



Fortuna Labilis. Un tópico barroco en la obra artística de Juan Manuel Blanes.

William Rey Ashfield¹

Resumen: La continuidad de ciertos tópicos de la cultura barroca en el arte latinoamericano del siglo XIX, pueden verificarse también en la obra del artista uruguayo Juan Manuel Blanes. La historiografía uruguaya y argentina han destacado la importancia de este autor como representante de la pintura académica y como actor fundamental en la construcción de una icono-esfera nacional. Sin embargo, poco se ha investigado acerca de la pervivencia de imágenes e ideas que provienen de un pasado pre-ilustrado; tampoco acerca de los vínculos con la literatura emblemática, portadora de un cuerpo de ideas e imágenes que, transformadas y ajustadas a nuevos géneros como la pintura de historia, se mantienen vivas en su obra, hasta finales del siglo XIX.

Palabras Claves: Pintura de Historia; *Fortuna Labilis*; Emblemática; Barroco.

Fortuna Labilis. A baroque topic in the artistic work of Juan Manuel Blanes.

Abstract: The continuity of certain topics of Baroque culture in the nineteenth-century Latin American art, can also occur in the work of Uruguayan artist Juan Manuel Blanes. Uruguay and Argentina historiography emphasized the importance of this author as a representative of academic painting and as a key player in building a national iconosphere. However, little research has been done about the survival of images and ideas that come from a pre-enlightened past; nor about the links with the flagship, carrying a body of literature of ideas and images that transformed and adjusted to new genres such as history painting, they are kept alive in his work, until the late nineteenth century.

Keywords: Historical Paintings; *Fortuna Labilis*; Emblematic; Baroque.

Presentación

Diferentes ideas - e imágenes asociadas a esas ideas -, que son frecuentes en el arte y la literatura barroca, han sido analizadas y rastreadas en tiempos precedentes al barroco. Sus diversos orígenes - antiguos, medievales o renacentistas - y las sucesivas transformaciones a partir de los mismos, ayudaron a ver y valorar la permanencia y continuidad temporal de ciertos tópicos, comprendidos como cuerpos de larga duración histórica. Este es el caso de la *vita flumen*, la *vanita vanitatis*, el *tempus fugit*, el *carpe diem* o la *fortuna labilis*, sólo por citar algunos.

Un tanto menos comunes son, en cambio, las investigaciones centradas en la continuidad o pervivencia de dichos tópicos en tiempos pos-barrocos, sobre todo si nuestro interés se dirige al contexto artístico americano. Definitivamente ausentes resultan estos estudios dentro de la historiografía uruguaya,

¹ Profesor invitado en la Universidad Pablo de Olavide, España. Fue Presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación - Uruguay entre 2006 y 2008. Correo electrónico: william@bmr.uy

donde siempre se ha mirado a la producción artística y literaria del país en asociación directa con un origen ilustrado – y por lo tanto ajeno a lo barroco -, definido por el tardío proceso de colonización urbana².

Persistencias de lo barroco

Los cambios operados en la sociedad decimonónica – en particular los relacionados con las transformaciones de la segunda mitad de aquel siglo - han hecho pensar en una historia latinoamericana de cambios abruptos y de extirpación u olvido de cualquier otro imaginario anterior. En Uruguay, a su vez, la sistemática comprensión de que el arte y la literatura nunca han sentido los impactos de la cultura barroca, ha segmentado la mirada histórica, encuadrándola dentro de un estricto *corpus* moderno, que suele trasladar la lógica de las periodizaciones establecidas en la historia europea.

Los discursos historiográficos – aún los más contemporáneos - se han centrado en los procesos de construcción de una cultura visual republicana, identificando ciertas imágenes recurrentes y hegemónicas³ pero eludiendo la posible persistencia de anteriores *imagos*⁴ que también operaron sobre la nueva producción artística. La burguesía consolidada por los procesos de modernización, posteriores a la independencia, no fue ajena a valores, imágenes y tópicos que estaban ya en la sociedad colonial y que, en particular, se habían manifestado fuertemente a través del arte y las letras. De la misma manera, es razonable pensar que los cambios estéticos promovidos por la academia peninsular no eliminaron definitivamente ciertos cuerpos ideográficos precedentes que se mantendrían en pie, aunque de manera alternativa –conceptual, formal y expresivamente-, en el espacio artístico de la España ilustrada.

