

Iconografía de la peste en Montevideo. A propósito de una alegoría sobre la epidemia de 1857¹

Carolina Porley
Universidad CLAEH

Resumen

El artículo busca aportar a la iconografía de la peste en Uruguay a partir del análisis de una pintura poco conocida del acervo del Museo Histórico Nacional, *Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857*, realizada por Luis Voena en 1859. El análisis se detiene en la presencia en la obra de elementos de la iconografía de la muerte de origen medieval, así como en las alegorías representadas en relación a lo que fue la vivencia de aquella epidemia en la época. Se señalan las diferencias y similitudes respecto a la pintura más emblemática del acervo público dedicada a una epidemia: *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* de Juan Manuel Blanes. Se concluye que ambas obras muestran el carácter transicional del período respecto a lo que José Pedro Barrán definió como el pasaje de una sensibilidad “bárbara” a otra “civilizada” en el último tercio del siglo XIX. Finalmente, se presenta la pervivencia de la iconografía analizada en la producción artística contemporánea de Juan Burgos vinculada a la actual pandemia.

Palabras clave: Iconografía de la peste – fiebre amarilla – Luis Voena – Juan Manuel Blanes – Juan Burgos

Plague iconography in Montevideo: an allegory about the epidemic of 1857

Abstract

This article contributes to the plague iconography in Uruguay by analyzing a scarcely known painting from the collection of the National History Museum, *Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857*, created by Luis Voena in 1859. It considers Voena's work as part of the discourse about the yellow fever epidemic that Montevideo suffered in 1857. It focuses on the allegories represented and on the presence of elements related to medieval plague iconography. The differences and similarities of Voena's painting are contrasted with the most emblematic painting in the public collection dedicated to the same theme: *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* by Juan M. Blanes. It concludes that both paintings express the transitional nature of the 1857-1871 period, regarding what José Pedro Barrán defined as the passage from a “barbaric” to a “civilized” sensibility in the last third of the 19th century. Finally, the article discusses the survival of such iconography in the work of contemporary artist Juan Burgos dedicated to the current Covid-19 pandemic.

Keywords: Plague iconography – Yellow Fever – Luis Voena – Juan Manuel Blanes – Juan Burgos

¹ Este trabajo es parte de un proyecto de investigación sobre las colecciones privadas en los museos públicos. Un primer acercamiento al tema fue publicado en el semanario Brecha del 9/10/2020, bajo el título “La fiebre amarilla antes de Blanes”.



Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857 (1859), Luis Voena.

La propagación del nuevo coronavirus estuvo acompañada este año de una circulación también intensa de imágenes de obras de arte referidas a distintas crisis epidémicas que padeció la humanidad y que forman parte de la iconografía de la peste producida por el arte occidental en los últimos setecientos años.² *El triunfo de la muerte* (1562) de Pieter Brueghel, asociado a la peste negra del siglo XIV, ha sido una de las obras más descargadas este año del repositorio digital del Museo del Prado. El óleo fue comentado en numerosos artículos y conferencias virtuales, siendo también muy compartido en las redes sociales. Algo similar sucedió con una de las escenas más antiguas que se conservan referidas al mismo tópico: *El triunfo de la muerte* de Bonamico Bufalmacco, pintado hacia 1336 en el Camposanto de Pisa. Curiosamente esta pintura, que se encontraba muy deteriorada, fue restaurada en 2019, apenas unos meses antes del inicio de la actual pandemia.³

En Uruguay, el principal referente visual de una crisis epidémica es sin dudas el óleo *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, pintado por Juan Manuel Blanes en 1871. El cuadro fue adquirido por el gobierno de Lorenzo Batlle poco después de que Blanes lo terminara, y antes de que lo exhibiera en Buenos Aires. Tal como ha destacado la historiografía especializada, fue la obra de arte que más éxito de público alcanzó en el siglo XIX en el Río de la Plata. Durante su exhibición en Buenos Aires a fines de 1871 miles de personas fueron a verla al antiguo Teatro Colón. Decenas de artículos la comentaron y discutieron en la prensa, y hasta el presidente argentino Domingo F. Sarmiento envió una carta de reconocimiento al artista. “El pueblo entero, hombres, mujeres y niños, marchó en procesión a admirar la peregrina obra”, recordó tiempo después el historiador argentino Eduardo Schiaffino (Malosetti, 1992: 160). El cuadro ha estado en exhibición de modo

2 Por iconografía de la peste entiendo el conjunto de representaciones visuales referidas a distintas crisis epidémicas generadas por enfermedades como la gripe, la fiebre amarilla, la viruela, denominadas genéricamente como peste. Incluye imágenes con elementos alegóricos y/o simbólicos cuyas formas, significados y atributos mantienen principios básicos al tiempo que van incorporando modificaciones a lo largo del tiempo.

3 En Uruguay, un ejemplo del interés renovado por ambas pinturas puede encontrarse en el artículo “Notas sobre la iconografía de la peste (siglos XIV a XX). Entretelones: Un episodio de la fiebre amarilla de Juan Manuel Blanes”, del historiador Gabriel Peluffo, publicado en julio de 2020 en la web de la Academia Nacional de Letras. Disponible en: www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/124204/1/anl_peluffo_imagenes.pdf.

