

# Episodios de fiebre amarilla en Buenos Aires, escenas de epidemias en occidente

**Maximiliano Ricardo Figuepron**

Doctorando en Ciencias Sociales UNGS-IDES

Mail: [maxifiquepron@yahoo.com.ar](mailto:maxifiquepron@yahoo.com.ar)

## Un episodio de fiebre amarilla

El cuadro de Blanes es uno de los más reconocidos que la pintura argentina posee. Si bien es un autor que ha dejado una importante cantidad de cuadros clásicos sobre la Argentina<sup>1</sup>, "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires" es recordado como uno de los más destacados e incluso fue considerado por grandes críticos como un hito fundante dado su éxito y afluencia de público (Malosetti Costa, 2002). El cuadro, un óleo sobre tela de 230 x 180 cm, actualmente se encuentra ubicado en el Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo). Como se mencionaba, existe una significativa producción sobre el tema, debido a que el cuadro suscitó numerosas reflexiones por sus contemporáneos, opiniones no necesariamente de especialistas en arte. Por tanto, tan importante como las características específicas de la pintura, es su dimensión social: el cuadro fue exhibido en la sala de espera del Teatro Colón durante varios días, siendo visitado no sólo por miembros de la elite sino por hombres, mujeres y niños de los sectores subalternos. Sin embargo, y como veremos más adelante, tan importante como conocer las interpretaciones que se hicieron del cuadro es resumir algunos hitos en la carrera artística y en la formación de Blanes.

<sup>1</sup> Juan Manuel Blanes (1830-1901) es uno de los pintores más reconocidos en el Río de la Plata. Entre sus obras más recordadas además del cuadro que se analizará, figuran: "El Juramento de los Treinta y Tres Orientales" (1877), "Artigas en la Ciudadela" (1884) y "La Conquista del Desierto" (1889).

Eduardo Schiaffino, una figura paradigmática y central tanto como crítico, organizador institucional y pintor, así como historiador de la producción artística en el Río de la Plata, destina unas páginas poco elogiosas para Blanes, al afirmar que "su pintura, fríamente convencional, a base de recetas, es un reflejo de aquellos años de franca decadencia" (Schiaffino, 1933) Para la obra que nos convoca, Schiaffino destaca la masividad que tuvo la misma, pero resta a Blanes el mérito de su trabajo al mencionar que "el detalle descubriendo el seno de la madre muerta, ha sido tomado del cuadro de Delacroix *Le massacre de Scio*." Lo interesante del vínculo que Schiaffino menciona entre ambas pinturas no es tanto si Blanes efectivamente se inspiró en Delacroix o no, sino que posiblemente ambos conocieran dicha obra, como parte de un saber experto común entre especialistas del arte. En este sentido también es central recordar que entre 1855 y 1860<sup>2</sup>, Blanes viajó a Florencia para estudiar con el maestro Antonio Ciseri<sup>3</sup>. El conocimiento específico que Blanes puede haber conseguido en esos años es hipotético, pero de seguro se acercó a las grandes obras clásicas y estilos de pintura.

<sup>2</sup> Sobre la fecha exacta del viaje existe cierta discrepancia. Schiaffino dató entre 1855 y 1860 el viaje, mientras que en otras referencias el viaje fue entre 1861 y 1864. Ver por ejemplo: [http://www.museoblans.org.uy/uc\\_589\\_1.html](http://www.museoblans.org.uy/uc_589_1.html)

<sup>3</sup> Antonio Ciseri fue un pintor suizo (1821-1891) y residió desde 1833 en Florencia. Allí fue discípulo de Nicola y Pietro Benvenuti. Sus obras más conocidas son "El Entierro de Cristo" (1864-1870) y "Ecce Homo" (1871) Ciseri fue un admirador de la pintura de sus predecesores del Renacimiento italiano, particularmente de Rafael.

En cuanto a las características del cuadro, el tema fue tomado de una noticia que circuló por los periódicos hacia mediados de marzo, pero supone una difusión oral muy amplia. El diario *La Tribuna* titulaba "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" (Scenna, 2009). *La Nación* también se hizo eco de la noticia, comentando el hecho. Sin embargo, para el cuadro Blanes decide modificar la escena: en vez de un sereno ubica en el rol de descubridores del trágico acontecimiento a José Roque Pérez y Manuel Argerich. El cuadro entonces, muestra en un primer plano las figuras de Pérez y Argerich en el umbral del domicilio o habitación, que observan de pie al cadáver de la mujer y al niño que se aferra del pecho de su presunta madre. Vale destacar que ambos (mujer y niño) se encuentran con ropas sencillas pero limpias y blancas, y que el niño en el cuadro no succiona el pecho de su madre, sino que se aferra a la ropa de ella. Completan la imagen en un segundo plano un joven descalzo (también con ropas humildes) y detrás de Pérez y Argerich se recortan dos hombres adultos: uno llevándose un pañuelo a la boca y otro con un gesto de tristeza mirando la escena. Por último, dentro de la habitación se halla un cuerpo acostado en la cama, que se sobreentiende está también fallecido por su rigidez e impassibilidad frente a la situación. En cuanto a cuestiones estilísticas, el cuadro tiene una fuerte presencia del claroscuro para delimitar el afuera y el adentro de la vivienda. La luz proviene de afuera, y recorta a las figuras de Pérez, Argerich y a la fallecida con el niño.

