

NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA PESTE (Siglo XIV-XX)

**Entretelones : *Un Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires,*
de Juan Manuel Blanes**

Gabriel Peluffo Linari



**Academia Nacional
de Letras**

*Las imágenes no ilustran,
sino que generan pensamiento.*¹

En los párrafos siguientes propongo algunas reflexiones sobre la imagen del cuadro “Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires” que Blanes pintó en 1871, incluyendo referencias al marco más amplio de sus relaciones con otras versiones iconográficas, antiguas y modernas, que aluden a la peste como “tema de encuadre” en la pintura. Tanto el análisis de esa obra como el de otras referidas a dicho tema son abordados, principalmente, desde el papel jugado por los espacios públicos y privados en la historia del género.

Es posible establecer ciertos paralelismos y supervivencias en imágenes que dan cuenta del terror macabro a estas pestilencias en distintos momentos históricos de la cultura occidental. Infinidad de personificaciones de la Peste y de la Muerte abundan desde la temprana Edad Media, de las que pueden señalarse algunas generalidades, como el hecho de que la peste (personificada en la figura de la muerte) suele ser representada sobre un caballo que galopa (Fig1), o, de lo contrario, volando con alas de quiróptero (Fig.2), en alusión a su mortífera propagación y, en el segundo caso, también al carácter enigmático y abyecto del murciélago, ratón ciego volador asociado al vampiro.

La Peste, de Arnold Böcklin (Fig 3), pintura simbolista tardía realizada en 1898, prueba que la representación fantasmagórica de la peste, que se impone con la extendida por Europa en el siglo XIV,

¹ Adriana Valdés. “De Ángeles y Ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin”. Orjikh editores. Santiago de Chile. 2012.

1



Anónimo catalán. *El Triunfo de la Muerte*
1446. Museo de Palermo (Italia)

2



B. Buffalmacco. *El Triunfo de la Muerte*.
Pisa. 1338. (Fragmento).

3



Arnold Böcklin. *La Peste*. Florencia. 1898.

es una imagen que, aún sufriendo diversas transfiguraciones, perdura, por lo menos, hasta fines del siglo XIX. En general corresponde a una interpretación mítica de la enfermedad, basada en el anatema y en la culpa (la muerte masiva como castigo divino), idea que, como es sabido, será discutida con fervor en la novela *La Peste* de Albert Camus (1947) a través de la visión humanista y científicista del doctor Rieux, uno de sus connotados personajes.

Pero más allá de la forma que adquiere en distintos lugares y tiempos la representación de estas calamidades, quiero aquí referirme a las relaciones de la peste con el espacio público y con el espacio privado en la pintura que aborda esa temática entre los siglos XV y XIX, tanto en Europa como en el Río de la Plata. También haré mención a ciertos paralelismos y superposiciones que se registran, en la historia iconográfica de la peste, entre la personificación de la muerte y la figura de la gracia espiritual, esta última como celebración erótica de la vida.

La Peste y el espacio público

Las noticias acerca de las plagas que arrasaron desde tiempos remotos a los grupos humanos que habitaban el continente euroasiático, nos vienen suministradas en primer lugar por documentos escritos, ya que las versiones iconográficas son más tardías. Quizás haya sido Tucídides (460-395 A.C.), uno de los primeros en aportar información sobre la Peste de Atenas en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, un texto de amplia divulgación y, por diferentes razones, de merecido estudio hasta la actualidad.

