

caiana

Laura Malosetti Costa

El primer retrato de Artigas: un modelo para
deconstruir

El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir*

Laura Malosetti Costa

Desde fines del siglo XIX, cuando empezaron a fijarse los relatos fundacionales de las naciones latinoamericanas, aquellos hombres (y algunas pocas mujeres) que fueron identificados por la historiografía como próceres o héroes de la emancipación en América Latina tomaron cuerpo en sus retratos, José Gervasio Artigas (1764-1850) entre ellos. Y sobre todo tomaron un rostro, unos rasgos que se volvieron icónicos, multiplicados y difundidos en imágenes impresas. Esos rasgos tuvieron un doble propósito: debían ser inconfundibles e idealizados a la vez.

Artigas lideró la emancipación de la Banda Oriental del Uruguay, y desde la expulsión de sus delegados a la Asamblea de 1813 sostuvo un enfrentamiento con la Junta de Buenos Aires respecto de los modos de asociación y gobierno de las Provincias del Río de la Plata. Derrotado, tuvo que retirarse al Paraguay en 1820 donde vivió prácticamente como un prisionero hasta su muerte en 1850. La recuperación de su figura como héroe nacional fue tardía. Sus restos fueron repatriados en 1855 y recién en 1862 dio comienzo la preocupación por fijar una imagen de su apariencia física. Hoy su imagen más difundida es la que le inventó Juan Manuel Blanes en un cuadro comenzado en 1884: *Artigas en la puerta de la Ciudadela*,¹ aun cuando el pintor nunca haya dado por terminado su retrato (**Fig.1**). Éste se conoció en Montevideo sólo en 1908, cuando fue expuesto por primera vez junto con otras obras inconclusas que habían quedado en el taller del artista en Florencia. Hubo otro retrato, sin embargo, realizado en vida del caudillo, y que

por eso mismo fue considerado el único registro “auténtico” de sus rasgos: un dibujo de su perfil cuando contaba más de 80 años, realizado por un médico y naturalista francés a su paso por el Paraguay (**Fig.2**).

Quisiera discutir aquí, precisamente, la cuestión de la “autenticidad” de ese retrato y su fortuna crítica en relación con la construcción y las funciones del retrato de un héroe nacional en su especificidad y en sus intersecciones con distintos relatos historiográficos y discursos políticos.²

Funciones de la imagen en el período de la emancipación americana

No es menor el lugar que tuvieron las imágenes durante las guerras de la independencia. Fue crucial, en los primeros años de la emancipación, la sustitución de los símbolos y emblemas del poder español que habían prevalecido durante casi tres siglos: se crearon divisas, banderas y escudos, se acuñaron medallas y monedas, y también se pintaron retratos.³ Esas imágenes, colores y emblemas tuvieron una importante función no sólo para la identificación de los ejércitos y las tropas sino, y sobre todo, para convocar adhesiones, persuadir, crear lazos de pertenencia a una causa y formar nuevas identidades colectivas.

Artigas no fue ajeno a la preocupación por crear símbolos y emblemas: desde la adopción del color blanco para la divisa de sus tropas en las primeras acciones militares, hasta el diseño de banderas, como Protector de los Pueblos Libres, distintas en cada registro conservado, pero en general: “blanca, azul y colorada para distinguirse de Buenos Aires”.⁴ El izamiento de banderas fue el corolario simbólico de cada triunfo independentista en las diferentes provincias del Protectorado artiguista. La simbología solar, las fiestas y monumentos efímeros, también en Montevideo acompañaron no sólo la entrada de Fernando Otorgués en febrero de 1815 sino también el festejo de las fiestas mayas de 1816.⁵ En el Uruguay, las huellas de distintos momentos en la construcción historiográfica de la nacionalidad se plasmaron en la oficialización de dos de aquellas banderas tempranas –una de Artigas y otra de los 33 Orientales– junto a la bandera nacional, y su izamiento en los actos oficiales y ceremonias escolares. No conozco otras

naciones que se reconozcan en tal multiplicidad y coexistencia de banderas.