La necesidad de establecer una base firme y sólida en relación a la economía familiar, la idea de la abundancia como deseo y referencia de progreso, la ciudad como espacio de civilización en oposición a la inseguridad de otros ámbitos habitables, la inviolabilidad de lo íntimo-familiar y lo privado como derecho esencial, marcan el advenimiento de un tiempo nuevo, resultado del emergente imaginario burgués. Un conjunto de nuevos íconos representativos -con fuerte carga simbólica- permitirá definir una cultura visual nueva, donde los valores mencionados irán socializándose dentro de la comunidad. Sin embargo, las nuevas imágenes no sólo permitirán percibir las ideas matrices de esta burguesía sino también viejos tópicos, que serán también “leídos”, interpretados y comprendidos.

Así, las cornucopias que aflorarán en los frontispicios de las edificaciones nuevas, las representaciones de la muerte heroica identificada con el martirio de los santos, los hechos luctuosos que buscan un mensaje moral, las ruinas del pasado asociadas al lujo contemporáneo, las representaciones de los vicios y las virtudes en ciertas claves alegóricas, serán imágenes frecuentes en el arte decimonónico latinoamericana-

² Distinguimos con el término *colonización urbana* a aquel proceso iniciado en el territorio de la Banda Oriental –territorio relativamente coincidente con el Uruguay actual- a partir de la fundación de la ciudad de Montevideo. Sin embargo, debe reconocerse en el mismo un proceso colonizador más antiguo, iniciado en el siglo XVII, que es anterior incluso a la fundación de la Colonia del Sacramento, de 1680. Dicho proceso estuvo relacionado con la actividad pecuaria, fundamentalmente desarrollado por el proyecto misionero-jesuitico. La diferenciación establecida busca romper con la dominante historiográfica que ha evitado reconocer las huellas de una cultura consolidada, de tradición barroca, que existió en forma precedente a la fundación de Montevideo.

³ Me refiero a un cuerpo icónico fundamentado en paradigmas culturales alternativos al mundo hispánico, más bien de origen francés o italiano, que afectó a la mayor parte de los nuevos estados americanos.

⁴ Se alude a este término bajo la óptica de imagen internalizada, de manera colectiva, dentro de una comunidad social.

no, aun cuando pertenezcan, por origen, al mundo barroco. Estas imágenes no deberían entenderse como simples recursos visuales que han logrado permanecer bajo un duro proceso de resemantización y pérdida de su sentido original. Por el contrario, muchas imágenes-conceptos del mundo barroco sufrirán ajustes, adecuándose a las lógicas de un imaginario nuevo y alternativo, pero manteniendo siempre una parte importante de sus sentidos originales.

La inestable fortuna

El caso de la *fortuna labilis* es, precisamente, un tópico sobre el que me centraré, intentando mostrar que, aún con transformaciones en términos conceptuales o icónicos -o bien asociado a otros ideogramas modernos - permanecerá vivo en la producción artística uruguaya del siglo XIX.

Ya antes del barroco, se entendía a la *fortuna* como una manifestación de la vida -con todas las incertidumbres y hechos azarosos que ésta impone- aunque la presencia de una ética o virtud permitía la mitigación de sus efectos más arbitrarios e incomprensibles. Se vuelve frecuente así -a partir del siglo XVI- una confrontación entre las actitudes humanas proclives a la fortuna y a la prudencia: *vir fortunatus* y *vir prudens*.

Ripa (2007) distinguió, iconográficamente, dos modalidades femeninas para representar la Fortuna. Por un lado, la Fortuna Favorable - *mujer sentada que se apoya con el brazo diestro sobre una rueda (...) mientras que con la mano izquierda sostendrá una cornucopia* - y por otro a la llamada Infeliz Fortuna (Infortunio): *mujer que va sobre una nave que carece de timón, viéndose sus mástiles y sus velas desgarrados por los vientos*⁵. Ambas son variantes de una sola idea aunque siempre mutable e incapaz de permanecer en un mismo estado: *Fortuna numquam sistit in eodem statu*⁶. Así, a los beneficios de una podrían seguirle siempre los males de la otra. El propio Ripa expresa, a su vez, la dependencia de esta figura con el *señor de la naturaleza, según cuyos designios todo ha sido ordenado ab aeterno*. Desde este punto de vista -en tiempos barrocos- la capacidad del hombre por reducir los efectos de la Fortuna era escasa, pero su mayor valor consistía en promover en él una actitud prudente.