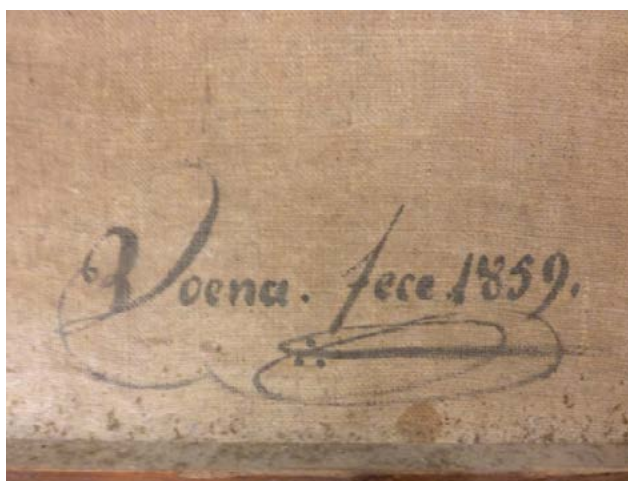
prácticamente permanente en la planta baja del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), siendo excepcionales las ocasiones en las que las autoridades accedieron no ya a prestarla sino a descolgarla (Porley, 2019: 27).

Sin embargo, el acervo museístico público tiene una obra anterior referida a una epidemia. Se trata de una pintura alegórica, poco difundida y conocida que pertenece al Museo Histórico Nacional (MHN). *Llegada de la epidemia a Montevideo en 1857* fue realizada por el pintor italiano Luis Voena dos años después del brote de fiebre amarilla que azotó a la ciudad entre febrero y junio de 1857. Como pieza iconográfica presenta mayor proximidad con las escenas de “triumfo de la muerte” realizadas por Buffalmacco y Brueghel, que con la imagen solemne representada por Blanes. El propósito de este artículo es precisamente ofrecer un análisis de ese cuadro del MHN vinculándolo con esa tradición iconográfica.

Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857

La obra ingresó al MHN en 1921, como donación de Félix Buxareo Oribe. En el archivo del museo no hay registros sobre su circulación y divulgación en los últimos cien años (la carpeta de antecedentes no incluye referencias a préstamos, exhibiciones o reproducciones). Sin embargo, en julio pasado la pintura fue limpiada y desde el 3 de octubre se exhibe en Casa Rivera como parte de la muestra *Entre la vida y la muerte. Salud y enfermedad en el Uruguay de entre siglos*, realizada en el marco de los festejos del Día del Patrimonio dedicado al Dr. Manuel Quintela.

El reverso del cuadro arroja algunos datos de interés. El artista incluyó allí su firma, la cual confirma que era italiano (escribió “fece 1859”) y también que era masón (debajo de su nombre incluyó el símbolo de los tres puntitos formando un triángulo).



Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857. Detalle del reverso. Foto: Ernesto Beretta.

Sabemos que Luis Voena se encontraba radicado en Montevideo en octubre 1857, tres meses después del fin de la epidemia. Ese mes publicó un aviso en la prensa ofreciendo sus servicios como retratista, prometiendo “perfecta semejanza” (*El Comercio del Plata*, 10 de octubre de 1857). Es probable que siguiera en la ciudad en 1859, cuando pintó el óleo sobre la epidemia. Casi dos décadas después lo encontramos residiendo en Buenos Aires donde dirigía una escuela de dibujo de ornato. En enero de 1877 presentó trabajos propios y de sus discípulos en la primera Exposición Industrial de Argentina.⁴

Yendo a la pintura, esta presenta una vista nocturna de Montevideo desde la bahía, con un cielo tapado de nubes, entre las cuales parece asomar la luna. En primer plano se ven varias embarcaciones, luego los muelles y galpones del puerto, y al fondo los edificios de la ciudad, entre los que se destaca la Catedral con sus torres y cúpula. En el río, unos esqueletos montados en dos caballos avanzan, dirigiéndose hacia la ciudad. Parecen haber tomado un primer bote con sus tres tripulantes, y aproximarse a un velero que se encuentra en el centro de la escena. El velero parece querer huir de esos esqueletos que se le aproximan. Lleva tres personas a bordo, una de las cuales se encuentra enferma y está siendo atendida por otra, aunque desde el agua un

⁴ Catálogo de la Primera Exposición Industrial Argentina, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1877, página 80. Agradezco a Laura Malosetti la referencia bibliográfica.

esqueleto se trepa al velero, seguramente para arrebatarse la frágil vida. En la zona de los muelles testigos de la escena huyen horrorizados.

El artista visualiza el inicio de la epidemia en Montevideo a partir de una escena que recoge la iconografía de la peste surgida a fines de la Edad Media en la que la enfermedad aparece a través de la figura de la muerte personificada como uno o varios esqueletos a caballo (también puede aparecer sobre murciélagos) que avanzan, galopando, sobre sus víctimas, festejando el espanto y el horror que infunden.

En la obra de Voena esos esqueletos aparecen en grupos, algunos están montados a caballos sobre el río, otros festejan luego de haber tomado un bote apropiándose de las vidas de sus tripulantes, otros se encuentran remando, como usurpando el lugar de esas primeras víctimas. En todos los casos aparecen en actitud macabra, lo que es característico de las escenas de *triunfo de la muerte* como la del Brueghel mencionada. En ese óleo la parca está sobre un caballo rojo, mientras un ejército de esqueletos se apropia de todo y todos en un poblado, en alusión a la idea cristiana de la muerte igualadora que no reconoce estamentos sociales.



Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857. Detalle.

Se trata de un tipo de iconografía propia de una sociedad premoderna que desconocía el origen y características de las enfermedades, y de una sensibilidad que veía a la muerte como parte de la vida cotidiana de las personas, por lo que no se ocultaba, sino que se personificaba como esqueletos completos o parcialmente descarnados, que podían incluir la indumentaria del muerto, o aparecer portando una guadaña o un reloj de arena.

