



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA CAUTIVA: DEL ESTETICISMO ROMÁNTICO A LA CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA DEL IMAGINARIO NACIONAL ARGENTINO

Verónica Pérez  
perezvl@gmail.com  
Facultad de Filosofía y letras  
Universidad de Buenos Aires

**Resumen** || Este artículo abordará la configuración iconográfica de la cautiva en el imaginario argentino del siglo XIX. El objetivo principal es establecer un diálogo entre la representación literaria, centrada en el poema «La Cautiva» (1837) de Esteban Echeverría, y las producciones pictóricas de Johann Moritz Rugendas, Juan Manuel de Blanes y Ángel Della Valle. Mediante el análisis de la transposición de este motivo central, el trabajo pretende mostrar cómo la figura de la cautiva trascendió el esteticismo romántico para operar como un instrumento clave en la construcción ideológica de la identidad nacional, revelando las tensiones sociopolíticas entre civilización y barbarie.

**Palabras clave** || Cautiva — imaginario argentino — transposición

**Title** || *The Iconographic Configuration of the Captive Woman [Cautiva]: From Romantic Aestheticism to the Ideological Construction of the Argentine National Imaginary*

**Abstract** || This article examines the iconographic configuration of the captive [cautiva] within the 19th-century Argentine imaginary. The main objective is to establish a dialogue between the literary representation, centered on the poem «La Cautiva» (1837) by Esteban Echeverría, and the pictorial works of Johann Moritz Rugendas, Juan Manuel de Blanes, and Ángel Della Valle. Through the analysis of the transposition of this central motif, the paper intends to explain how the figure of the cautiva transcended Romantic aestheticism to operate as a key instrument in the ideological construction of national identity, revealing the sociopolitical tensions between civilization and barbarism.

**Keywords** || Cautiva — Argentine imaginary — transposition

---

### *Del mito fundacional a lo iconográfico: trayectoria de la cautiva en el imaginario argentino*

La relevancia de la figura de la cautiva para el imaginario argentino se remonta a la crónica *La Argentina* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán. Allí se relata la historia de Lucía de Miranda, casada con Sebastián Hurtado, mujer blanca y europea que suscitó el deseo del cacique Siripo. Esta historia se replicó a lo largo de los años, con algunos matices, en poemas épicos, en algunas novelas e incluso inspiró la primera obra teatral en la época de la colonia, *Siripo* (1789), de Miguel Lavardén. Pero no fue hasta el siglo XIX, con la Generación del '37 y la inserción del Romanticismo en el Río de la Plata, que esta figura se terminó de consolidar. *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría se reafirmó en el imaginario como el poema fundacional de la

incipiente Nación Argentina.<sup>1</sup> En paralelo y como respuesta o continuación de este proceso de consolidación mítica, en el campo de las artes plásticas las primeras representaciones de esta figura fueron realizadas por «los pintores viajeros» (López Anaya), artistas europeos que en el siglo XIX viajaron al continente americano y se vieron interpelados por la narrativa de Echeverría, entre ellos Johann Moritz Rugendas. Esta iconografía fundamental fue reapropiada y consolidada en la región. Tal es el caso del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, quien desde Italia volcó su atención a los temas históricos rioplatenses, incluyendo diversas versiones de la cautiva. Mientras tanto, en el territorio argentino, la Generación del '80 aportó imágenes que acompañaron el proyecto político de identidad nacional a través de las pinturas de Ángel Della Valle, entre otros. En este marco de consolidación del imaginario argentino, la relación entre la figura literaria de la cautiva y sus representaciones pictóricas no es un fenómeno aislado. Por el contrario, el estudio de esta relación se inscribe en un debate estético de larga data. Para rastrear el origen de este vínculo se hace necesario retrotraerse a la Antigüedad clásica, cuando el poeta Horacio postuló, en *Epístola a los Pisones* —más conocida como *Arte poética*— su *dictum* «ut pictura poesis»: vórtice de una muy extensa tradición de comparaciones entre la poesía y la pintura.

Pensar en los términos de la tradición del «ut pictura poesis» sugiere considerar el concepto de «écfrasis» en tanto modo de conversión entre lo visual y lo verbal y que sea «muy difícil imaginar una historia del arte desprovista de composiciones ecfrásticas, esto es, sin representaciones verbales de otras representaciones, las visuales, que constituyen el objeto de estudio de dicha historia» (Gabrieloni 86). Estos conceptos auspician explorar la relación entre las representaciones literarias y las pictóricas de la cautiva. Este artículo tiene el objetivo de poner en relación la representación literaria de la cautiva con las producciones artísticas de Moritz Rugendas, Blanes y Della Valle a fines de recrear un diálogo entre las palabras y las imágenes que revelan tensiones culturales y políticas en la construcción de la identidad nacional.

