalla de Sarandí” el pintor escoge representar un instante del desarrollo de la batalla, colocando, en un primer plano, a un soldado caído. En el caso de la obra “Batalla de las Piedras”, Blanes elige el desenlace final, en la que también, en un primer plano, se observan soldados caídos, de los dos bandos contrincantes.



Figura 23: “Batalla de las Piedras. Rendición de posadas” por Juan Manuel Blanes en conjunto con Juan Luis Blanes en 1895 (inconclusa). Museo Casa Rivera

Figura 24: “Batalla de Sarandí” por Juan Manuel Blanes en 1901. Museo Histórico Nacional.



¹⁰⁷ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 17-19.

Es posible observar, en ambas, que si bien se presentan cuerpos muertos tendidos sobre el campo de batalla, no hay sangre ni detalles personales del difunto. Estos cuerpos -sin identidades concretas- simbolizan la faceta más heroica de la muerte, aquella que se ocasiona luchando por la causa nacional dentro de un marcado anonimato¹⁰⁸. En consonancia con la nueva sensibilidad, que comienza a surgir en el siglo XIX, la figuración del muerto comienza a caracterizarse por el “pudor, ocultamientos, recato de sentimientos, cosas tabú”¹⁰⁹; los detalles, la sangre, la descomposición y el dolor, comienzan a dejar el campo para nuevas formas de representación.

Dentro del universo bélico, debe destacarse la pintura “El último paraguayo”, enmarcada en el contexto de la Guerra de la Triple Alianza, proceso histórico que enfrentó a Uruguay, Argentina y Brasil contra Paraguay. Nuevamente, se constata la ausencia de sangre y descomposición, aunque en este caso, se representa al difunto como protagonista central y no como parte de la batalla. El hombre, desplomado y semidesnudo, se sitúa en un paisaje desértico, árido y destruido, que intensifica el mensaje de la muerte, recurso ya presente en esta iconosfera durante el siglo XIX y en la propia obra de Blanes como “La Paraguaya”, obra cercana en el tiempo a esta.

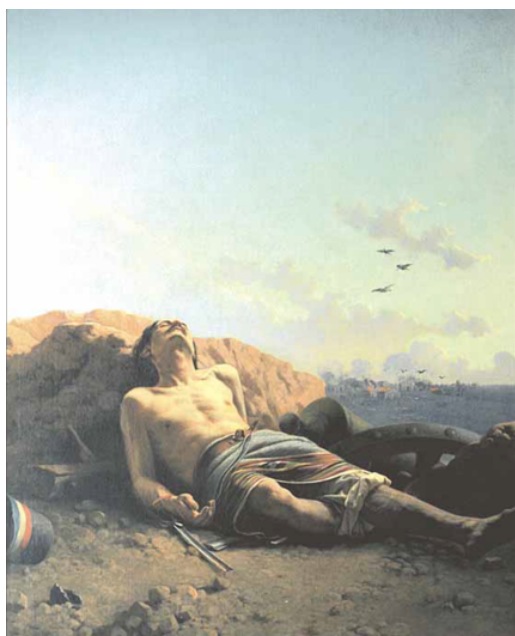


Figura 25: “El último paraguayo” por Juan Manuel Blanes en 1879. Palacio Estevez

¹⁰⁸ Este anonimato se fortalecerá a lo largo del siglo XIX y XX con los distintos monumentos erigidos a figuras como el soldado desconocido, muy propio de panteones y monumentos urbanos.

¹⁰⁹ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 434.

Otra pintura relacionada con el muerto en la guerra es “Cómo muere un oriental”, en la que Blanes introduce a tres soldados caídos. La figura central, con el uniforme que lo identifica como oriental, se encuentra desplomada en el campo de batalla, sobre el cuerpo de sus enemigos, en una superposición de figuras escorzadas. El oriental muere con su espada en mano y en la parte izquierda de la obra se ve un caballo, compañero de batalla, muerto a su lado. En esta obra, al igual que en “El último paraguayo” el difunto se presenta en su faceta más heroica, en medio de un paisaje desértico que, una vez más, enaltece el mensaje de la muerte.

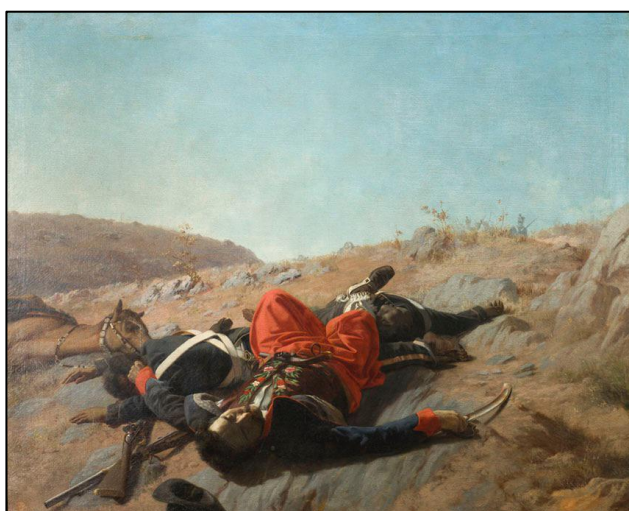


Figura 26: “Cómo muere un oriental” por Juan Manuel Blanes en 1879. Banco República

Podría sugerirse que, “El último paraguayo” y “Cómo muere un oriental” se vinculan también con el mundo alegórico de Blanes, representando a un individuo sin una identidad concreta, a alguien que encarna el sacrificio y el espíritu de toda una nación.

El historiador alemán Reinhart Koselleck, en su obra “Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional” realiza un estudio de los monumentos a los caídos y su conexión con las historias nacionales. En este, plantea que luego de la Revolución Francesa y las guerras de independencia, el número de monumentos a los caídos crece enormemente, teniendo no solo una función conmemorativa, sino el propósito de brindar mensajes y trazar líneas para el futuro, cargando a los monumentos de un sentido sociopolítico, en detrimento de la concepción meramente religiosa de los mismos¹¹⁰. Así, los monumentos a los caídos debían “satisfacer la sensibilidad política

¹¹⁰ Reinhart Koselleck, *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011) 72.

de los observadores supervivientes y las razones de la muerte de los soldados deben coincidir con las razones por las cuales se les debe recordar”¹¹¹.

Si bien Blanes tiene una limitada producción monumental, podría señalarse que las obras “El último paraguayo” y “Cómo muere un oriental” tienen un vínculo inextricable con valores sociopolíticos y con la idea de representar la muerte del caído en batalla como vehículo de ideas para la sociedad, tal como lo sugiere Koselleck. En un contexto regional de naciones jóvenes, en el que aún existen disputas nacionales y guerras civiles que amenazan la estabilidad de las mismas, el pintor traza una conexión entre las razones de la muerte de los caídos -el paraguayo y el oriental- relacionando la idea de morir por la patria con la de continuar luchando por la nación; “dota a la memoria de la muerte del soldado de una función intramundana, que todavía sigue otorgando metas al futuro de los supervivientes”¹¹².

El muerto por enfermedad es otro de los protagonistas de la producción blanística. Tanto “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” como su boceto, son obras icónicas en la representación del enfermo fallecido. El cotejar el boceto de la obra con el producto final enriquece el análisis, puesto que en el proceso Blanes ilustra un pasaje que va del drama acontecido al equilibrio de ciertos personajes presentes en la obra.

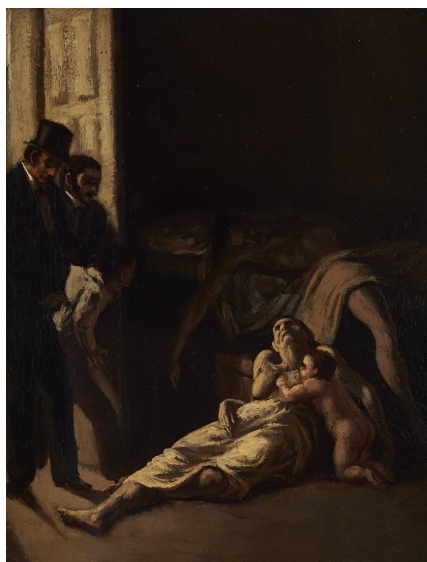
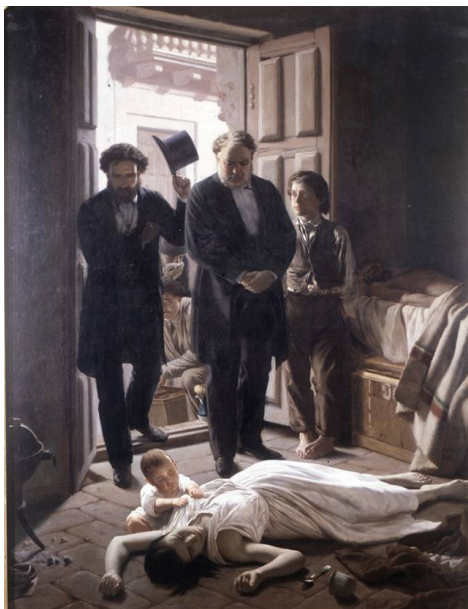


Figura 27: “Boceto (La fiebre Amarilla)” por Juan Manuel Blanes en 1871. Museo Nacional de Artes visuales

¹¹¹ Reinhardt Koselleck, *Modernidad, culto a la muerte*, 72

¹¹² Reinhardt Koselleck, *Modernidad, culto a la muerte*, 74

Figura 28: “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” por Juan Manuel Blanes en 1871. Museo Nacional de Artes visuales



La epidemia de la fiebre amarilla afectó la vida de Juan Manuel Blanes en más de una ocasión. El historiador José María Fernández Saldaña relata, en la biografía del pintor, que Blanes llega a Montevideo en marzo de 1857 -tras su período artístico en Concepción del Uruguay- y se encuentra con la epidemia de la fiebre amarilla azotando la ciudad¹¹³. El impacto de lo vivido en los meses de marzo y abril hizo que Blanes decidiera emigrar a la capital porteña¹¹⁴. Años después, en 1871, la fiebre amarilla desembarca en Buenos Aires y según Fernández Saldaña, Blanes quiso aprovechar el estado de ánimo de la sociedad porteña para realizar una obra “de asunto triste y sorpresa dolorosa, capaz de llegar al fondo de los corazones”¹¹⁵.

La escena escogida por Blanes en la obra “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” está inspirada en una noticia muy difundida en la capital argentina, durante la década de 1870. El diario *La Tribuna* titulaba como “horroroso” el acontecimiento: un sereno de la calle Balcarce se encontró en su recorrido habitual con la puerta de un domicilio abierta, al ingresar halló a una mujer muerta “con una criatura del pecho mamándole”¹¹⁶ ¹¹⁷. No obstante, Blanes alteró la historia ubicando a los doctores José Roque Pérez y Manuel Argerich como los descubridores de la escena,

¹¹³ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 35.

¹¹⁴ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 35.

¹¹⁵ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 99.

¹¹⁶ Maximiliano Figuepron, “Episodios de fiebre amarilla en Buenos Aires, escenas de epidemias en occidente”, *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias sociales*, 10 (2012), 2.

¹¹⁷ El historiador argentino Daniel Balmaceda relata que el hecho tuvo lugar el 17 de marzo de 1871. El casero se encontró con la escena de una mujer muerta y una niña intentando alimentarse de su pecho. El sereno tomó a la niña y la entregó al guardia superior de la comisaría, José María Sáenz Peña. El día después asistieron funcionarios policiales a la habitación de la calle Balcarce en donde yacía la mujer. En: Daniel Balmaceda, “1871. Los detalles sobre del cuadro uruguayo sobre la fiebre amarilla en Buenos Aires”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de mayo, 2020.

quienes se topan con el cadáver de una mujer y un bebe que intenta mamar del pecho de la difunta madre^{118 119}. En el plano más profundo de la pieza se pueden vislumbrar otros hombres observando la trágica escena, además de la presencia de una persona, aparentemente fallecida, en una cama situada atrás de la mujer.