La modernidad ilustrada, en cambio, reaccionará frente a cierta irracionalidad de esa *Fortuna*, así como también a su condición de inevitable. Preferirá ubicarla en el lugar de “un riesgo no deseado” -el concepto de riesgo es, en general opuesto al ideario burgués del orden, la seguridad y la planificación-, asociándola más con las desgracia que con la suerte. Pero al mismo tiempo que se busca minimizar su capacidad de incidir en la realidad y el destino humano, se entiende imposible su absoluta eliminación y se asume por tanto el potente valor del *vir prudens*.

La fuerza que adquiere el *modelo civilizatorio* -con sus paradigmas francés e inglés, por sobre todo- se fundamenta en la definición de un anatema: la *barbarie*, representada por la tradición local y la herencia española. Ambas ideas - civilización y barbarie -, establecen una dualidad semejante a la de las dos fortunas ya referidas. Sin embargo, una traslación demasiado directa entre ambos binomios no resultaría acertada ni operativa, como veremos más adelante.

⁵ Importa destacar la relación directa que la Fortuna tendrá con imágenes y atributos de origen marino: timones, velas, mástiles, asociados a su vez con vientos huracanados y naufragios.

⁶ Ripa alude a Ausonio Gallo, quien ve a la Fortuna como ente móvil: “...semper movetur, variat, et mutat vices...”. Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 2007, p. 441.

En tanto tópico, la *fortuna labilis* –la mayoría de las veces tematizada bajo el efecto de un infortunio- estará presente en diversas pinturas y textos del siglo XIX, aun cuando no constituya el exclusivo *leit motiv* de la obra. Algunos de sus atributos, definidos a partir de la Iconología de Ripa (2007), o bien de los llamados libros de emblemas, podrán rastrearse en nuestra iconografía, a pesar de la aplicación de ciertos mantos velantes. En paralelo, otros íconos más representativos de la vida moderna permitirán mantener el tópico pero irán transformando, lentamente, sus atributos más tradicionales y barrocos.

Lo barroco en la obra de Blanes

Un artista de la talla de Juan Manuel Blanes, identificado de manera recurrente con la pintura académica, no fue ajeno al manejo de tópicos barrocos. Algunas de sus obras de mayor relación con los mismos han sido analizadas, sin embargo, desde un acotado marco alegórico, o bien desde las más estrictas lógicas del discurso neoclásico, relacionadas con la construcción de una nueva cultura visual republicana. Blanes ha sido casi siempre entendido, a partir de su formación académica en Florencia, como un artista libre de contaminaciones -culturales o artísticas- barrocas⁷.

El análisis de alguna de sus obras, así como de apuntes realizados por él y que permanecen en archivo, permiten poner en crisis tal visión taxonómica. Asimismo, importa recordar que la formación académica en la Italia del siglo XIX no despreciaba ni eludía a la producción artística barroca como fuente de estudio, valorándola siempre -y muchas veces tomándola como referencia- al seleccionar diversos autores italianos de los siglos XVI y XVII, para su análisis y reproducción por parte de los alumnos.

Sabemos, a través de la observación de algunos documentos, que Juan M. Blanes conoció - e incluso leyó detenidamente - diversos libros de emblemas y divisas, según surge del análisis de un manuscrito bibliográfico, actualmente ubicado en el archivo del Museo Blanes⁸ y que contiene distintas notas aclaratorias del pintor (ver figura 1). En el mismo se distinguen trabajos como el *Amoris divini emblemata* de Otto Vaenius⁹, la *Devises Heroïques* de M. C. Paradin, *L'Art des Emblemes* de F. Menestrier¹⁰, *Les emblemes* de Junius Adrianus¹¹, entre otros. También la *Simbolographia* de Jacobus Boschius¹² y la *Prosopographia* de Fillipo de Galle. Dichos trabajos evidencian una fuerte aproximación de Blanes a la cultura emblemática y, por lo tanto también, a la iconografía y los tópicos barrocos. Corroborado lo anterior, no debería resultar extemporáneo ni injustificado pensar que el artista debió manejar dichos tópicos y que su producción pictórica permite -al menos como filigrana- percibirlos e identificarlos.

⁷ Desde este ángulo alternativo ver Rey Ashfield, W. *Proyecciones barrocas en el Uruguay del siglo XIX*. La extroversión de lo íntimo, Revista Ilustración y Libertades. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 2011.

⁸ Juan M. Blanes, notas sobre su propia bibliografía, sin fecha. Archivo del Museo Blanes.

⁹ Blanes hace referencia explícita a la edición de Moretus (Balthasar, Moreti) de 1660.