---

<sup>1</sup> El poema épico *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría se consolidó como la obra fundacional del Romanticismo en el Río de la Plata, impulsando la poesía nacional mediante la incorporación del paisaje y las realidades locales. La obra se estructura en nueve partes: «El desierto», «El festín», «El puñal», «La alborada», «El pajonal», «La espera», «La quemazón», «Brian», «María» y un «Epílogo». El relato se articula en torno a ideales románticos centrales: la exaltación de la naturaleza (el desierto visto como un ser misterioso y grandioso), el contraste esquemático entre civilización y barbarie y el hondo dramatismo teñido por la presencia inapelable de la fatalidad, que condena a los protagonistas a la muerte a pesar de su amor y esfuerzos.

El semiólogo argentino Oscar Steimberg actualizó el concepto —ya corriente en sentido semejante entre escritores y pintores franceses del siglo XIX— de «transposición» al referir el fenómeno intermedio que supone un «cambio de soporte o lenguaje de una obra o un género» (115), es decir, un cambio de soporte de un motivo o género artístico a través de diferentes medios de expresión. Los relatos factibles de intervenir en dicho fenómeno suelen sufrir modificaciones, adquirir nuevos matices que, en ocasiones, reproducen una moda o recuerdan una tradición. Pensar la relación entre la representación de la cautiva en la literatura de mediados del siglo XIX con las pinturas canónicas del arte nacional requiere atender a las transposiciones de sentido en el contexto sociopolítico de su realización. La creación artística de esa época estuvo impregnada de los ideales estéticos del Romanticismo,<sup>2</sup> tanto las letras como la iconografía nacional acompañaron al proyecto político civilizador.

Esteban Echeverría fue el escritor nacional que introdujo el Romanticismo al Río de la Plata con el poema épico *La cautiva* (1837). La historia de la joven María que se internó en la tierra de los indios con el objetivo de rescatar a su esposo Brian, soldado que quedó prisionero en un enfrentamiento con un malón, funda el Romanticismo nacional. En esta representación, la configuración del territorio y la mujer responden al imaginario romántico.

la figuración como «desierto» del espacio de la pampa allende la frontera es un hallazgo que responde a la búsqueda de lo original, de lo que el romanticismo denominaba color local. A la invención de ese territorio hay que agregarle el personaje de la cautiva, una figura que —en el trayecto que va del reencuentro con su esposo en las tolderías al retorno al pueblo, donde finalmente muere— se asimila rápidamente a aquellos valores que

---

<sup>2</sup> Noé Jitrik, al analizar los antecedentes del Romanticismo europeo notó que su configuración responde a una inversión de la jerarquía iluminista: mientras la Ilustración priorizó al hombre racional sobre la naturaleza, el Romanticismo desplazó la preocupación del individuo por la naturaleza, concebida como secreto y misterio. Esta inversión llevó a postular que el ser humano es una mínima parte de esa realidad majestuosa, conservando en sí mismo las cualidades de la naturaleza como el misterio y la pasión. De esta relación surgió el valor del alma (como clave del origen) y del pueblo (entidad que confiere fisonomía al individuo). Entre los valores que estableció el Romanticismo figuran: el sentimentalismo, el nacionalismo, el heroísmo, el sueño, la belleza, el deliro, la exaltación de la mujer, la mística, el sacrificio y la pugna contra el destino. En América Latina, la implantación temprana del Romanticismo cumplió un papel fundacional, permitiendo «ver» el paisaje propio (entorno físico y humano), reordenarlo y traducirlo en términos de construcción cultural. Este reordenamiento facilitó el forjamiento de una conciencia nacional. A diferencia de la estética europea que exalta el pasado, la latinoamericana tendió a profetizar un porvenir venturoso, integrándose así a la prosa programática de la época (Esteban Echeverría, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi).

para los románticos tenían mayor importancia: «la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. (Berlin, 27).». (Laera 151).

El desierto es un espacio que para la nueva conformación política del Estado Nación argentino se encuentra «vacío». Sin embargo, este territorio en disputa estaba habitado por indios, gauchos y cautivas. En este contexto, las cautivas fueron leídas alegóricamente como: «metáfora de la frontera entre la civilización y la barbarie, de la diferencia y también de la contaminación» (Iglesias y Schwartzman 82). La cautiva representa la civilización dentro del territorio salvaje. Asimismo, la figura de la cautiva encarna un tópico cargado de erotismo presente a lo largo de la tradición artística occidental. Las escenas de raptos y malones —recurrentes en relatos e iconografías desde los repertorios visuales más antiguos— reproducen un imaginario constante, marcado por «el mismo acento en la fuerza y la violencia masculinas que el exhibido en las imágenes históricas de la Antigüedad y en las cortes orientalistas, pobladas de sultanes y harenes» (Jostic 113). Esta carga simbólica y estética preexistente fue crucial para su desarrollo en el ámbito local. La cautiva como tópico concentró iconografías de origen europeo, traídas por los «pintores viajeros» instruidos en el Romanticismo, que se fusionaron con una literatura, también romántica, de referencia histórica y local: la conquista y el desierto.