Ya en la era cristiana, la primera epidemia con fuertes repercusiones de carácter “global” en el área del Mediterráneo (el mundo se identificaba, en el discurso imperial, con los límites geográficos de los dominios de Roma) fue la sufrida por el Imperio Romano en toda su extensión durante el siglo II DC, a la cual le siguieron más tarde otras, como la Peste Negra entre los siglos VI y VIII. Pero una de las más célebres, por sus nefastas consecuencias sobre casi toda Europa, fue la Peste Bubónica extendida letalmente entre 1346 y 1353, que dio muerte a más de la tercera parte de la población en la vasta región afectada, continuando luego de modo intermitente hasta 1490. A ella refiere Bocaccio en el *Decamerón* y también Petrarca, en su *Canzoniere* cuando trata la muerte de su amada en la Peste Negra. A partir de este momento, paralelamente a la literatura, es posible encontrar referencias iconográficas a la calamidad masiva de la muerte por pestilencia, principalmente en la pintura italiana, la que en el siglo XIV presenta varias obras bajo el rótulo “El Triunfo de la Muerte”.²

Una de ellas, extenso mural en el Cementerio de Pisa, fue en su mayoría realizada por Buonamico Buffalmaco entre 1340 y 1345 (Fig.4), durante los prolegómenos de la Peste Negra. En este fresco es posible apreciar dos zonas bastante bien diferenciadas: la del caos mortífero donde se debaten monstruos y seres humanos (a la izquierda y zona superior), y la del remanso donde un grupo

² Giacomo Borlone, Andea Orcagna, Buonamico Buffalmaco, Francesco Traini, entre otros. “El Triunfo de la Muerte” es un texto que pertenece al libro *I Trionfi* que Petrarca escribió hacia 1355. Por otra parte, la pintura flamenca del siglo XVI produjo en el pincel de Pieter Brueghel el Viejo, la célebre obra con el mismo título (1562), donde se describen las crueldades humanas con resonancias del Juicio Final y de los terrores dejados por la Peste de 1350.

4



Buonamico Buffalmacco. El Triunfo de la Muerte. 1340. Camposanto, Pisa.

5



B. Buffalmaco. El Sueño de la Vida. 1340 (Detalle de "Triunfo de la Muerte")

6



Sandro Botticelli. Consagración de la Primavera. c.1480

conversa y cultiva la música (a la derecha), de alguna manera ajeno a los acontecimientos.

Esta segunda escena titulada "El Sueño de la Vida" (Fig.5) pasa a ser una alegoría complementaria de la otra, en tanto la eficiencia de una "cultura de la muerte" requiere la existencia de una "cultura de la vida". Esa escena (atribuida, por algunos, a Andrea Orcagna) es ya una *alegoría de la vida privada*. En efecto, la tertulia cultural con sus ensoñaciones, constituye un microcosmos humano rodeado de naturaleza, de características incompatibles con las del espacio "externo", donde se despliega la *alegoría de la muerte pública*.

Cabe observar que los personajes femeninos de ese conjunto, aún teniendo algunos atisbos de la figuración medieval, buscan encaminarse hacia el discreto dinamismo de un estilo tardogótico, plebeyo y profano, que puede verse como un antecedente (todavía lejano) de las ninfas de Boticelli (1480), cuyo movimiento y soltura corporales llegaron a romper definitivamente el rígido bizantinismo de la iconografía ítalo-oriental, para encarnar una vitalidad y un erotismo primordiales afines al imaginario clásico griego (Fig 6).

Desde el siglo XVI en Europa, las estructuras urbanas que paulatinamente habían dejado de ser el "burgo" en torno al mercado o al castillo, se convirtieron en el escenario por antonomasia de las pestilencias. La carencia de higiene que las aglomeraciones fueron generando es uno de los factores vinculados a la letalidad del fenómeno. No es de extrañar entonces que, a partir del siglo XVI y XVII, la escena iconográfica de la Peste sea la ciudad. La descripción pictórica del espacio mediante los recursos de la perspectiva, de la escala y de las gradaciones de luz, permitió la representación de los

grandes escenarios urbanos que pasaron a ser, en muchos casos, los de las catástrofes y las pestilencias. Estas últimas son registradas como calamidad pública, mostrando la morbosidad masiva de una tragedia propia de ese espacio comunitario donde las personas buscan una protección o un consuelo desesperado en la mirada y en el cuerpo de sus semejantes.³