Los primeros retratos de los líderes de la emancipación americana fueron hechos en esos años tempranos. ¿Qué función tuvieron? Frente a un retrato es necesario preguntarse en primer lugar por la relación entre el artista y su modelo, qué tipo de transacciones se encuentran implicadas en el proceso de su creación: quién los encargó, o bien por qué el personaje representado accedió a posar para el pintor, y con qué fines. Algunos de esos retratos tempranos fueron encargados y exhibidos con fines persuasivos o celebratorios. Aun cuando no tuvieran la explícita función de sustituir el lugar que habían ocupado durante la colonia los retratos del rey de España y de los virreyes, sabemos que en ocasiones solemnes los retratos de Bolívar⁶ o de San Martín (en menor medida) fueron exhibidos públicamente, paseados en triunfo y aclamados en desfiles militares y fiestas cívicas.⁷ Pero en esos años de *revolución y guerra*, también se encargaron retratos con fines privados: buena parte de los que José Gil de Castro pintó en Chile de otros oficiales argentinos del Ejército de los Andes están dedicados a sus madres, esposas, hijos o hermanas. Seguramente buscaron preservar su recuerdo frente a la posibilidad de morir en campaña lejos de los suyos.⁸

Hasta donde sabemos, Artigas nunca fue retratado en sus nueve años de liderazgo y campaña militar. Pero no fue el único guerrero de la independencia que no tuvo retrato. Es también el caso de Martín Miguel de Güemes (1785-1821), a quien el pintor Eduardo Schiaffino inventó una fisonomía en 1902 a partir de descripciones escritas y de una suerte de síntesis de los rasgos de algunos de sus descendientes, en un dibujo a lápiz que fue declarado el “retrato oficial” del prócer en 1965.⁹

Esa ausencia de retratos puede atribuirse a que en el ámbito rural y los campamentos militares no sería posible encontrar un dibujante o pintor con la mínima pericia para hacerlos. Fueron muy escasos los retratistas activos en esos años en la región y, por otra parte, la suya fue una actividad eminentemente urbana: sólo en las ciudades más populosas y activas un artista podía recibir encargos y sobrevivir con su oficio.¹⁰

Los retratos más tempranos del primer Presidente constitucional del Uruguay: Fructuoso Rivera (quien se había enfrentado a Artigas uniéndose a las tropas brasileñas en 1820), son posteriores a su elección como tal en 1830.¹¹ Por entonces hacía ya una década que Artigas se encontraba recluido en el Paraguay de su antiguo enemigo, el Supremo Dictador Perpetuo Gaspar Rodríguez de Francia, quien tampoco parece haber encargado ningún retrato de sí mismo durante su largo mandato, como se verá más adelante.

Artigas fue retratado una sola vez en el Paraguay alrededor de 1847, casi sobre el final de su vida, cuando las condiciones de su asilo cambiaran tras la muerte del Dr. Francia. Luego de su definitiva derrota a manos de sus antiguos aliados de la Liga Federal: Estanislao López y Francisco Ramírez, el caudillo oriental había solicitado asilo en el Paraguay, el cual le fue otorgado con serias restricciones; sólo pudo conservar a su lado a su antiguo ayudante, el negro Lenzina (o Ansina), y vivió prácticamente aislado en la villa de Curuguaty. A la muerte de Gaspar Rodríguez de Francia en 1840, Artigas fue encarcelado por un breve tiempo por el presidente Carlos Antonio López, quien luego lo llevó a Asunción y lo alojó en su quinta Ybiray. Artigas vivió allí hasta su muerte en 1850, a los 86 años, y allí lo encontró el médico y naturalista francés Alfred Demersay, quien dibujó el perfil del entonces anciano Artigas y lo incluyó en su *Historia física, económica y política del Paraguay*, publicada en París entre 1860 y 1864. Ese grabado ha sido considerado la única imagen “verdadera” del prócer en tanto, como su mismo autor consignó, fue tomado del natural, esto es: teniendo el modelo ante la vista. Sin embargo, conviene considerar críticamente qué clase de *verdad* involucra esa imagen tomando en consideración el contexto y las condiciones en que fue realizada. ¿Qué tipo de relación estableció Demersay con Artigas? ¿Por qué lo retrató y decidió incluirlo en su Atlas? Pensar la respuesta a estas preguntas puede ofrecer algunas claves para analizar críticamente la deriva posterior de ese retrato.