Voena ajustó los elementos iconográficos a las circunstancias específicas en las que se inició el brote epidémico en Montevideo: la llegada de la epidemia es representada con los esqueletos que avanzan desde el río. Según el médico francés Adolfo Brunel (1860: 90), a principios de febrero de 1857 unos barqueros establecieron contactos nocturnos no permitidos con barcos de “patente sucia” (que habían notificado muertos o enfermos a bordo). Había entonces al menos dos embarcaciones procedentes de Rio de Janeiro (donde la fiebre amarilla era endémica desde 1849), que se encontraban en cuarentena en la bahía de Montevideo.

El contacto clandestino con esas embarcaciones llevó a los primeros contagios y las primeras muertes. Los nombres de esos remeros fueron divulgados por la prensa. Se trató de un padre, Andrés Cesaro y sus dos hijos que vivían en la calle Piedras, en el barrio de Las Bóvedas, y que fallecieron a fines de febrero.



El triunfo de la muerte (1562), Pieter Brueghel.

Desde allí la epidemia se extendió a todo el casco urbano, afectando fundamentalmente a la población en situación más vulnerable, puesto que las familias más adineradas huyeron de la ciudad, refugiándose en sus casas de campo, del Paso Molino, en la Unión, o en el litoral argentino.

Montevideo tenía entonces unos 55.000 habitantes. Según Brunel, en abril de 1857 permanecían en el casco urbano tan solo unas 15.000 personas, de las cuales un tercio enfermó. Los muertos fluctúan entre un mínimo de 888 personas, que es la estimación realizada por el periodista Heraclio Fajardo en base a la lista difundida por la Policía a la que agregó los fallecidos en junio (1857: 140) y un máximo estimado por Brunel de 1.600 decesos (1860: 62).



Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857. Detalle.

Siguiendo con el análisis de la obra, sobre el extremo izquierdo y en un plano más cercano, aparece otro elemento alegórico significativo que opera como contrapunto de la escena anterior. En un bote conducido por cuatro remeros, una mujer con túnica blanca y manto azulado se encuentra de pie. Uno de sus brazos está extendido y parece señalar la escena del avance de la epidemia analizada. La figura femenina, posible alegoría de la ciudad o de la República, sostiene en su mano izquierda una rama de palma, mientras que en la derecha tiene un mazo. Ambos elementos se vinculan con la iconografía cristiana de los mártires. Esas vidas que comienza a cobrarse la epidemia, que caen víctimas de un flagelo de origen desconocido, son inocentes. Dejan este mundo, pero sus almas están salvadas (Porley, 2020a: 25). Voena representó esas almas dirigiéndose al cielo como unas figuras espectrales, que recién pudieron visualizarse luego de que el óleo fue limpiado. Esos espectros están ubicados sobre los edificios de la ciudad, a la derecha del cuadro.

De este modo, como contracara de la escena del triunfo de la muerte, arrebatando las primeras vidas (las de los tres boteros que se encuentran en la embarcación tomada por los esqueletos), el artista plantea en este otro bote la redención de las víctimas. Son los mártires de la epidemia, que alcanzan un triunfo simbólico sobre la muerte al acceder a la vida eterna.

Testimonios de la época permiten una aproximación a la vivencia de la epidemia por parte de la sociedad, y arrojan pistas sobre las elecciones del artista. En el libro *Montevideo bajo el azote epidémico*, publicado a mediados de 1857, el escritor masón Heraclio Fajardo mostró cómo la epidemia fue vivida con gran angustia y desconcierto. La población temía el avance incontrolable de una enfermedad de la que poco y nada se sabía, y la errática actitud de la Junta de Higiene —que nunca reconoció que se trataba de fiebre amarilla— no hizo más que debilitar la confianza en la ciencia y las autoridades.

Ya era la fiebre amarilla importada del Brasil por una familia que había burlado la vigilancia higiénica, desembarcando en la ciudad antes de cumplir la cuarentena prescripta; Ya el tifus; Ya el cólera-morbus; Ya el vómito negro de la Habana; Ya una dolencia endémica o local desarrollada en la parte norte de la ciudad, o barrio de la Dársena, a consecuencia de los focos de infección allí estancados; Ya efecto del alumbrado a gas, o antes, de la situación de la Usina en un punto demasiado céntrico de la ciudad, y de la existencia de residuos venenosos en el estanque del gasómetro. Y ni faltó quien lo atribuyese [...] a la corrupción voluntaria de la atmósfera mediante inficionamientos químicos tan imaginarios como absurdos. La confusión, la incertidumbre penetró hasta en la esfera de la ciencia. [...] La Junta de Higiene se limitó al principio a publicar un sistema preventivo y curativo para la fiebre reinante, sin determinar no obstante su carácter. Interpelada por la ansiedad general, por el público conflicto, decidió al fin a caracterizarla de fiebre gástrica grave. [...] Los socorros de la ciencia eran insuficientes, y las más de las veces estériles. La ciencia perdía la cabeza. El pueblo, la confianza en sus auxilios³ (Fajardo, 1857: 12-13).