¹⁰ En el documento se hace referencia específica a la edición publicada en Lyon, por Benoist Coral, en 1662. En apunte lateral, Blanes anota la palabra “*figuras*”, en referencia a dicha edición. De este mismo autor también se cita en el mencionado documento a la obra *Philosophie des images*, sin especificar edición, aunque posiblemente se trate de la realizada en París, en 1682, y no de la versión en latín, publicada en Ámsterdam, en 1695.

¹¹ Respecto de este texto, se refiere a la traducción realizada por J. Grevin de una edición en latín, posiblemente la realizada en 1575. Respecto del autor, lo cita como *Adrian (Le jeune)*.

¹² En notas laterales Blanes establece la siguiente anotación de su puño y letra: “*muy especialmente religiosa y general*”. Anotaciones que verifican el nivel de involucramiento con la bibliografía citada.

En particular, son aquellas obras que conforman ciertas series las que parecen más cercanas al manejo de ideogramas barrocos. Me refiero, por ejemplo, a los cuatro cuadros realizados entre 1879 y 1880, titulados: *La paraguaya*, *El último paraguayo*, *Como muere un oriental* y *El ángel de los charrúas*. Se trata de obras realizadas en Europa, en el marco de su segundo viaje al antiguo continente. Los cuatro cuadros podrían identificarse dentro de una unidad temática¹³ que está más allá de una simple actitud melancólica o de añoranza frente al terruño lejano. Si bien los dos últimos podrían vincularse más directamente con una mirada nacionalista – cargada de cierto imaginario hegemónico en relación a las ideas de patria y raza –, los dos primeros contienen una dimensión política implícita, que resulta algo controversial para el pintor¹⁴. Sin embargo, las cuatro obras parecen aludir a la misma idea-imagen de lo inestable, establecida desde una mirada algo alternativa a la tradición barroca. No se trata ya del infortunio que afecta a cada mortal, individualmente – lógica ésta más próxima al barroco – sino a una comunidad entera, a una nación. Lo inestable se presenta a partir de los efectos de una guerra o de la incertidumbre que establece una raza perdida¹⁵.

La paraguaya muestra a una desolada mujer-república en medio de un campo de batalla, ya abandonado. La muerte – como resultado de una barbarie planificada: la guerra – define el espacio de esta resignada Marianne. En *El último paraguayo*, la esperanza no tiene ya lugar, porque todo es muerte y su discurso es por tanto más dramático aún. La fortuna desfavorable es la que impera en ambas obras por la acción bárbara. Uno de los atributos más frecuentes de dicha fortuna, en la emblemática del siglo XVII, se hace aquí presente: la rueda –perteneciente a carros o cañones que formaron parte del equipamiento militar abandonado– que adquiere protagonismo en los segundos planos, recordando incluso los instrumentos de martirio que acompañan a algunos santos en la pintura barroca.

Una posible serie¹⁶ anterior, integrada por *El incendio del Vapor América*, *La muerte de Venancio Flores*, *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (ver figura 2 y 3 al final del texto) y *Últimos momentos del General Carreras*, replantea el tópico de la *fortuna labilis*. En la primera de las obras nombradas el propio tema define esta relación, ya que el naufragio ha acompañado, de manera recurrente a la Fortuna en los más tradicionales libros de emblemas¹⁷. En *El asesinato de Venancio Flores* el destino trágico afecta a la individualidad de una persona reconocida y, en este sentido, sus relaciones con lo barroco parecen más

¹³ Un autor como W. E. Laroche refiere a estas cuatro obras como “una bella serie de cuadros regionales, auténticamente americanos”.

¹⁴ Blanes había sido el retratista oficial del General Venancio Flores, quien fue uno de los responsables políticos de la masacre que los ejércitos de Argentina, Brasil y Uruguay materializaron en la llamada Guerra de la Triple Alianza, sobre territorio paraguayo. Aunque Blanes no pertenecía al mismo partido político que Flores, bien podía compartir con él cierto modelo de orden social. Sin embargo, muchos años después de finalizada dicha guerra, el artista pudo expresar en estos dos cuadros una mirada más crítica de los sucesos, libre ya de compromisos personales o profesionales.

¹⁵ Esto último es lo que surge de *El Ángel de los Charrúas*, obra de realización cercana a 1879. Fundamentada en un poema de Juan Zorrilla de San Martín, la obra se carga de un sentido romántico, más que barroco, siendo el infortunio de esa nación su eje temático. A él le canta el poeta: *cayó una raza inocente/para no alzarse jamás*. El poema como el cuadro “angelizan” al indígena que ya no está y, por tanto, no constituye peligro para la comunidad.