Esta repercusión social del cuadro tiene varias hipótesis. Roberto Amigo lo ha interpretado como un "ritual fúnebre colectivo", en donde el desfile urbano se produce en el Teatro Colón. Amigo resalta la selección que hace Blanes al quitar al sereno y sustituirlo por Roqué Pérez y Argerich. Ambos fueron miembros de la Comisión Popular de Salubridad, conformada ad hoc por algunos de los notables locales, y que realizó tareas de asistencia para combatir el flagelo. Ambos, resalta Amigo, fueron retratados en el cuadro como "héroes masones" y, apoyándose en el importante

papel que desempeñó esta sociedad secreta en términos de mecanismos informales de participación política y ampliación de la esfera pública en el tiempo de la peste, sostiene la hipótesis de que la clave de la entusiasta recepción del cuadro estaría en la presencia de esos dos retratos. Además remarca que la elección del Teatro Colón no fue casual dado que era la "antigua sede de la masonería" (Amigo Cerisola, 1994).

En otra línea, varios estudios reflexionan sobre el cuadro como la manifestación de un cambio en las concepciones sobre la higiene y la salud. Graciela Silvestri encuentra que la pintura en el contexto de la época muestra al higienismo penetrando en el interior doméstico, llevando la luz de la razón a los rincones recónditos donde anidaba la epidemia. Rincones que eran habitados por inmigrantes pobres, concentrados en los barrios bajos, que representaban el verdadero peligro de las grandes ciudades. Los años de las grandes epidemias fueron así considerados como los inicios del higienismo en la Argentina (Silvestri, 2007). Menos preocupado por develar la masiva repercusión que tuvo el cuadro, Adrian Gorelik menciona que la pintura de Blanes resume como pocas las aporías y tensiones del "reformismo conservador" de fines de siglo: ya sea porque, en el revés del discurso filantrópico, lo que no logra reformar es la propia clase social que representa, o porque la nueva sociedad "popular" frente a la cual busca recortarse con ese discurso le muestra, como en espejo, sus propios fantasmas y la propia endeblez de sus certidumbres: "frente a las figuras de los filántropos higienistas, que aparentan controlar toda la escena desde el marco de la puerta, introduciendo la luminosidad purificadora del sol y de la ciencia, el punto de vista del cuadro cambia sutilmente los roles y coloca como protagonista la penumbra que se llama a reformar, quizás porque sabe que lo que está por nacer en esta sociedad está en ese mismo espacio oscuro, espacio de la enfermedad y de lo nuevo." (Gorelik, 2010) Estas interpretaciones sobre el cuadro, están en línea con una idea compartida: la epidemia de 1871 se recortó en la memoria colectiva de la ciudad "como un parteaguas simbólico". Así, la gran aldea y sus recurrentes azotes epidémicos debían quedar atrás si se quería

construir una ciudad y una nación modernas (Armus, 1999)