La crónica transmite un escenario francamente desolador, agravado por el hecho de que gran parte de las autoridades gubernamentales, que eran quienes debían gestionar la crisis, abandonaron la ciudad, incluido el presidente Gabriel A. Pereira (1794-1861). Esa actitud fue objeto de una dura crítica por parte de la prensa y los representantes diplomáticos, así como un vacío de poder que abonó aún más el desconcierto de los habitantes, el cual quedó plasmado en un poema satírico publicado en *El Eco Uruguayo* el 2 de abril de 1857, y citado por Pablo Brugnoli (2019: 91):

Empecemos por echar
Una mirada al gobierno...
Qué!... si no bajó al infierno
No sé dónde fue a parar!...
¿Y las cámaras?... ¡ne quácan!
Están en cuarto intermedio!...
Si Dios no pone remedio,
Si sus iras no se aplacan,
Es preciso ser bucéfalo
Para no notar que el pánico
De este flagelo satánico

5 Se ha optado por conservar la sintaxis y la ortografía originales.

Dejará al país... acéfalo
 ¿Y de empleados?... no hay uno
 Que de su puesto no emigre
 Con más terror que si un tigre
 Corriera tras él, hambruno [...]
 Por lo demás, quién no emigra
 De esta infelice ciudad?...
 Quién no ve con ansiedad
 Que su existencia peligra?

Frente a esa desazón el óleo de Voena aporta un mensaje tranquilizador, en el sentido que la salvación de la población era posible mediante la redención de las víctimas, que son elevadas por el artista a la condición de mártires. Frente a los que huyeron, quienes permanecieron en Montevideo y se quedaron asistiendo a los enfermos y sus familiares o cayeron víctimas de la fiebre, tienen ganado el cielo, son los mártires de la epidemia.

En ese sentido, un aspecto significativo de la pintura es su contribución a la construcción de un martirologio vinculado a la epidemia, acompañando un discurso moral respecto a las actitudes deseables de las personas ante la crisis padecida. En toda epidemia las sociedades tienden a afirmar valores morales, así como a buscar culpables de la desgracia colectiva, lo que genera la ilusión de control de la situación. Hay un proceso de construcción discursiva, de transmisión de conductas ejemplarizantes que son elevadas a la condición de mártires o héroes, mientras otros funcionan como encarnaciones del egoísmo y la negligencia. Ese relato aporta claridad y permite satisfacer en parte la necesidad de certezas (Brugnoni, 2019: 115).

Nuestra hipótesis es que Voena dio a su cuadro un sentido pedagógico, de transmisión de modelos de civilidad, siguiendo los principios de la Masonería, institución que en aquellos tiempos estaba librando una verdadera batalla discursiva respecto a los principios que debían regir el orden social. Y lo hizo a partir de la escena representada en el velero, embarcación que se ubica en el centro de la composición y que concentra la tensión. En ese velero que intenta huir de la muerte aparece representado, por un lado, el avance de la epidemia (con el esqueleto que se trepa para llevarse la vida enferma) y, por otro, el auxilio humano a las víctimas (las dos personas que acompañan al enfermo).



Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857. Detalle.

En un principio, podría pensarse que la persona de pie al lado del enfermo es un médico o un sacerdote, que está brindando asistencia al moribundo (sanitaria o espiritual). Pero un estudio más detenido, tomando en cuenta la construcción discursiva que tuvo lugar en torno a la epidemia, permite formular otra hipótesis.

Si volvemos a Fajardo, que compartía con Voena su filiación masónica, este escritor tuvo un rol muy importante en la construcción discursiva asociada a la epidemia. En su libro, ya citado, dedica varios capítulos a homenajear a distintos actores que socorrieron a las víctimas: los médicos, el Hospital de la Caridad, los sacerdotes, la Masonería y la Sociedad Filantrópica (creada por la Masonería para asistir a los más afectados), la Junta Económico-administrativa de Montevideo (único organismo gubernamental citado). También celebró la ayuda proveniente desde Buenos Aires y el papel de la prensa.

En el capítulo titulado “Los mártires del deber”, rinde homenajes a tres figuras que murieron cumpliendo sus tareas profesionales de asistencia a las víctimas: los doctores Teodoro Vilardebó y Maximiliano Rymarkiewicz, y el vicario apostólico José Benito Lamas, que enfermó cuando brindaba asistencia espiritual a los moribundos. Por último, el capítulo más largo del libro se titula “Los mártires del egoísmo” y está dedicado a la tragedia de los hermanos Federico y Rosa Cabot, uno de los episodios que más conmovió a la sociedad montevideana durante la epidemia.

Se trata de dos hermanos de clase acomodada, que enfermaron de fiebre amarilla y fueron dejados por su padre en el Hospital de la Caridad, donde murieron a los pocos días, en abril de 1857. El hecho tuvo una gran repercusión que se reflejó en la prensa, que durante meses comentó el episodio, y también inspiró algunas obras literarias como la novela *La tumba de Rosa*, de Antonio Díaz.

Hubo una fuerte condena social a la actitud del comerciante José Cabot de abandonar a sus hijos en lugar de cumplir con su responsabilidad filial, permaneciendo con ellos y cuidándolos en su hogar. Entonces las personas transitaban las enfermedades y se morían en sus casas, recibiendo auxilios médicos y espirituales, pero permaneciendo siempre al cuidado de sus familiares. El Hospital de la Caridad, el único que existía, recibía a los más desamparados, a aquellos que no tenían recursos o a alguien que los pudieran cuidar.

Como ha señalado José Pedro Barrán, en la “cultura bárbara” la muerte era sentida por las personas como parte de la vida, pero había un gran miedo a morir solo, abandonado por los deudos. Por eso, el gran impacto que generó el caso de los hermanos Cabot en medio de tantas muertes, no tuvo que ver con los fallecimientos en sí, sino con sus circunstancias: el padre había sometido a sus hijos a una muerte en soledad (Barrán, 1998: 178-179).

La Masonería hizo un especial uso público de la tragedia. La Sociedad Filantrópica costó el entierro y pese al miedo al contagio, “un inmenso gentío” acompañó el cortejo fúnebre.