Diversos pintores del siglo XVII (Gaetano Giulio Zumbo, Luca Giordano, Doménico Gargiulo, Michiel Sweerts, Nicolás Poussin, entre otros) situaron el espectáculo de la peste en el escenario urbano de la ciudad renacentista, ámbito de las festividades y de las tragedias colectivas (Figs.7-8). Entretanto, el espacio privado definido por el interior de las viviendas no tenía aún protagonismo en esa pintura. Es decir, la mirada de la representación no se instaló entonces en el espacio privado, sino que registró el espectáculo como fenómeno público. De esta manera el drama recae en el anonimato de la multitud antes que en la intimidad del sujeto y su ámbito afectivo, como si al pintor le estuviera vedado aún transgredir la frontera entre ambos espacios.

La Peste y el espacio privado

En 1869, el francés Jules Elie Delaunay realizó la que posiblemente sea la primera pintura que pone en evidencia esa frontera, marcando la necesidad de que lo público ingrese, ante la emergencia, al ámbito de lo privado (Fig.9), para lo cual pudo

³ Esto no implica desconocer la existencia temprana de cuarentenas para enfermos, y desde el siglo XV los llamados lazarettos venecianos, pero lo que interesa señalar aquí es la centralidad de la urbe como escenario de la peste en las pinturas que tematizaron ese tipo de calamidades.

7



La Peste de Roma. Pintura del siglo XVII. Museo Storico Dell'Arte Sanitaria

8



Nicolás Poussin. La Peste de Azoth. (Boceto) 1630.



Jules Elie Delaunay. Peste en Roma. 1879



Mural en Iglesia San Pietro
in Vincolo (Roma).
Detalle del fresco *Peste de 1476*
1476.

haberse inspirado en el fragmento de un fresco de la Iglesia de San Pietro in Vincoli (Roma) realizado en 1476, que representa a Sixto IV en una procesión en tiempos de la Peste de ese año y, en el cual, una figura demoníaca acompañada de un ángel intenta violentar la puerta de una vivienda (Fig.10). Si bien esto indica que el problema de la frontera entre lo público y lo privado en tiempos de pestilencia estaba ya planteado en el siglo XIV, lo que hace Delaunay cinco siglos después es situarlo en un lugar de singular relevancia, precisamente cuando la vida privada pasa a constituir el nodo fuerte de una trama social que se consolida con el proceso de la modernización urbana y, sobre todo, de la consagración de la familia, luego que, a partir del Renacimiento había adquirido destaque la figura individual sobre los asuntos colectivos.

Michelle Perrot advierte que el intento de la Revolución Francesa de subvertir la frontera entre lo público y lo privado terminó en fracaso y, que entrado el siglo XIX, "el pensamiento político se muestra deseoso de delimitar las fronteras y organizar los 'intereses privados'. Lo más nuevo es, sin duda, la importancia atribuida a *la familia* como célula de base [...], reflexión que encierra un alcance europeo".⁴ Efectivamente, el universo ejemplar de lo privado se instala sobre el soporte afectivo y parental que ofrece el núcleo familiar. Esa es la cuestión central que sugiere la pintura de Delaunay, aunque el señalamiento se efectúa, todavía, desde la hegemonía del espacio público.

Durante 1871, dos años después de finalizado ese cuadro en

⁴ Michelle Perrot. "La familia triunfante". En Historia de la vida privada (Tomo 7). Compil. de Philippe Ariès y Georges Duby. Taurus. Madrid 1989, p99.

París⁵, la ciudad de Buenos Aires se debatía en una devastadora epidemia de Fiebre Amarilla. En esa oportunidad el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes realiza su cuadro "Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires" (Fig.11), expuesto en esa ciudad en diciembre del mismo año. Antes de cualquier consideración formal sobre la escena de esta obra, es necesario señalar el giro radical que Blanes introduce con ella respecto al tradicional tratamiento pictórico de las relaciones entre espacio público y privado en tiempos de pestilencia.