Por último, el trabajo que otorga mayor cantidad de elementos para comprender las múltiples reacciones que generó la pintura, y que también le dedica más detalle a las características de la imagen es el de Laura Malosetti Costa, quien propone pensar que a partir de su exhibición y las reflexiones que suscitó, contribuyó a la emergencia de una nueva sensibilidad respecto de la enfermedad y la muerte, de sus implicancias sociales y políticas, y de la necesidad de elaborar nuevas estrategias -modernas- frente al azote epidémico en el ámbito urbano (Malosetti Costa, 2005). Así, más que las figuras públicas representadas, o las alegorías sobre el avance de la ciencia sobre la oscuridad, Malosetti propone pensar que es la manera en que está representado el hecho, por sobre el asunto en sí mismo. Para ello se vale de una comparación muy lúcida entre un boceto del cuadro (que también se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo) y el cuadro definitivo. Allí encuentra que el paso del boceto al cuadro parece haber cuidado todos los detalles con el objeto de transformar la crudeza y el morbo de la noticia en un objeto codiciable, apetecible, en un recuerdo "civilizado" de la peste. El ordenamiento espacial del cuadro (de una disposición horizontal a otra vertical de la escena) enfatiza la jerarquización de roles (en la parte superior Perez y Argerich, en la parte inferior la difunta); la pose del cadáver de la cama y el de la difunta, en el boceto con inconfundibles rasgos de dolor y decadencia, mientras que en el cuadro parecen dormir; por último la misma escena es en el boceto mucho más fiel al relato original: la mujer en el boceto se encuentra en el suelo apoyada en el costado de la cama y el niño esta succionando su pecho, el cual esta descubierto. Por último, el niño aparece en el boceto desnudo y encaramado sobre la mujer muerta, mientras que en el cuadro aparece vestido y con rasgos angelicales. Así, Malosetti Costa afirma que "el horror, la repugnancia, dejaban paso a sentimientos más "civilizados": a la ternura, a la compasión, al melodrama" En síntesis, el paso del boceto al cuadro puede leerse como

un tránsito del pathos al ethos, de la "barbarie" a la "civilización" (idem).

## Escenas de epidemias en occidente: aportes para comprender el cuadro de Blanes

Frente a esta cantidad importante de estudios, que analizan tan profundamente la imagen que plasmó Blanes (la disposición de la luz y los elementos, las formas en que estos aparecen, etc) todo estudio posterior sobre el cuadro parece redundante. Sin embargo, de acuerdo con Joanna Scherer, tan importante como el trabajo sobre la imagen es el de construir un corpus de imágenes (un "banco de datos") sobre el cual poder trabajar. La mayor cantidad de material susceptible de ser analizado y comparado es vital para la investigación (Scherer, 1997). En parte es lo que Malosetti Costa realizó: amplió el espectro de análisis hacia otras producciones del autor (en este caso el boceto), pero la sugerencia de Scherer también recomienda pensar en otros cuadros del mismo tema (es decir cuadros clásicos cuyo tema fueran epidemias), además de conocer la trayectoria y obras de un autor particular. Con estas directrices, se realizó una búsqueda de otras obras cuyo tema principal fuera tematizar sobre alguna epidemia. Esta búsqueda, a pesar de las limitaciones iniciales con que se cuenta<sup>4</sup> permitió encontrar una notable cantidad de pinturas clásicas, bajorrelieves y esculturas que tienen vínculos muy interesantes con el cuadro de Blanes. Al momento se encontraron las siguientes:

### Pinturas

- Nicolas Poussin. *La peste de Ashdod*. (año 1630)
- Marcantoio Raimondi *La plaga*. (año

<sup>4</sup> Las limitaciones a las que se hacen referencia tienen que ver con la imposibilidad material de consultar catálogos u obras personalmente en museos y otras instituciones locales e internacionales. Principalmente por cuestiones que demandarían una extensión temporal y territorial, la consulta de obras fue realizada a través de internet.

1500-1534)

- Michel Serre. *Vista del Ayuntamiento, Marsella, durante la peste de 1720.* (detalle)
- Eugéne Delacroix. *La matanza de Squío.* (1826)
- Micco Spadaro *Piazza Mercantello durante la plaga de Napoles en 1656*
- Luca Giordano. *Genaro libera Napoles de la Plaga.* (1662)
- Giovanni Batista Tiepolo *Santa Tecla libera a la ciudad de Este de la peste* (1759)
- Giovanni Bastista Tiepolo *Castigo de la serpiente.* (1731-32)
- Mattia Preti (*sin nombre*) fines del siglo XVII
- Jacques-Louis David *Episodio de una peste* (boceto) sin fecha. (1748-1825)
- Michael Sweerts *Escena de una peste* (1610)

#### Bajorrelieves / esculturas

- Pietro Gaetano *La plaga de fines del siglo diecisiete.* (1691-1695) Museo della Specola, Florencia. (escultura)
- Pierre Puget. *Plaga de Marsella* (mediados del siglo XVII) (bajorrelieve)

Debe destacarse que el principal rasgo que estos cuadros comparten con el de Blanes es la presencia de una mujer con un niño sobre ella, intentando alimentarse de su seno o solamente aferrándose a ella. En muchos de estos cuadros la mujer está muerta y el niño trata de alimentarse de ella, mientras que en una cantidad menor se invierte esta relación: la mujer aparece sin signos de estar enferma o moribunda y es el niño quien está muerto; por último, también existen pinturas en donde ambos, madre e hijo aparecen muertos. El listado de pinturas en donde el niño o ambos están muertos es el siguiente:

- *Pierre Mignard Plague of epirus* (1670s) *Mujer viva – niño muerto*
- *Mattia Preti. Schizo per la peste*

(1656) *ambos muertos*

- *Charles Francois Jalabeat La peste de Tebas* (1849) *Mujer viva-niño muerto*
- *Salvador Maella San Carlos Borromeo* (1786) *Mujer "enferma"-niño vivo*
- *Gustave Moreau. La Peste negra en Florencia 1348.* (1870) *Ambos muertos.*
- *Louis Gallait. The plague of Turnai in 1095.* (1883) *Mujer viva-niño muerto*

Como se podrá apreciar en las pinturas, el lugar que esta protagonista tiene no es el mismo -particularmente en los cuadros que muestran la gran cantidad de muertos, en donde mujer y niño son un cuerpo más en la gran hecatombe, como el de Michel Serre o Micco Spadaro- sin embargo suele encontrárselas en la parte inferior de las pinturas, en general en primer plano. Además, como puede observarse, la temática tiene una extensión temporal que puede encontrarse ya en el siglo XVI, con mucha más presencia hacia los siglos XVII y XVIII, pero que llega hasta fines del siglo XIX -recordemos a Delacroix y Gallait-. Esta continuidad a lo largo del tiempo parece estar sugiriendo algún análisis más pormenorizado sobre las representaciones visuales que las epidemias generan. En esta aún inicial búsqueda de referentes de comparación con el cuadro de Blanes, es significativo que la mayoría de los cuadros citados corresponden a un período de entre el siglo XVII hasta principios del XIX, un período muy amplio de representaciones compartidas; las obras encontradas además engloban a autores de Italia y Francia principalmente, referentes centrales en temas vinculado con las artes plásticas, tanto en cuanto acervo cultural para los sectores burgueses y pequeño burgueses de Buenos Aires y buena parte de la región, como un destino al cual acudían artistas locales para completar su formación, muchos de ellos en Italia, y en menor medida Francia (Malosetti Costa, 2002:176-188).

Por otra parte, a principios del siglo XX, Raymond Crawford realizó un compendio de las formas en que el arte plástica y la literatura recuperaban las epidemias, desde la Grecia clásica a las epidemias de peste bubónica que azotaron Europa hasta el siglo XVIII. En este estudio, Crawford dedica

algunas líneas sobre la cuestión de la figura del niño y su madre muerta. En primer lugar, menciona que uno de los primeros cuadros es el de Marco Antonio Raimondi, un seudónimo que utilizó el mismísimo Rafael Sanzio, el célebre pintor del Renacimiento. Crawford afirma que la idea del niño junto a su madre muerta no es autoría total de Rafael, dado que el escritor latino Plinio El Viejo señaló que Arístides de Tebas, hacia el siglo IV a.C. compuso una pintura que conmovió al propio Alejandro Magno: en ella veíase una mujer tendida, luchando con la muerte, con un puñal clavado en el seno y negando a su hijo el alimento de sus pechos, porque de éstos, en vez de leche, salía sangre<sup>5</sup>. De acuerdo con Plinio, la obra impactó tanto sobre Alejandro que ordenó fuera llevada a Pella, la ciudad capital del imperio macedónico. Crawford también señala que en el Tratado de la Peste de Ambroise Paré<sup>6</sup> se hace referencia a una escena similar -sólo que en vez de estar herida por un arma la mujer agoniza por la peste- pero que esta referencia no se conecta con la obra de Rafael por ser ésta previa al estudio de Paré (Crawford, 1914:148-149)<sup>7</sup>. Pero particularmente en este cuadro, es posible encontrar muchas más similitudes con el de Blanes: la mujer yace en una disposición que parece estar dormida, sin rasgos de dolor u enfermedad; Su seno está tapado, el niño conserva rasgos de salud y la relación con el pecho de la mujer está sugerido, dado que el niño se aferra de la ropa del cadáver.

En cuanto a las diferencias entre los

<sup>5</sup> No hay disponible tal pintura, sólo esta referencia ha quedado de dicha obra.

<sup>6</sup> El Tratado de la Peste de Ambroise Paré es contemporáneo con el estudio de Rafael, ya que data del año 1568.

