

"Una escena de amor y sacrificio". Historia y poética antiterrorista en un cuadro de Juan Manuel Blanes

Autor:

Laura Malosetti Costa

Revista:

Estudios e Investigaciones

1997, 1, 45-58



Artículo

**“UNA ESCENA DE AMOR Y SACRIFICIO”
HISTORIA Y POETICA ANTIRROSISTA
EN UN CUADRO DE JUAN MANUEL BLANES**

Laura MaloSETTI COSTA

El 8 de enero de 1841, una división del ejército de Lavalle en su campaña contra el régimen rosista era derrotado y diezmado en el potrero de San Calá. Un cuadro de Juan Manuel Blanes inspirado en ese episodio, presenta una curiosa iconografía, en la que aparece en el centro de la composición una mujer semidesnuda huyendo a caballo. La escasa documentación acerca de la comitencia del cuadro nos lleva a construir una hipótesis en torno al partido que toma Blanes para representar una derrota que es percibida como una “vergüenza” por parte del partido unitario.

El presente trabajo apunta a la consideración del sentido de esta imagen y su dimensión simbólica en relación con los discursos escritos producidos por los círculos intelectuales opositores a Rosas.

**“A SCENE OF LOVE AND SACRIFICE”
HISTORY AND POETRY AGAINST ROSAS
IN A PAINTING BY JUAN MANUEL BLANES**

On January 8th. 1841, an army division mobilized by Gral.Lavalle against the rosist regime was defeated and destroyed in the San Cala place. A painting by Juan Manuel Blanes inspired in that event presents a curious iconography: in the center of the composition appears an almost naked woman escaping on a white horse. The scarce documentation about the commission of this painting allows us to build a hypothesis about Blanes' option to represent a defeat that was perceived as a “shame” by the unitarian party.

This paper addresses to consider the signification of this image and its symbolic meaning in relation to the writings of the intellectual elites opposite to the rosist regime.

**“UNA ESCENA DE AMOR Y SACRIFICIO”
HISTORIA Y POETICA ANTIRROSISTA
EN UN CUADRO DE JUAN MANUEL BLANES***

LAURA MALOSETTI COSTA

*La patria ayer, cual viuda lacrimosa
cautiva en el aduar, era la sierva
del cacique feroz que la violaba.
Volvedla su esplendor: volvedla al tiempo
en que era por el vate retratada
de palmas y laureles coronada.*

Juan María Gutiérrez¹

El caso del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes resulta del mayor interés en la consideración de la gestación de una pintura histórica de carácter nacional en el Río de la Plata en la segunda mitad del siglo pasado. Su significación e influencia, tanto en Montevideo como en Buenos Aires, lo ubican como un precursor, proyectándose sobre toda una época en la vida cultural de la región.

Como hemos planteado en un trabajo anterior², Blanes encaró su labor como algo trascendente: la pintura debía ser útil y edificante, inculcar en las gentes valores morales y patrióticos. Así lo expresa una y otra vez en sus escritos y su correspondencia.³ En este sentido deben interpretarse no sólo sus grandes composiciones históricas, como la “Revista de Rancagua” (Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, en adelante

* Texto corregido y ampliado del trabajo “En torno a la cuestión de la creación de una iconografía histórica: el caso de ‘La batalla de San Calá’ de Juan Manuel Blanes.” leído en las Primeras Jornadas de Sociología y Antropología del Arte: Arte. Sociedad. Cultura e Identidad. Organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Filosofía y Letras. U.B.A.. Buenos Aires. 17 al 19 de noviembre de 1993.

MHN), “Los conquistadores del desierto” (MHN) o “El desembarco de los Treinta y Tres Orientales” (Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, en adelante MNAV) sino también cuadros de carácter alegórico como “El resurgimiento de la patria” (MNAV) o “Alegoría del golpe de estado” (Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo, en adelante MMJMB), entre otros.

Del mismo modo, algunas obras inspiradas en composiciones poéticas, como “La paraguaya” (MNAV) y “Así muere un oriental” (Museo del Gaucho, Montevideo) o de tono aparentemente costumbrista, como “El derrotado” (MMJMB) revisten un carácter simbólico, contra los desastres de un período de guerras casi ininterrumpidas. En todas estas obras Blanes aparece como creador de toda una iconografía que exaltaba un sentimiento de nacionalidad todavía vacilante, tanto en el Uruguay como en la Argentina.