En este contexto, Laura Malosetti (*Rapto de cautivas blancas*), al analizar la imagen de la cautiva en la iconografía del siglo XIX, establece una distinción entre dos tipos de encuadres predominantes. El primero corresponde a la escena del rapto, caracterizada por la acción dinámica y la violencia explícita; el segundo, la escena del cautiverio, expone a la mujer sometida al deseo del raptor, acentuando su pasividad e indefensión.

A partir de esta distinción, se proseguirá aquí con un análisis de las transposiciones iconográficas de la cautiva que fueron realizadas por tres artistas decimonónicos consagrados en la escena local, y cuya producción logró arraigar en el imaginario nacional. Este análisis se iniciará con la obra del pintor viajero, Moritz Rugendas, para luego examinar la producción de Juan Manuel de Blanes y concluir con el trabajo de Ángel Della Valle.

#### *Dinamismo y caos en la representación de Moritz Rugendas*

«Los pintores viajeros» (López Anaya) fueron artistas europeos formados en el Romanticismo que viajaron al continente americano. Entre ellos se encontraba el alemán Moritz Rugendas (1802-1858), oriundo de una familia de tradición artística y formado en el contexto de las academias europeas, que inició su carrera como ilustrador de viajes científicos siendo muy joven, contratado para una expedición a Brasil en 1821. Pablo Diener, al analizar el trabajo de Rugendas, observa que su obra y enfoque se inscriben directamente en el marco establecido por los escritos del naturalista Alexander von Humboldt. En línea con esta perspectiva estética, el artista

buscó capturar un ideal de «lo pintoresco» concebido desde la coherencia y riqueza de los elementos naturales. En otras palabras, buscó un paisaje que resumiera la fisonomía regional, capturando individuos representativos, manifestaciones históricas y culturales emblemáticas, es decir, todo aquello que permitiera construir una identificación típica de un país o región. Este afán por capturar la esencia regional y sus tipos sociales es el que sentaría las bases para su posterior encuentro con temas de la literatura nacional.<sup>3</sup> Además de pintar escenas costumbristas y paisajes locales, fue el primero en pintar cautivas de la pampa sudamericana. Estas imágenes se vieron influenciadas por el impacto que le produjo la lectura del poema de Echeverría.<sup>4</sup> En 1845, Rugendas pinta una serie de obras donde elabora la temática de las cautivas y los indios:

Durante estos años (...) el foco de atención fue la nación indígena de la Araucanía, un pueblo famoso a través de la literatura europea, desde el poema épico de Alonso de Ercilla, pasando por los comentarios de Voltaire, hasta Chateaubriand, y que todavía en tiempos de la estadía del artista en Chile continuaba ofreciendo una fuerte resistencia en defensa de su territorio (...) paralelamente inició la elaboración intelectual de una secuencia narrativa, tematizando el conflicto latente entre araucanos y chilenos, en el ciclo de *El Rapto* (...) casi al mismo tiempo, en el poema *La Cautiva* del argentino Esteban Echeverría —publicado en 1837, pero conocido ya antes, particularmente en un círculo de personas próximas al artista—, compuso un relato visual de los asaltos indígenas a poblados blancos y el subsecuente rapto de mujeres. (Diener 300)

Por su parte, Malosetti (*Los primeros modernos*) al revisar el tópico del rapto destaca sus antecedentes en la Antigüedad y cómo, a partir del siglo XV, la temática del rapto se consolidó como un topos erótico recurrente en

---

<sup>3</sup> El interés hacia la relación entre la literatura y la pintura de Rugendas está tematizado en la novela de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), donde se aborda la vida del pintor. Aira no solo narra la historia, sino que caracteriza su novela como una «ficción teórica», generando un fuerte diálogo con la tradición estética y, a la vez, desarticulándola desde la imaginación. Esta novela merecería de por sí un estudio aparte del que comprende este artículo.