<sup>7</sup> Sobre las alusiones literarias de la mujer y el niño es interesante agregar que además del texto de Ambroise Paré, también otro autor clásico como Daniel Defoe rescata esta escena como una de las más descarnadas de la peste: "[...] Podría narrar varias historias terribles de niños que eran encontrados vivos, todavía chupando el pecho de su madre o su nodriza, segada por la peste. [...] El corazón más duro se conmovería con los ejemplos tan frecuentes de madres que atendían y velaban a sus adorados retoños y que a veces morían antes que ellos, o bien con el de aquellas que eran contagiadas por sus hijos y sucumbían, mientras que los niños, a los que ellas se habían sacrificado, se reponían salvaban." (Defoe, 1997:128-129)

cuadros, como vimos fueron lúcidamente expuestas por Malosetti Costa, Silvestri y Gorelik. Comparando las pinturas, estos autores acertaron en que "un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires" es mucho más cuidado, evitando toda exhibición de rasgos mórbidos. Si bien todos se refieren a epidemias, los cuadros encontrados son mucho más descarnados y buscan mostrar el impacto en el espacio público que la epidemia generaba. Los impresionantes detalles de la multitud de cuerpos arrojados en las calles en Serre, Spadaro, y especialmente la escultura de Pietro Gaetano van en este sentido. Estas mujeres son mucho más parecidas a las del boceto del cuadro de Blanes, con claros signos de descomposición y dolor, padecimiento: para autores clásicos referidos al estudio de las representaciones sobre la muerte, estos son indicios ineludibles de un cambio de mentalidad sobre la muerte (Aries, 1983). Por otra parte y como señala Gorelik, en Blanes es el espacio privado el que está infectado. La contraposición entre los cuerpos diseminados por el suelo al aire libre y la habitación cerrada que se ilumina con la entrada de Argerich y Pérez está mostrando un nuevo escenario en donde transcurren las catástrofes.

Lo que esta comparación de cuadros tan distanciados cronológica y espacialmente busca es intentar comprender aquella reserva tradicional de signos que -siguiendo a Barthes- la imagen contiene, con que es interpretada, asimilada por el público que la consume. Dentro de esta reserva tradicional, la *pose* (Barthes, 1986:18) de la mujer con el niño tiene una larga tradición para representar lo más descarnado de una epidemia o catástrofe como la guerra (recordemos nuevamente la pintura de Delacroix): es la metáfora más cabal del desastre humano, e incluso es posible pensarla como un *símbolo*. En esta línea también es interesante sumar otro concepto que otorga herramientas heurísticas vitales para ubicar este compendio de obras pictóricas -pero también literarias- sobre las epidemias. El concepto es el de *Pathosformeln*, una fórmula expresiva común, compartida a lo largo del tiempo. La noción, propuesta por Aby Warburg en 1923 y recuperada por José Emilio Burucúa y Nicolás

Kwiatkowski, muestra cómo se ha intentado entender, dar sentido a situaciones que nos enfrentan con nuestros temores y ansiedades más íntimos y existenciales, "ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte". Para hacerlo, textos e imágenes referidos a una determinada situación límite (en el caso de Burucúa y Kwiatkowski son las masacres) conforman estos *Pathosformeln*, los cuales se mantienen en el tiempo pero no conservan inalterable su sentido. Como señalan estos autores, "los usos, apropiaciones y cambios de varias *Pathosformeln* en juego son capaces de producir la ya mencionada distancia entre el mundo externo y el ser social que busca entender y conocer, ese espacio para la intelección que nos permite enfrentar temores existenciales" (Burucua, 2002a, 2002b, 2003) Así, ya sea por una elección consciente del pintor, por el avatar que la noticia tuvo, o por ambas, es posible pensar en una continuidad con formas de pensar la catástrofe que, siguiendo a Malosetti Costa, no puede ser recuperada como en el siglo XVIII pero se adecua a la sensibilidad de las elites de la época.

## Conclusiones

En síntesis, este breve recorrido en la búsqueda de un *corpus* de imágenes que contextualicen la obra de Blanes arrojó resultados imprevistos y muy interesantes. Los enfoques presentados buscan mostrar que la pintura de Blanes parece estar representando un momento de quiebre, de ruptura con formas de representación sobre la enfermedad y la muerte en donde se retacean aquellos rasgos más descarnados. Por otra parte -y como bien señalan Silvestri y Gorelik-, es un avance del reformismo que buscará erradicar llevando la "luz de las ciencias" a todos los rincones de la ciudad. Sin embargo es interesante pensar en otros aspectos que sirvan para validar lo expuesto y también para repensarlo. En este sentido resultó particularmente revelador, un verdadero descubrimiento, encontrar que al comparar la imagen del cuadro de Blanes con otras imágenes de epidemias, el tópico de la mujer y el niño es recurrente, en la mayoría de los casos la mujer muerta con el niño vivo intentando alimentarse de ella, pero no

excluyentemente.