La mirada del pintor ha sido extraída del espacio público y situada en la profundidad más íntima del espacio privado, lo cual comporta un cambio sustancial, acorde con la centralidad de la familia en la problemática social de la época. Mediante esa estratégica ubicación del punto de vista Blanes hace partícipe al espectador, introduciéndolo en un lugar desde el cual se aprecia la irrupción del espacio exterior en la funesta intimidad de una familia de inmigrantes, intimidad profanada y exhibida, cosa que solamente era admitida en los sectores subalternos ya que la "familia modelo" de las clases pudientes se imponía a sí misma un límite para la exhibición de su intimidad, y todas las transgresiones a ese límite debían formar parte de la privacidad del "otro".⁶

La irrupción de lo público en lo privado, no se establece aquí solo por el impecable trazado perspectivo y la sutil gradación de

⁵ Delaunay había comenzado esa pintura en Villa Médici (Italia), hacia 1857 y la finalizó una vez que estuvo de regreso en París.

⁶ El cuadro puede leerse como un retrato de familia "invertido", simétricamente opuesto al retrato standard de la "familia modelo": mientras en éste el *pater* es representado generalmente al centro, manteniendo al niño en un puesto secundario, en el cuadro de Blanes el *pater* (muerto) es representado en situación lateral, mientras que el niño es uno de los protagonistas centrales de la escena.



Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires*. 1871

luzes desde la claridad diurna de la ciudad hasta el más penumbroso rincón de la pocilga, sino que lo público está también definido por algunos datos que podríamos calificar como “sociológicos” insinuados en las personas y en los personajes de esa pintura. Mientras por un lado los doctores Roque Pérez (centro) y Manuel Argerich (izquierda) representan el “poder masón” encarnado en la ciencia y en el intelecto al servicio, en este caso, de la causa sanitaria popular, por otro, la familia victimada por la peste expone, desde el polo opuesto, la condición social de los sumidos en la pobreza y en la marginación. La escena parece confirmar que la muerte expuesta es patrimonio solo de cierto sector social y cultural subalterno ya que “las ‘muertes civilizadas’, aún siendo públicas, permanecen en el ámbito de lo privado, como la masonería”.¹ El entrometido muchacho de suburbio, el ayudante de salubridad y el que se cubre la boca con un pañuelo completan el cuadro, fungiendo como “interfases” sociales entre los citados extremos.

Esta pintura, además de señalar la dependencia recíproca entre el espacio público y el privado, deja constancia de la nueva “distancia civilizada” entre los cuerpos, que, pedagógicamente, es presentada como modelo de un *ethos* cultural que tiende a imponerse en las relaciones interpersonales durante la segunda mitad del siglo XIX. Este modelo reformula la cuestión del mirar y ser mirado: “la mirada de los integrantes de la Comisión de Salubridad al cadáver de la mujer, revela el descubrimiento de la condición social de la salud y de la interdependencia de los

¹ Roberto Amigo. “Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina”. En *Arte, Historia e Identidad en América Latina (Tomo II)*. Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1994, p 320.

cuerpos".⁸

Ahora bien, siendo además la medida de las distancias físicas uno de los elementos con los que Blanes construye ese espacio hiperrealista de alto impacto visual, es preciso advertir que, al mismo tiempo, los componentes de ese espacio dan paso a un efecto alegórico. En primer lugar hay una idealización en sentido moral de las dos más altas autoridades de la Comisión Popular de Salubridad inmoladas en acto de servicio y, en segundo término, hay una paradójica sublimación, a la vez estética y erótica, del cadáver.⁹ Por lo que veremos a continuación podría decirse –quizás parafraseando extemporáneamente la terminología foucaultiana– que Blanes, en esta pintura, aborda aún cuando lo haga oblicuamente, el problema biopolítico de los cuerpos en tiempos de epidemia.