El suceso es captado desde adentro de la habitación por el artista. Este precario cuarto parecería formar parte de un albergue; “en todo el cuarto, ni una mesa, ni una silla, ni un candil”¹²⁰. El escritor uruguayo Andrés Lamas señala que en el Buenos Aires de la fiebre amarilla, la ciudad estaba atestada de habitaciones y espacios vacíos, puesto que muchos se iban a buscar “una atmósfera más pura, la salvación y la salud”¹²¹. Por ello, Lamas considera que el cuarto simboliza “la idea de la ciudad entera en aquellos días de desolación”¹²². La idea del vacío, ya presente en la iconosfera y en los paisajes desérticos de las obras anteriores, enfatiza la presencia de la muerte en esta pintura.

Son múltiples las diferencias que se pueden constatar entre el boceto y la obra final. Laura Malosetti remarca el cambio de disposición e iluminación, la novedosa posición de la madre y una alteración de la perspectiva¹²³. Si el boceto es aquel primer encuentro entre el artista y el lienzo, en el que exhibe su faceta más intuitiva y espontánea, podría sugerirse que la primera manifestación de Blanes del muerto por fiebre amarilla está marcada por lo repugnante y pútrido, por lo dramático y lo repulsivo. Utilizando un patente claro oscuro diagonal, mientras el negro absorbe la luz de la escena, ilumina el cuerpo de una mujer muerta, desplomada, con expresión de desesperación y un marcado patetismo. Un bebé, desnudo, se arrodilla ante el cadáver y toma leche materna del seno de la mujer fallecida. Las figuras de los médicos, carentes de definición y contorno, ingresan desde el lateral y se topan con la escena. Entre las sombras, se constata otro hombre desfallecido en una cama.

¹¹⁸ Según testimonios de vecinos de la calle Balcarce, la mujer había sido llevada en carro la tarde anterior, en un estado de salud muy deteriorado. Aquella habitación de albergue no era el hogar de la mujer, llamada Ana Bistriani, pero “en esa Buenos Aires abandonada, una casa vacía era tierra de nadie”. En: Daniel Balmaceda, 1871. *Los detalles sobre del cuadro uruguayo*.

¹¹⁹ Maximiliano Figuepron, *Episodios de fiebre amarilla*, 2.

¹²⁰ Andrés Lamas, “Escena de la peste de 1871, en Buenos Aires”, en *Exposición Juan Manuel Blanes, Teatro Solís, Montevideo, Junio 1941*. Raúl Montero Bustamante (ed.) (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1941), 56.

¹²¹ Andrés Lamas, *Escena de la peste*, 56.

¹²² Andrés Lamas, *Escena de la peste*, 55.

¹²³ Laura Malosetti Costa, *La cuestión del público*, 160.

La obra final, cambia sustancialmente el esquema del boceto. Reemplaza los tonos amarillentos por una luz blanca y diáfana. Los médicos dejan de situarse en el lateral para centralizar la escena y, rodeados por luz, observan la circunstancia de la madre ahora tendida muerta en el suelo, con una silueta más estilizada y carente de expresión desesperada¹²⁴. Blanes sitúa a los médicos a contra luz, pero aún así estos no arrojan sombra sobre la mujer muerta. El niño, vestido, no llega a alimentarse del seno de su madre muerta, sino que a través de sus brazos sugiere la intención de hacerlo. El otro hombre fallecido también se encuentra tendido en la cama del fondo de la escena, pero en una posición distinta; todos sus miembros se encuentran en la cama y la manta le cubre hasta el torso, en posición de descanso sin movimiento ni arqueamientos.

El viraje realizado por Blanes entre el boceto y el producto final de la obra coincide con el viraje cultural que se apoderó del escenario uruguayo y regional a partir de 1870. A partir de dicha década, la elite uruguaya comienza a delinear un cambio, enmarcado en el proceso conocido en la historiografía uruguaya como modernización, coincidente con el militarismo en el ámbito político.

En un marco internacional definido por un crecimiento económico mundial sostenido, a partir de la segunda fase de la Revolución Industrial en la segunda mitad del siglo XIX, las distintas naciones latinoamericanas comenzaron a adaptarse a la lógica del capitalismo de base industrial, como proveedores de materias primas al mismo¹²⁵. Este nuevo modelo y la nueva circunstancia internacional impactaron fuertemente en estos países; no solo en lo económico, sino en las estructuras políticas, sociales y culturales¹²⁶. Este proceso, pues, resultó no solo en medidas de índole económica como los aportes técnicos en el ámbito rural, sino en la “expansión de los servicios de sanidad y educación, la revolución de las comunicaciones y los transportes, y la consolidación de auténticos estados nacionales”¹²⁷.

A partir de este proceso reformador es que comienzan a aparecer nuevos “dioses” que lideran el cambio necesario para transformar a Uruguay en un país

¹²⁴ Daniel Balmaceda señala que Blanes integró a los médicos en su obra para homenajearlos, puesto que ambos fueron víctimas de la epidemia de la Fiebre Amarilla. Daniel Balmaceda, 1871. *Los detalles sobre el cuadro uruguayo*.

¹²⁵ Andrea del Bono Fernández, “Cambio institucional en el Uruguay moderno e inserción en la economía internacional: transformaciones entre 1870 y 1913”, *Cuadernos del Claeh*, 94-95 (2007): 143-144.

¹²⁶ Andrea del Bono Fernández, “Cambio institucional en el Uruguay moderno”, 145

¹²⁷ Andrea del Bono Fernández, “Cambio institucional en el Uruguay moderno”, 145

moderno, capaz de insertarse en el mercado capitalista internacional. Estos nuevos “dioses” fueron “el trabajo, el ahorro, el orden, la salud”, siendo así que se inicia la medicalización de la sociedad¹²⁸. Esta consistió en el aumento del número de médicos -la proliferación de médicos graduados en Uruguay, cuyos máximos exponentes fueron Pedro Visca o Francisco Soca, evidencian este proceso-, en la conformación del Consejo Nacional de Higiene o el Instituto de Higiene Experimental y en los múltiples méritos académicos de profesionales de la salud, entre otros¹²⁹. La higiene y la limpieza se posicionaron como un hecho cultural y una cuestión de valor ideológico: “poder sobre el cuerpo” o “disciplinamiento del cuerpo”¹³⁰.

Los avances en el campo médico impactaron sobre la muerte, reduciendo significativamente sus índices y, por tanto, alejándola como protagonista de la vida cotidiana¹³¹. No obstante, esta transformación no solo reside en lo cuantitativo; la medicalización que acompañó el proceso modernizador de finales del siglo XIX eligió rechazar la muerte, alejarla, como medio para desdramatizarla¹³². El ocultamiento del cadáver, la censura del discurso en relación a las alusiones a la muerte, la reducción de la presencia del muerto en los rituales funerarios, son solo algunas de las manifestaciones de este proceso¹³³. Michel Foucault observa que, a partir de los siglos XVIII y XIX, es “en la vida y a lo largo de su desarrollo donde el poder establece su fuerza”, convirtiéndose la muerte en el límite de su existencia, y por tanto en un momento secreto y privado¹³⁴.

El boceto y la obra final de Blanes recogen muchas de estas conceptualizaciones y lo arrojan en un aparato visual que exhibe el cambio de sensibilidad. Por un lado, en el boceto está presente la “sensibilidad de excesos” planteada por Barrán¹³⁵. Blanes convoca varios de los sentidos y emociones del espectador; expone la visión de una escena dolorosa, manifiesta lo pútrido y descompuesto a través de tonos amarillentos y toca la fibra de la emoción -aún mezclada con lo morboso- a través del niño desnudo bebiendo del seno de su madre. El cuadro representa un tema lóbrego, empero, como

¹²⁸ José Portillo, “Historia de la Medicina Estatal en Uruguay (1724-1930)”, *Revista Médica del Uruguay*, 11 (1995): 13.

¹²⁹ José Portillo, *Historia de la Medicina Estatal*, 12-14.

¹³⁰ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 249-252.

¹³¹ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 246-252.

¹³² Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 421-424.

¹³³ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 425-426.

¹³⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, 130-131.

¹³⁵ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 12.

plantea Lamas, “de *modo dorio*, que conviene a las representaciones graves y severas, pero no terribles”¹³⁶.

En cambio, en la obra final, la muerte se inscribe en el mundo de la seriedad. Los médicos como figuras centradas e iluminadas encarnan la nueva medicalización de la sociedad, “llevando la luz de la razón a los rincones recónditos donde anidaba la epidemia”¹³⁷. No pretende penetrar en los sentidos del espectador, en consonancia con la nueva sensibilidad porque “el entorno olfativo, visual y auditivo del hombre “civilizado” no buscaba lo contrastante y variado, no llamaba al ejercicio necesario y gozoso de todos los sentidos”¹³⁸. En suma, la obra final se erige como “un recuerdo “civilizado” de la peste”, puesto que “el horror, la repugnancia, dejaban paso a sentimientos más “civilizados”: a la ternura, a la compasión, al melodrama”¹³⁹.

El muerto asesinado fue otro personaje de la producción blanística, siendo la “Muerte del General Venancio Flores” y su boceto obras de referencia. Ambas fueron producidas en 1868, año del asesinato perpetrado en fecha 19 de febrero. Fernández Saldaña relata que la obra fue encargada por el presidente general Batlle, sucesor de Venancio Flores¹⁴⁰. Cabe aclarar que existen dos ejemplares de la obra titulada “Muerte del General Venancio Flores”, que no presentan prácticamente alteraciones.

El asesinato de Flores se inscribe en el período posterior a la Guerra Grande, de 1851 a la década de 1870. Este se caracterizó por su intensa violencia y guerras civiles entre los dos bandos tradicionales. Esta inquietud por la consolidación del aún joven estado nacional, acentuada por los constantes conflictos que enfrentaban al caudillaje con el doctorado, impregnaban la escena de un universo marcado por los conflictos y las represalias¹⁴¹. Así lo relataba el escritor Eduardo Salterain Herrera: “a la matanza de Quinteros, se contesta con los fusilamientos de Paysandú; a los fusilamientos de Paysandú, con el asesinato de Flores; al asesinato de Flores, con el asesinato de Berro”¹⁴². Por lo tanto, el tema de la obra de Blanes, el asesinato del General Venancio Flores, se inscribe dentro de un escenario civil complejo y belicoso.

¹³⁶ Andrés Lamas, *Escena de la peste*, 57.

¹³⁷ Maximiliano Figuepron, “Episodios de fiebre amarilla en Buenos Aires”, 2.

¹³⁸ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 220.

¹³⁹ Maximiliano Figuepron, “Episodios de fiebre amarilla en Buenos Aires”, 3.

¹⁴⁰ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 88.

¹⁴¹ Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre*, 11.

¹⁴² Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre*

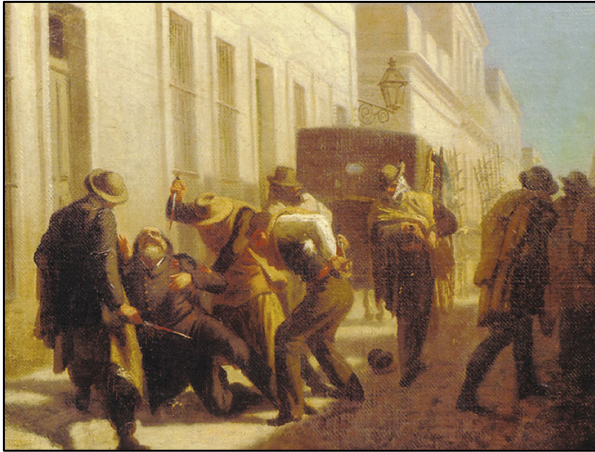


Figura 29: “Boceto para el cuadro titulado “Muerte del general Venancio Flores” por Juan Manuel Blanes en 1868. Museo Blanes.