El cuadro que propongo analizar aquí se ubica en el marco de esta línea en la producción blaniana, pero presenta, como veremos, un carácter bastante enigmático. Se trata de un óleo de no muy grandes dimensiones (óleo s/tela 67 x 51 cm.) titulado **12** “Batalla de San Calá” o “Sorpresa de San Calá” (aparece en distintos registros con uno u otro nombre alternativamente), que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. Perteneció a Angel Justiniano Carranza, y formó parte de la colección de este historiador que fuera adquirida por el Museo Histórico en setiembre de 1901.⁴

El cuadro presenta una iconografía inusual para la representación de una batalla: el punto de vista elegido ubica la visión del espectador detrás de la línea de fuego. Un grupo de soldados a medio vestir, en desorden, dispara hacia un enemigo que no resulta visible pero parece desplegarse a la izquierda y en el último plano, detrás de una densa humareda. Apenas una borrosa visión de bayonetas alineadas y gorros federales se distingue a la izquierda, en un pequeño claro entre el humo de los disparos. Más abajo, también a la izquierda, se alcanza a percibir una confusa perspectiva del campo de batalla, sembrado de muertos y heridos. Pero lo primero que concita la atención del espectador, en el centro de la composición y desplazándose hacia la derecha, es un grupo que comprende una mujer semidesnuda que huye a caballo, extendiendo su mano en un gesto desesperado hacia un hombre en camisa de dormir que parece despedirla. La cabeza del hombre ocupa el centro geométrico de la composición, en tanto la mano extendida de la mujer a caballo se dirige a ella reforzando esa centralidad. El grupo se distingue netamente, por la claridad de los tonos en que está resuelto, del resto de los personajes que, como un cerco protector, los separan del fragor de la batalla. La figura femenina a caballo es, sin duda, el elemento más pregnante de la composición. En el primer plano, un cadáver y un herido que lucha por levantarse, aluden a la matanza, que el caballo espantado parece presentar.

La primera referencia a esta obra aparece en una carta de Blanes a Angel Justiniano Carranza fechada el 17 de agosto de 1872, que se conserva en el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo, y es sumamente escueta: “Apunte Sancala”.⁵

Esta carta permite la datación de la obra alrededor de esa fecha, así como la presunta vinculación de Carranza con el tema elegido.

En el primer número de *La Ilustración Histórica Argentina*, del 1° de diciembre de 1908, se reproduce el cuadro, con el siguiente comentario de Adolfo P. Carranza, director de la publicación:⁶

Después de la batalla de Quebracho Herrado el Gral. Juan Lavalle desprendió una división de más de mil hombres con dirección a Catamarca bajo las órdenes del Cnel. José Ma. Vilela, y a su vez, el Gral. Oribe, jefe de las fuerzas federales, mandó en su seguimiento al Gral. Angel Pacheco, quien sorprendió al primero en el paraje llamado San Calá al alba del 8 de enero de 1841 derrotándolo completamente. Los que no cayeron muertos quedaron prisioneros, y unos fueron fusilados en Córdoba y otros enviados a Buenos Aires haciendo la travesía a pie y con grandes sufrimientos. El cuadro del pintor J.M. Blanes, hecho en 1876, representa el momento en que el coronel Vilela hace huir a su compañera al primer amago del ataque de las fuerzas del Gral. Pacheco, quien hábilmente pudo acercarse al campamento sin ser sentido, lo que le dio una victoria sin mayores sacrificios.

La sucinta mención que hace Fernández Saldaña⁷ de esta obra, en su bien documentada biografía de Blanes, coincide a grandes rasgos con la datación y el asunto atribuidos por Adolfo P. Carranza al cuadro: lo describe como “una escena de amor y de sacrificio, ocurrida durante el combate de San Calá, librado en 1840 en las provincias argentinas”⁸ y lo ubica en la producción de la década de 1870, la “gran época blaniana” según este autor, entre los dos viajes del artista a Europa. En esa época, por otra parte, Blanes pinta varios grandes cuadros de tema histórico, en intenso intercambio y comunicación con historiadores como Andrés Lamas y Angel Justiniano Carranza, quien, por otra parte, hace gestiones en Buenos Aires para la compra de “La revista de Rancagua”. “Carranza era el confidente artístico del pintor y su consultor obligado por esos años” sostiene F. Saldaña, cosa que queda demostrada por la profusa correspondencia entre ambos que se conserva en el Archivo Histórico de Montevideo. En ella se advierte que por esa época Carranza sugiere a Blanes temas para sus cuadros y lo asesora en materia de detalles y precisiones históricas que el artista encontraba imprescindibles para asegurar la veracidad de sus obras. Es lógico suponer, entonces, que la “Batalla de San Calá” hubiera sido pintada por encargo o bien a partir de un tema sugerido por él. De hecho, buena parte de la producción historiográfica de este autor está orientada a

reivindicar la figura del Gral. Lavalle y la época de las reacciones contra Rosas (Cfr. por ejemplo, *El Gral. Lavalle ante la justicia póstuma* (1886) o *Bosquejo histórico acerca del Dr. Carlos Tejedor y la conjuración de 1839* (1879) y *La revolución del '39 en el sur de Buenos Aires* (1880). Sin embargo nada encontré entre sus escritos ni en su correspondencia con el pintor que se refiera a esta batalla.