<sup>4</sup> Julio Schvartzman (2003) recupera en «La cautiva: mito argentino» una anécdota de 1845 que ilustra el temprano diálogo interartístico en torno al mito de la cautiva. En una carta a Esteban Echeverría, Mariquita Sánchez ofició de mediadora cultural: fue ella quien le entregó a Rugendas un ejemplar del libro de Echeverría y quien, a su vez, transmitió al autor la gran emoción que la obra suscitó en el pintor germano. Sin embargo, la mediadora invierte el sentido de la recepción: le comunica a Echeverría que Rugendas interpretó que el poeta había priorizado la representación del paisaje por sobre las figuras o personajes. Schvartzman subraya la ironía de este comentario, pues Mariquita le devuelve a Echeverría, como si fuera una interpretación original de Rugendas, la misma declaración de intenciones que el autor ya había expuesto en el prólogo de sus *Rimas*: que su principal propósito era «pintar la fisonomía poética del desierto» y que las figuras de María y Brian eran accesorias para completar el cuadro.

el arte europeo.<sup>5</sup> En la serie de representaciones pictóricas sobre temas americanos de Rugendas, *El malón*, también conocida como *El rapto de doña Trinidad Salcedo* (1848) representa, en la escena central, la agitada huida de un grupo indígena tras un rapto, caracterizado por la polvareda y el movimiento caótico. La composición se articula en torno a la figura principal de un indígena araucano a caballo, armado con una lanza, que cabalga con una mujer blanca de falda roja como cautiva. La mujer se ve desvanecida sobre el caballo, sugiriendo la violencia del secuestro. El indio, ubicado en el centro de la obra, dirige una mirada lateral hacia un gaucho que opone una resistencia inútil. El gaucho, con un cuchillo manchado de sangre en alto, exhibe la impotencia ante el poder del malón. En el segundo plano, la tragedia se extiende con la presencia de otras dos mujeres, presumiblemente raptadas o en peligro inminente, acompañadas por un pequeño niño que, al cubrirse los ojos, simboliza el horror presenciado. Lo novedoso de la obra, según Schwartzman, es la imbricación de los cuerpos, «Nadie, antes, había concebido pictóricamente, en Sudamérica, lo que se deja nombrar, con gráfica economía, como *entrevero*» («La Cautiva» 77). Los cuerpos se entrelazan, se encastran entre sí.

El contexto histórico de la frontera está marcado por la tensión entre las fuerzas oficiales y los pueblos indígenas. La representación de los indígenas se ven como una amenaza peligrosa. Esta visión se refleja icónicamente en la pintura *El rapto de doña Trinidad Salcedo*, donde la composición subraya el conflicto: se observa a los indígenas como una turba caótica. Esta misma caracterización del indígena, como una fuerza irruptora y desordenada en el paisaje inhóspito, encuentra su correlato precedente directo en la literatura romántica. De hecho, la primera parte del poema fundacional de Echeverría, *La Cautiva*, «El desierto», presenta una descripción del malón que consagra al indio como el agente de la barbarie que quiebra la calma solitaria de la Pampa:

¿Quién es? ¿Qué insensata turba / con un alarido perturba / las calladas  
soledades / de Dios, do las tempestades / sólo se oyen resonar? / ¿Qué  
humana planta orgullosa / se atreve a hollar el desierto / cuando todo en  
él reposa? / ¿Quién viene seguro puerto / en sus yermos a buscar? //  
¡Oíd! Ya se acerca el bando / de salvajes, atronando / todo el campo  
convecino. / ¡Mirad! Como torbellino / hiende el espacio veloz. / El fiero  
ímpetu no enfrena / del bruto que arroja espuma; / vaga al viento su  
melena, / y con ligereza suma / pasa en ademán atroz. (Echeverría 49–50)

---

<sup>5</sup> En la tradición europea, artistas de la talla de Durero, Tiziano, Peter Paul Rubens, Guido Reni, Paolo Veronese, Claude Lorrain, Giovanni Battista Tiepolo, entre otros, abordaron escenas inspiradas en la mitología clásica introduciendo reformulaciones significativas para hacer estas narrativas afines con la sensibilidad de su época. Ejemplo de ello: la figura del centauro mítico fue reemplazada por la del jinete bárbaro, que cabalga llevando a una mujer en sus ancas, la cual se debate y gesticula en un intento desesperado por liberarse de su captor.

*El rescate de una cautiva* (1848), pintada al óleo sobre tela, es otra de las pinturas de Rugendas que presenta cierto dinamismo que captura la velocidad dramática de la escena. A diferencia de *El malón*, aquí la representación de los soldados es más activa mientras que, por detrás de la cautiva, el brazo de un indígena sostiene la cabeza de un degollado, reforzando la idea de crueldad y violencia. Por su parte, la cautiva también sostiene una lanza, esto podría ser leído como un gesto de defensa y que, en consecuencia, rompe con el estereotipo de pasividad femenina.