Por otra parte, estudios como los de Raymond Crawford, los aportes de Barthes y especialmente los de Burucúa y Kwiatkowski otorgan herramientas conceptuales esenciales para comprender este *topos* repetido en todas las obras. El concepto de *Pathosformeln* se vuelve un soporte teórico vital con el cual construir conocimiento sobre el conjunto de representaciones encontradas.

Si bien la pretensión de ser exhaustivo aún está lejos de poder saciarse, la sugerente repetición en las imágenes invita a revisar más acervos pictóricos así como imágenes en otros soportes y formatos, enfatizando en la producción y circulación en Latinoamérica, y su relación con la producción cultural de Europa. Por otra parte, la posibilidad de pensar en *símbolos* que aparecen ante situaciones extremas es una línea de trabajo a desarrollar para su constatación o refutación, especialmente si se recuerda que la figura femenina junto al niño tiene antecedentes que llegan hasta la Grecia clásica, aunque la búsqueda de fuentes mostró que es entre los siglos XVII-XIX donde aparece más reiteradamente, en Europa occidental. Además como hemos visto, esta representación surge no solo como una expresión pictórica sino también literaria, escrita: tanto Plinio El Viejo hacia el siglo I d.C., Daniel Defoe en su *diario del año de la peste* de 1665, como los redactores de la prensa argentina que recuperaron el parte de policía durante 1871, todos recuperan la escena de la madre muerta con su hijo intentando alimentarse de su pecho.

Conocer las especificidades propias de la región del litoral argentino, las distintas dimensiones y circulación que representaciones de este tipo tuvieron en las creencias populares y en la sociedad porteña, así como las distintas búsquedas que esta representación inaugura<sup>8</sup>, son puntos sobre

<sup>8</sup> Otro escenario en donde aparece una mujer muerta con su hijo alimentándose de ella es el de la difunta Correa. Esta creencia compartida en Argentina y Chile, de la mujer que murió pero consiguió mantener vivo a su hijo a través de su leche materna, conserva diversas versiones, pero todas coinciden en ubicar la situación en la región de Cuyo, hacia la mitad del siglo XIX. Sin intentar forzar las comparaciones, resultaría interesante indagar cómo se construyó el mito de la difunta Correa y cuáles fueron las imágenes que circularon esos años, para comprender cómo tomó forma esa creencia popular.

los cuales continuar el trabajo: el estudio de la dimensión simbólica de las epidemias presenta aun imágenes muy interesantes para investigar.

## Bibliografía

Amigo Cerisola, R. (1994) "Imágenes para una nación: Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina", en AA.VV. *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM, México.

Aries, Ph. (1983) *El hombre ante la muerte*. (Dos tomos) Madrid. Taurus.

Armus, D. (1999) "El descubrimiento de la enfermedad como problema social" en: Lobato, M (dir) *Nueva Historia Argentina, Tomo V: el progreso, la modernización y sus límites 1880-1916*. Buenos Aires. Sudamericana.

Barthes, R. (1986) "el mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

Burucúa, E.; Kwiatkowski, N. "El padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas" disponible en: <http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Seminario%20Depto%20Humanidades/Kwiatkowski.pdf>

Burucua, E. (2002a) *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2002b) "Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah", en *Ramona*, núm. 24, pp. 3-14; núm. 25, pp. 4-17.

(2003) "Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puente, la noción de Pathosformel y la vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte", en *Ramona*, núm. 32, pp. 24-43.

Crawford, R. (1914) *Plague and Pestilence in Literature and Art*. Oxford. The Clarendon Press.

Defoe, D. (1997) *Diario del año de la peste*. Barcelona. Edicomunicación.

Gorelik, A. (2010) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Malosetti Costa, L. (2002) "Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario" p. 170. En: José Emilio Burucúa (dir) *Nueva historia Argentina: Arte, Sociedad y política*. Buenos Aires. Sudamericana.

(2005) "Buenos Aires 1871: imagen de la fiebre civilizada" en: Armus, D. (comp.) *Avatares de la medicalización en América Latina (1870-1970)* Buenos Aires. Lugar editorial, 2005.

Scenna, M. (2009) *Cuando murió Buenos Aires. 1871*. Buenos Aires. Cántaro.

Scherer, J. (1997) "Documentos fotográfico: fotografías como dado primario na Pesquisa" en *Cadernos de Antropología e Imagem*. Año 2, nº3, Rio de Janeiro.

Silvestri, G. (2007) "El imaginario paisajístico en el Litoral y el sur argentinos" en: Bonaudo, M. *Nueva Historia Argentina. Tomo IV: Liberalismo, Estado y orden burgués*. Buenos Aires. Sudamericana.