En 1877 Carranza publicó en Buenos Aires una compilación de los *Escritos políticos y literarios de D. Andrés Lamas durante la tiranía de D. Juan Manuel de Rosas. Acompañados de documentos en gran parte inéditos y de noticias importantes para la historia de la época (1836 - 1852) y para la vida política del autor*. Entre su correspondencia hemos encontrado una carta cuya fecha resulta ilegible, donde Blanes pide a Carranza que le haga llegar los escritos de Lamas pues los necesita para cumplir con un compromiso contraído en Buenos Aires.⁹ Lamas también había sugerido temas a Blanes para sus cuadros, como por ejemplo, “El asesinato de Varela” y, por otra parte, había tenido una importante participación en la propaganda antirrosista desde Montevideo durante el Sitio. Pero ninguno de estos escritos de Lamas ni de los documentos publicados se refieren al episodio de San Calá.

Sigue abierta, al menos por ahora, la cuestión de la comitencia o la fuente directa de la iconografía del cuadro. Probablemente se halle en alguna composición poética de las tantas que inspirara el régimen rosista a sus románticos opositores¹⁰, aunque luego de una concienzuda pesquisa, encontré una única mención a esta batalla en el *Canto a Avellaneda* de Esteban Echeverría, en términos que no parecen inspiradores del cuadro, ya que ni siquiera menciona a Vilela:

En San-Calá dormidos para morir sin gloria
El silbo los despierta del plomo federal
¡Allí sucumbe Rico como también Gijena,
con muchos de sus bravos a lanza y a puñal!¹¹

Cabe también la posibilidad de que la protagonista del cuadro, es decir, la viuda de Vilela relatará ese episodio a Angel Justiniano Carranza, en cuya colección se hallaba un retrato de aquel Coronel.¹² De aquí podría inferirse que Carranza estuvo en comunicación con esa mujer y en base a su relato habría encargado la obra a Blanes. Sin embargo, la fisonomía de Vilela en este retrato es tan diferente de la del cuadro de Blanes que parece evidente que éste no lo tuvo a la vista.

Pero podemos plantear otras preguntas en torno a esta obra y ensayar una hipótesis en torno a su carácter e implicancias ideológicas.

Blanes elegía cuidadosamente sus temas, representando escenas de clara significación para sus composiciones históricas. En este sentido podemos preguntarnos ¿por qué pintó esta batalla? Fue una de las derrotas, y no la más importante ni honrosa, que sufrieron las tropas de Lavalle en la campaña de 1840-41 en las provincias del norte

contra Rosas. Tanto Echeverría como Rivera Indarte hacen mención a la muerte gloriosa de Rico y Gijena pero no mencionan a Vilela, quien huyó abandonando a los heridos en el campo de batalla y fue fusilado en la misma jornada en que a Marco Avellaneda le cortaron la cabeza exponiéndola en la plaza pública. Vilela parecería un personaje condenado al olvido, incluso fue duramente criticado, como veremos más adelante.

En el parte de la batalla, publicado en *La Gaceta Mercantil* del 21 de enero de 1841, en la sección “Documentos oficiales”, Angel Pacheco consigna que “Quinientos cincuenta Federales han concluido ayer a dos mil doscientos salvajes unitarios [...]”. Claudio Antonio de Arredondo lo presenta como “uno de los hechos de armas de los más espléndidos que registra la historia de la Confederación”.¹³

Esta batalla fue recordada por los opositores a Rosas como un hecho bochornoso, en tanto se atribuyó a la imprevisión del Cnel. Vilela. El Gral. Paz, en sus *Memorias Póstumas* es explícito:

El desastre de San Calá es de lo más terrible que puede suceder en la milicia; una división escogida del Ejército Libertador fue batida por otra que tenía menos de la mitad de su fuerza, sin combatir, sin oponer resistencia, sin hacer algo por el honor de las armas que empuñaban y de la causa que defendían: fue una sorpresa, una fuga, una vergüenza, todo junto.¹⁴

Uno de los sobrevivientes del desastre, el Capitán de Inválidos José Ma. Guerra, recuerda:

Debido a esa nulidad y descuido de nuestro jefe, nos hizo el Gral. Pacheco en los potreros de San Cala, encontrándonos durmiendo, a la una de la noche, y encerrados en aquel potrero, cuya horrorosa mortandad en aquella noche no bajó de quinientos muertos, pues sorprendidos desnudos, y a oscuras, no nos pudimos defender.¹⁵

El Gral. Lamadrid, en sus *Memorias* ni siquiera menciona la batalla pero se ocupa de deslindar responsabilidades, diciendo que Lavalle omitió mencionarle a quién pondría al frente de esa fuerza, “cuya omisión fue una desgracia para la patria, pues [...] seguro estoy de que no habría sido Vilela, al menos por mi opinión.[...] nunca pude pensar que destinara precisamente al jefe menos apto para semejante empresa.”¹⁶

Un comentario del propio general Lavalle nos da la pauta de lo que significó esa derrota: “Este suceso me fue más sensible y tubo peor influjo que el del Quebracho [sic.]” (se refiere a la derrota de Quebracho Herrado).¹⁷