El único retrato *d'après nature* y sus problemas

Alfred Demersay llegó al Paraguay en 1844, en pleno conflicto de su nación con el régimen de

Juan Manuel de Rosas en el Río de la Plata, a cargo de una “misión científica” que duró tres años. Era doctor en medicina y miembro de la *Commission Centrale de la Société de Géographie* de Francia. Su *Histoire physique, économique et politique du Paraguay* fue publicada en París en dos tomos in 8º, acompañada por un *Atlas* de catorce planchas coloreadas y dos mapas, en cuatro entregas, entre 1860 y 1864.¹² (Fig.3)

Toda la tercera y última parte de la obra de Demersay estuvo dedicada a una historia política del Paraguay, que comenzaba con la conquista y terminaba con varios capítulos dedicados a analizar el gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia y el de su sucesor Carlos Antonio López y –sobre todo– su política exterior.¹³ El libro llevaba un acápito extraído del *Milton* de Lamartine: “Las fábulas, lejos de engrandecer a los hombres, la naturaleza y Dios, lo achican todo.” Su obra revela a Demersay tan interesado en la exploración de los recursos naturales de la región (en particular del tabaco, al que dedicó una publicación anterior) como en la política, que analizó con una mirada igualmente científicista. Su mirada de médico y naturalista encontró en Paraguay una población indígena sumamente dócil y sumisa, cosa que atribuyó al clima y a la raza pero sobre todo a su dieta, fundamentalmente vegetariana. En este sentido, señalaba la radical diferencia entre el carácter “manso” que encontró en aquellos habitantes y el de los hostiles indios del Río de la Plata, que eran casi exclusivamente carnívoros. La última parte del libro explicaba cómo esa población tan dócil había vivido, desde la revolución de 1811, sujeta a un régimen de gobierno absoluto y sostenido en el tiempo: el de Gaspar Rodríguez de Francia, hasta su muerte en 1840. Tras ella, todo había seguido más o menos en la misma vía de poder absoluto con el gobierno de Carlos Antonio López. Es en ese contexto que Demersay dedicó un par de páginas a describir a Artigas y consignó en una nota a pie haber hecho su retrato “del natural”.¹⁴ El naturalista francés presentaba un panorama crítico demoledor de los gobiernos de Gaspar Rodríguez de Francia y de Carlos Antonio López. Tanto es así que su libro fue traducido al portugués y publicado en Río de Janeiro en 1865, cuando se preparaba la guerra de la Triple Alianza.¹⁵

La expedición de Demersay se mostraba bien documentada: seguía los pasos de la de Félix de Azara en primer lugar, pero sobre todo los de Aimé Bonpland. Éste había permanecido prisionero del Dr. Francia durante diez años, y finalmente liberado en 1831 se había establecido en la provincia de Corrientes en Argentina, donde Demersay pudo entrevistarlo. Su retrato ocupó la primera página del *Atlas*, como un homenaje al sufrido predecesor. Bonpland aparece allí afable y sereno, mirando al espectador con expresión inteligente, sentado a su mesa de trabajo con unas hojas de apuntes y ejemplos de especies botánicas bajo su mano derecha. Se trataba de un dibujo de Demersay *d’après nature*, litografiado por Deveria.¹⁶ (Fig.4) Bonpland fue retratado al menos dos veces al daguerrotipo, poco tiempo después.¹⁷ (Fig.5) Si se compara este grabado con los daguerrotipos conocidos, es posible advertir no sólo la habilidad del dibujante para captar la fisonomía de su modelo, sino también cómo procuró una cierta idealización de los rasgos del sabio, por entonces un anciano de 74 años. Su retrato sigue claramente la tipología de los “hombres de ciencia” y sus convenciones: postura, atributos y expresiones que caracterizaron al subgénero al menos desde el siglo XVII.¹⁸