Figura 30: “Muerte del general Venancio Flores” por Juan Manuel Blanes en 1868. Museo Nacional de Artes Visuales.

Al igual que en el caso de la obra “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires”, se cuenta con la presencia de la obra final y su boceto, lo que enriquece potencialmente el análisis a realizar. Comenzando por el boceto, puede observarse que el artista seleccionó representar el instante en el que el general está siendo asesinado. El grupo de asesinos está presente en la escena y uno de ellos está introduciendo el puñal ensangrentado en el pecho de Flores, quien está cayendo en el pavimento de la calle Rincón.

En este primer contacto de Blanes con el lienzo, se hace evidente que el artista selecciona la escena más violenta del episodio. La violencia era un factor omnipresente en el Uruguay del siglo XIX, que llegaba hasta el espacio de la vida cotidiana. Barrán analiza la violencia del período y traza un vínculo entre la economía ganadera del territorio, en la que los hombres constantemente estaban cubiertos de sangre, con la vocación a la guerra y los crímenes de sangre¹⁴³. William Henry Hudson, quien desde la literatura ofrece un completo panorama del Uruguay del siglo XIX, titula su obra “La Tierra Púrpura” y lo explica en la propia pieza a través de su personaje, Richard Lamb: “¿qué nombre más conveniente puede encontrarse para un país tan manchado con la sangre de sus hijos?”¹⁴⁴.

¹⁴³ Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 35.

¹⁴⁴ William Henry Hudson, *La Tierra Púrpura*. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017) 237.

En la obra final, Blanes cambia por completo la composición y la selección de la escena a representar. “Dispersos los acompañantes de Flores, fugitivos los conjurados, cerradas todas las puertas por los vecinos aterrados, el general quedó un momento desamparado en el mismo lugar del crimen, desangrándose”, relata Fernández Saldaña¹⁴⁵. No hay elementos para comprobar lo establecido por este autor acerca del casual encuentro de Juan del Carmen Soubervielle -integrante de la orden de los hermanos Bayoneses- con el cuerpo Flores en tal situación y decidiendo brindarle el último sacramento¹⁴⁶. No obstante, esto le permite construir un relato “civilizado” dentro de lo trágico de aquella muerte. Así Blanes expone este momento, aparentemente inventado, para establecer la *mis en scene* de una muerte digna, que incorpora lo íntimo, lo silencioso y lo solemne.

Existe una clara diferencia entre el boceto y el producto final que, una vez más, coincide con la transformación cultural que estaba comenzando a dar sus pasos en el Uruguay. Mientras que en el boceto se maneja una composición dinámica, con presencia de violencia, dolor y desesperación, en el producto final la muerte se caracteriza por lo respetable y lo digno. La presencia de un miembro del clero en el producto final realza la seriedad del momento de la muerte, siendo necesario señalar que el clero pasó a ser un vehículo eficaz en pro de la contención pasional, en aquella transición cultural.

Por último, “Incendio del vapor América” es otra obra que manifiesta al muerto. Esta pintura narra la catástrofe acontecida en aquella embarcación, en la noche del 23 al 24 de diciembre de 1871, en la que el navío, que hacía la carrera del Río de la Plata, sufrió un incendio. El buque era considerado como “una joya de la navegación fluvial, un verdadero palacio flotante”, pero en aquella noche trágica, de un total de 208 pasajeros, murieron 141 carbonizados y ahogados en las aguas del Río de la Plata, a tan solo 25 millas de la costa uruguaya¹⁴⁷.

¹⁴⁵ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 89.

¹⁴⁶ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 89.

¹⁴⁷ Clara H. Nougués De Monsegur, “Hundimiento del Vapor América”, *BCN*: 805 (2002), 223-226.



Figura 31: “Incendio del Vapor América” por Juan Manuel Blanes en 1872. Museo Nacional de Artes Visuales.

Blanes se unió con el artista italiano Eduardo De Martino, reconocido marinista, para pintar este episodio que provocó profunda conmoción en la sociedad rioplatense¹⁴⁸¹⁴⁹. Mientras que De Martino pintó el buque y las notas del cielo y el mar, Blanes se concentró en las escenas que rodean el incendio¹⁵⁰.

Salterain y Herrera describe que Blanes pintó aquellas personas “que nadan, se ahogan y vacilan entre perecer por el fuego ó por el agua [sic]”, con notas que lo acercan al Romanticismo que imperaba en Europa, trazando una continuidad con la pintura del artista francés Théodore Géricault¹⁵¹. Y es que, en efecto, podría sugerirse una lógica compartida con Géricault en lo que refiere a su emblemática obra “La Balsa de la Medusa”, puesto que Blanes representa el momento en el que los naufragos se encuentran bajo la desesperación por salvarse o ahogarse, en una situación marcada por lo trágico y desgarrador¹⁵².

En este caso la muerte está presente en la obra, conjugándose la presencia del bote de salvataje y quienes se ahogaron o están ahogándose, con un paisaje en el que la

¹⁴⁸ Eduardo De Martino realiza una segunda obra sobre el accidente del Vapor América, en 1889, titulada análogamente. Actualmente se encuentra en la Colección Museo de Arte Marítimo de Ushuaia.

¹⁴⁹ Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre*, 134.

¹⁵⁰ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 108.

¹⁵¹ Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre*, 135.

¹⁵² Géricault en su obra “La balsa de la Medusa” representa el naufragio de la fragata *Méduse*, episodio trágico que dejó a los naufragos más de una decena de días luchando por sobrevivir a bordo de una balsa, funcionando como situación límite y despertando los más variados sentimientos e impulsos humanos.

noche con sus tonos negros se entremezcla con los rojizos del incendio, resultando en un entorno lugubre que exalta el mensaje de la muerte. Una vez más, es observable el manejo de una simbiosis entre una escena en la que la muerte se representa acompañada de un paisaje que acrecienta su potencial discursivo.

* * *

El muerto representado en ceremoniales fúnebres, donde la obra apela a un manejo dramático de la luz; batallas con combatientes fallecidos en primeros planos, que exalta la muerte heroica y anónima; soldados caídos que reafirman mensajes sociopolíticos, rodeados por paisajes áridos que enfatizan el universo de la muerte; el muerto por enfermedad virando entre un boceto marcado por lo pútrido y macabro y una obra definitiva que evoca una sociedad medicalizada, en la que la seriedad eclipsa el dolor; un asesinato que oscila entre la ostentación de la violencia y un silencio solemne; una tragedia que evoca la desesperación con un paralelismo psicocósmico con el paisaje.

En este capítulo, tanto por los bocetos como por las obras finales, se puede constatar una puja constante entre una cultura que colectiviza y exhibe el dolor de la muerte -la cultura de lo barroco- y una incipiente mentalidad que reduce la muerte al ámbito de lo serio, lo respetuoso y lo solemne, derivado de un disciplinamiento moderno de base clásica. Se sugiere que esta tensión corresponde con la metamorfosis cultural iniciada en el Uruguay en la segunda mitad del siglo XIX y reafirma la hipótesis planteada: la representación de la muerte en la obra de Blanes funciona como un vehículo para comprender el cambio cultural de aquel momento.

4. La muerte alegorizada

Todos los caminos llevan a la negra podredumbre
Georg Trakl (2009)

¡Come el Tiempo a la vida,
y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe
se fortifica y crece robándonos la sangre!
Charles Baudelaire (2012)

Juan Manuel Blanes es reconocido por ser un artista con una obra vasta y variada. Uno de los lenguajes que utilizó, en cuantiosas de su pinturas, es el alegórico, en la medida que “la alegoría resultaba ser (...) un sistema apto para la divulgación popular de ideas dominantes”¹⁵³. En rigor, una alegoría es una “ficción en virtud de la cual una cosa se representa y significa otra diferente”, valiéndose de figuras antropomórficas, zoomórficas u objetos cotidianos para simbolizar ideas¹⁵⁴. Peluffo Linari señala que en gran parte las pinturas de Blanes el componente alegórico “no es tan evidente”, puesto a que las obras están marcadas por la verosimilitud, denominando este modo como “realismo alegórico”¹⁵⁵.

En este segmento, pues, se emprenderá un análisis de aquellas obras de Blanes en las que la muerte se manifiesta alegóricamente; se sostiene que, en la mayoría de ellas, aunque el muerto no esté incorporado, la muerte está presente a través de objetos, personas, paisajes y composiciones.

La obra “La Paraguaya” es un caso singular dentro de esta categorización, ya que la muerte está exhibida. Pueden constatarse, en los planos más profundos de la obra, diversos cuerpos desfallecidos sobre las llanuras áridas del campo de batalla, además de un cuerpo muerto, en el extremo izquierdo, cubierto por la bandera paraguaya. La presencia de estos suscitó una reflexión en torno a cómo clasificar la obra; podría ser una pintura dentro de la taxonomía de la muerte representada. No obstante, se considera

¹⁵³ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 28.

¹⁵⁴ María Ángeles Toajas Roger (directora), *Glosario visual de técnicas artísticas. Arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, esculturas. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011), 23.

¹⁵⁵ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura*, 28.

que el componente alegórico, encarnado en representaciones figurativas, posee una potencia mucho mayor a las formas literales, lo que motivó a incluirla en este apartado.

Asimismo, su mecanismo alegórico se refuerza por el vínculo de la obra con la poesía, puesto que el pintor se inspira en los versos “A una paraguaya” de José María Sierra Carranza. Blanes, en una carta dirigida a su hermano Mauricio, en setiembre de 1871, le cuenta sobre su nuevo proyecto que consiste en “cuatro cuadros segun nuestros poetas [sic]”, que resultaría en las obras “La Paraguaya”, “El último paraguayo”, “El Ángel de los charrúas” y “Cómo muere un Oriental”^{156 157}.



Figura 32: “La Paraguaya” por Juan Manuel Blanes en 1879. Museo Nacional de Artes Visuales.

En la obra mencionada, Blanes identifica a la protagonista como una auténtica *marianne* americana, siendo que retoma características típicas de la representación francesa de la patria, aunque dotándola de rasgos locales, como su apariencia mestiza y su vestimenta típica. Sierra Carranza asigna a “La Paraguaya” ideas de desolación, incertidumbre y virginidad, a partir de un relato de violación y maltrato:

¹⁵⁶ En AGN. Archivo Blanes, carpeta 2. Carta del 28 de setiembre de 1871.

¹⁵⁷ Si bien “El último paraguayo” y “Cómo muere un oriental” también presentan un vínculo con la poesía, en aquellas obras el muerto representado adquiere un rol protagónico y central. Sin embargo, en la obra “La Paraguaya” la muerte se hace presente en la obra, aunque su representación literal no emerge como centro protagónico.

Imagen de tu patria desolada,
Ahí vas con paso tembloroso, incierto,
Resto de otra mujer, virgen violada,
Noble señora ayer, sierva hoy ajada,
Cargando en vano un corazón que ha muerto¹⁵⁸

Blanes adopta estas referencias y las transforma en imagen. En la pintura se puede observar, en el plano central, a una mujer descalza, con sus brazos recogidos y la mirada hacia el suelo, con una expresión que evoca una marcada tristeza. El personaje se sitúa en un campo de batalla infecundo, en el que hay múltiples figuras dispersas en el suelo; un arma de fuego, un libro, una bandera trunca, un hombre muerto cubierto por la bandera de Paraguay, soldados caídos, una carreta rota y cuervos que comienzan a acechar los restos.