Rivera Indarte, en sus *Tablas de sangre*, hace apenas un inventario de muertos, sin ningún comentario: “San Calá (sorpresa de). Mueren 257 patriotas y 20 soldados de Rosas. Total 277.”¹⁸ Si pensamos que la intencionalidad expresa de ese libro es justamente contabilizar los crímenes de Rosas, magnificándolos, parece curioso que reduzca casi a la mitad el número de muertos en esta batalla que, según todos los demás registros, no bajaron de cuatrocientos.¹⁹ Rivera Indarte minimiza la mención a una derrota provocada por la ineptitud de Vilela, para enfatizar la crueldad de los federales con los prisioneros hechos en esa batalla, a muchos de los cuales fusilaron en Pampa del Gato.²⁰ Un párrafo del mismo Rivera Indarte en el tomo II de *Rosas y sus opositores* (publicado por primera vez en Montevideo en 1844), deja bien clara esta mirada sobre aquellos sucesos:

1841 fue el año de victorias para Rosas. Sus ejércitos numerosos, azuzados por el olor de la sangre y el robo, y compactos por un espíritu universal de desconfianza y terror, invadieron las provincias de Córdoba, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Mendoza, armadas revolucionariamente en defensa de sus libertades, y después de destruir sus ejércitos en combates fáciles pasaron a degüello a todos los prisioneros, a todos los hombres capaces de pensar algo en beneficio de la patria. Oribe, Pacheco, Maza, se hicieron célebres por sus saqueos, sus robos, sus estupros, castraciones decapitaciones, descuartizamientos, y hasta por el antropofagismo con que comieron carne humana [...]”²¹.

Félix Frías, que había sido secretario de Lavalle, hace una piadosa y breve mención a Vilela en su libro *La gloria del tirano Rosas*, en medio de la tremenda narración de la ejecución de Marco Avellaneda: “Se le hizo presenciar [a Avellaneda] el espectáculo de la muerte del viejo y honrado coronel Vilela y otros jefes degollados antes que él.”²²

Parece evidente, entonces, que el cuadro de Blanes no apunta a glorificar ni perpetuar la memoria de esa batalla como hecho histórico. El coronel Vilela no podía ser recordado como héroe, aunque sí como mártir luego de su ejecución en Metán.

Una de las claves para la interpretación del cuadro de Blanes debe buscarse, sin duda, en su vinculación con la literatura romántica antirrosista: la denuncia de las crueldades del régimen autoritario, del sufrimiento de ‘los espíritus elevados’ víctimas de la persecución y el destierro. Durante la Guerra Grande y el Sitio, Montevideo fue el bastión de la oposición a Rosas, allí se había refugiado la mayor parte de la intelectualidad de Buenos Aires. Rivera Indarte dirige *El Nacional* y Florencio Varela

El Comercio del Plata, “los dos baluartes más poderosos de la guerra intelectual contra el rosismo”.²³ Cabe citar también *El Tirteo*, publicación en verso que, en el mismo año de 1841 realizó un certamen de poesía en el que resultó ganador Juan María Gutiérrez.²⁴ En el marco de esa guerra en la que la palabra impresa tuvo un papel fundamental, la poesía fue un arma de combate. En su prólogo a *los Escritos políticos y literarios* de Andrés Lamas, ya mencionados, Angel J. Carranza escribía en 1877:

Era un espectáculo que conmovía y electrizaba a la vez, el que presentaban los hombres civiles del Río de la Plata, los publicistas, los periodistas, los poetas, que luchaban contra Rosas - sin desmayar jamás, y los que en medio de los mayores desastres se mantenían de pie, afirmaban su bandera, acentuaban sus acusaciones y sus protestas contra la tiranía victoriosa, glorificaban a los mártires y a los vencidos, confortándolos para perseverar en la lucha, porque de ellos era el derecho y la justicia, porque de ellos era la verdad, porque de ellos era el porvenir!²⁵

Más adelante, como prueba de que “En esas regiones [las de la poesía], más que en otras, se manifiesta la fraternal solidaridad de los hijos del Río de la Plata en su acción contra Rosas”, transcribe algunas partes de dos poemas dedicados a sendas derrotas militares: uno del uruguayo Andrés Lamas a la derrota de Quebracho Herrado, en tierra argentina y otro del argentino Bartolomé Mitre a la derrota de Arroyo Grande, en tierra uruguaya.²⁶ Las *Rimas* de Bartolomé Mitre, publicadas en Buenos Aires en 1854, también comienzan con un canto a la derrota de Quebracho Herrado. La exaltación romántica del sufrimiento y las desventuras, la opresión y el destierro, tiñen permanentemente el discurso antirrosista. De ahí que haya tantos poemas dedicados a los propios fracasos militares.