La noticia de la muerte de los hermanos circuló velozmente por la ciudad [...] Cuando el padre todavía no se había presentado, un inmenso gentío se hallaba aglomerado a las puertas del Hospital, de donde partió el cortejo presidido por todos los miembros de la Sociedad Filantrópica. Los ataúdes con dos coronas fueron conducidos al Cementerio Central por una multitud entre quienes se contaba “cuanto existía de más distinguido en la ciudad” (Barrán, 1998: 182).

El caso de estos “mártires del egoísmo” permitió:

una afirmación contundente sobre un valor moral que aún pretendía preservar la devastada ciudad: el cuidado fraternal y paternal a los afectados, que significaba un consuelo terrenal mientras toda la sociedad se encontraba a merced del ataque de un enemigo desconocido (Brugnoni, 2019: 116).

Y permitió también a la Masonería defender la noción de filantropía como principio rector de la vida en comunidad, en oposición a la noción cristiana de caridad, presente desde tiempos de la colonia, y defendida por la Iglesia católica:

[La epidemia] generó una incertidumbre generalizada que constituyó el contexto subjetivo favorable para abrir un debate público, una deliberación existencial que inicialmente se centró en las ideas de caridad y filantropía, que condensaron las dos formas éticas de comunidad que estarán detrás del debate sobre la secularización. Estas ideas compitieron por dar un sentido al contexto de incertidumbre generado por el desastre. Por un lado, la caridad como una forma de alcanzar la salvación del alma, objetivo que relaciona al individuo concebido fuera de su contexto familiar y social, y en relación directa con la Iglesia, por otro, la filantropía como un acto de fraternidad, que ubica al individuo en una comunidad (la familia, la logia) que

se fundamenta en el dar. La lucha pública entre las dos concepciones surgió por primera vez en la historia del país durante la epidemia, de una manera abierta y explícita (Brugnoni, 2019: 123).

En ese sentido, una posible interpretación del velero y sus tripulantes en el cuadro de Voena es que quienes tratan de huir de la muerte son los miembros de una familia, el padre, la madre y el hijo enfermo, que se muestran juntos, enfrentando el advenimiento de la epidemia.

De la observación de las figuras, advertimos que se trata de una figura femenina sentada y una figura masculina parada, y que por sus vestimentas son miembros de las clases acomodadas. La figura enferma, de complexión más pequeña, parece asimismo más joven que las otras. Así, la persona de pie, que contiene al enfermo, acompañándolo en momentos en que la muerte se hace presente (el esqueleto que trepa al velero), es el padre. Un padre que no está ausente y omiso como en la tragedia de los hermanos Cabot, sino que Voena coloca ahí como ejemplo de amor y responsabilidad filial y también como modelo de civilidad.

Este sentido, que aquí atribuimos a la obra de Voena, es muy similar al que el propio Blanes realizó en su famoso cuadro de la fiebre amarilla. En *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, Blanes ubicó en la misma escena dedicada a la tragedia de la familia italiana (la madre muerta y el niño intentando alimentarse de su pecho), a dos figuras que no tuvieron relación con ese episodio y que eran dos referentes de la masonería porteña, José Roque Pérez y Manuel Argerich, el primero presidente y el segundo miembro de la Comisión Popular de Salubridad quienes murieron de fiebre amarilla mientras ayudaban a combatir la epidemia.

Blanes decidió homenajear a sus colegas masones y referentes de la clase alta porteña que, a diferencia de muchos de sus pares, no dejaron Buenos Aires, sino que se quedaron en la ciudad cumpliendo su deber cívico ayudando a los más necesitados, como lo había pedido la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados Masones (Amigo, 1994).



Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871), Juan Manuel Blanes.

Blanes contribuyó así a la construcción de un martirologio masónico asociado a la epidemia. Podría haber elegido a dos policías que perecieron mientras cumplían tareas de control sanitario y traslado de víctimas, o sacerdotes que murieron dando asistencia religiosa a los enfermos, o dos médicos que cayeron cumpliendo su deber profesional (Argerich y Roque Pérez eran doctores en leyes, solo el primero tenía conocimientos en medicina). Como afirma Diego Galeano, la obra de Blanes muestra que:

más allá de los espacios que las corporaciones médicas y policiales fueron ocupando dentro de la política sanitaria, el impacto de la epidemia de fiebre amarilla puede medirse en otro terreno: la construcción de la figura del héroe que la masonería supo capitalizar en medio del rechazo popular a los médicos (2009: 115).

De ese modo, las obras de Voena y Blanes parecen encontrarse y coincidir en su mensaje moralizante, en la transmisión de modelos de civilidad y fraternidad comunitaria, de acuerdo a la filiación masónica de ambos.

Claro que ese sentido moralizante común tiene lugar en pinturas con planteos iconográficos muy distintos. El cuadro del italiano presenta una escena en la que la enfermedad es representada a partir de la figura de la muerte que avanza de forma temeraria y macabra hacia la ciudad, mientras se cobra sus primeras víctimas. Estas aparecen indefensas, enfrentando su fatídico destino, y las esperanzas de salvación están puestas en la redención de sus almas. La representación tiene puntos de contacto con escenas del *Triunfo de la muerte* que dejan en evidencia la incapacidad humana para contener el flagelo (lo que servía, dentro de la moral católica, de recordatorio respecto a la futilidad y fugacidad de la vida terrenal).