Otro retrato incluido en el *Atlas* fue el del Dr. Francia. Demersay había llegado al Paraguay cuatro años después de su muerte, no obstante lo cual describió largamente el aspecto y numerosos rasgos del carácter del Supremo, como si lo hubiera conocido. Lo presentaba no sólo como un dictador despiadado y cruel, sino también algo ridículo (desde su mirada de francés), un tragicómico imitador de Napoleón:

El dictador era de estatura mediana. Nervioso y magro, tenía todos los signos que caracterizan al temperamento bilioso. Bellos ojos negros escondidos debajo de espesas cejas, un mirar penetrante y una frente vasta y dilatada daban a su fisonomía una notable expresión de inteligencia y perspicacia. Admirador entusiasta de Napoleón, él suponía imitarle montando a caballo con un ropón, medias de seda y zapatos con hebillas de oro. Un sombrero de tres picos de dimensiones fabulosas, y que en su idea representaba el pequeño sombrero histórico, completaba su traje singular, cuyo modelo él tomara de una caricatura de Nuremberg (nota: ese sombrero, que obtuvimos por un precio asaz elevado, no es uno de los objetos

menos interesantes de nuestra Colección americana).¹⁹

Demersay hizo un retrato de Francia con su enorme sombrero bajo el brazo y lo publicó en su *Atlas*. En una nota al pie de su descripción en el libro, explicaba que había realizado ese retrato a partir de descripciones y tomando como modelo a su hermana. El Supremo no había estimulado ninguna actividad artística ni se había hecho retratar.²⁰ La primera imagen que se conserva de Francia, entonces, fue una invención, un retrato construido a partir de varias fuentes:

Doña Petrona Francia, mucho más joven que su hermano, le ha sobrevivido. Ella tenía todos sus rasgos, y jamás ha habido, según se me dijo a menudo, semejanza más perfecta. No existe ningún retrato del Dictador dibujado del natural, ni siquiera de memoria. Qué audaz se hubiera animado a mirarlo a la cara? Debo admitir que aquél que figura en mi Atlas, no es sino la reproducción de los rasgos de doña Petrona, quien me ha proporcionado acerca del traje y los detalles del arreglo de su hermano todas las aclaraciones deseables.²¹

Si se lo compara con el retrato de Bonpland, el de Francia parece casi una caricatura de un “carácter bilioso”. No podemos dejar de relacionar los comentarios del naturalista francés acerca del temperamento del Dr. Francia con los desarrollos modernos de la fisiognomía. Estos habían adquirido renovado interés desde fines del siglo XVIII, y amplia popularidad en Francia e Inglaterra gracias a la traducción de los escritos de Johann Lavater.²² Ya desde comienzos del siglo XIX la idea de que era posible leer el alma y la psique de un individuo en la apariencia del rostro había tomado nuevas inflexiones pseudocientíficas en la frenología de Franz Joseph Gall, y unas décadas más tarde derivarían en la teoría de los caracteres atávicos y la criminología de Cesare Lombroso.

La mirada de Demersay estuvo atravesada por esas ideas. Sus explicaciones de los diferentes caracteres en relación con la alimentación y el clima nos hablan también de un pensamiento determinista biológico. Si bien se ocupó de aclarar que el modelo del retrato incluido en su Atlas fue la hermana del dictador, no puede dejar de considerarse, dado el extenso espacio que dedicó en su obra a describir el carácter y

las atrocidades de las que era capaz Francia, que su retrato debía estar allí para “demostrar” el aspecto de aquel carácter tan singular y terrible.²³

En opinión de aquel viajero francés, lo único que había podido justificar las arbitrariedades de Francia era “el estado de anarquía que asolaba los países vecinos”. Es en ese sentido que menciona en su libro a Artigas, a quien dedicó apenas una carilla y media para describirlo en términos aún más despectivos y condenatorios, como un simple delincuente, sin principios políticos ni morales. Lo citaremos *in extenso*:

Al menos allí [en Paraguay] no se conocía el asesinato o el robo, lo cual era debido a la vigilancia de los magistrados y a la severa ejecución de las leyes. Este contraste se tornó todavía más palpable, cuando el general Artigas, jefe de salteadores de la más formidable especie (por cuanto se servía de la política como máscara y pretexto de sus latrocinios), después de asolar la Banda Oriental y de atacar Buenos Aires, lanzó sus hordas devastadoras a las Misiones de Entre-Ríos y a la provincia de Corrientes. El foco de incendio que ellos atizaban a su paso ya se iba aproximando al Paraguay y amenazaba sus fronteras. Ya sus tropas habían vuelto a cruzar el Paraná cuando el muy alto protector de la América del sur, el Patriarca de los pueblos libres, se vio obligado a mendigar también un asilo en el Paraguay. Había estallado la discordia en su campo; abandonado por la fortuna, batido y perseguido por Ramírez, su teniente, el autor de esas crueldades inauditas, halló un refugio en el Paraguay (setiembre de 1820). Todavía, el doctor Francia, juzgando incompatible con su dignidad el admitir en su presencia un hombre reo de tantos crímenes, rehusó verlo; pero queriendo respetar, como él mismo decía, los derechos sagrados de la hospitalidad para con un enemigo, lo internó en la villa de Curuguaty, cuyo comandante recibió orden de proveerle cuanto necesitase, lo cual después fue suprimido por motivo de economía. Artigas pasó muchos años en este retiro entregado a los trabajos agrícolas. Después de la muerte del dictador le fue permitido residir en los alrededores de Asunción. Fue ahí que nos lo encontramos, viviendo, como él mismo confesara, de las limosnas del presidente López, habitando en Ibiray en una de sus casas, todavía derecho y vigoroso a pesar de

su edad avanzada. El falleció en este lugar en 1850.²⁴

Esta escueta semblanza terminaba con una nota a pie en la que explicaba su retrato, incluido en el *Atlas*: “Véase en el Atlas el retrato dibujado del natural de ese jefe de partisanos, cuyas crueldades han tornado célebre, y en el cual repararemos más largamente en la IV parte de esta obra.”²⁵

Un poco más adelante agregaba que Francia siempre tuvo recelo hacia Artigas, de quien “temía con razón la implacable audacia”. La inclusión de estos comentarios no puede dejar de pensarse atravesando el retrato de Artigas: un ejemplar curioso frente a la mirada del naturalista, un anciano ruinoso y harapiento pero “todavía derecho y vigoroso” a sus 82 u 83 años, alguien a quien tal vez todavía algunos consideraran una alternativa o un peligro.

Los retratos de Francia y de Artigas fueron publicados juntos, litografiados por C. Sauvageot, en una página del *Atlas*, enfrentados en la misma lámina. Parecen mirarse uno a otro, como poniendo en escena el recelo de Francia hacia el antiguo enemigo. Debajo de cada uno, sus nombres, sus fechas de nacimiento y muerte, y sus firmas. La de Francia, tomada evidentemente de un documento proporcionado por su hermana. La de Artigas, muy temblorosa, la de un anciano que durante muchos años probablemente apenas hubiera empuñado una pluma (**Fig.6**).

Otra lámina presentaba, con una disposición similar, los retratos de Carlos Antonio López y Juan Manuel de Rosas, acompañados de sus nombres y rúbricas, también dibujados por Demersay y litografiados por Sauvageot. El retrato de López, de frente, tiene una factura casi caricatural. El de Rosas es un perfil de medalla, copia casi idéntica del dibujo de Carlos Morel para la Litografía de las Artes, y reproducido en el “Almanaque Federal” de 1836.²⁶ (**Fig.7**)

Aun cuando no lo tomó de un modelo preexistente (como en el caso de Rosas) Demersay representó a Artigas en perfil de medalla. Como si, no disponiendo de una cámara que fijara la imagen por medios mecánicos (aun cuando el daguerrotipo se había inventado casi una década atrás) se hubiera servido de alguna lente o de la proyección de la

sombra del modelo con técnicas como las que se usaban para hacer fisonotrazos.²⁷ Aun así, el interés de Demersay por captar una *verdad* en esos rasgos resulta problemática. Desde su perspectiva, Artigas era un anciano prisionero cuya fama de hombre carismático y peligroso perduraba. Prisionero, en primer lugar, del tiempo: la edad lo había vuelto un ser aparentemente inofensivo, sin dientes; pero también de las condiciones miserables en que había vivido largos años. Su retrato podría pensarse tanto como una prueba de su condición en aquel presente, como una indagación acerca de su pasado. El único ojo visible, fijo en un punto, parece preservar algo del antiguo poder. En el resto de la figura el artista parece haber acentuado los signos de la decrepitud del viejo caudillo.