En la interesante carta-prefacio dirigida a Sarmiento, con la que Mitre presenta sus *Rimas*, el autor responde a las críticas de Sarmiento a esos poetas, a los que acusaba de “mentes decaídas” que llegaban a “divinizar la desesperación y el desencanto”. En su defensa del lenguaje poético, Mitre alude a su capacidad de crear imágenes conmovedoras, equiparándolo con el poder evocador de la pintura.²⁷ La poesía recurría a menudo al patetismo para presentar el sufrimiento del ‘espíritu’ liberal en manos del autoritarismo ‘bárbaro’. “La literatura argentina -escribe David Viñas- emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. Los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del ‘espíritu’ y la literatura contra el ancho y denso dominio de la ‘bárbara materia’.”²⁸

Unos versos de Juan Gualberto Godoy “A los valientes vencedores de Angaco” hacen un compendio de tales acusaciones:

Ya los visteis en pueblos inermes
Insultar con semblante inhumano
Ya las canas del trémulo anciano,
Ya del niño inocente el candor.
Ya los visteis teñidos en sangre,
En sus viles y odiosas orgías,
De la virgen con manos impías
Mancillar la virtud y el pudor²⁹

Nuestro cuadro aparece, precisamente, como una metáfora visual de esa 'violación'. El jefe militar, en camisa, aparece desvalido en medio de la escena, aunque empuñe su sable: ha sido sorprendido mientras dormía. La intimidad, el sueño, fueron violentados. El gesto aparece noble y generoso: su primer pensamiento fue poner a salvo a su mujer y se dispone a luchar sobreponiéndose a la sorpresa. La violencia, la 'barbarie' de los atacantes aparece metaforizada en la figura de la mujer que huye.

Fueron muy frecuentes en la literatura antirrosista las descripciones truculentas de actos de violencia contra los 'desvalidos' (mujeres, niños, viejos), como prueba conmovedora de la 'bajeza espiritual' de los jefes y de las tropas federales. En un poema "A los militares argentinos residentes hoy en Montevideo", Rivera Indarte escribía:

Cautivas del brutal Rosas
Azotadas por su mano,
Vuestras hermanas y esposas;
Basta de penas odiosas,
Ceñid la tajante espada [etc.]³⁰

En el cuadro de Blanes la figura femenina aparece como una acusación o, más bien, como una adjetivación visual: acusa de bárbaros, raptadores, a los atacantes. Su función podría asimilarse a la profusión de epítetos ('tiranos', 'asesinos', etc.) en el discurso escrito. No representa ningún hecho concreto (la mujer de Vilela no parece haber sido raptada, ningún documento habla de ello) sino que plantea la posibilidad inminente del rapto y la violación. Cabe señalar que tales epítetos proliferan hasta en los partes de guerra, en los que a veces se creaban confusiones y el redactor se veía en la necesidad de aclarar si se trataba de 'bárbaros' indios o 'bárbaros' federales.

Por otra parte, el gesto desesperado y la desnudez de la mujer que huye a caballo agregan una cuota de violencia y erotismo a la escena. Esa figura femenina que concita la atención como principal protagonista de la escena, tiene en el discurso plástico una significación y una función similares a la imagen de las mujeres blancas raptadas por los indios. Tal imagen, introducida por pintores románticos europeos, como Rugendas y Otto Grashof, fue también frecuentada por Blanes (Cfr. por ejemplo "Rapto de una

blanca”(MNAV)).³¹ El recurso plástico que utiliza Blanes para acusar de ‘bárbaros’ a los atacantes remite directamente a esa iconografía: aunque falte el raptor, el gesto desesperado de la mujer y sus ropas desgarradas, montada en pelo sobre un caballo que se lanza al galope, la asimilan a aquellas que eran llevadas por los otros ‘salvajes’, los indios, al desierto. La prolongada guerra de fronteras había creado un espacio importante en el imaginario para esta cuestión. No podía pasar desapercibida. El poema *La Cautiva* de Echeverría fue la que tuvo más trascendencia de estas creaciones.

“Ciertos caudillos del interior -escribe Estanislao Zeballos en su *Callvucurá*- no podían sentir repugnancia a los indios, porque, como ellos, hacían la guerra matando al vencido, recogiendo como botín su mujer y sus bienes.”³²

Pero podría aventurarse aún otra interpretación: la figura femenina en la obra de Blanes a menudo reviste un carácter simbólico, aún cuando no se presente exactamente como una alegoría. Por ejemplo en “La paraguaya” (MNAV), la mujer aparece como víctima, como única sobreviviente de la guerra, pero simboliza a su vez al Paraguay, a ‘la patria desolada’. También en “La cautiva” (Col. privada),³³ más allá del probable tema literario, la mujer representa el mundo civilizado de los blancos, que no es comprendido y es atacado, ‘mancillado’ por el indio. En “El resurgimiento de la patria”(MNAV) la figura femenina aparece ya claramente como una alegoría de la patria que progresa sobreponiéndose a la ‘barbarie’. También puede pensarse que esa figura a caballo en ‘San Calá’ simboliza a la nación oprimida, sufriente bajo la tiranía, que intenta liberarse amparada por las tropas de Lavalle. La figura del caballo espantado parece adquirir entonces un fuerte valor simbólico, como la libertad amenazada.