Por su parte, en su famoso óleo, Blanes ocultó la muerte, borrando los estragos de la enfermedad en el cuerpo embellecido de la madre muerta. Eligió una escena íntima habilitadora de un duelo colectivo, sobre la representación de una ciudad asolada y de personas desesperada frente al avance incontrolable de la epidemia. El artista creó una escena solemne y serena que transmite tranquilidad y una sensación de situación contenida, en clara relación al proyecto político civilizador que compartía Blanes con la elite ilustrada rioplatense del siglo XIX.

En las diferencias señaladas entre las representaciones de Voena y de Blanes sobre las crisis epidémicas que afectaron a las ciudades del Plata en el siglo XIX puede reconocerse el carácter transicional del período que abarcan ambas pinturas (1857-1871) respecto a lo que Barrán ha definido como el pasaje de una sensibilidad “bárbara” a otra “civilizada” en la sociedad uruguaya del último tercio del siglo XIX.

Como sostiene Barrán, la cultura civilizada, negó la muerte, ocultándola y temiéndola. La transformó en cosa seria y temida, de la que había que huir, transformando lo macabro en “prueba de insensibilidad [...] La muerte debía ser respetable, digna y seria, pero también majestuosa y bella, todo con tal de negar o encubrir la realidad” (1998: 241-242). La cita recuerda un juicio que un periodista del diario *La Tribuna* de Buenos Aires hizo del cuadro de Blanes: “es horriblemente bella esta pintura” (Malosetti, 1992: 160).

La muerte “exhibida y aceptada”, como en el cuadro de Voena, es propia de la “cultura bárbara”. Este tipo de imágenes eran frecuentes en el Montevideo de mediados del siglo XIX, en elementos cotidianos como los avisos fúnebres publicados en la prensa que aparecían precedidos de un cráneo con dos tibias en cruz, o en expresiones de arte funerario como los relieves escultóricos de las metopas de la Rotonda del Cementerio Central. Estos presentan la imagen de la muerte segura, con el cráneo y las tibias cruzadas (*memento mori*), alternándose con relojes alados (fugacidad de la vida terrenal) y mesas revueltas con cetros, libros y otros elementos que aluden a la futilidad del poder terrenal ante la universalidad de la muerte.⁶

También el catafalco montado en la Iglesia Matriz para el funeral del vicario apostólico José Benito Lamas, quien murió durante la epidemia de fiebre amarilla el 9 de mayo de 1857, presenta una iconografía similar. Según un dibujo que se conserva de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, el túmulo funerario constaba de un remate piramidal con dos esqueletos de pie ubicados a ambos lados de una placa conmemorativa.

6 Es interesante consignar que el diseño del Cementerio Central y los monumentos funerarios construidos en él a partir de la década de 1860, reflejan el advenimiento de la nueva sensibilidad civilizada, que alejaba la muerte de la vida cotidiana, embelleciendo los cementerios como parques (lugares de paseo), y que destinaba las expresiones del arte funerario a homenajear al difunto (a través del retrato), incluyendo imágenes que ayudan al duelo, como la representaciones de figuras dolientes, y acompañados de una simbología basada en alegorías clásicas, ángeles y cristos. No hay representaciones de la muerte. En ese sentido, las metopas de la Rotonda (seguramente diseñadas por el propio arquitecto Bernardo Poncini en 1858) son vestigios de una iconografía anterior y en retroceso. Véase, de A. Bielli y C. Erchini, “De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central”, Trama. Revista de Cultura y Patrimonio de la Asociación Uruguay de Antropología. Año I. N.º 1, 9-38, 2009.



Rotonda del Cementerio Central. Detalle de las metopas del friso (c. 1860). Fotografía propia.



“21 de Agosto de 1857. Túmulo en el funeral del Sr. Vicario Apostólico Dn. José Benito Lamas –en la Matriz– El cura Estrázulas”. Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Prontuario de Paisajes. Biblioteca Nacional.

Es interesante consignar cómo la pintura de Voena se asemeja a una obra temprana y desaparecida de Blanes, realizada en 1857 y dedicada precisamente a la epidemia de fiebre amarilla en Montevideo. De acuerdo a descripciones que publicó la prensa en su momento, en ese óleo un joven Blanes representó a la ciudad:

personificada en una bellísima mujer [que] eleva su mirada al cielo. Una figura pálida, infernal, descarnada, inyectadas sus pupilas de sangre, oprime su cintura hincando en ella sus huesosos dedos. La víctima con angélica expresión de angustia y mansedumbre, apoya el brazo en una especie de zócalo [...]. Un cielo tétrico y sombrío con nubes de color plomizo que encapotan el horizonte, derrama sobre todo el cuadro sus tintas fúnebres y melancólicas (Fernández Saldaña, 1931: 36).

No sabemos si el artista italiano llegó a conocer ese óleo de Blanes y, por lo tanto, si lo tuvo presente al componer en 1859 su propia pintura sobre la llegada de la epidemia a Montevideo. Sí es muy probable que ambos artistas leyeran el libro de su colega masón, Heraclio Fajardo. Las metáforas y descripciones utilizadas por Fajardo en *Montevideo bajo el azote epidémico* pudieron inspirarlos. Por ejemplo, la descripción alegórica que hace de la ciudad al enfrentar el advenimiento de la epidemia.