En esta obra la representación de la muerte, provocada por el drama de la guerra, trasciende los cadáveres. La aridez sumada a los cuervos, las figuras truncas -como la carreta o la bandera- sugieren la interrupción y el quiebre de la nación, el libro sobre la historia del Paraguay roto, son todas metáforas que enaltecen el discurso sobre la destrucción y la muerte causadas por la Guerra de la Triple Alianza. Pese a la patente presencia de la muerte, “La Paraguaya” desliza un mensaje esperanzador, puesto que la patria paraguaya, encarnada en la figura central, aún abusada y cabizbaja, sigue en pie, como lo señala Gabriel Peluffo Linari¹⁵⁹.

“El Ángel de los Charrúas” es otra obra dentro de la producción alegórica de Blanes, en la que, se propone, que la muerte se manifiesta, aunque, en este caso, de forma únicamente figurativa. La obra está inspirada en una poesía -titulada análogamente- de Juan Zorrilla de San Martín.

¹⁵⁸ Raúl Montero Bustamante, coord., *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos* (Montevideo: 1905) 104.

¹⁵⁹ Gabriel Peluffo Linari, *Iconografía alegórica de*, 127.



Figura 33: “El ángel de los charrúas” por Juan Manuel Blanes en 1879. Museo Nacional de Artes Visuales.

En un paisaje nocturno, iluminado diagonalmente por el claro de la luna llena que se alza entre las nubes, una mujer indígena se encuentra recostada sobre unas rocas, con su mirada hacia abajo. Blanes evoca en esta pintura el *pathosformel* de la melancolía, un patrón de largo aliento, identificado por el icónico grabado “Melancolía I”, realizado en el 1513 por el artista alemán Alberto Durero¹⁶⁰.

Esta mujer indígena representa el “ángel” de los charrúas; “cayó una raza inocente” versaba Juan Zorrilla de San Martín, quien esboza en su poesía:

Y, al llorar, canta y suspira,
Algo como una canción
De triste cadencia rítmica,
Casi y al silencio y al llanto
Y a la muerte parecida, (...)
Era un ser que condensaba
Toda una raza extinguida (...) ¹⁶¹

¹⁶⁰ Véase la obra “Saturno y la melancolía” de Erwin Panofsky, Raymond Klibanski y Fritz Saxl, en la que se analiza la evolución histórica de la melancolía y su vínculo de la deidad saturnina como gran “Señor de la melancolía”.

¹⁶¹ Juan Zorrilla de San Martín, *La leyenda patria. Versos. Notas de un himno* (Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930) 320-325

Blanes alude a la muerte de la etnia charrúa, aspectos que Zorrilla de San Martín expresa en su obra, a través de la combinación del gesto melancólico y el oscuro paisaje de la noche. Podría sugerirse que Blanes hace un uso romántico del paisaje, cargándolo de sentimientos y del universo lúgubre, que acompañan al melancólico personaje¹⁶².

Con un marcado americanismo, representa al indígena local despojándolo del costado indómito con el que fue entendido por las clases dirigentes de la época. Los charrúas, como etnia, encarnaron una amenaza para el proyecto nacional y económico del incipiente Uruguay y fueron apreciados como “agentes de desorden”¹⁶³. El cambio cultural emprendido a finales del siglo XIX, que tendía a la europeización, adoptó la “concepción dicotómica civilización barbarie, dos conceptos que se recortan uno a contraluz del otro justificando discursos y prácticas concretas que terminaron con la eliminación o el sometimiento de las modalidades primitivas, salvajes y bárbaras (indígenas y gauchos) y su anulación como fuerzas activas que pudieran ser un freno al modelo que se buscaba implantar”¹⁶⁴. En este esquema, los intelectuales de la cultura “civilizada” vislumbraron a los indios como salvajes, a los gauchos como bárbaros y a los ciudadanos como civilizados¹⁶⁵.

Fue cuando los indígenas “dejaron de ser sujetos colectivos reales”, tras episodios como la matanza de Salsipuedes en 1831, que se los comenzó a pensar como figuras simbólicas infaltables para crear un relato histórico nacional¹⁶⁶. Blanes -así como otros artistas, desde diversos lenguajes- le brinda un papel al indígena en nuestro relato fundacional en la obra “El ángel de los charrúas”. En suma, se recupera a la figura del charrúa, colocando un ángel en sus tierras, marcando su rol y su persistencia en el imaginario, en medio de un paisaje en el que la muerte se hace omnipresente.

En otro orden, “Demonio mundo y carne” y “Bodegón” son dos pinturas que abordan el tópico de la muerte, aunque, una vez más, sin aludir a ella llanamente.

¹⁶² Véase la obra “Dos hombres contemplando la luna” de Caspar David Friederich en 1818, como ejemplo del uso romántico del paisaje.

¹⁶³ Lourdes Peruchena, *La cultura y sus tendencias*, 253.

¹⁶⁴ Ernesto Beretta García, “Desterrando indios y gauchos. El proyecto sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales”, *Trama*, 2, 2010, 14.

¹⁶⁵ Ernesto Beretta García, *Desterrando indios y gauchos*, 15.

¹⁶⁶ Lourdes Peruchena, *La cultura y sus tendencias*, 253-254.



Figura 34: “Demonio, mundo y carne” por Juan Manuel Blanes en 1886. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

En la presente obra, Blanes representa una figura femenina escorzada, desnuda y cubriéndose la cara para obstruir la luz entrante. La mujer se posiciona recostada sobre un *chaise longue* cubierto por telas satinadas y el artista coloca una cortina que, a modo de telón teatral, encuadra la escena. En el piso, en una alfombra de piel atigrada, se pueden identificar numerosos objetos como una jarra dorada, dados, una máscara carnavalesca, naipes, joyas, una diadema, una copa, monedas de oro y un libro, entre otros.

Son profusas las líneas de análisis que pueden sugerirse para “Demonio, mundo y carne”. El rol de la mujer, la conexión personal de Blanes con la retratada, la reflexión en torno a la riqueza o el vicio, son todos elementos que pueden ser estudiados a partir de esta obra. Sin embargo, rebasa el límite de la presente tesis abordarlos todos, por lo que el análisis se centrará en la presencia de la muerte, a pesar de la ausencia del difunto¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Laura Malosetti Costa analiza la figura de la *femme fatale* en el universo rioplatense del siglo XIX y destaca la obra “Demonio, mundo y carne”. Lo define como un cuadro de “vergüenza y arrepentimiento”, como una “suerte de venganza”, puesto a la compleja relación de la familia Blanes con la retratada y quien encarga la obra: Doña Carlota Ferreira de Regúnaga. Véase un análisis pormenorizado del tópico en: Laura Malosetti Costa, “Cartografías del deseo”. *Caiana* 7, (2015): 8.

Esta pintura se vincula con el género de las vanitas -de gran profusión barroca- puesto que todos los objetos dispuestos en el suelo emergen como una reflexión de la vida vana, como un auténtico mensaje moral; *vanita vanitatis*¹⁶⁸. Esta noción entronca directamente con el tópico de la muerte, puesto que las vanidades tienen como propósito recordarle al hombre sobre las cosas “vanas y perecederas” en contraposición a lo eterno, entendiendo a la vida como la preparación para la muerte¹⁶⁹. En esta línea, es que se señala al Barroco como una “cultura del desengaño”, que es aquella que le recuerda al hombre sobre el “triunfo de la muerte”, resaltando el carácter efímero de la vida y la “fugacidad y vanidad de las cosas terrenas” desde una mirada escatológica¹⁷⁰¹⁷¹. Conviene subrayar, pues, la preocupación barroca por “el desapego de las cosas de este mundo” y su relación con la muerte como fenómeno repentino¹⁷².

A partir de lo bosquejado, se puede percibir que Blanes, al aludir al mundo de las *vanitas*, aborda la temática de la muerte¹⁷³. Los objetos dispuestos, como naipes y dados evocan la fortuna y el azar, sumado a la abundancia y exotismo de las joyas o la máscara. Los mencionados son todos elementos iconográficos propios del género de las vanidades, por lo que instan a la reflexión del espectador sobre la fugacidad de la vida. En síntesis, Blanes traza una reflexión filosófica, cuyo punto cúlmine es, inevitablemente, la muerte.

Puede notarse que es una obra donde hay dos sensibilidades expuestas. Por un lado, una cultura barroca, marcada por la *vanitas*, es decir, por los objetos carnavalescos y elementos propios del ocio, todos aspectos que Barrán categoriza dentro de la “sensibilidad bárbara”. Por otro lado, esta mujer, que se asocia con el mundo vanal, de abundancia, vicio y azar, se tapa los ojos. Este gesto resulta relevante, ya que la luz ha sido una metáfora atada a la mentalidad ilustrada, cosmovisión que la “sensibilidad civilizada” abanderaba. “¿Una mujer que se tapa la vista o una mujer que no quiere

¹⁶⁸ William Rey, “Fortuna labilis. Un tópico barroco en la obra de Juan Manuel Blanes”. *Mouseion*, 26 (2017): 50.

¹⁶⁹ María Magdalena Ziegler, “Vanidad de vanidades. Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”. *Cuadernos Unimetanos*, 22 (2010): 24.

¹⁷⁰ María Magdalena Ziegler, *Vanidad de vanidades*, 24-26.

¹⁷¹ Véase como ejemplo de la noción de la “cultura del desengaño” la obra contemporánea a la producción de Blanes “Este es el espejo que no te engaña” del artista mexicano Tomás Mondragón, realizada en 1856.

¹⁷² María Magdalena Ziegler, *Vanidad de vanidades*, 28.

¹⁷³ La reflexión sobre el tiempo y la fugacidad, tópico inserto en el corazón de la cultura barroca, se hace presente en distintas formas, de acuerdo a lo exployado en el primer capítulo. Nótese la figura del reloj de arena alado en el enrejado del Cementerio Central, como otra manifestación palpable.

ver?”, cuestiona William Rey; siguiendo esta lógica, puede señalarse que en “Demonio, mundo y carne” Blanes manifiesta una dualidad cultural, un universo aún barroco pero con destellos ilustrados provenientes de una nueva sensibilidad¹⁷⁴.

“Bodegón” es otro ejemplo de una pintura en la que la muerte está presente, aunque sin una manifestación literal. Esta obra puede ser categorizada dentro del género de la naturaleza muerta, un tópico ya existente en la iconosfera local de la muerte, como se vió en el primer capítulo en la pintura “Pasquines, lentes, barajas, plumas” de Besnes e Irogoyen.



Figura 35: “Bodegón” por Juan Manuel Blanes en 1893. Museo Nacional de Artes Visuales

En la presente obra se puede observar que se incorporan un conjunto de comestibles, acompañados de jarrones y frascos que portan plantas secas. Algunos elementos, como la manzana mordida denotan estar en proceso de putrefacción. La luz que envuelve la escena es oscura y el artista ostenta una gran verosimilitud en su representación.

Desde la filosofía, Guillermo Hurtado, analiza el significado de la naturaleza muerta y establece que la expresión es una locución nominal en la que se fusionan el concepto de naturaleza -que proviene del verbo latino *nasci* que significa nacer- con su contrario, morir¹⁷⁵. Resulta sugestivo reflexionar sobre la nomenclatura anglosajona del bodegón: *still lifes*. En efecto, los bodegones pretenden suscitar la incertidumbre frente

¹⁷⁴ William Rey, *Fortuna labilis*, 50.

¹⁷⁵ Guillermo Hurtado, “Naturaleza muerta (still-life)”. *Dianóia*, 64 (2020), 181.

a lo animado o lo inanimado, sobre “la decadencia y la corrupción”; “siendo estrictos, la naturaleza no está mas inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros. Y sin embargo, es ahí paradójicamente donde con más garantías permanece y se perpetúa; donde logra sortear y esquivar su disolución, su desaparición, en definitiva, su muerte”¹⁷⁶. Es por ello que, la contemplación de un bodegón implica un enfrentamiento directo a la idea de la muerte, “la de las propias viandas, frutos o productos naturales, retratados en un particular memento mori, antes de que el tiempo los corrompa hasta dejarlos irreconocibles”¹⁷⁷.