¹⁶ Se trata de cuatro obras realizadas entre 1868 y 1873. Aunque no constituyan parte de una producción proyectada como conjunto, estas obras muestran una significativa relación por el tema trágico. En tres de ellas está presente un hecho desafortunado que el artista se lanza a representarlo aprovechando el impacto emocional de la ocasión. *La muerte del General Flores* inaugura esta línea de trabajo, marcando a su vez, la introducción de tópicos barrocos en la obra del artista.

¹⁷ Se ha hecho referencia ya a la descripción que realiza C. Ripa y que marca el modelo iconográfico de la *Fortuna infeliz: mujer que va sobre una nave que carece de timón, viéndose sus mástiles y sus velas desgarrados por los vientos*.

directas: un presidente de la república muere bajo las manos de sus sicarios; el ciclo de sus éxitos y honores terrenales se cierra así, definitiva y abruptamente¹⁸.

La *fortuna labilis* - o mejor dicho aquí, el infortunio - no parece estar solo en esta obra, compartiendo su espacio con otros dos tópicos, también evidentes: *ubi sunt* y *sic transit gloria mundi*. La particular disposición que Blanes establece para el cuerpo de Flores es llamativa, ofreciendo un contraste único: quien antes gozó de los máximos honores públicos recibe la muerte, como un mendigo, en medio de la calle. Parecería ser una puesta en escena que, si bien busca constituirse en verosímil y vinculante con la realidad de los hechos sucedidos, subraya el sentido barroco de la muerte igualadora. La imagen del padre Soubervielle junto a Flores, brindándole los últimos sacramentos, aporta un sentido de alto contenido trascendente que reafirma aun más, la lógica de los dos últimos tópicos mencionados.

De manera análoga, pero con variantes, descubrimos el tópico de la *fortuna labilis* en Últimos momentos del General Carreras. Una eminente figura política y militar debe enfrentar el cadalso y el artista se interesa, precisamente, por la captura de ese inestable instante final. Todo parece claro en el cuadro: el carcelero ha llagado hasta el calabozo, para recordar que el pelotón está formado y un sacerdote¹⁹ le pide unos minutos, últimos y misericordiosos, para el condenado. Al barroquismo temático se lo diluye con cierto *contraposto* clásico y la *severitas* del protagonista, pero hay un pathos reinante en todo el espacio que es inocultable. Ya nada parece cambiar el destino del General Carreras, porque la fortuna ha jugado sus cartas.

La clave temporal parece central y otro dos tópicos también presentes en la literatura y las artes del barroco adquieren aquí enorme dimensión: el *carpe diem* y el *tempus fugit*. La actitud ya mencionada del sacerdote nos habla del primero de dichos tópicos, al intermediar para que el condenado viva plenamente sus últimos momentos. Pero al igual que en la serie anterior, Blanes explicita mediante objetos en segundo plano, la otra presencia tópica: en el candelero ya sin fuego, sobre la mesa ubicada detrás del protagonista, es donde se expresa la fugacidad del tiempo. Este último recurso visual, como sabemos, es absolutamente frecuente en distintas obras barrocas, particularmente en pinturas de carácter religioso y, sobre todo, en géneros como las *vanitas*²⁰.

También bajo la idea de serie podrían identificarse alguno de sus cuadros más relacionados con el tema del cautiverio y el rapto de mujeres por parte de indígenas. Entre los años 1879 y 1881, Blanes trabaja esta temática en clara referencia al concepto de “barbarie”. Pero aquí, la idea de la *fortuna labilis* adquiere un sentido muy tangible en un hecho que atormentaba a la sociedad de la época: el cambio de vida o destino que podrían sufrir las mujeres “blancas y cristianas” por acciones del “malón”. Además del claro sentido

¹⁸ La rueda de su carruaje –también rueda de la fortuna- aparece incorporada en un plano secundario aunque significativo, intentando que el discurso visual resulte tan histórico y documental como simbólico. Es interesante comparar este cuadro con su boceto inicial ya que en este, Blanes colocaba la totalidad del carruaje en el espacio pictórico, además de mostrar la escena misma del asesinato, bajo la lógica religiosa de un martirio. En el cambio de enfoque, Blanes optó por una solución más académica y una representación más “civilizada” de la muerte, pero no por ello descuidó la selección de objetos en el plano secundario ni la explicitación de los tópicos aludidos.