Montevideo, irguiéndose donosa sobre su base de granito, aspiraba en esas brisas el perfume de sus flores, las últimas emanaciones de sus fecundos vergeles. Y descuidada, y voluptuosa, entregábase en brazos del placer, que la arrullaba con cánticos amorosos, con embriagantes saturnales. De súbito, un terrible escalofrío coge sus miembros y se pinta en su semblante una mortal palidez. Se inmoviliza su mirada y fijase, como el imán, en el norte, con una expresión de horror; cual si viera destacarse de las negras murallas de las Bóvedas las ígneas letras de su Mane Thecel Phares! Sus labios se contraen en medio de una sonrisa, y sueltan un grito sordo, lúgubre, fatídico, cual si una horrible serpiente se enroscara en su garganta. En seguida tambalea, estínguese el brillo de su mirada y tumba en tierra exánime y descompuesta, pero hermosa y simpática no obstante!... ¿Qué tiene, Montevideo? ¿Qué tienes, virgen querida?... Jamás tu frente se empañará con esas manchas históricas que la envuelven como un sudario. Jamás tu cielo, que diera envidia al de Nápoles, se nublaba como ahora [...] ¡Ay! ¡La epidemia está en tu seno y te desgarras las entrañas! (Fajardo, 1857: 11).

Fajardo personifica a Montevideo como una joven angelical, indefensa e inocente cuyo cuerpo es tomado por la epidemia como si “una horrible serpiente se enroscara en su garganta”. La alegoría recuerda la joven bella y pura que anuncia la redención de las víctimas en el cuadro de Voena, y tiene similitudes notables con la alegoría de Montevideo asaltada por una figura infernal (la fiebre) en la obra temprana de Blanes.

Así como el pasaje de una sensibilidad “bárbara” a otra “civilizada” no debe verse como un proceso lineal y acabado (más bien son transformaciones lentas y porosas, que dan lugar a coexistencias e inercias), también es cierto que las formas tradicionales de representación de la muerte y de la peste siguieron presentes, perviviendo, aunque resignificadas, en la modernidad. Así, si bien es cierto que hay un cambio iconográfico y conceptual que procesa Blanes entre su obra temprana dedicada a la fiebre en Montevideo en 1857 y su composición solemne y civilizada dedicada a la epidemia porteña de 1871, también lo es que el artista volvió sobre la imagen descarnada de la muerte en representaciones posteriores, como lo muestra una alegoría realizada hacia 1887 (Peluffo, 2020: 13), recientemente exhibida en el Museo Nacional de Artes Visuales en el marco de la exposición “Arte y Salud en el acervo del MNAV”, realizada también a propósito del Día del Patrimonio.



Triunfo de la ciencia sobre la muerte (alegoría) (c. 1887), Juan M. Blanes.

El óleo presentado bajo el título *Triunfo de la ciencia sobre la muerte*, representa una alegoría de la asistencia sanitaria, personificada como una mujer sentada, que se encuentra junto a una niña a la que suministra un medicamento. La mujer y la niña se abrazan mutuamente transmitiendo contención y confianza, mientras la muerte, representada como un esqueleto parcialmente cubierto por un velo negro, se encuentra muy próxima a ellas, pero en un plano inferior y de espaldas (cerca, pero alejada), y parece distraída, contemplando el ojo de la providencia, o el delta luminoso de la simbología masónica.

Si bien la alegoría de la muerte (que aquí también refiere a la enfermedad) recoge la iconografía de origen medieval, la misma se ubica en un marco de lectura muy distinto, propio de la modernidad y su idea del progreso civilizatorio, en donde el conocimiento científico y la medicina son los vencedores.

Arte y peste en tiempos de Covid-19

Finalmente, queda por establecer si la iconografía de la peste presente en la obra de Voena tiene alguna pervivencia en el arte contemporáneo que se ha venido produciendo durante la actual pandemia por Covid-19. Un ejemplo para una respuesta afirmativa es la producción artística reciente de Juan Burgos (Durazno, 1963).

La obra de este uruguayo se inscribe dentro de las prácticas artísticas apropiacionistas (creaciones que parten de imágenes preexistentes). Burgos realiza *collages* analógicos, manuales, a partir de imágenes que toma de diversas fuentes, desde el comic, la publicidad, el *packing*, la historia del arte, la propaganda religiosa o política, entre otras. Crea escenarios distópicos, en los que plantea un mundo caótico, violento, con distintas fuerzas que se enfrentan llevando a la destrucción de la humanidad.

A partir de esas escenografías apocalípticas el artista denuncia el caos del mundo contemporáneo y las fuerzas destructivas que identifica en el consumismo, el poder de las grandes corporaciones y la ideología del mercado.

Entre abril y mayo de 2020 Burgos realizó una serie de *collages* relacionados con la pandemia, en los que utilizó algunas imágenes vinculadas a la iconografía de la muerte que venimos analizando. Son tres piezas, *Adversi Venti Confligunt*, *La marca* y *The Hum* (Porley, 2020b: 8-9). En la primera presenta un escenario de caos y enfrentamiento entre las dos superpotencias, Estados Unidos y China (el título refiere en latín a los vientos contrarios que chocan entre sí), que tuvo un nuevo capítulo este año con el surgimiento del nuevo coronavirus. En *La marca* el artista parte de una figura tomada de una obra del mexicano Diego Rivera en la que un conquistador español del siglo XVI marca a un indígena con un elemento metálico. A partir de allí la composición reflexiona sobre la “vacuna obligatoria que seguramente nos impondrán” y, de forma más general, respecto el control que los gobiernos han ejercido sobre las ciudadanías con el confinamiento obligatorio y el rastreo mediante celulares, puntos de control de temperatura y drones, entre otras medidas de contención de la pandemia adoptadas por los países del sudeste asiático y luego extendidas a Occidente.



The Hum (2020), Juan Burgos.