En este sentido, cabe recordar las observaciones hechas por Jan Bialostocki con respecto al proceso de transformación del lenguaje alegórico tradicional, que comienza a ser desplazado, en la pintura romántica, por una “nueva iconografía del ánimo y la expresión” en la que subsisten, sin embargo, las asociaciones de pensamiento con las antiguas imágenes.³⁴ De hecho, también en numerosas composiciones poéticas del período se alude a la patria como una mujer mancillada, como surge de los versos de Gutiérrez elegidos como acápite de este trabajo.

Debemos pensar esta obra en el marco de las ideas que movieron a las elites intelectuales a pensar en la unidad nacional y la organización democrática del país, planteando la dicotomía civilización - barbarie que Sarmiento había desarrollado en su *Facundo*: Rosas aparecía como el polo de la barbarie, del autoritarismo cruel que se había enseñoreado de la campaña. Plantearon las cosas en términos de progreso y libertad versus tiranía anárquica. Para Sarmiento, la barbarie se expresaba en “el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debates”. Félix Frías, en su obra ya citada, es claro en este sentido, en una operación que identifica verdad/ belleza/justicia de la causa:

El tirano ha podido vencernos en las batallas, pero no nos ha vencido, ni nos vencerá en el campo de la prensa. Algunos trabajos literarios de sus enemigos han sido encomiados por la *Revista de Ambos Mundos* y el *Times*, la primera Revista de la Francia y el primer diario de Inglaterra; pero no tengo noticia de igual honor concedido a las producciones de la Gaceta Mercantil. Nuestra superioridad en la prensa, es decir, en el teatro de la discusión, acredita ciertamente la pureza de nuestros principios y nuestras miras.¹³

Este cuadro de Blanes aparece como una imagen ejemplar de un pasado reciente que se pretendía erradicar para siempre: el del imperio de la 'barbarie', de las guerras fratricidas, en favor de los ideales de convivencia democrática que levantaron los sectores progresistas de las burguesías nacionales en el llamado "proceso de modernización" que comienza a tomar forma en ambas márgenes del Río de la Plata en la década de 1870³⁶ La elección del tema y su tratamiento lo vinculan a la actitud de Carranza como historiador, en el sentido que éste explicita cuando publica en 1877 las obras de Andrés Bello: la profusión de epítetos, eminentemente subjetivos, de un Rivera Indarte, debían dejar lugar a una crítica más 'científica', más 'civilizada' de la 'barbarie' de los caudillos federales, apoyada en fuentes documentales.

En este cuadro el sufrimiento de las víctimas es espiritualizado, poematizado por la "escena de amor y sacrificio" a que alude Fernández Saldaña. Otra cosa hubiera sido pintar a Oribe fusilando prisioneros o la cabeza de Marco Avellaneda puesta en una pica en la plaza pública. Blanes pinta un hecho casi olvidado desde el lugar de los vencidos de entonces. Pinta, además, el momento previo al desastre, parece plantear una reflexión 'civilizada' sobre aquellos tiempos de 'barbarie'.

NOTAS

- ¹ Poema "A la juventud argentina", escrito en Mendoza en abril de 1852, a su regreso al país tras trece años de proscripción, al saber de la victoria de Caseros. En: *Obras completas*, Buenos Aires, Estrada, 1945, p. 99.
- ² Malosetti, Laura: "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional: el caso de Juan Manuel Blanes". En: A.A.V.V., *Las Artes en el debate del Quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, C.A.I.A. - Facultad de Filosofía y Letras. 1992. pp.156-163.

-
- ³ En una carta enviada a Eduardo Schiaffino en ocasión de asumir éste como primer director del recién creado Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Blanes escribe: "J.M. Blanes felicita muy sentidamente al Sr. Director del Museo de B. Artes que se inaugura, y en el Sr. Schiaffino á la República Argentina, quien abre una fuente más a la cultura histórica por el saber, y para brillo de su pueblo [...]. Hace fervientes votos para que ese nuevo foco reflectivo de la inteligencia en el Plata marche metódica y racionalmente, á fin que de su influencia surja esa posteridad juiciosa, que hermanando el estudio filosófico de la estética verdadera con el genio de las Bellas-artes, llegue a reverberar ciertamente el carácter de las sociedades platenses [...]." *Archivo Schiaffino*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- ⁴ Debo agradecer a los investigadores del MHN Lic. Diana Klug y Lic. Miguel Ruffo, que me han facilitado una copia del decreto que autoriza tal adquisición, (de fecha 18 de septiembre de 1901) y que se encuentra en el archivo de ese Museo.
- ⁵ Este valioso dato me fue aportado por el Lic. Roberto Amigo.
- ⁶ En: *Ilustración Histórica Argentina*. Publicación mensual Año I N°1, Buenos Aires, 1° de diciembre de 1908. Director: **Adolfo P. Carranza**. Editores: J. Weiss & Preusche. El artículo no lleva firma, pero en el índice se aclara que todos los artículos que no llevan firma se deben al Director de la publicación.
- ⁷ **Fernández Saldaña, José M., Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros**, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931.
- ⁸ *Ibidem*, p. 141
- ⁹ **AHN**, Montevideo. Caja 58, carpeta 7, N°33. Carta de Blanes a Carranza de octubre 20 (?) el año es ilegible.
- ¹⁰ Está bien documentada la inspiración literaria de varias obras de Blanes, en particular las producidas en Florencia entre 1879 y 1880. Desde allí escribe a su hermano Mauricio: "Estoy entretenido en pintar menudencias, es decir, cuatro cuadritos, según nuestros poetas. Tengo tres concluidos, "la Paraguaya" de Sierra y Carranza, "El Paraguay último" según yo y "El Angel de los Charrúas" de Zorrilla de San Martín. Mañana empezaré "La muerte de un oriental" de Pedro P. Bermúdez, etc." (28 de octubre de 1879). Esta carta ha sido citada por **Salterain y Herrera, Eduardo de, Blanes, el hombre, su obra y la época**. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950. p.p. 201-202.
- ¹¹ En: *Obras completas*. Bs. As. Zamora, 1951. Los poemas de Echeverría comienzan a ser publicados por Juan María Gutiérrez para Casavalle en 1870. El año anterior el mismo Gutiérrez había publicado sus propios poemas, entre los cuales se halla el citado en el epígrafe. La alusión a la muerte de Rico y Gijena es la misma que hace **Rivera Indarte** en su crónica de la batalla en *Los opositores de Rosas*.
- ¹² Este retrato se encuentra reproducido en la edición de las *Memorias del General Gregorio Arao: de Lamadrid* publicadas en Buenos Aires. Kraft, 1895. con una carta-prefacio de **Adolfo P. Carranza**. La litografía del retrato de Vilela (p. 192),