¹⁹ Se trata del padre José Benito Lamas.

²⁰ Imagen análoga y muy difundida es la que realiza Juan de Valdés Leal para la Capilla de la Caridad de Sevilla: *In Ictu Oculi*. Allí la muerte apaga la llama de un candelero, que es la tenue expresión restante de la vida. También, pero en territorio americano, podríamos recordar el famoso tríptico de Tepotzotlán, investigado por Santiago Sebastián en su obra *Contrarreforma y Barroco*, donde una calavera porta un humeante candelero, muy análogo al que Blanes pintó en su cuadro. Sebastián, S. *Contrarreforma y barroco*. Alianza Editorial. 1989.

ideológico que está detrás de esta temática - y que fuera ya analizado por distintos autores rioplatenses²¹ -, la inestabilidad generada en la población y, sobre todo en el imaginario hegemónico, debió asociarse al tópico de la Fortuna. Importa recordar que uno de los proyectos de Blanes para una obra no finalizada y perteneciente a esta misma serie - *El rapto de Lucía Miranda* - se habría fundado en un texto de Martín del Barco Centenera, autor del siglo XVI español, quien reiteradamente aludió al tópico mencionado en su poema de referencia²².

Continente y contenidos barrocos

Una obra particular en el conjunto de la producción de Juan Manuel Blanes lo constituye *Demonio, mundo y carne* (ver figura 4). La literalidad de lo barroco se hace aquí más evidente que en ninguna otra obra, porque el tema y la representación general, la puesta en escena y la presencia de determinados objetos acumulados, manifiestan una relación directa con un género de la pintura del siglo XVII: el de las *vanitas*. Sin embargo, también estarán presentes en ella varios elementos discursivos de las mentalidades hegemónicas del siglo XIX, al incorporar otros tópicos propios de su comunidad imaginada²³.

La obra parecería invertir las lógicas de trabajos anteriores, sustituyendo el continente clásico por uno barroco. Sin embargo, esto no debería hacer suponer que, a la inversa, los contenidos propiamente barrocos desaparecen para dejar sitio a los modernos.

Demonio, mundo y carne, juega de manera ambivalente entre las dos miradas. El tópico barroco de la *fortuna* se hace presente en relación con una idea de amor que ha sido tratado en la emblemática del siglo XVII. Me refiero al amante que se ciega hasta no poder reconocer lo justo y lo honroso²⁴ y que está presente, por ejemplo, en el *Amorum emblemata*²⁵ de Vaenius. El emblema referido podría traducirse como *La Fortuna ciega al amor*.

En paralelo, y desde una mirada más directa y demonizante de la mujer mala, propia del siglo XIX, el desnudo de la obra podría entenderse como un caso de *nuditatis criminalis*, asociada a la lujuria, la prostitución o al vicio²⁶.

²¹ Me refiere a autores como Roberto Amigo, Laura Malosetti, Rodrigo Gutiérrez o Gabriel Peluffo, sólo por citar a algunos.

²² Se trata del poema *La Argentina o Conquista del Río de la Plata*. Sólo a manera de ejemplo selecciono y destaco dos pasajes en verso de la mencionada obra que refieren al tópico de la Fortuna, por ser claramente vinculantes a la temática de las cautivas:

Fortuna sin, tener mil mudamientos,

Más que digo fortuna, la miseria

Del hombre esta sujeta a tal lazeria.

También el más directamente vinculado:

Jamás fortuna dio contentamiento

Que no fuese mezclado con dolores,

De adonde el disfavor es fundamento

De todo buen suceso de favores

²³ Rey Ashfield, W. 2011.

²⁴ Ver Panofsky, E. particularmente su análisis sobre Cupido ciego. Panofsky, E. *Estudios sobre Iconología*. Ed. Alianza. Madrid. 1972.