En cuanto a las elecciones cromáticas en la pintura, se observa un alto contraste entre los colores marrones oscuros con los que se pintó a los indígenas y la blancura con la que está representada la cautiva. Este recurso refuerza la polaridad simbólica de la narrativa ideológica de la época. En otras palabras, es posible leer este juego de oposiciones visuales como una alegoría de la lucha entre la civilización y la barbarie.

Por último, dentro de la serie de cautivas de Rugendas se encuentra *El rapto de la cautiva* (1848). Esta pintura opera como un ejemplo más del paradigma de la construcción alegórica del conflicto en la frontera, alineado con la tesis de civilización y barbarie. Si bien esta fórmula se utilizó desde los inicios de la representación del tema, cabe destacar que fue Sarmiento quien la propuso explícitamente en *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845).<sup>6</sup>

El dinamismo de la escena se acentúa por el caballo a galope, casi suspendido en el aire. El campo cromático, una vez más, se construye a base del contraste entre la representación de la cautiva y la del indio, de modo que las tonalidades oscuras se entremezclan y generan un campo semántico entre el indígena, el caballo y el perro negro que acompaña el galope. Por su parte, el encuadre temporal del suceso, ambientado en un atardecer sombrío no es meramente estético sino alegórico. Según la lectura de Cecilia Vázquez: «la pintura se enmarca en una naturaleza inhóspita, ubicada temporalmente en un atardecer sombrío, como si fuese el ocaso de la civilización la presencia perturbadora y acechante del indio» (179).

En el poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría, la naturaleza se muestra como una fuerza salvaje e incontrolable cuyo aspecto atemoriza a la civilización. La cercanía del indio con el territorio constituye un límite. Las tres obras comentadas hasta aquí se caracterizaron por acentuar el movimiento, el dinamismo y el contraste entre la representación de la cautiva y los indígenas. De allí que la transposición de Rugendas dialogue de manera fluida con la poética de Echeverría.

---

<sup>6</sup> Sarmiento publicó *Facundo o Civilización y Barbarie* en 1845, durante su exilio en Chile. En este libro, Sarmiento analizó la figura de Juan Facundo Quiroga, un caudillo argentino, como símbolo de la barbarie en contraposición a la civilización que él defendía. La obra, como es sabido, es tanto un estudio biográfico como un ensayo político y social, en el que Sarmiento expone sus ideas sobre la educación, la cultura y el desarrollo de Argentina. A través de su narrativa, Sarmiento critica las costumbres y la política de su tiempo, proponiendo un modelo de progreso basado en la educación y la modernización.



Hacia fines del siglo XIX, con la Conquista del Desierto, las pinturas que abordan los raptos y las cautivas vuelven a cobrar presencia. Esta reactivación iconográfica se dio en un contexto político donde la obra de Estanislao Zeballos, *La conquista de quince mil leguas. Estudio sobre la traslación de la frontera sur de la República al río Negro* (1878), suministró el andamiaje argumental que Julio Argentino Roca usaría para emprender su campaña militar. La fórmula que encontró Roca (Luna 142) fue la de presentar la Conquista del Desierto como la contribución de la República a la civilización. En esta coyuntura, las artes plásticas se pusieron al servicio de la producción de imágenes identitarias del Estado-Nación moderno.<sup>7</sup> Tal es el caso del uruguayo Juan Manuel de Blanes, cuya obra *La cautiva* (1880) se ubica entre las más importantes del canon nacional. Blanes trabaja de modo alegórico, donde una vez más, se presenta la tensión entre la civilización y la barbarie. Respecto de *La Cautiva* el artista decía:

este grupo tiene lenguaje propio, además, y si no se liga gráficamente al principal se liga ópticamente (...) La doctrina religiosa ofreciendo su bien a gentes salvajes vencidas, la mujer cristiana salvada de su cautiverio, sino que enteramente de su infortunio y los niños arrancados a su bárbaro mañana en el desierto, son signos que no debían estar ausentes en esta representación, que si forzosamente entre lo alegórico aparente, se apoya filosóficamente en la justicia y en lo verosímil. (Blanes. «Borrador», folios 11-12; citado en Amigo 320)

En la pintura europea del siglo XIX se desplegaron fantasías eróticas que giraron en torno a la situación de dominación y sometimiento de la mujer. Michel Foucault observó, en *Historia de la sexualidad*, que dentro de la sociedad burguesa estas fantasías gestaron un código de «doble moral» según los parámetros de corte victoriano (52). La sexualidad quedó relegada a la función reproductiva llevando al extremo los ideales femeninos de sumisión, pudor y castidad. En este marco, las pinturas con imágenes de mujeres sometidas, encadenadas, atadas o de prisioneras se acrecentaron reafirmando el tópico del erotismo.