Prosiguiendo esta lógica, la reflexión sobre la muerte es el *quid* de este género pictórico, por lo que “llamar naturaleza muerta al cuadro de un inocente frutero nos deja con una inquietud que mueve a la reflexión sobre la vida y la muerte”¹⁷⁸. Por ello, en consonancia con “Demonio, mundo y carne”, “Bodegón” plantea una meditación sobre la vida y la muerte. Los elementos en proceso de pudrirse y las ramas marchitas acentúan este discurso, en el sentido que funcionan como un recordatorio sobre la caducidad, sobre la muerte y sobre el paso del tiempo¹⁷⁹.

En el universo alegórico de Blanes, otra obra que posee un preponderante papel con respecto al tópico de la muerte es “Alegoría”, también llamada “El triunfo de la medicina” o “Triunfo de la ciencia”. No se conoce una datación exacta de la obra, aunque sí se sabe que la pintó como un regalo para el Doctor Federico Velasco¹⁸⁰.

¹⁷⁶ José Ramón Marcaida y Juan Pimentel, “¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el barroco español”, *Acta Artis*, 2 (2014), 156-157.

¹⁷⁷ José Ramón Marcaida y Juan Pimentel, *¿Naturalezas vivas o muertas?*, 156-157.

¹⁷⁸ Guillermo Hurtado, *Naturaleza muerta*, 181.

¹⁷⁹ Al igual que el género de las Vanitas, cuantiosos bodegones generan reflexiones sobre la caducidad y el paso del tiempo. Las ramas secas o marchitas, junto con la evocación de frutos podridos, como incorporó Blanes, proliferan para enfatizar este mensaje. Véase como ejemplos: “Bandeja de vidrio con los melocotones, las flores de jazmín, membrillos y un saltamontes”, realizada por Fede Galizia en 1607; la pintora italiana presenta un melocotón abierto, con signos de putrefacción. Otro ejemplo ilustrativo es “Bodegón con tazón de cidras” de la artista italiana Giovanna Garzoni. En este, se pueden observar hojas secas y amarillentas que rodean los limones, además de la presencia de un insecto que evoca lo pútrido.

¹⁸⁰ Raúl Montero Bustamante, *Exposición de Juan Manuel Blane*, 169

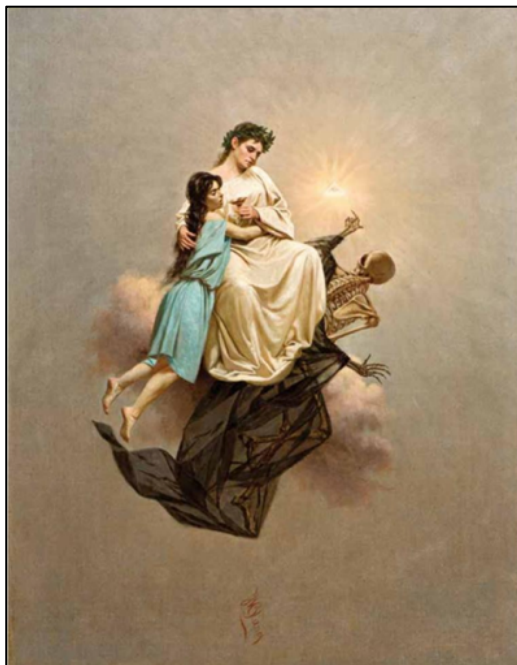


Figura 36: “Triunfo de la medicina” por Juan Manuel Blanes (1830-1901). Colección privada

“Triunfo de la medicina” es un notable ejemplo de la nueva percepción que se gestaba sobre la medicina en el escenario uruguayo de la segunda mitad de siglo XIX. En la obra se sitúa a la medicina, encarnada en una figura femenina, sentada sobre nubes, en medio de un un paisaje celestial. La medicina separa a una joven de la muerte -encarnada en una figura calavérica- al brindarle un remedio, en el cáliz que sostiene en su mano izquierda.

La medicina se engalana con una túnica y una corona de laurel, símbolos grecorromanos de heroicidad y divinidad. Esta se inserta en el centro de la pintura, lo que manifiesta la nueva cosmovisión que entendía a la ciencia -y a la medicina como prolongación- como la panacea universal. Adolfo Brunel, renombrado médico cirujano del siglo XIX, exponía esta concepción con claridad:

la ciencia es la que contribuye á [sic] mejorar á [sic] la humanidad; ella eleva al hombre, y lo pone en estado de producir cosas extraordinarias [sic]; es así, que una sola planta descubierta por el naturalista, puede cambiar la faz económica de un pueblo, dando nacimiento á [sic] una industria que vá [sic] á [sic] alimentar una porción notable de la humanidad (...) ¹⁸¹

¹⁸¹ Adolfo Brunel. *Opúsculo sobre higiene de los niños*. (Montevideo: Imprenta tipográfica a vapor: 1865), 9.

La ubicación céntrica de la medicina en la obra, su rol de “apartadora” de la muerte y los tonos dorados que glorifican la escena, son todos elementos que enfatizan el proceso de la medicalización de la sociedad, mencionado en el anterior segmento. José Pedro Barrán relata que, a fines del siglo XIX, existió un auténtico “endiosamiento colectivo” del médico, “se torna en una figura clave en cualquier familia uruguaya (...) se le esperaba como a Dios, con similar ritual y tal vez mayores esperanzas. El silencio respetuoso, la solicitud, el ofrecimiento de lo mejor, el acatamiento de sus consejos y órdenes, habían sustituido la antigua familiaridad, la irrespetuosidad, la desobediencia, la consulta a otros saberes”¹⁸².

Se ha hecho evidente, hasta el momento, que Blanes se hace eco de la medicalización que impulsaban las clases dirigentes, en consonancia con la mentalidad ilustrada y positivista europea. No obstante, no todo en esta alegoría proviene del universo “civilizado”. La encarnación de la muerte como esqueleto -ya presente en las metopas de la capilla del Cementerio Central y en la obra de Veona- responde a una tradición barroca e inclusive anterior, del siglo XV, de las denominadas *ars moriendi*, que ya estaba presente en la iconosfera uruguaya^{183 184 185}.

Resulta sugerente señalar que Blanes subvierte el extendido tópico del “Triunfo de la muerte”, que proliferó en la Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco¹⁸⁶. Mientras que artistas como Peter Brueghel, en su emblemática pintura “El triunfo de la muerte” plasmaba a la muerte haciendo referencia a mensajes moralizantes y recordatorios de su poder igualador, Blanes establece una composición en la que la

¹⁸² Barrán, *Medicina y sociedad*, 77.

¹⁸³ Juan Castells, *Viviendo el arte*, 46

¹⁸⁴ Con el advenimiento de la peste en Europa occidental en el siglo XII, la presencia de esqueletos y cráneos comienzan a formar parte del paisaje cotidiano de la población. Según Carolina Perrée, esto explica el surgimiento de la representación de la muerte como esqueleto, con o sin velo. En: Caroline Perrée, “La iconografía de la Santa Muerte: antropología de una imagen abierta”, en *La Santa Muerte, Espacios, cultos y devociones*, Alberto Hernández Hernández (coord.), (México: El Colegio de la Frontera Norte y el Colegio de San Luis, 2016), 209.

¹⁸⁵ “Los *Ars moriendi* son compendios redactados en el siglo XV, cuya finalidad era fomentar los tradicionales cuidados que debían procurársele a un moribundo. La importancia de la asistencia a quienes van a morir se debía a la creencia cristiana de que, en el momento de la agonía, el demonio aprovecha la debilidad de quien sufre, para atormentarlo con las últimas tentaciones, motivando la condena de su alma. Sin embargo, en esta lucha final entre el bien y el mal, el hombre no se encuentra solo, ya que los ángeles y los santos, invocados por las oraciones de quienes lo acompañan, pueden ayudarlo a vencer esas tentaciones”. En: Ana Luisa Haindl Uriarte, “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3 (2013), 89

¹⁸⁶ El éxito de la muerte sobre la medicina fue un tópico extendido en la Historia del Arte, desde diversos lenguajes. Véase como ejemplo el texto del mexicano Joaquín Bolaños, “La portentosa vida de la muerte”. En una de sus escenas, la muerte despidió a los doctores que procuran asistir a un muerto, porque sus cuidados ya no serían necesarios. En: Juan Castells, *Viviendo el arte*, 48.

medicina es la que triunfa frente a la muerte¹⁸⁷. Es posible, pues, apreciar una mirada que entiende a la medicina como redentora, que expresa, con signos y símbolos provenientes de distintas mentalidades, la medicalización de la sociedad.

Otra pintura relevante para el estudio de la muerte en la producción blanística es “El Padre Eterno”, estudio elaborado para la ornamentación de la cúpula de la rotonda del Cementerio Central, en 1884. En concreto, fue elaborada a modo de boceto para el mural al encáustico de dicha bóveda, por encargo del Municipio de Montevideo¹⁸⁸.



Figura 37:
“Boceto (El Padre Eterno)”
por Juan Manuel Blanes
en 1884.
Museo Nacional de
Artes Visuales.

Utilizando colores claros y vívidos, se introduce a Dios Padre, levitando en un contexto celestial junto con los evangelistas encarnados en sus animales simbólicos: Mateo como ángel abrazado del padre creador, Lucas como toro, Marcos como león alado y Juan como águila. Blanes retoma la tradición iconográfica de Dios Padre en la que se lo representa como “la figura de un varón anciano o, al menos, no joven, y la

¹⁸⁷ Germán Piqueras Arona, “Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX” (Tesis Doctorado, Universidad politécnica de Valencia, 2017) 70.

¹⁸⁸ Raúl Montero Bustamante, *Exposición de Juan Manuel*, 143.

mano que brota de una nube”¹⁸⁹ ¹⁹⁰. En este caso, el pintor omite el detalle de la nube, colocando un manto blanco que envuelve a las figuras presentes.

El carácter religioso de la obra está ligado con el espacio de la misma, puesto que estaba contemplada para ornamentar la bóveda de lo que, por entonces, era una capilla cristiana. Si bien el muerto no está presente, la presencia de la muerte se relaciona con el tópico celestial de la obra. Los colores y personajes seleccionados acarrearán la idea de la muerte como paso a la trascendencia y no como un mal o como fenómeno ligado a aspectos materiales corruptibles.

Por último, no puede dejar de ser mencionada, en la presente sección, la obra “La verdad y el tiempo”. Ante todo, se observan dos personajes; a la izquierda, una criatura longeva y alada, que sostiene una guadaña con sus manos; a la derecha, una mujer, vestida por una túnica blanca, situada en lo que parecería ser la cima de un montículo rocoso, que se eleva por encima de nubes grisáceas.

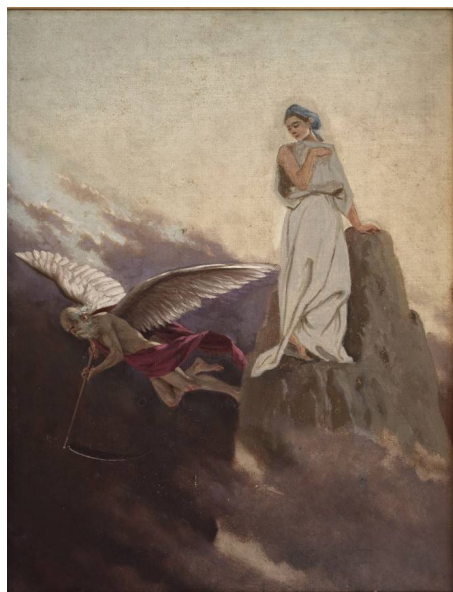


Figura 38: “La verdad y el tiempo” por Juan Manuel Blanes en 1884. Museo Nacional de Artes Visuales.