## ANEXO

### Listado de imágenes

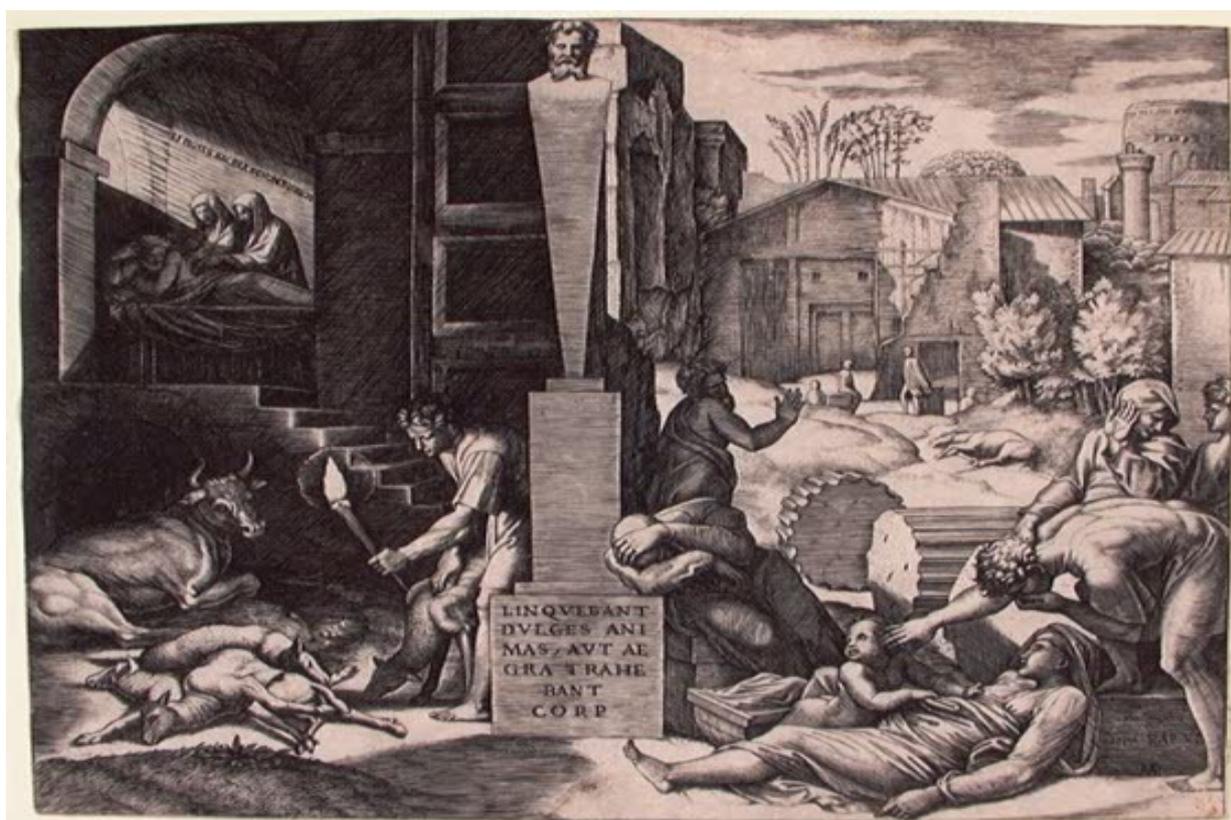
1. Nicolas Poussin. *La peste de Ashdod*. (año 1630)
2. Marcantoio Raimondi *La plaga*. (año 1500-1534)
3. Michel Serre. *Vista del Ayuntamiento, Marsella, durante la peste de 1720*. (detalle)
4. Eugéne Delacroix. *La matanza de Squío*. (1826)
5. Micco Spadaro *Piazza Mercantello durante la plaga de Napoles en 1656*

6. Luca Giordano. *Genaro libera Napoles de la Plaga*. (1662)
7. Giovanni Batista Tiepolo *Santa Tecla libera a la ciudad de Este de la peste* (1759)
8. Mattia Preti (*sin nombre*) fines del siglo XVII
9. Jacques-Louis David *Episodio de una peste* (boceto) sin fecha. (1748-1825)
10. Michael Sweerts *Escena de una peste* (1610)
11. Pierre Mignard *La Plaga de Épiro* (1670s)
12. Mattia Preti. *Boceto para la peste* (1656)
13. Charles Francois Jalabean *La peste de Tebas* (1849)
14. Salvador Maella *San Carlos Borromeo* (1786)
15. Gustave Moreau. *La Peste negra en Florencia. 1348*. (1870)
16. Louis Gallait. *La plaga de Turnai en 1095*. (1883)
17. Pietro Gaetano *La plaga de fines del siglo diecisiete*. (1691-1695) Museo della Specola, Florencia. (escultura)
18. Pierre Puget. *Plaga de Marsella* (mediados del siglo XVII) (bajorrelieve)
19. Imágenes de la Difunta Correa.
20. Juan Manuel Blanes *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*. (1871) Izq: boceto, der: cuadro final.