Blanes produjo dos iconografías vinculadas con este tópico, ambas tituladas *La cautiva*. Malosetti (*Rapto de cautivas blancas* 35) establece, a la par de la distinción mencionada más arriba, una tipología para comprender la construcción de la imagen de la cautiva, tanto en la literatura como en la pintura, mediante la identificación de dos modalidades principales definidas por la tónica erótica subyacente: la sensualidad o la compasión. En las pinturas de Blanes predomina la segunda. Una de las imágenes presenta a una mujer de piel blanquísima, cuyo tono se homologa cromáticamente con el cielo; una elección que se inscribe simbólicamente en

---

<sup>7</sup> Véase Gustavo Cabrera y Julia Isidori para un análisis de las producciones de Blanes y Della Valle, entre otros, como imágenes que permiten leer críticamente el surgimiento del Estado Nación moderno en la Argentina.

el ámbito de lo «puro» o civilizado. Se la observa de rodillas, con la cabeza hacia el cielo, un gesto que puede interpretarse como manifestación de deshonra o abatimiento.<sup>8</sup> El tratamiento del desnudo en esta iconografía difiere de otras pinturas de Blanes. Al respecto, Malosetti esboza la posible hipótesis de la vergüenza, «su extrema palidez, enrojecimientos, arrugas, le confieren un carácter vergonzante. Más que un desnudo, Blanes podría haber querido presentar un cuerpo desvestido, mancillado por el indio» (36). En otras palabras, la cautiva es presentada como objeto y víctima del erotismo salvaje de su captor. El contraste racial se intensifica en esta composición mediante la polarización cromática: la blancura inmaculada de la piel femenina se opone a la oscuridad que tiñe al sujeto indígena que la observa.



Juan Manuel Blanes. *La Cautiva*. 1880. Colección privada de Amalia Lacroze de Fortabat, Museo Fortabat, Ciudad de Buenos Aires

---

<sup>8</sup> Malosetti vincula una posible relación entre esta tela y un pasaje de *Tabaré* de Zorrilla de San Martín (1888) (*Rapto de cautivas blancas* 35).

La otra tela muestra a una mujer en primer plano, con las vestiduras desgarradas. Aquí, el rostro se oculta, la mujer mira hacia abajo, avergonzada, sugiriendo deshonra. Al fondo de la imagen se vislumbra una toltería.<sup>9</sup>



Juan Manuel Blanes. *La Cautiva*. 1880. Museo Nacional de Artes Juan Manuel de Blanes, Montevideo

---

<sup>9</sup> Sonia Jostic recupera el diálogo que el relato de Leopoldo Brizuela «El placer de la cautiva», incluido en *Los que llegamos más lejos* (2002), mantiene con esta pintura de Blanes. «El placer de la cautiva» es el único relato precedido por una imagen pictórica y no fotográfica (como sucede con los demás textos). Según Jostic: «El relato de Brizuela se involucra explícitamente con la masa iconográfico-textual analizada en estas páginas, pero para practicar desde allí las fracturas ideológicas: el propio título exhibe tanto el tema (la cautiva) como el motivo, erótico». (114)

En ambas imágenes el cuerpo de la cautiva funciona como un soporte de inscripción de su infortunio. Desde una perspectiva crítica, algunas lecturas han señalado la congruencia alegórica entre el rapto de la cautiva y la usurpación territorial experimentada por las poblaciones indígenas a manos de los blancos, sugiriendo un paralelismo entre la apropiación del cuerpo y la del espacio geográfico: «El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico del centro del despojo, invirtiendo los términos del mismo: no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien robaba al blanco su más preciada pertenencia.» (Malosetti, *Rapto de cautivas blancas* 9).

Las dos representaciones de Blanes tituladas *La Cautiva*, presumiblemente realizadas entre 1870–1880, leídas en el contexto de la Conquista del Desierto, parecen funcionar como una estrategia visual de instrumentalización del cuerpo femenino para justificar moral y filosóficamente el Estado-Nación moderno. Con todo, la vitalidad de esta temática de las cautivas no se agotó en las producciones iconográficas de Rugendas y Blanes. En las últimas décadas del siglo XIX, dentro del mismo registro, el canon iconográfico exhibe la figura de la cautiva a través de la obra de Ángel Della Valle.

*La vuelta del malón (1892): la cautiva como símbolo permanente en el imaginario nacional*

Concebida con el propósito de ser exhibida en la Exposición Universal de Chicago (Lazzari-Lenton), en el año 1892 apareció una de las pinturas más emblemáticas del arte nacional: *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle.<sup>10</sup> La pintura no solo operó como una justificación visual de la Conquista del Desierto (Malosetti, *Rapto de cautivas blancas*), sino que logró consolidarse como una pieza singular y distintiva dentro de la vasta red de textos e imágenes que, a lo largo del siglo XIX, estructuró un imaginario nacional. En este sentido, la transposición de Della Valle estuvo en consonancia con la de Blanes.