La figura alada con la guadaña se corresponde con la representación del Padre Tiempo, un personaje que proliferó, sobre todo, en el Renacimiento y el Barroco. Al respecto, Erwin Panofsky realiza un estudio iconológico en el que rastrea cómo se llegó

¹⁸⁹ José Antonio Íñiguez, “La iconografía del Padre Eterno”, *Scripta Theologica*, 495 (1999), 496.

¹⁹⁰ Desde los siglos IV y V, la doctrina cristiana occidental admitió que el Padre Eterno pudo haberse presentado a los profetas bajo una imagen humana, dando así pie a esta representación pictórica o escultórica. En: José Antonio Íñiguez, *La iconografía del Padre*, 501.

a dicha simbolización del tiempo. En este, sugiere que el Padre Tiempo es un sincretismo de influencias medievales, occidentales y orientales¹⁹¹. En primer lugar, desde la Antigüedad proliferó la figuración del tiempo como “kairos”, un hombre desnudo usualmente joven y en constante movimiento¹⁹². Esta forma se fusionó con las características de Chronos, en Roma conocido como Saturno, el más viejo de las deidades de los panteones grecorromanos, además de ser el patrón de la agricultura¹⁹³. La hoz, pues, proviene del carácter agrícola de Saturno y, sumado a su vejez, es que emerge la figura del Padre Tiempo¹⁹⁴. Cabe resaltar que se ha representado a la muerte a partir de la figura de Saturno, también con la hoz; esto explica porque a partir del siglo XV se comenzó a relacionar más la mencionada deidad con la temática de la muerte¹⁹⁵.

Una posible línea de interpretación de la obra se focaliza en que la verdad trasciende el tiempo. La verdad, situada por encima del Padre Tiempo, podría sugerir una perspectiva platónica sobre la existencia de ciertas nociones atemporales y eternas que no caducan con el paso del tiempo.

Si bien la extensión de la presente labor no permite ahondar en tópicos ajenos a la muerte, es sugestivo pensar en “La verdad y el tiempo” como una meditación del artista sobre la verdad, en la que deja entrever una cosmovisión platónica-religiosa que contrasta con otras manifestaciones propias de su carácter positivista y masónico -como podría ser el caso de “Triunfo de la muerte”- como línea de análisis para futuras investigaciones.

¿Por qué se entiende “La verdad y el tiempo” como una pintura en la que la muerte está alegorizada? En primer lugar, desde la selección de la figura iconológica Padre Tiempo, el componente saturnino asocia a esta obra con la noción de la muerte. Empero, la explicación de la ligación de la obra con la idea de la muerte no proviene únicamente del campo mitológico, sino que resulta significativo mencionar que, en el imaginario uruguayo del siglo XIX, el Padre Tiempo se vinculaba directamente con el espacio de la muerte.

¹⁹¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 132.

¹⁹² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 110.

¹⁹³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 112.

¹⁹⁴ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 113.

¹⁹⁵ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 113-133.

En su estudio iconográfico del Cementerio Central, Bielli y Erchini puntualizan la presencia del Padre Tiempo como alegoría recurrente¹⁹⁶. Un sugestivo ejemplo presentado por las autoras es la escultura presente en el Cementerio Central de Montevideo, realizado por los escultores Azzarini y Nicoli en 1893, en la que se puede observar a un anciano alado y semidesnudo, con apariencia fatigada, descansando sobre un cúmulo de rocas y sosteniendo una hoz con su mano derecha. Esta escultura presenta los atributos propios del Padre Tiempo señalados por Panofsky.



Figura 39: monumento a Juan M. Martínez realizado por Azzarini y Nicoli en 1893 en el Cementerio Central de Montevideo.

Este ejemplo resulta ilustrativo para advertir el nexo de la figura del Padre Tiempo con la idea de la muerte en las mentalidades uruguayas del siglo XIX. Si bien Blanes no elige una figura que represente directamente la muerte, la escoge sabiendo que los receptores de esta imagen la asociarían con el ámbito funerario y mortuario. Por ello, la pintura “La verdad y el tiempo” sí alegoriza la idea de la muerte, expresando, en última instancia, la existencia de ciertas verdades que trascienden el tiempo, o la muerte.

¹⁹⁶ Andrea Bielli y Carolina Erchini, *De difuntos, virtudes y crucifijos*, 26.

* * *

La alegoría de la muerte entre horizontes áridos y figuras truncas; entre paisajes románticos y evocaciones de la melancolía; entre mensajes moralizantes, con elementos iconográficos que apelan a la idea del *tempus fugit* y recordatorios sobre la caducidad de la vida; entre calaveras y señales positivistas sobre la ciencia y la medicina; entre la muerte como ámbito celestial y como punto de reflexión sobre la verdad.

A partir de lo planteado, se puede notar que el universo alegórico de Blanes aborda la temática de la muerte desde múltiples perspectivas y con finalidades distintas. Al igual que en el capítulo anterior, las obras alegóricas demuestran pulsiones aún pujantes de la cultura del barroco -sobre todo con la presencia de las vanitas y figuras calavéricas- fusionadas con una mirada que irradia evidencias de una nueva sensibilidad, en la que se exalta una muerte heroica y personal, y se incorporan nuevos “dioses” como la medicina.

5. La muerte cercana

*La vida termina como resplandor de un film,
una chispa en una pantalla.
Todos los prejuicios y pasiones se reducen
Y se encienden por un instante en el espacio,
Y antes que se pueda gritar, solo quedan del film
Unas pocas cenizas. La pantalla se oscurece
Ray Bradbury (2017)*

La proximidad de la muerte ha sido una temática que preocupó a la humanidad durante el transcurso de la historia. El escritor argentino, Matías Bauso, entiende que los instantes previos a la muerte -las últimas palabras, los actos finales y los epitafios- constituyen un género *per se* que se ha manifestado en distintos lenguajes, llamándolo el de “los últimos instantes”¹⁹⁷.

Se propone que dentro de la producción blanística hay tres pinturas que evocan los últimos instantes previos a la muerte: “El asesinato de Florencio Varela”, “Los últimos momentos del general José Miguel Carrera” y “La Cautiva”¹⁹⁸. En este segmento se emprenderá un análisis de estas obras, en las que la muerte se hace presente -sin la exposición del muerto, ni con la incorporación de figuras alegóricas- aludiendo a su cercanía.

La primera obra a analizar es “El asesinato de Florencio Varela”, óleo sobre tela que refiere a la muerte del político argentino y unitario Florencio Varela, asesinado en el Montevideo sitiado en el contexto de la Guerra Grande, en 1848.

La figura central se corresponde con Varela, quien fue apuñalado de noche, mientras entraba a su casa, en la calle Misiones. A diferencia de lo que puede ser notado en las obras relativas al asesinato del General Venancio Flores, Blanes no selecciona el

¹⁹⁷ Matías Bauso, *Una épica de los últimos instantes. Tratado de adioses, epitafios, estertores, suspiros, gestos postreros y palabras finales* (Sudamericana: Buenos Aires, 2010) 14.

¹⁹⁸ Se consideró añadir “Boceto para el cuadro titulado Muerte del general Venancio Flores” en esta sección, puesto que también Flores está retratado en el momento del asesinato. No obstante, en dicho boceto, Flores se encuentra cayendo en el pavimento, lo que podría sugerir que ya murió; no se selecciona como protagonista el tópico de los últimos instantes.

momento del asesinato ni la situación en la que el cuerpo se encuentra ya caído. El pintor decide representar a Varela aún en pie, en el instante en el que el crimen acaba de ser perpetrado. A la izquierda, en un plano posterior, puede observarse al asesino envainando el puñal manchado de sangre.



Figura 40:
“Asesinato
Florencio Varela”
por Juan Manuel
Blanes en 1870.
Museo Histórico
Nacional.

En un artículo del periódico bonaerense *La Nación*, del año 1878, se exponía lo siguiente:

es una noche de luna clara y apacible, y el crimen acaba de consumarse. La víctima va a morir. Está parado; pero su pie vacila y va a caer para no volver a levantarse más. En su fisonomía grave y dulce está estampado el sello de la muerte, al que la pálida claridad de la luna de un carácter verdaderamente fatídico. Su expresión es la del dolor, de la despedida del mundo y de la esperanza en Dios, al cual parece que le dirige su mirada en los vagos espacios de la inmensidad¹⁹⁹

Tal como se plantea en el anterior fragmento, la muerte está presente en su proximidad y es realizada, una vez más, por un paisaje nocturno que enfatiza su vigor. En este caso, Blanes retrata a un hombre muriendo, aunque despojado prácticamente de señales biológicas u otros elementos relativos a los corpóreo en la muerte o a la

¹⁹⁹ Raúl Montero Bustamante, *Exposición de Juan Manuel Blanes*, 134.

sangre. Si bien se denota la presencia de un puñal ensangrentado y Varela manifiesta un paso titubeante y se lleva la mano al corazón, hay exiguos detalles corporales que indiquen la presencia de la muerte. Por el contrario, Varela, en un gesto asociado con la valentía y fortaleza, se encuentra con su mirada en alto y aún de pie. Esta negación de procesos fisiológicos asociados con el momento del fallecimiento, se relaciona con la nueva actitud asumida hacia la muerte en el siglo XIX. Según Àries, la muerte comenzó a dar miedo por su “negatividad absoluta” y sublevó el corazón de los contemporáneos “como cualquier otro espectáculo nauseabundo, puesto que “se vuelve inconveniente, como los actos biológicos del hombre, como las secreciones del cuerpo”²⁰⁰.

Además de la ausencia de los detalles mórbidos, es posible vislumbrar que Varela se encuentra a segundos de morir solo. No resulta menor esta decisión por parte de Blanes, en un contexto local en el que morir en compañía de vecinos, familia y amigos era una costumbre de largo aliento²⁰¹. Como antecedente, en la obra “Muerte del General Venancio Flores” el artista no llegó a dejar al muerto en íntegra soledad, adjuntando la figura del clérigo que asiste espiritualmente a la víctima. Esta determinación se inscribe en una tendencia cultural occidental del siglo XIX, en la que comienza a ser “indecente” hacer la muerte pública, en la que se niega la emoción del colectivo y se rechaza su presencia²⁰². “Asesinato de Florencio Varela” resulta ser una versión altamente “civilizada” dentro del orbe de representaciones de la muerte de Blanes, específicamente en lo que refiere al homicidio como tema.

Por su parte, “Los últimos momentos del general José Miguel Carrera” es una pintura histórica que refleja los minutos previos a la ejecución del líder militar chileno en la ciudad de Mendoza²⁰³. La temática escogida por Blanes resultaba un tema polémico desde el punto de vista político, puesto que representa al general Carrera esperando para su ejecución en Argentina, ordenada por San Martín, bajo el alegato de conspiración contra el gobierno de Chile, derivado de su intento por formar tropas para regresar a su país y sublevarse frente al gobierno a O’Higgins.

²⁰⁰ Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 472-473.

²⁰¹ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 155.

²⁰² Philippe Àries, *El hombre ante la muerte*, 472-473-481.

²⁰³ Existe una replica de la obra que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile, firmada por Araya. También se conoce la existencia de otra copia realizada por el artista chileno Benito Basterrica. En: Laura Malosetti Costa, *Poderes de la pintura*, 61-98.



Figura 41: “Boceto (Los últimos momentos del General Carrera)” por Juan Manuel Blanes en 1873. Museo Nacional de Artes Visuales.