Comencemos por el primer aspecto. Dada la reconocida perspicacia de Blanes en la elección de temas, situaciones y personajes para sus obras, no sería descabellado pensar que la dramática escena funge como excusa para rendir tributo a los dos masones victimados en la campaña de salubridad, gesto con el cual ganó, un año después, la admiración y simpatía de autoridades, periodistas y público de Buenos Aires.

Esto no hace más que confirmar la hermandad que el masón Blanes supo tener con la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados Masones de la que el abogado penalista Roque Pérez

⁸ Íbidem, p 323.

⁹ Dejo deliberadamente sin considerar el virtual paralelismo entre esta doble condición erótico-thanática de la imagen trazada por Blanes, y el mito romano de la *Venus Lubentina*, diosa del placer, que significativamente conlleva una confusión fonética y escritural con la también romana *Venus Libitina*, diosa de la muerte.

había sido cofundador en 1857, dos años antes que Blanes adhiriera a la Logia Fe. Por su parte Manuel Argerich, también masón, era médico cirujano y contaba treinta y seis años en 1871. El gesto respetuoso de quitarse el sombrero ante el cadáver pasa a leerse también, una vez que el cuadro es expuesto públicamente, como el discreto saludo que Argerich devuelve a un público enfervorizado que le rinde íntimo homenaje al contemplar la escena. Homenaje que Blanes delega en el espectador y que es extensivo a la Comisión Popular de Salubridad en desmedro de otros órganos actuantes cuya gestión generó polémicas, como por ejemplo la Municipalidad de Buenos Aires y el Consejo de Higiene, con quienes la Comisión mantenía fuertes disidencias. También quedan fuera de registro otros protagonistas de la campaña contra la peste, como la institución policial, algunos grupos eclesiásticos, y el cuerpo civil de profesionales médicos, cuerpo que fue enfáticamente rechazado por la población como consecuencia de una actuación irregular, presa del pánico, del desconcierto y de la ignorancia acerca de las causas de la epidemia.¹⁰

En síntesis, los dos representantes de la Comisión Popular, cuya presencia en esa vivienda sería inverosímil si se le juzga desde un punto de vista histórico-documental, adquiere relevancia iconográfica en el plano simbólico al constituir una *alegoría de las virtudes morales*.

El segundo aspecto de connotaciones alegóricas al que hice anteriormente referencia, es de más compleja dilucidación, dado que la pregnancia visual de un cadáver femenino ajustado a todos

¹⁰ Diego Galeano. "Médicos y policías durante la epidemia de Fiebre Amarilla. Buenos Aires 1871". En "Salud Colectiva". Bs As. Enero-Abril 2009.

los requisitos del "vero", impone a la mirada una interpretación estrictamente realista que, en primera instancia, impide la posibilidad de ver, en esa figura, cualidades susceptibles de una interpretación alegórica.

En primer término sería pertinente destacar, en la radiante frescura corporal de la joven muerta, la coincidencia dialógica de los contrarios: Eros y Thánatos, en un mismo sujeto y en una misma instancia temporal. Propongo provisoriamente intentar separar esta y otras derivas simbólicas que pueden explorarse en la figura femenina como tal, de la presencia del niño hambriento, presencia que cumple la función (por cierto nada menor) de dar la nota melodramática por excelencia, penetrante en el gusto popular, pero que, por esa misma razón, eclipsa parcialmente las connotaciones simbólicas propias de la caracterización física y espiritual que Blanes le ha otorgado al cadáver.

Es moneda corriente en la bibliografía del tema la posibilidad de que Blanes, al pintar la escena del niño, procediera a ilustrar una noticia periodística que circuló en la época. No obstante, para un análisis que pone el acento en la continuidad histórica de ciertas imágenes, lo definitorio es que dicha escena aparece con muchísima frecuencia en la pintura que, desde el siglo XVII, tematiza las matanzas y las pestes (Fig.12), asunto del cual Blanes no era ignorante.