según informa Adolfo P. Carranza en su “Breve noticia sobre las láminas que contienen las Memorias del General Lamadrid”(en las páginas finales de la edición), reproduce una “Fotografía que pertenece a la colección de Angel J. Carranza, tomada de una miniatura que existía en poder de su viuda, doña Dorothea Vilela - Inédito.” En la carta-prefacio, Adolfo P. Carranza señala que esas Memorias fueron escritas por Lamadrid en Montevideo en 1841, adonde llegó “pobre, cargado de familia y acusado tal vez por sus mismos correligionarios de causa, desde que el éxito no coronara sus campañas en contra de la dictadura”. Dice que Andrés Lamas “adquirió del general Lamadrid sus “Memorias” en una suma que era en aquel momento una fortuna para el bizarro soldado que había pasado treinta años en los campos de batalla. Obtenidas que fueron y por razones que no conocemos, las guardó entre su preciosa colección de manuscritos; y sólo sé que las facilitara para ser revisadas, a los generales José María Paz y Bartolomé Mitre y al doctor Angel Justiniano Carranza.” (pp. III-IV).

- ¹³ *La Gaceta Mercantil*, año 18, N° 5235, 21 de enero de 1841, p.1, c.1.
- ¹⁴ Citado por **Lugones, Leopoldo** (hijo), *Los argentinos y su historia interna*, Buenos Aires, Ed. Centurión, 1962.
- ¹⁵ **Guerra, José María**, *Memoria historico-militar del Capitan de Invalidos Don Jose Ma. Guerra. Actuante en la Revolucion de los “Restauradores”(1833), en la de los “Libres del Sud” (1839) y en la campaña Libertadora del Gral. Lavalle contra Rosas*, Buenos Aires, ed. de homenaje a los “Libres del Sud”, 1939, pp. 115-116.
- ¹⁶ *Ibidem*, pp. 193-194.
- ¹⁷ Citado por **Barba, Enrique M.**, “Las reacciones contra Rosas”, en: **Levene, Ricardo** (Dir.), *Historia de la Nación Argentina (desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1950, vol. VII, cap. IX.
- ¹⁸ **Rivera Indarte, José**, *Tablas de Sangre*. Tercer y último tomo de *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930, p.73.
- ¹⁹ Cfr. Parte de Pacheco a Oribe, carta de Oribe a Rosas, etc. en: *La Gaceta Mercantil* del 21 de enero de 1841. También carta de Pacheco a Hilario Lagos, reproducida por **Saldías, Adolfo**, *Historia de la Confederación Argentina. Rosas y su época*, Buenos Aires, Lajouane, 1892, (5 tomos). Apéndice documental. Cfr. también **Vizoso Gorostiaga, Manuel**, *Diccionario y cronología histórica americana*, Buenos Aires, Ed. Ayacucho, 1947, p. 387.
- ²⁰ **Cfr. Rivera Indarte, J.**, *op.cit.* Cfr. p.15: declaración del teniente Ramón Almirón: p. 25: declaración de José Dámaso Arellano, entre otros. Allí menciona al Cnel. Manuel Rico, tomado prisionero en San Calá, que “fue muerto a bayonetazos, por orden de Pacheco, y que a su cadáver después de castrarlo y cortarle una oreja, le quitaron la piel de los dos costillares para hacer manecas.”