Figura 42: “Los últimos momentos del General José M. Carrera” por Juan Manuel Blanes en 1873. Museo Nacional de Artes Visuales.

El instante captado por el artista es aquel en la que integrantes de las tropas argentinas ingresan al calabozo en el que se encuentra Carrera junto con algunos de sus colegas, acompañados por sacerdotes que parecen estar brindando asistencia espiritual en sus últimos momentos. Asimismo, el manejo de luz es un elemento destacado en la composición, siendo relevante señalar que la luz ingresa a la escena desde la puerta entreabierta, pudiéndose apreciar, un boceto con una luz más clara y diáfana en contraposición a una obra final con un estilo más oscuro y tenebrista. Laura Malosetti plantea que los aspectos que más llamaron la atención de los espectadores contemporáneos fueron los efectos de luz y la sensación que logró transmitir Blanes de “la escena de tiempo detenido en un instante crucial, entre la vida y la muerte”²⁰⁴.

Resulta sugestivo destacar que, al igual que en “Asesinato de Florencio Varela”, José Miguel Carrera, figura central de la pintura, enfrenta el instante previo a morir de pie y con la mirada en alto. Mientras sus compañeros -el coronel José María Benavente y el ayudante coronel Felipe Álvarez- se encuentran cabizbajos, con una postura que indica la desolación y rendición ante la muerte. No obstante, el general demuestra valentía y fortaleza; Carrera se encuentra parado, “vestido como en los días de sus victorias” y “conserva en la mano la pluma con la que escribía”²⁰⁵. Se hace evidente que Blanes, una vez más, ensalza una actitud heroica frente a la muerte, con un sentido

²⁰⁴ Laura Malosetti Costa, *Poderes de la pintura*, 84.

²⁰⁵ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 121.

moralizante y despojado del costado triste de morir, sino que hasta el último instante el general se encuentra dando el ejemplo, lo que se realiza con el detalle de la pluma²⁰⁶.

Es posible apreciar una exaltación de “valentía” frente a la muerte, en el que el protagonista no exhibe sentimientos, “el rostro de Carrera revela una profunda i dolorosa impresión, pero no de ese dolor desconsolado i vulgar, sino de un dolor altivo, mezcla de angustia i de despecho, mui propio del altanero carácter del héroe [sic]”²⁰⁷. Esta representación está en consonancia con una nueva tendencia cultural emprendida por artistas del Neoclásico, lo que Barrán categoriza dentro de la “sensibilidad civilizada”, en la que se instaló “la privatización de las emociones, la representación del alma”, en la que el placer y la pasión debían estar controlados²⁰⁸.

“Los últimos momentos del General M. Carrera” es otro ejemplo de una fusión de culturas y sensibilidades; por un lado la iluminación de la obra se corresponde con una mentalidad propia de la cultura del barroco, en la que la oscuridad aporta dramatismo y un ambiente lúgubre; por otro lado, la muerte heroica y ejemplarizante responde a una tema recurrente propio del arte Neoclásico y de la sensibilidad “civilizada” en la perspectiva de Barrán.

En último lugar, “La Cautiva” es otra obra en la que la muerte subyace como un elemento próximo²⁰⁹. El personaje central es una mujer blanca raptada y la escena se focaliza en el “después” del arrebato violento²¹⁰.

²⁰⁶ La actitud heroica y moralizante frente a la muerte se puede observar en obras neoclásicas, en las que se desliga a la muerte de su negatividad y no se subraya la emotividad. Véase como ejemplo “La muerte de Sócrates” de fin de siglo XVIII del francés Jacques-Louis David. Al igual que en la presente obra, si bien los que rodean al filósofo parecen estar abatidos, este se encuentra erguido y fuerte hasta el momento de su muerte.

²⁰⁷ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes*, 121.

²⁰⁸ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad*, 233-245.

²⁰⁹ Son dos las obras de Blanes designadas “La Cautiva” y ambas fueron producidas en 1880. Estas poseen una misma temática: el rapto de mujeres blancas por parte de indígenas y su posterior cautiverio. La “otra” cautiva se encuentra actualmente en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y no se añadió en esta labor puesto que se entiende que la temática de dicha obra se centra en la noción de la violación y en la desolación de la mujer raptada y no así en la idea del final cercano. En “La Cautiva” seleccionada las escenas de violencia de los planos más profundos sugieren una idea de un destino final que la vinculan directamente con la idea de una muerte cercana, mientras que en la otra pintura, en los planos más distantes se observan indígenas esperando a la mujer blanca, en una lógica de esclavitud sexual.

²¹⁰ Importa señalar que existe una obra que sí se focaliza en el acto del rapto, como es “Rapto de una blanca” de Juan Manuel Blanes, realizada en 1875. Actualmente se encuentra en el Palacio Taranco.



Figura 43: “La cautiva” por Juan Manuel Blanes en 1880. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat

La protagonista de la obra se encuentra semidesnuda, sentada en la tierra, con sus brazos cruzados y su mirada hacia el cielo. Al lado de ella, a su izquierda, se puede notar un indígena observándola detenidamente, con una mirada que esboza cierta extrañeza²¹¹. En el fondo de la obra, un grupo de indígenas llevan a cabo numerosas acciones. No se logra distinguir con exactitud cuáles son, pero la presencia de armas y sus movimientos indican un paisaje marcado por la violencia.

La actitud de resignación de la protagonista, sumada a su desnudez, sugieren que ya ha sido víctima de diversos abusos y vejaciones. Resulta de interés, para futuros trabajos, analizar la figura del indígena en la producción blanística, puesto que el artista ostenta una visión compleja, que se aleja de la versión dicotómica de la época, en el que el indígena como bárbaro, era un enemigo para la consolidación de la nación. Nótese que los indígenas en los planos posteriores encarnan la violencia y la ominosidad, mientras que el cacique que acompaña a la protagonista la contempla desde la curiosidad, que incluso podría ser entendida como una mirada empática. Gabriel Peluffo Linari plantea que en esta obra se realizó un “operativo escénico con dos temporalidades diferentes que le permite a Blanes, por un lado, ser condescendiente

²¹¹ La composición de ambos protagonistas -la mujer blanca y el indígena observándola a un costado- se reitera en la posterior obra “Resurgimiento de la patria” realizada en 1898. Sin embargo, en “Resurgimiento de la patria” el mensaje se centra en el triunfo de la civilización frente al indígena como bárbaro. El indígena se añade junto a una especie de peleto de piel de jaguar, entendiendo al indígena como otro elemento autóctono de la historia local.

con la idea de la animalidad y violencia del indígena relegada a la distancia, y por otro, reconocer insólitas aptitudes afectivas en el paradigma bárbaro enfatizadas en un primer plano”²¹².

En este contexto de violencia, la mirada de la mujer mirada al cielo y su posición desganada indican un panorama en el que la muerte es próxima, la idea de un final cercano. Sin tonos oscuros ni paisajes románticos, Blanes logra dejar la idea de la proximidad de la muerte, aunque, en este caso, sin una referencia directa.

* * *

Tres obras que representan los últimos instantes previos al final. Tres obras que presentan la cercanía de la muerte desde tres variantes: el asesinato, la sentencia y la violencia de un rapto. Tres obras que manifiestan, a fin de cuentas, la cercanía de una muerte violenta.

Las obras protagonizadas por hombres –“Asesinato de Florencio Varela” y “Últimos momentos del General José M. Carreras”- están marcadas por la heroicidad, con figuras que, hasta el final, se encuentran de pie y con su mirada en alto. “La Cautiva” que responde al universo femenino, plantea una muerte próxima desde el rol de una víctima desolada que, a diferencia de los anteriores, se encuentra resignada ante el final.

Tres obras en las que se ostenta el costado más “civilizado” de Blanes. Un asesinato solitario y despojado de señales biológicas, una sentencia moralizante y una víctima que está cerca de un final en manos de agentes de la barbarie.

²¹² Gabriel Peluffo Linari, “Aproximaciones a una serie de obras clave”, *Página 12*, Buenos Aires, 17 de febrero, 2020.

6. Consideraciones finales

*Ningún hombre es una
isla entera por sí mismo.
Cada hombre es una pieza
del continente, una parte del todo. (...)
la muerte de cualquiera me afecta,
porque me encuentro unido a toda la humanidad;
por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas;
doblan por ti.*

John Donne (1572-1631)

A partir de lo esbozado en los distintos capítulos de esta tesis, es posible afirmar que un estudio reflexivo y crítico del arte brinda claves y constantes que resultan trascendentes a la hora de proponerse la comprensión de rasgos culturales de una determinada coyuntura, como es la muerte.

Tras un primer segmento que ahondó en el marco de referencias visuales de la muerte en el Uruguay de los siglos XVIII y XIX, en el segundo capítulo, a través del análisis de obras en las que la muerte se encuentra exhibida y manifiesta, fue posible vislumbrar rasgos culturales provenientes de distintas esferas artísticas y mentalidades. Por un lado, y desde una mirada más tradicional, Blanes, como pintor académico, eligió las batallas y los soldados caídos para crear un discurso de heroicidad a partir de la muerte, para trazar mensajes moralizantes y utilizó el paisaje como mecanismo para enfatizarla. Por otro lado, representó tradiciones y actitudes subyacentes frente a la muerte, en las que exhibió el dolor y la colectivización de los rituales fúnebres, aspectos que no coinciden con la nueva sensibilidad planteada por los autores Barrán y Àries, sino que responden a la aún latente cultura barroca, que converge, en gran medida, con la idea “bárbara” de Barrán.

Los casos en los que se cuenta con los bocetos y los productos finales son quizás los ejemplos más palmarios de la dualidad cultural en la que se sitúa Blanes. En pinturas como “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” o “Asesinato de Venancio Flores”, puede percibirse que las obras finales se centran en muertes solemnes y silenciosas, en las que los médicos o el clero emergen como personajes fundamentales en el acompañamiento de la muerte; dos de las instituciones fundamentales en la propagación de la nueva sensibilidad del siglo XIX. Por el contrario, parecería ser que el contacto más espontáneo del artista con la tabla, estaba marcado por lo dramático pútrido y violento.

En el tercer capítulo, al adentrarse en la dimensión alegórica del artista, se pudieron constatar una gama heterogénea de recursos para referir a la muerte; paisajes románticos que trazan paralelismos anímicos, personajes iconológicos paradigmáticos de la pintura occidental, naturalezas muertas -en más de una variante-, entre otros. Estas alegorías refieren a la muerte desde el sentimiento nacional, desde el sentimiento de melancolía identitaria, desde una visión trascendente y celestial, desde meditaciones sobre la caducidad y el paso del tiempo o desde la visión médica. En este universo, una vez más se vislumbraron expresiones nacionales-históricas que responden a demandas mayormente “civilizadas”, como también discursos barrocos, como la preocupación por el tiempo y la vanidad de la vida, o la presencia de una muerte representada por la calavera, aunque “perdiendo” la pulseada frente a la medicina.

En el cuarto y último capítulo, es quizás en el que las pinturas más ostentan el nuevo sentir que comenzaba a expandirse sobre la sociedad uruguaya en el último cuarto del siglo XIX. Por un lado, la muerte heroica, con la frente en alto y un final marcado por el coraje de perecer por ideales. Por otro, la encarnación de la dicotómica mirada de la civilización o barbarie, en la que Blanes sugiere la proximidad del final de la mujer blanca, en manos de sus raptos indígenas.

A la luz de lo mencionado, se cree que la hipótesis planteada se hace tangible en el estudio de la producción blanística. Pintura a pintura, se ha observado la confluencia de miradas y aportes culturales, siendo que Blanes, a fin de cuentas sí “expone la complejidad de un tiempo bisagra entre dos culturas y su producción artística se configura como un vehículo clave para comprender el cambio cultural acontecido en el siglo XIX en el Uruguay”.