En *La vuelta del malón*, la escena representada muestra a algunos indígenas todavía exaltados con sus lanzas en alto en señal de triunfo. En primer plano, uno de ellos va al mando y es quien lleva a la cautiva sobre la cruz del caballo, recostada, aparentemente resignada a su destino. Malosetti (*Los primeros modernos* 32) observa una particularidad: tanto el indígena como la cautiva presentan un carácter sensual que los distingue del resto de

---

<sup>10</sup> Ángel Della Valle (1852-1903) nació en Buenos Aires en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Viajó a Italia en 1875 con el fin de formarse en el taller de Antonio Ciseri en la Sociedad Cooperativa de Estudiantes de Florencia. Al volver a Argentina en 1883, se integró al campo institucional del arte iniciando su labor como docente en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA). Su búsqueda se volcó definitivamente hacia los tópicos históricos: el desierto, el gaucho de frontera, los malones.

la composición. El jinete parece «como un galán bronceado y atlético que rodea con su brazo a una mujer adormecida, entregada» (32). La cautiva se presenta, una vez más, como la heroína principal de la literatura romántica, es la protagonista de la escena. Resalta su blancura, iluminada e inmaculada. El tópico del erotismo reaparece en la obra de Della Valle, sugerido por la postura de la prisionera y por las largas lanzas que los indígenas elevan detrás de la pareja.



Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*. 1892. Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Buenos Aires

Algunos críticos compararon esta representación de Della Valle con las pinturas de Rugendas. Sin embargo, en contraste con las pinturas del último, en esta escena la cautiva no se encuentra en una actitud de resistencia o forcejeo; por el contrario, parece estar adormecida. Ciertas interpretaciones de época, como las de Eduardo Schiaffino, consideran de acuerdo con cómo aparece la cautiva en el texto de Echeverría, que se encuentra «adormecida» (264), descansando, no desvanecida. Esta actitud contrasta con la propuesta de Rugendas, donde la cautiva aparece en algunas ocasiones en una actitud de lucha: como en la que está forcejeando con la lanza contra el indio o levantando los brazos en un intento de



escapar (Vázquez 183). También se encuentra otra diferencia, en este caso, en relación con la representación de los indígenas. En Rugendas, estos se caracterizan por el movimiento que emula una turba arremolinada, mientras que, en *La vuelta del malón*, la disposición de los cuerpos es más ordenada.

La pintura *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle no solo cerró el ciclo iconográfico decimonónico de la cautiva iniciado por Rugendas y continuado por Blanes, sino que también lo sistematizó bajo los imperativos ideológicos del Estado-Nación argentino. Della Valle, en sintonía con Blanes y Rugendas, fijaron a la cautiva como la figura alegórica central, destacando su blancura inmaculada frente a la oscuridad de los indígenas, una polarización cromática que refuerza el mensaje de pureza amenazada.

*La vuelta del malón* cristalizó el imaginario nacional de la cautiva nacional, blanca y europea como un poderoso recurso narrativo para consolidar el relato de la usurpación territorial como necesario y justificado.

#### *Iconografía y poder: la cautiva como instrumento de la construcción del imaginario del Estado*

Este recorrido por las obras de Rugendas, Blanes y Della Valle reafirma la figura de la cautiva como un símbolo crucial en la construcción de la identidad argentina durante el siglo XIX. Las transposiciones desde la literatura romántica de Echeverría hacia las artes plásticas no fueron meros traslados formales, sino gestos plásticos o estéticos cargados de intencionalidad política y cultural.

La relación entre la literatura y la pintura que se manifestó en el diálogo entre las representaciones literarias y las pictóricas de la cautiva, reveló cómo estas obras no solo reflejan una estética romántica, sino que también operan como instrumentos de construcción de un imaginario nacional. En este sentido, la tradición consolidada a partir del *dictum* de Horacio —«Ut pictura poesis»—, que gozó de gran apogeo entre el Renacimiento y la Ilustración en Europa, sobrevivió en el Río de la Plata, adquiriendo rasgos propios que se proyectaron con singularidad local.

La representación de la figura de la cautiva no solo se inscribe en un contexto estético, sino que también se entrelaza con las dinámicas de poder en la construcción de la identidad nacional. Las imágenes de las cautivas, al igual que las narrativas literarias, reflejan las tensiones entre civilización y barbarie, y contribuyen a legitimar el proyecto de un Estado-Nación moderno argentino.