En *The Hum* el artista presenta como figura central una alegoría de la muerte como un esqueleto parcialmente descarnado que toca en actitud macabra un instrumento de viento muy potente, en alusión al advenimiento del apocalipsis, mientras celebra su victoria sobre el mundo. El título refiere al intenso sonido que emana de ese instrumento, al que el artista colocó la trompa de un gramófono y que reconoce como “the hum”, en referencia a un sonido misterioso, de origen desconocido, que se ha escuchado en distintos puntos del planeta.⁷

Rodeada de fuego, la muerte celebra su triunfo en un escenario que corresponde a una ciudad hipermoderna e impersonal, con rascacielos que se elevan al cielo. Estos fueron tomados de obras de Julian Opie, artista que compone grandes instalaciones con escenografías de ciudades vacías, supertecnificadas y despersonalizadas, a través de las que transmite una mirada muy crítica de la contemporaneidad. En esa ciudad apocalíptica se encuentran unas figuras humanas totalmente cubiertas con unos trajes y máscaras que parecen protegerlos de una amenaza ambiental que podrían ser gases u otro tipo de emanaciones, o incluso armas bioquímicas, como podría ser un virus. Burgos tomó esos personajes de los murales que pintó Diego Rivera en 1933 en el Instituto de las Artes de Detroit, dedicados a la industria.

El artista nos hizo llegar por correo electrónico *The Hum* cuando estaba casi terminada (faltaba pegar el esqueleto) el domingo 24 de mayo, el mismo día en que *The New York Times* conmovió a la opinión pública estadounidense dedicando su portada a la publicación de una lista de mil personas, víctimas fatales del nuevo coronavirus en ese país. El diario demócrata acompañó cada nombre de un breve texto con la edad, profesión o vocación, lugar de residencia y composición familiar de cada uno de los muertos, en un esfuerzo por personalizar las estadísticas, y sensibilizar. Esos mil nombres que cubrían la portada correspondían al uno por ciento de las muertes hasta ese momento por Covid-19 en Estados Unidos.

La escena de triunfo de la muerte compuesta por Burgos podría referir así a Nueva York, una de las ciudades más cosmopolitas del mundo y epicentro de la pandemia en Estados Unidos, y esos personajes cubiertos podrían simbolizar el estado de excepción que forzó la actual pandemia y que llevó a los países a tomar medidas (cuarentena obligatoria, cierre de fronteras, distanciamiento social, restricción a libertades, control social), que si bien buscan proteger a la población, afectan principios liberales que sustentan la vida comunitaria en estos países. En ese sentido, el triunfo de la muerte en esta pandemia puede referir a la muerte simbólica de valores que han identificado a Occidente.

Fuentes y referencias bibliográficas

- Amigo, R. (1994). “Imágenes para una nación. Blanes y la pintura de tema histórico en Argentina”. *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México.
- Barrán, José Pedro (1991). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura bárbara 1820-1860*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- _____. (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: el disciplinamiento 1860-1920*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Bielli, A.; Erchini, C. (2009). “De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central”. *Trama. Revista de Cultura y Patrimonio* de la Asociación Uruguay de Antropología. Año I. N.º 1, 9-38.
- Brugnoni, P. (2019). *Los desastres como factores de cambio institucional. Estudio comparado de la epidemia de fiebre amarilla de 1857 y las inundaciones de 1959 en Uruguay*. Tesis de Doctorado en Ciencia Política. Instituto de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/22232>. Consultado el 22 de agosto de 2020.
- Brunel, A. (1860). “Memoria sobre la fiebre amarilla que en 1857 diezmó la población de Montevideo”. Porfirio Mamani-Macedo (Trad.) (2007), revista *Guaragua*. Año 11, n.º 26, 83-129.
- Fajardo, H. (1857). *Montevideo bajo el azote epidémico*. Montevideo: Librería nueva.
- Fernández Saldaña, J. M. (1931). *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- Galeano, D. (2009). “Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)”. *Salud Colectiva*. v. 5 n. 1, Lanús.
- Malosetti, L. (1992). “La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes”. *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Buenos Aires,

⁷ Juan Burgos, comunicación personal, 10 de setiembre de 2020.

CAIA, 157-163.

- _____. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peluffo Linari, G. (2020). “Notas sobre la iconografía de la peste (siglos XIV a XX). Entretelones: Un episodio de la fiebre amarilla de Juan Manuel Blanes”, en: Academia Nacional de Letras. Disponible en: www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/124204/1/anl_peluffo_imagenes.pdf. Consultado el 10 de agosto de 2020.
- Porley, C. (2020a). “La fiebre amarilla antes de Blanes”. *Brecha*, 9 de octubre de 2020, 24-25.
- _____. (2020b). “Civilizar la pandemia. Arte en tiempos de COVID-19”, revista *La Pupila*. Año 11. N° 54, julio 2020, 3-11.

Imágenes reproducidas

- Blanes, Juan Manuel (1871). *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*. [Óleo sobre tela]. Recuperado de: <http://mnav.gub.uy/m.php?o=77#:~:text=Llamado%20%20C2%ABel%20pintor%20de%20la,becha%20para%20formarse%20en%20Europa.&text=Los%20Treinta%20y%20Tres%20Orientales,una%20de%20sus%20obras%20mayores>.
- Blanes, Juan Manuel (1887). *Triunfo de la ciencia sobre la muerte (alegoría)*. [Óleo sobre tela]. Colección Manhard.
- Brueghel, Pieter (1562). *El triunfo de la muerte*. [Óleo sobre tabla]. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>
- Burgos, Juan (2020). *The Hum*. [Collage analógico].
- Voena, Luis (1859). *Llegada a Montevideo de la epidemia en 1857*. [Óleo sobre tela]. Museo Histórico Nacional. Foto: Matías Bernaola.