En este sentido cabe pensar en el uso que unas décadas más tarde, y en el mismo horizonte de ideas, se dio a la fotografía de frente y perfil para la identificación y control de individuos peligrosos tanto en términos antropológicos como criminológicos. Aun la fotografía, más allá de su carácter indicial, lejos estuvo de construir una imagen “neutra” o inocente de los indios prisioneros o los criminales retratados de perfil para captar los detalles de su fisonomía.²⁸

Atravesado por esos textos que lo precedieron y anunciaron en el segundo tomo de la *Histoire...*, la función del retrato de Artigas en el *Atlas* de Demersay fue mostrar a los lectores europeos (y en primer lugar a la Sociedad de Geógrafos) un tipo de malhechor que había asolado la región sin compasión alguna y que, en virtud de la decisión de un tirano algo más civilizado, había llegado a vivir 86 años. Del mismo modo que incluyó en ese *Atlas*, además de dos mapas, láminas de *Tipos y costumbres del Paraguay*, estudios de tipos etnográficos (retratados también de frente y perfil), algunas especies vegetales o la disposición de las antiguas misiones jesuíticas, los retratos (salvo el de Bonpland) sirvieron a Demersay como una suerte de ilustración de sus ideas acerca de la historia trágica de aquellas tierras.

Pero hay otra cuestión sobre la cual quiero llamar la atención y que es generalmente soslayada en el análisis de las relaciones entre texto e imagen: en las publicaciones ilustradas fueron muchas las intermediaciones (de editores, tipógrafos, armadores, ilustradores,

litógrafos, etc.) que mediaron entre el dibujo original, el texto y su formato final. A menudo las editoriales y revistas tuvieron un *staff* de dibujantes que traducían a lenguaje gráfico las acuarelas y dibujos de los autores y artistas, de litógrafos que pasaban esos dibujos a la piedra para su reproducción, e incluso tuvieron archivos de imágenes disponibles para ilustrar aquellos textos que no las tenían.

Poco después de la publicación del primer tomo y la primera entrega del *Atlas*, parte del texto de la *Histoire* de Demersay fue reproducido “con ilustraciones originales” en el n° 85 de *Le Tour du Monde*, la publicación que –luego del éxito extraordinario de su *Magasin Pittoresque* – había fundado unos meses antes Edouard Charton.²⁹ El artículo fue presentado como: “Fragment d’un voyage au Paraguay par M. de D. Demersay (1844-1847) Carte du Paraguay, gravures d’après les dessins de l’auteur.”³⁰ Las ilustraciones del *Atlas* fueron traducidas por el equipo de la revista, pero además el artículo estuvo acompañado por otras que no figuraban en el *Atlas* sino que correspondían a publicaciones anteriores. La revista privilegió las imágenes de los indígenas del Paraguay y su entorno natural: los indios tobas, lenguas y machicuy dibujados por J. Pelcoq *d’après Demersay*.³¹ El retrato de Francia, interpretado por el famoso caricaturista Bertall, fue reproducido allí aún más “cargado”, pero no el de Artigas. Éste apenas fue mencionado en ese artículo, a partir de la descripción de un tipo particular de tortura cuya autoría se le atribuía.

Sin embargo, la litografía de Sauvageot publicó los retratos de Artigas y Francia por Demersay juntos, como hoja suelta, poco después. Esa es la versión que se conoció en el Uruguay. A partir de entonces, las litografías de Willems y de Bajac difundieron en Montevideo versiones casi idénticas (aunque la de Bajac, sobre dibujo de Michaud, invirtió la imagen).