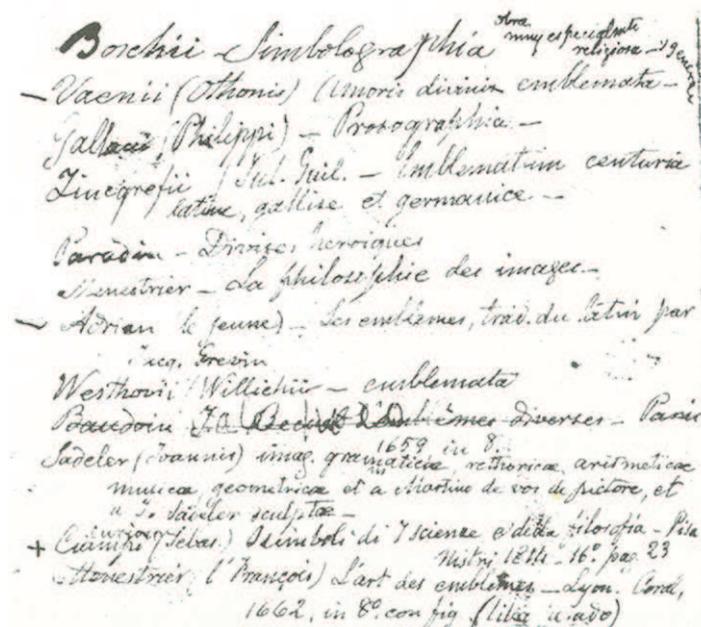
²⁵ Se trata del emblema 79: *Et cum Fortuna statque cadique fides*. Vaenius O. *Amorum emblemata*. 1608. Amberes.

²⁶ Es de recordar que esta obra fue conocida también bajo el nombre de *Los enemigos del alma*.

La disposición de la misma y la manera en que es presentada obligan, nuevamente, a una lectura dual: ¿una mujer que se tapa la vista o una mujer que no quiere ver?, ¿la presencia de lujosos objetos debe entenderse como expresión de la abundancia o representaciones de la lujuria y el vicio? Los naipes sobre la alfombra hacen más explícita aun, esa dualidad posible entre la idea de la fortuna y el vicio.

Pero, entre ambas interpretaciones posibles y solapadas se impone un mensaje moral: *vanita vanitatis*²⁷. El componente iconográfico nos conduce, inevitablemente, a este otro tópico barroco: objetos tan diversos como naipes, dados, un collar de perlas, diadema y pulsera, monedas de oro, una máscara de carnaval o una copa de bronce, nos hablan de la vida vana. Es evidente que la tradición formal y discursiva del género pictórico de las vanidades, más propio de los siglos XVI y XVII, afecta a la obra de Blanes y es posible también, que determinadas vivencias personales definieran y alentaran en él la materialización de esta obra²⁸.

Figura 1 - Documento manuscrito donde J. M. Blanes destaca una bibliografía correspondiente a libros de emblemas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

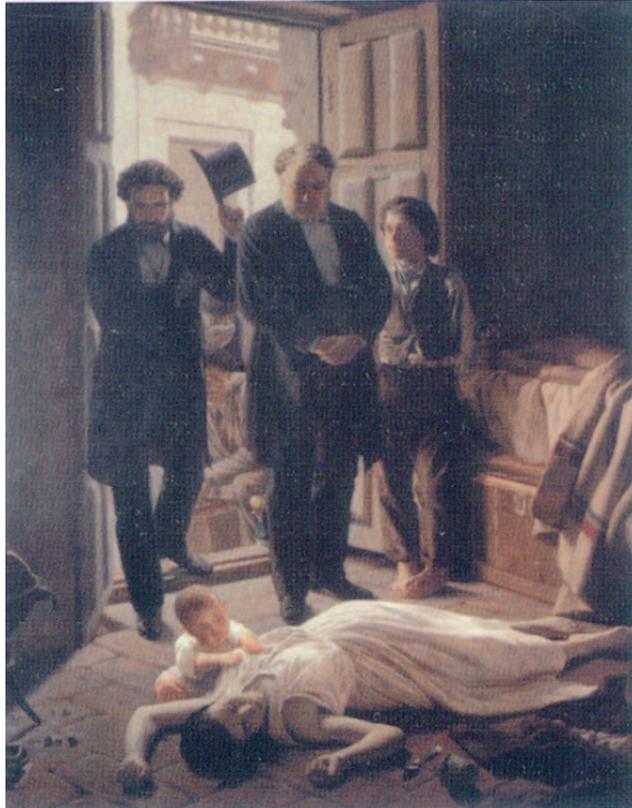


Fuente: Archivo Juan M. Blanes.

²⁷ El tema de la *Vanitas* tuvo un gran espacio en el marco del discurso contrarreformista, pero no es originario del Barroco; durante la Edad Media y el Renacimiento también se manejó, como sabemos, este mismo tópico. Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía*. Ed. Barral. 1973.