## Bibliografía

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Beatriz Viterbo, 2000.
- Amigo, Roberto. «Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina.» *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. XVII. Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Instituto de Investigaciones. Vol. II, Estéticas de la UNAM, 1994, pp. 315–332.
- Cabrera, Gustavo y Julia Isidori. «Ante la imagen del desierto. Boceto de un atlas para mirar la historia.» *Revista Aura*, no. 14, 2021, pp. 2–26.
- Diener, Pablo. «Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas.» *Historia*, vol. II, no. 40, julio-diciembre, 2007, pp. 285–309.
- Echeverría, Esteban. *El Matadero y La Cautiva*, Editorial Tor, 1947.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. I, Siglo XXI, 2008.
- Gabrieloni, Ana Lía. «Ut pictura poesis. Por la restitución de una historiografía de los estudios sobre los textos y las imágenes.» *Nierika*, no. 26, 2024, pp. 20–45.
- \_\_\_\_\_. «Écfrasis.» *Eadem Ultraque Europa*, no. 6, 2008, pp. 83–108. <https://utraqueuropa.com.ar/index.php/eadem/article/view/45>
- Iglesia, Cristina y Schvartzman, Julio. *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Catálogos Editora, 1987.
- Jitrik, Noé. «La estética del romanticismo.» *Hispanamérica*, vol. 26, no. 76/77, 1997, pp. 35–47. <https://scispace.com/pdf/la-estetica-del-romanticismo-whh13wbvgm.pdf>
- Jostic, Sonia. «Cautiverio, cautivante.» *De Signis*, vol. 12, 2008, pp. 109–120. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066731013>
- Laera, Alejandra. «La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés.» *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, no. 39, 2016, pp. 149–164.
- Lazzari, Axel y Diana Lenton. *Domesticar, conquistar, reparar: ensayo sobre las memorias argentinas del olvido del indígena. Etnografías contemporáneas*. Edición especial, no. 4, pp. 63–80. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/205975/CONICET\\_Digital\\_Nro.597789e4-4dfc-4f85-9145-0183a5f9aca7\\_B.pdf?sequence=2](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/205975/CONICET_Digital_Nro.597789e4-4dfc-4f85-9145-0183a5f9aca7_B.pdf?sequence=2)
- López Anaya, Jorge. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600–2000)*. Emecé, 2005.
- Luna, Félix. *Soy Roca*. Editorial Sudamericana, 2005.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Hipótesis y discusiones, no. 4, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Instituto de Literatura Argentina, 1994.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Imprenta del Progreso, 1845.

- Schiafino, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, edición del autor, 1933.
- Schvartzman, Julio. «La cautiva: el mito argentino.» *Ramona*, no. 32, 2003, pp. 76–79.
- Steimberg, Oscar. «Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros.» *Figuraciones. Memoria del arte / memoria de los medios*, no. 1–2. 2003.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel, 1998.
- Vázquez, Cecilia. «Entre el arte y la política. La representación de la figura de la cautiva en la obra de Daniel Santoro.» *Culturales*, vol. I, no. 2, 2013, pp. 171–198.
- Zeballos, Estanislao. *La conquista de quince mil leguas. Estudio sobre la traslación de la frontera sur de la República al Río Negro*. P. E. Coni, 1878.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Editorial Barreiro y Ramos, 1888.

### Iconografía

- Della Valle, Ángel. *La vuelta del malón*. 1879. Museo Nacional de Bellas Artes, <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>
- Blanes, Juan Manuel. *La cautiva*. 1880. Colección de arte Amalia Lacroze de Fortabat, [https://www.coleccionfortabat.org.ar/la\\_coleccion\\_argentino-in.php?autorid=12&obraid=59](https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion_argentino-in.php?autorid=12&obraid=59)
- \_\_\_\_\_. *La cautiva*. 1880. Museo de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, <https://blanes.montevideo.gub.uy/exposiciones/coleccion/la-coleccion-del-museo-blanes/pinacoteca/juan-manuel-blanes/la-cautiva>
- Rugendas, Mauricio. *El rapto de Doña Trinidad Salcedo* (El malón). 1848. Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), colección permanente.
- \_\_\_\_\_. *El rescate de una cautiva*. 1848. Colección privada, Kunstsammlungen und Museen Augsburg — Graphische Sammlung, Augsburg.
- \_\_\_\_\_. *El rapto de la cautiva*. 1848. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín.



**Referencia electrónica** || Pérez, Verónica. «La configuración iconográfica de la cautiva: del esteticismo romántico a la construcción ideológica del imaginario nacional argentino.» *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no. 8, 2025, pp. 1–17.  
URL: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-configuracion-iconografica-de-la-cautiva>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17664571>

*Fecha de recepción:* 27/10/2025  
*Fecha de evaluación:* 07/11/2025  
*Fecha de publicación:* 28/11/2025