Volviendo al posible carácter alegórico de la figura femenina, es notorio que no está dentro de los esquemas convencionales de la Iconología de Ripa,¹¹ ya que Blanes, en este caso, se vale de

¹¹ Cesare Ripa. "Iconología". Akal. Madrid. 1987. La primera versión fue publicada en 1603.



Nicolás Poussin. *La Peste* (fragmento) 1630



Autor Desconocido. *Peste en Londres*. 1670



Michiel Sweerts. *Peste de Atenas*. 1645 (Frag.)



E. Delacroix. *Matanza de Quíos*. 1824 (Frag.)

recursos muy sutiles emboscados en la propia construcción de la imagen. La morbidez de la carne y de la piel expuestas a la luz, hace latir un velado erotismo que, más allá de su función concreta en el estricto realismo del cuadro, posee una dimensión extensible hacia el erotismo genérico de la Ninfa, por lo cual sería posible “universalizar” la idealización de esa figura situándola en el lugar de una de las más célebres obsesiones del iconólogo Aby Warburg.¹²

El simbolismo de la Ninfa¹³ remite tradicionalmente al erotismo y a la vitalidad, de modo que la escasísima representación iconográfica de su muerte ha sido necesario inscribirla dentro de esquemas alegóricos harto convencionales, basados en la personificación de la muerte como poseedora del cuerpo femenino.¹⁴ El propio Blanes realizó una alegoría de ese tipo siguiendo recetas ajustadas a su gastada retórica positivista (Fig.13). Pero aún en estos casos la Ninfa sigue representándose “viva” después de la muerte, al punto que, las imágenes de su desvanecimiento total, escasamente registradas en la historia de esta iconografía, refieren a la *bella addormentata*, es decir, a la Ninfa solo adormecida, cuyo erotismo aumenta en entresueños.¹⁵

La diferencia que mantiene la imagen pintada por Blanes, en el cuadro del Episodio, con otros cadáveres femeninos realizados anteriormente en pinturas que tematizan la peste o la catástrofe, es,

¹² Aby Warburg. “El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo”. Alianza. Madrid, 2005.

¹³ El término *Ninfa*, designa tanto una divinidad acuática femenina (del latino *lympha*) como una mujer que denota juventud con energía vital (del griego *nimfe*).

¹⁴ Hay casos muy excepcionales, como la representación de la Ofelia del “Hamlet” yacente en el lecho del río, una típica representación de la ninfa muerta que fue frecuentada por la pintura prerrafaelista y simbolista del siglo XIX.

¹⁵ Varios artistas trabajaron este tema, frecuentemente con la imagen de Arianna abandonada por Teseo.



Hans Baldung.
La Bella y la Muerte. c. 1520.



Juan M. Blanes. *Alegoría.* c.1887.



George C. Stanton.
La Ninfa y la Muerte. 1872.

precisamente, la cualidad sublime que este pintor le imprime a la figura procurándole un estatus de Ninfa aún en la muerte, es decir, una simple mujer muerta, pero “reencarnada” en la Ninfa. En ella está presente la tensión conflictiva de tres ingredientes (aún cuando no se hagan conscientes) que interactúan en el ánimo colectivo profundamente alterado por la peste ante la vulnerabilidad del núcleo familiar: el amor pagano (la Ninfa), su circunstancial destrucción biológica (la Muerte), y –para consuelo cristiano- su eventual reconversión simbólica (el Ángel o la Virgen). Creo que este último ingrediente que sitúa a la imagen en la triple frontera entre Ninfa, Virgen y Mater, merece ser destacado. Allí juega un papel decisivo el tratamiento pictórico de la luz, pues si bien el cuerpo recoge dentro de parámetros rigurosamente lógicos y realistas la claridad exterior, se revela de pronto como cuerpo ya no iluminado, sino luminoso, con una luz propia, que irradia en la penumbra y que se ve acentuado por el vestido blanco, símbolo de lo immaculado, al punto que la figura yacente parece flotar livianamente en un éter espiritual de connotaciones marianas. Esta excesiva luz teatral que recae sobre la imagen, fue oportunamente advertida por Andrés Lamas en 1871: “Podría preguntarse, por ejemplo, ¿Cómo el cadáver está más iluminado que la pared de la casa de enfrente?, es decir ¿por qué es más clara la mujer que el luminar que la alumbra?”.¹⁶

Podría pensarse, en consecuencia, que ese cadáver aloja, entre otras connotaciones posibles, una *alegoría de la doble condición cristiano-pagana de la Ninfa*.