-
- ²¹ **Rivera Indarte, José**, *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930, tomo 2, p. 199.
- ²² Publicado en Santiago de Chile en 1847 con prólogo de **Domingo F. Sarmiento**. Edición consultada: Buenos Aires, Jackson, s/f. Colección Grandes Escritores Argentinos, N° XIII, pp. 59-60.
- ²³ **Zum Felde, Alberto**, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, tomo I, p. 155.
- ²⁴ Otras publicaciones que no pueden dejar de mencionarse son *El grito Argentino* y *Muera Rosas* entre otras.
- ²⁵ **Ibidem**, p. II.
- ²⁶ **Ibidem**, pp. III-IV.
- ²⁷ **Mitre, Bartolomé**, *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1854. En favor de sus argumentos Mitre cita a Sismondi: “la poesía es la feliz combinación de las más bellas artes: música por los sonidos y pintura por las imágenes” y luego sostiene que “Esto se comprueba con la profunda observación hecha por todos los críticos de que, los más grandes poetas son precisamente aquellos cuyas ideas poéticas son susceptibles de representarse por medio de la pintura.” pp. 6-7.
- ²⁸ **Viñas, David**, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, p.15.
- ²⁹ En: **Puig, Juan de la C.** (comp.), *Antología de poetas Argentinos*, Buenos Aires, Martín Biedma e Hijo, 1910, tomo IV, p. 266 y ss.
- ³⁰ **Rivera Indarte, José**, *Poesías. Con una biografía del autor escrita por el coronel de artillería D. Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1853, p.183.
- ³¹ Cfr. **Malosetti Costa, Laura**, “El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX.” Trabajo presentado en el *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, Zacatecas, México, 22 al 27 de setiembre de 1993.
- ³² **Zeballos, Estanislao**, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 100.
- ³³ “La cautiva”, ca.1879-80, Oleo/tela, 0.457x0.711 m. Fdo. abajo der. en rojo: ‘Blanes’. Pude ver y fotografiar este cuadro en 1991, cuando estaba en poder de E.C.W., coleccionista argentino, quien en una entrevista personal afirmó que había comprado esta obra a la viuda de Miguel Páez Vilaró (ex-embajador de Uruguay en la Argentina). Salió en subasta en Sotheby’s New York en mayo 18-19 de 1993 (N° 14 del catálogo). Allí se afirma que fue pintada ca. 1850 (fecha de todo punto de vista improbable). En cuanto a la procedencia, dice el citado catálogo: “Procedencia: Dardo Rocha. Buenos Aires. Venta: Muniz Barreto y Cia.. Galerías Witcomb.

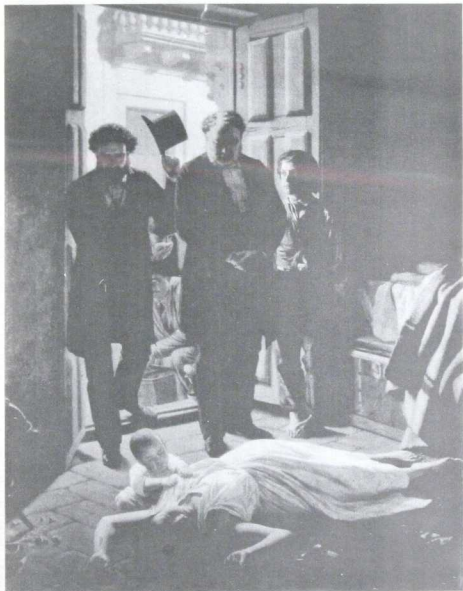
Uruguay, Colección Arte Colonial, octubre 23, 1964, lote 7." Lamentablemente ignoramos por quién fue adquirida.

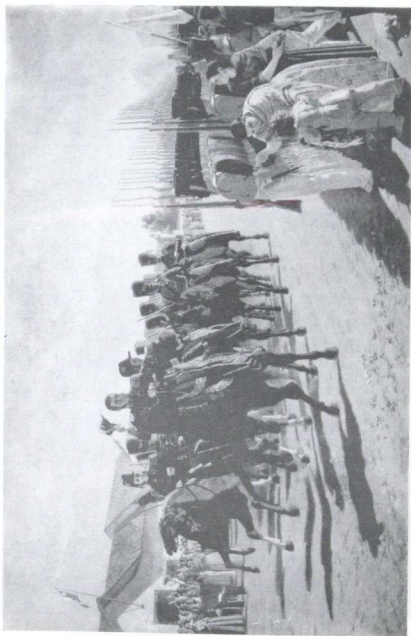
³⁴ **Bialostocki, Jan**, "Iconografía romántica", en: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973. pp. 155-178.

³⁵ **Ibidem**, p. 23

³⁶ Cfr. **Peluffo Linari, Gabriel**, *Historia de la pintura uruguaya. I.- La pintura en los orígenes de la nacionalidad*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986, pp. 10-11.

9. Juan Manuel Blanes - Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires-
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo





11. Juan Manuel Blanes - Los últimos momentos de José M. Carrera - Museo Histórico Nacional, Montevideo.



12. Juan Manuel Blanes - Batalla de San Cala, 1876. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