La reafirmación de la idea inicial, suscita la necesidad de complejizar la figura de Blanes y de quitarle su extendido estigma de pintor académico-histórico, para poder comprenderlo desde su rico caudal de experiencias y culturas. Por ser la producción pictórica local más copiosa y reconocida del siglo XIX, sería interesante plantear la posibilidad de seguir investigándolo como “autor bisagra”, en otros tópicos relativos a la cultura.

La muerte, como tema cultural transversal en la presente tesis, se ha estudiado a partir de sus representaciones visuales. Resulta paradójico que este tópico fuera elegido antes de que irrumpiera la pandemia del Covid-19 en el año 2020, puesto que, con la llegada de esta, la temática se volvió quizás más actual y relevante. Como se ha expuesto con anterioridad, las pandemias y pestes conmovieron a las sociedades del siglo XIX, tanto como el Covid-19 ha sido un punto de inflexión en el discurrir histórico de los últimos 100 años. Este proceso actúa como una alteración en la cotidianeidad de las personas y emergen, en la agenda cultural, la enfermedad, la caducidad, y, en definitiva, la muerte. Así como Blanes acompasó la enfermedad y la muerte desde el arte, también en la actualidad existen profusos artistas que vuelcan esta temática en su producción²¹³.

En este contexto actual de pandemia, Blanes, como un referente visual rioplatense, adquiere también una notable repercusión. Resulta sugestivo, para terminar la labor, observar la obra realizada por el colectivo uruguayo “Primer ensayo”, quienes, desde las redes sociales, y desde el lenguaje fotográfico, resignifican obras pictóricas célebres de la Historia del Arte, en clave contemporánea.

Realizando una patente alusión a la composición de Blanes, Alejandro Persichetti -fotógrafo y director del colectivo- resignifica la paradigmática obra “Un episodio de la fiebre Amarilla en Buenos Aires”, dotándola de nuevas referencias visuales de nuestro tiempo: los mamelucos quirúrgicos, el tapabocas o la presencia del celular²¹⁴.

²¹³ Véase obras como “Superhéroe” de el inglés Banksy, el uruguayo Juan Burgos con su collage analógico “The Hum” o el artista neoyorquino Dave Pollot en su “Naturaleza muerta”, en una enunciación no taxativa.

²¹⁴ Fotografía del colectivo “Primer ensayo”. Publicado por el usuario de Instagram primer_ensayo, el 18 de abril de 2021. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/CN01KX2hMLO/>.



Figura 44: “La fiebre amarilla” por “Primer ensayo” en Instagram: primer_ensayo. Publicación del 18 de abril.

Si bien se agregan estos atributos de la contemporaneidad, puede verse cómo ciertas premisas se mantienen; cómo la muerte y la enfermedad siguen siendo elementos inextricables a las sociedades humanas y, aunque pasen las generaciones y el tiempo, existen comportamientos de larga duración, que no pierden su significado.

Blanes fue un hombre de su tiempo, que sintetizó en su pintura sensibilidades y mentalidades provenientes de distintas culturas y de disímiles duraciones. Sin embargo, resulta que su obra, por tratar temas existenciales como la muerte, resulta vigente en la actualidad, porque, ante todo, la finitud de la vida es un tema que sigue y seguirá siendo una piedra angular de la Historia del Arte y de la Historia de la Cultura.

7. Bibliografía

7.1. Referencias bibliográficas

Libros, artículos y trabajos académicos

Àries, Philippe. *El hombre ante la muerte*. España: Thesaurus, 1984.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura bárbara. El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 2015.

Barrán, José Pedro. *Medicina y Sociedad en el Uruguay del Novecientos -I- El poder de curar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992.

Bauso, Matías. *Una épica de los últimos instantes. Tratado de adioses, epitafios, estertores, suspiros, gestos postreros y palabras finales-* Sudamericana: Buenos Aires, 2010, 14.

Bentancor, Andrea et. al. *Muerte y religiosidad en el Montevideo colonial. Una historia de temores y esperanza*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

Beretta García, Ernesto. “Desterrando indios y gauchos. El proyecto sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales”, *Trama* 2, (2010): 15-25.

Bielli, Andrea y Erchini, Carolina. “De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central”, *Trama*: 1 (2009): 9-38.

Bielli, Andrea y Erchini, Carolina. “Iconografía funeraria en el cementerio central de Montevideo”: *Acervo* 1, (2006): 73-88.

Braudel, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Brunel, Adolfo. *Opúsculo sobre higiene de los niños*. Montevideo: Imprenta tipográfica a vapor: 1865.

Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Bustamante, Raúl Montero. *Exposición de Juan Manuel Blanes. Teatro Solís. Montevideo. Junio 1941*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública. Comisión de Bellas Artes: 1941.

Bustamante, Raúl Montero, coord.. *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos*. Montevideo: 1905.

Castells, Juan (curador) *Viviendo el arte desde el coleccionismo*. Montevideo: BMR productora cultural: 2019.

Cullen, Carlos. “El ethos barroco. Ensayo de definición de la cultura latinoamericana a través de un concepto sapiencial”. En *Libro Anual del Instituto Teológico del Uruguay*, editado por Héctor Eduardo Gil. Montevideo: Instituto Teológico del Uruguay Monseñor Mariano Soler, 1982, 85-103.

De Baraño, Kosme. “Reflexiones del Bodegón”, en *Naturaleza Muerta. Pintura española de los siglos XX-XXI*. Editado por Galería de arte Marbolough. Madrid: Marbolough, 2016, 5-15.

De María, Isidoro. *Montevideo Antiguo. Tradiciones y recuerdos. Tomo I*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1957.

De María, Isidoro. *Montevideo Antiguo. Libro IV*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1895.

Del Bono, Fernández. “Cambio institucional en el Uruguay moderno e inserción en la economía internacional: transformaciones entre 1870 y 1913”, *Cuadernos del Claeh* 94-95, (2007): 143-163.

Di Maggio, Nelson. *Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Primer pintor uruguayo*. Montevideo: Varios-autor, 2017.

Favarger, G; Cabus, J; Erard, M; Clerc, F; Guyot, CH; Schaerer, R; Menoud, Ph.-H. *El hombre frente a la muerte*. Buenos Aires: Troquel, 1964.

Fernández Saldaña, José María. *Juan Manuel Blanes su vida y sus cuadros* Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931.

Fiquepron, Maximiliano. “Episodios de fiebre amarilla en Buenos Aires, escenas de epidemias en occidente”. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales* 10, (2012): 1-21.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.

Fucé, Pablo. *El poder de lo Efímero. Historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)*. Montevideo: Linardi y Risso, 2014.

Guinzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores, 1999.

Gómez Martín, Davinia. “Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental”. Tesis pregrado en, Universidad de la Laguna, 2015.

Haindl Uriarte, Ana Luisa. “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”. *Revista Chilena de Estudios Medievales* 3 (2013): 89-108.

Hudson, William Henry *La Tierra Purpúrea*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017.

Hurtado, Guillermo. “Naturaleza muerta (still-life)”. *Dianóia* 64, (2020): 181-192.

Íñiguez, José Antonio. “La iconografía del Padre Eterno”, *Scripta Theologica* 495 (1999): 496.

Koselleck, Reinhardt. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.

Lema Mosca, Álvaro. “Literatura, imagen e identidad” *Revista Sic*: 20 (2018): 50-55.

Malosetti Costa, Laura. “La cuestión del público en la gestación del arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes. *Publicación del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (s/f): 156-163. Recuperado de: <http://www.caia.org.ar/docs/24-Malosetti%20Costa.pdf>

Malosetti Costa, Laura. “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, *Eadem utraque Europa*, 3 (2006): 61-98.

Maravall, José Antonio. “Un esquema conceptual de la cultura barroca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*: 273 (1973), 423-461.

Marcaida, José Ramón y Juan Pimentel. “¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el barroco español”, *Acta Artis* 2 (2014), 151-167.

Nougués De Monsegur, Clara. “Hundimiento del Vapor América”, *BCN*: 805 (2002), 221-226.

Orozco Díaz, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1975.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Edición digital Titivillus, 1962.

Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la pintura en Uruguay, tomo I. El imaginario nacional-regional (1830-1930) De Blanes a Figari*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2015.

Peluffo Linari, Peluffo. “Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX”. En *Memorias del Encuentro Regional de Arte. Región Fricciones y ficciones. Tomo I*.

Editado por el Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo: Ediciones del Museo Juan Manuel Blanes, 2009: 110-131.

Perrée, Caroline, “La iconografía de la Santa Muerte: antropología de una imagen abierta”. En *La Santa Muerte, Espacios, cultos y devociones*, editado por Alberto Hernández Hernández (coord.). México: El Colegio de la Frontera Norte y el Colegio de San Luis, 2016: 209-229.

Peruchena, Lourdes. “La cultura y sus tendencias”. En *Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado. Tomo I. 1808-1880*, editado por Gerardo Caetano et. al., (Montevideo: Planeta, 2016), 225-227.

Petrou, Aspacia Petrou y Arbélaez, Lucrecia. “El tenebrismo como representación del mal y la fealdad en la pintura religiosa del barroco español. Siglo XVII”, *Revista de Filosofía* 89, (2018): 7-36.

Piqueras Arona, Germán. “Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX”. Tesis Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

Porley, Carolina. “Iconografía de la peste en Montevideo. A propósito de una alegoría sobre la epidemia de 1857, *Sic* 27, (2020): 112-125.

Portillo, José. “Historia de la Medicina Estatal en Uruguay (1724-1930)”, *Revista Médica del Uruguay* 11, (1995): 5-18.

Rey Ashfield, William. “Efímeros monumentos de la muerte”, *Revista número 5*: (2018): 70-77.

Rey Ashfield, William. “Fortuna labilis. Un tópico barroco en la obra de Juan Manuel Blanes”. *Mouseion* 26 (2017): 43-53.

Rey Ashfield, William. “Higiene y belleza. Dos tópicos determinantes de la arquitectura funeraria montevideana en el siglo XIX”. *Atrio* 23, 2017: 108-121.

Riego Amézaga, Bernardo. “Las imágenes como fenómeno cultural. Una necesaria mirada por etapas para abordar retos actuales”, *Historia y Memoria de la Educación* 10, (2019): 17-49.

Salterain y Herrera, Eduardo. *Blanes, el hombre su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya: 1950.

Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayo*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2013.

Toajas Roger, María Ángeles (directora). *Glosario visual de técnicas artísticas. Arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, esculturas. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Ziegler, María Magdalena. “Vanidad de vanidades. Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”. *Cuadernos Unimetanos* 22, (2010): 24-29.

Zorrilla de San Martín, Juan. *La leyenda patria. Versos. Notas de un himno*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

Archivo

Archivo General de la Nación (AGN), Montevideo, Uruguay.

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay.

Palacio Estevez, Montevideo, Uruguay.

Banco República, Montevideo, Uruguay.

Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

Colección de Arte Amalita Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina.

Prensa

El Correo, Montevideo, 1865.

El Correo Uruguayo. Montevideo, 1866.

El Diario. Montevideo. 1884

La Democracia, Montevideo 1875.

La estrella y el cañón de la libertad. Montevideo, 1839.

La Libertad. Montevideo, 1869.

La Nación. Buenos Aires, 2020.

La Tribunita. Montevideo 1866.

Página 12. Buenos Aires, 2020.

7.2. Bibliografía consultada

Álvarez Ferretjans, Daniel. *Historia de la prensa en el Uruguay. De La Estrella del Sur a Internet*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2008.

Malosetti Costa, Laura. “Cartografías del deseo”. *Caiana* 7, (2015): 1-9.

Panofsky, Erwin, Raymond Klibanski y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Alianza: Madrid, 1991.