¹⁶ Laura Malosetti Costa. “Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX”. Fondo de Cultura Económica. 2002. Cap. “La hora de Blanes”, p75.

Epílogo: supervivencias iconográficas.

El estudioso alemán Aby Warburg fallecido en 1929, cuyo trabajo ha tenido últimamente una extendida consideración con motivo de los impulsos que cobró la teoría de la imagen, dejó planteada, a principios del siglo XX, la posibilidad de una historia antropológica de las imágenes, a través de la cual sería posible determinar ciertas fórmulas iconográficas que se reiteran con modificaciones a lo largo del tiempo y que resumen determinados estados emocionales de carácter colectivo, a las que llamó *Pathosformeln*, o fórmulas del *pathos*. Existirían entonces "imágenes sistémicas" que definidas por potenciales contradicciones internas y transformaciones, tanto morfológicas como de sentido, dejan traslucir cierto *pathos* colectivo capaz de replicarse con la historia.

Actualmente, cuando la pandemia estalla en un contexto tecnocientífico experimental mundial de alta complejidad y de alta vulnerabilidad para la existencia de lo que, hasta mediados del siglo XX, se entendía por "condición humana", se advierte una radical transformación morfológica y conceptual de aquella representación de la peste que guardaba rémoras del bestiario medieval, la cual ahora adquiere los rasgos aún más tenebrosos de la monstruosidad biotecnológica (Fig.14), a la cual sin embargo podría atribuírsele, paradójicamente, la "belleza del monstruo".

En función del carácter internamente contradictorio de las fórmulas del *pathos*, el monstruo de la peste necesita conjugarse en su contrario: la celebración de la vida, una dialéctica que fue