1)



2)



3)



4)





6)



7)



8)



9)



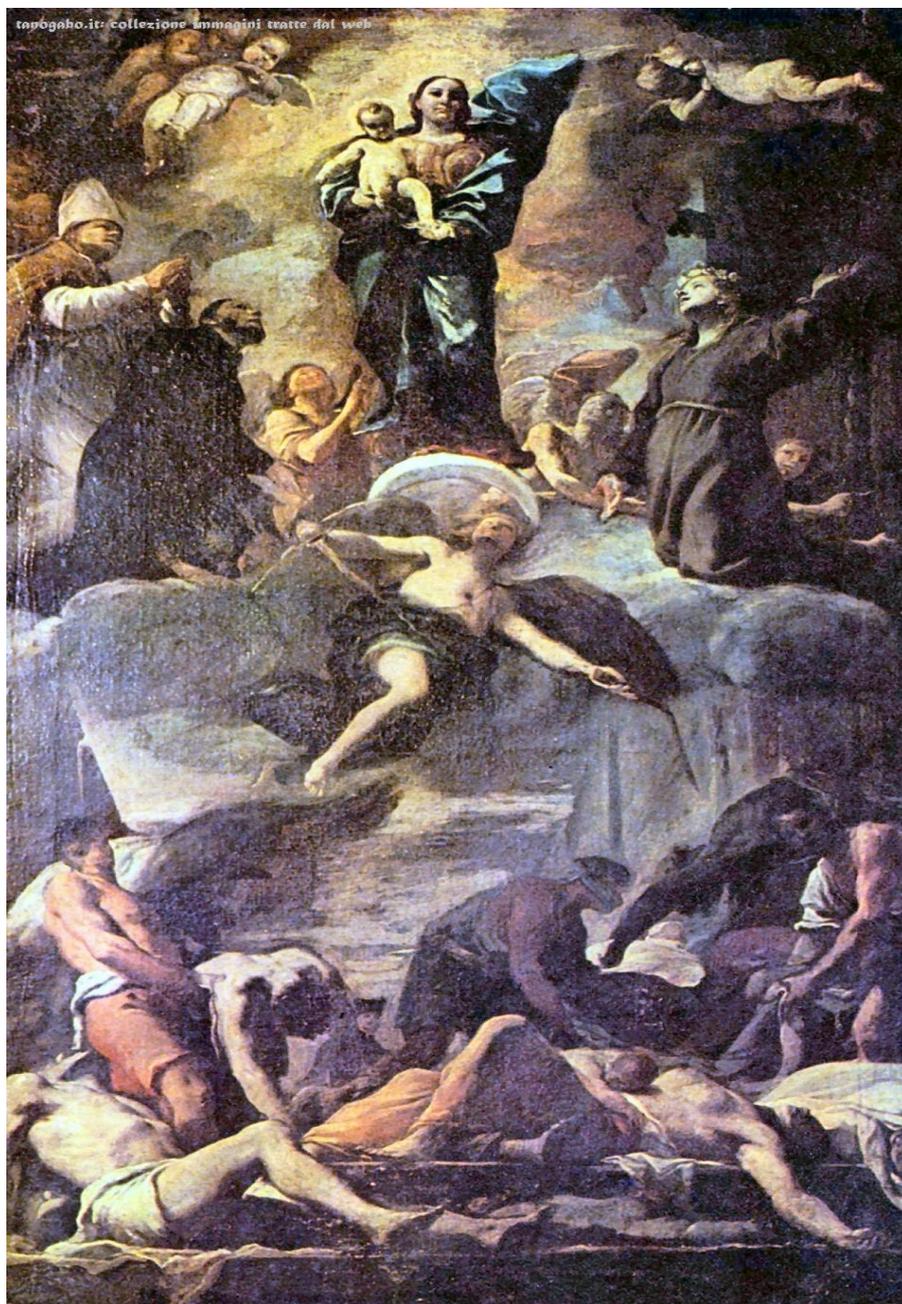
10)



11)



12)



13)



14)



15)



16)



17)



18)



19)





20)



**“Un episodio en la fiebre amarilla en Buenos Aires”  
JUAN MANUEL BLANES**