¿Qué verdad podía ofrecer esa imagen para la rehabilitación de la figura de Artigas como prócer del Uruguay independiente? Tuvo el extraordinario valor de ser la única imagen disponible producida por alguien que tuvo delante al hombre de carne y hueso. Sin llegar al efecto de presencia que produce la fotografía (el “estar ahí” del modelo frente a la cámara) el dibujo de Demersay litografiado por Sauvageot produjo un efecto de verdad. Tiene la

contundencia de la ilustración científica y alimentó (todavía lo hace) el deseo de conocer el rostro del jefe de los orientales.

Ese deseo persiste, y llevó a pensar en la posibilidad de que Artigas hubiera sido retratado al daguerrotipo, como ha sido publicado en un libro reciente.³² Si bien no hay evidencia hasta la fecha, cabe la posibilidad de que Charles Fredricks, Aristides Stepani o John Bennett, habiendo recorrido el litoral, hubieran llegado hasta Asunción y conocido al anciano Artigas antes de su muerte en 1850. La posibilidad de que alguno de ellos lo retratara, sin embargo, parece aún más remota pues, como observa con acierto Juan Varese: “los daguerrotipistas, retratistas comerciales, no tomaban retratos por placer sino por dinero” y nada indica que Artigas a sus más de 80 años lo tuviera o que alguien estuviera interesado en invertir en un retrato suyo.³³

La fotografía que dio lugar a esta suposición fue publicada en la revista *La Alborada* el 23 de febrero de 1902, sin epígrafe, ilustrando un artículo firmado por Bernardo A. Berro respecto del largamente diferido proyecto de levantar un monumento a Artigas.³⁴ **Fig.9** Su ubicación en un óvalo en el centro del texto hace pensar que se trata de un retrato del autor del artículo y no de Artigas. El parecido con las fotografías conocidas de quien habría sido el padre del autor: el ex presidente Bernardo P. Berro, por otra parte, alienta esta hipótesis aunque por el momento no podamos corroborarla.³⁵ Por otra parte, en opinión de Abel Alexander, esa imagen no corresponde a la técnica ni a las convenciones de pose para un retrato al daguerrotipo anterior a 1850 sino, con toda probabilidad, a una técnica fotográfica posterior. Tal vez se trate de un recorte o fragmento de un retrato colectivo, lo que justificaría la posición de costado del personaje y la toma lateral de la cara, apenas visible.³⁶ Era muy común en las revistas ilustradas de fines del siglo XIX y comienzos del XX aislar en óvalos partes de fotografías disponibles para destacar un personaje o mejorar el encuadre.³⁷

Rejuvenecimientos

Al menos hasta la década de 1880, cuando su figura fue exaltada como prenda de unión superadora de conflictos facciosos y emblema de la nacionalidad, Artigas fue un caudillo

reivindicado como propio por el partido blanco. En 1862, durante la presidencia de Bernardo P. Berro –y poco después de la publicación del grabado de Demersay/Sauvageot– se planteó con carácter oficial la rehabilitación de la figura de Artigas y se ordenó por primera vez erigir su estatua en la Plaza Independencia.³⁸ Al año siguiente Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895), pionero de los becarios uruguayos en Europa, pintó el primer cuadro en su homenaje: un *Artigas en el Paraguay* del cual se conservan dos versiones y un boceto en el Museo Histórico Nacional de Montevideo (MHN).³⁹ En la que parece la versión definitiva, el artista eliminó los personajes secundarios que aparecían en el fondo y recortó la figura de cuerpo entero en un óvalo, dentro del cual preservó, sin embargo, datos del paisaje que la ubican en las afueras de la ciudad de Asunción (apenas visible en el fondo) (**Fig.10**).