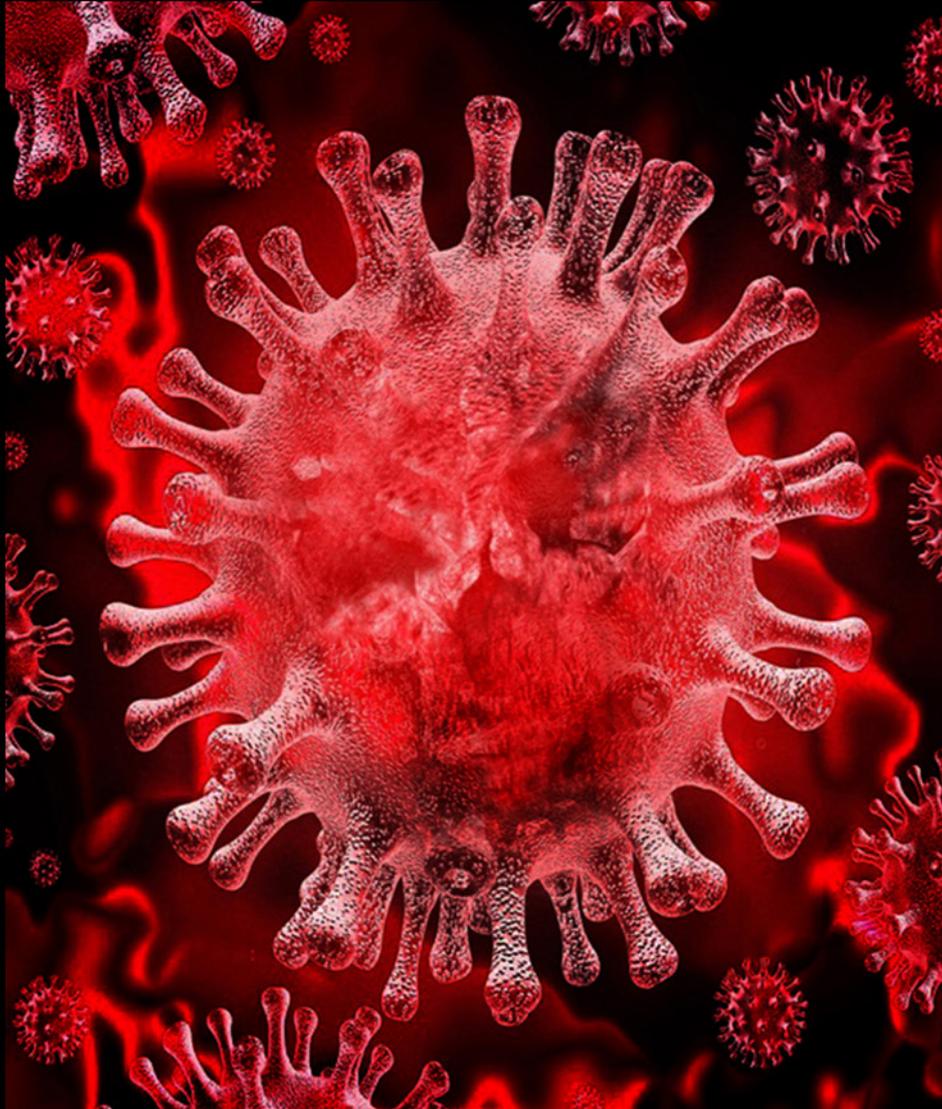


Imagen microscópica *Coronavirus Disease 2019*

mencionada anteriormente con motivo de “El Triunfo de la Muerte” y de “El Sueño de la Vida” en el mural del cementerio de Pisa.

En tal sentido, del mismo modo que perduran, transformándose, las imágenes que condensan las calamidades humanas, también sobreviven, con nuevas presencias y morfologías, las que representan su antídoto. En el saludo de las enfermeras del Hospital Healthcare (Fig.15) no solo es devuelto el tema de la peste al espacio público, sino que en ellas se condensa el erotismo difuso y el poder curativo de la *Ninfa moderna*.

----- 00 -----

Bibliografía sucinta (fuentes informativas sobre el tema tratado)

- E.H. Gombrich. “Historia del Arte”. (la primera edición en castellano data de 1951)
- Frederick Antal. “El mundo florentino y su ambiente social. SXIV-XV”. Alianza. Madrid. 1989
- Millard Meiss. “Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra”. Alianza. Madrid. 1987
- Roberto Amigo. “Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina”. En “Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas”. Universidad Nacional Autónoma de México. 1994. Tomo II, pp 315-331.
- Laura Malosetti Costa. “La Hora de Blanes. El Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires”. En “Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX”. Fondo de Cultura Económica. 2001, pp 65-81.
- Gabriel Peluffo Linari. “Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos”. En “Historias de la vida privada en el Uruguay. El renacimiento de la intimidad (1870-1920), Comp. José P. Barrán; Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski. Taurus. 1996. pp 57-75.
- Michelle Perrot. “La familia triunfante”. En “Historia de la vida privada”. (Tomo 7). Compil. Philippe Ariès y Georges Duby. Taurus. Madrid 1989.
- E.H. Gombrich. “Aby Warburg. Una biografía intelectual”. Alianza. Madrid. 1986.
- Didi Huberman. “La imagen sobreviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg”. Abada editores. Madrid. 2013.
- Adriana Valdés. “De Ángeles y Ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin”. Orjikh editores. Santiago de Chile. 2012.



Enfermeras del Hospital Heathcare (Barcelona), saludan ante los aplausos de los vecinos. 14 de abril de 2020.



Sandro Botticelli. Nacimiento de Venus. 1485. (Fragmento).



Elihu Vedder. *Las Pléyades*. 1885.