²⁸ Dos aspectos biográficos a considerar, en este sentido, serían su conflictivo vínculo amoroso con quien fuera su nuera, Carlota Ferreira, —para algunos autores es ella la figura del desnudo representado en el cuadro— y el contacto con obras venecianas, resultado de un viaje suyo a esa ciudad italiana. El primero de los sucesos genera un drama en la familia de Blanes que explica en parte la dimensión moral de la obra, como catarsis; el segundo deriva en un cambio de su paleta, mucho más vibrante en colorido, como han destacado antes, diferentes historiadores de su obra.

Figura 2 - Juan Manuel Blanes: Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires.



Fuente: fotograf3a W. Rey Ashfield.

Figura 3 - Juan Manuel Blanes: Boceto para Muerte del General Venancio Flores



Fuente: fotograf3a W. Rey Ashfield

Figura 4 - Juan Manuel Blanes: Demonio mundo y carne



Fuente: fotografía W. Rey Ashfield

Importa destacar, nuevamente, ciertos objetos ubicados en segundo plano. De manera menos visible puede verse otro conjunto de monedas y papeles accionarios, ubicados estos últimos sobre el diván. Sabido es que Blanes tenía una visión conservadora en lo económico, sintiendo una particular desconfianza por la generación de riqueza, a partir de las especulaciones bursátiles. Es interesante también, en este caso, otro tipo de asociaciones con la *fortuna labilis* -más directas o modernas- a las que parece referir el artista. Ya no son las imágenes tradicionales del tópico –como la rueda- las que evocarán la inestable idea de la deidad, sino elementos contemporáneos que para el artista eran una adecuada expresión del riesgo. El discurso se hace ahora más directo, aunque el tópico no desaparece; otras claves se hacen presentes, pero la deuda con el arte barroco es inocultable.

A manera de colofón

Los procesos culturales no admiten propuestas de periodización como los que resiste la historia política, quizá porque ésta obedece a una dinámica absolutamente diferente en relación a la cultura y al arte, cuyos procesos son más lentos y complejos, al tiempo que sus límites temporales menos definidos y claros.

La complejidad de los espacio de intersección entre dos tiempos culturales diferentes, exige apertura para percibir y entender las maneras o formas de amalgamamiento. En este sentido, la cultura visual del barroco dio paso a las transformaciones de una modernidad activa, pero no por eso desapareció. Por el

contrario, la generación de la nueva icono-esfera moderna, apeló a muchos de los ideogramas barrocos, ya sea para repetirlos o bien para transformarlos bajo nuevos formatos.

En los países latinoamericanos, la pervivencia de la cultura barroca puede leerse y sentirse hoy, en los ámbitos más populares. Muchas costumbres, rituales, gustos y expresiones manifiestan todavía, con una fuerza casi joven, aquella tradición y manera de vivir la vida, a pesar de los siglos transcurridos. El barroco de élite, de gusto por los juegos culteranos, de ideas y valores emblematizados, en cambio, ha ido perdiendo espacio hasta desaparecer, pero su extinción no se produjo tan tempranamente como se la supuso. El estudio de algunas de las pinturas realizadas por Juan Manuel Blanes, parecen demostrarlo.

Referencias

AMIGO, Roberto et al. **Juan Manuel Blanes: La Nación naciente. 1830-1901.** Catálogo de la exposición retrospectiva. Montevideo: Museo Blanes, 2001.

BIALOSTOCKI, Jan. **Estilo e iconografía.** Barcelona: Ed. Barral, 1973.

DEL BARCO CENTENERA. **La Argentina o la Conquista del Río de la Plata.** Buenos Aires: Talleres de la Casa Jacobo Peuser, 1912.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María. **Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros.** Montevideo, 1931.

LAROCHE, Walter E. **Derrotero para una historia del arte en el Uruguay. Primera parte. Los Primitivos.** Montevideo: Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Larocche, 1963.

PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre Iconología.** Madri: Ed. Alianza, 1972.

PRAZ, Mario. **Imágenes del barroco: estudios de emblemática.** Spain: Ed. Siruela, 2005.

REY ASHFIELD, William. **Proyecciones barrocas en el Uruguay del siglo XIX.** La extroversión de lo íntimo. Revista Ilustración y Libertades. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2011

RIPA, Cesare. **Iconología.** Madri: Akal. 2007.

SEBASTIÁN, Santiago. **La mejor emblemática amorosa del barroco: Heinsius, Vaenius y Hooft.** Madri: Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2001.

SEBASTIÁN, Santiago. **La visión emblemática del amor divino según Vaenius.** Fundación Universitaria Española, 1985.