Aun cuando en ningún momento Carbajal mencionó que hubiera visto el grabado francés, el rostro de su Artigas parece una versión algo idealizada del perfil de Demersay, rotado hacia una visión de tres cuartos. Esto resulta notable sobre todo en un estudio de las facciones en carbonilla que se conserva en el MHN. Pero no sólo los rasgos y el cabello, sino también el poncho y el bastón que sostiene en su mano, parecen indicar que el *Artigas en el Paraguay* de Carbajal fue realizado a partir de aquel grabado. El pintor, sin embargo, en su extensa correspondencia con el entonces Museo Nacional, no mencionó su fuente sino que en 1865 convocó a varios veteranos que habían conocido al prócer para que atestiguaran (con carácter de testimonio “oficial”) acerca del parecido de su cuadro con el modelo. Se conserva en el MHN la carta de Ramón de Cáceres, en la que certificaba que: “se parece mucho al original que representa, y que me hallo autorizado para emitir mi opinión a este respecto porque estuve siempre a las inmediatas órdenes de aquel Gral. hasta que se vio precisado a emigrar al Paraguay, y que estuve con él muchas veces, en la Asunción, Capital de aquella República, el año '47, pocos meses antes de su fallecimiento.”⁴⁰

En el legajo de la obra se conserva también copia de un certificado emitido por el entonces Coronel Pedro Delgado y Melilla, quien daba cuenta de haber visto la obra en compañía de otros veteranos:

El abajo firmante certifica que habiendo sido invitado por el Sr. Carbajal, para dar su parecer sobre la semejanza de un retrato al óleo del General Artigas, ejecutado por aquel señor, le halló de un parecido sorprendente; que en ese momento se hallaban conmigo, en casa del Sr. Carbajal, los señores don Manuel Durán y don Eduardo Dávila, en cuya presencia propuse al Sr. Carbajal de hacer llamar a un capitán Rivero, que vivía inmediato, el cual, por haber servido a las órdenes de Artigas, podría darnos también su opinión sobre el particular; que en efecto, fue llamado el susodicho Rivero, hombre de campo, y que ni remotamente presumía que en Montevideo existiese el retrato de aquél héroe.

Preguntado por el infrascrito, sacó de su bolsillo un pequeño vidrio de aumento, y en el acto de mirarlo, exclamó: “Pues no lo he de conocer, es tuitito el general Artigas; bastante mate le he cebado en mi vida.”⁴¹

En 1873, en el marco de las tratativas de Carbajal para que su cuadro fuera adquirido por el Museo Nacional, varios diarios reprodujeron o comentaron esas cartas de certificación que había solicitado el artista.⁴² En una carta a la publicación periódica *El Ferrocarril*, el mismo Eduardo Carbajal sostenía que se había documentado con el testimonio de Ramón de Cáceres respecto de la vestimenta de Artigas aunque había decidido no ser completamente fiel al relato para conferir al personaje una dignidad que el testimonio de su extrema miseria no admitía. Carbajal presentaba a Artigas como un sereno patriarca rural, casi como un *gentleman farmer*, con un amplio sombrero de paja a su lado, y un poncho adornado con guardas debajo del cual se dejaba entrever la casaca del antiguo guerrero. Su mano derecha señalaba el libro de la constitución del Uruguay, como símbolo de una tardía realización de su proyecto político. Como explicó minuciosamente el pintor en su carta, cada detalle fue analizado y decidido por él en función de construir una imagen que se apartara de la idea de un caudillo despiadado y lo presentara como un reposado estadista en el exilio, precursor de la independencia del Uruguay. En cuanto a su fisonomía, la explicaba de este modo:

El quebranto de la edad, los hondos pesares del espíritu trabajados por tantas y tan rudas y variadas emociones, las fatigas de la vida del gran patricio, y el constante ejercicio de los efectos íntimos del alma en constante

obras pías, borraron totalmente el ceño del viril ardor en la amplia frente y en la mirada del antiguo adalid a cuyos antiguos bríos, patria, independencia y libertad debemos. En mi humilde concepción no he retratado el fasto vano, he traducido la grandeza y la gloria real o procurándolo al menos.⁴³

Carbajal no mencionó la fuente en la que se había documentado para recrear aquellas facciones. Aun cuando es evidente fue utilizado por el artista, el dibujo de Demersay no fue valorado, entonces, con la autoridad del vestigio o del testigo. En el primer impulso rehabilitador de la imagen de Artigas resultó más conveniente convocar la opinión de sus antiguos soldados y camaradas que citar un modelo preexistente.

Otra imagen producida en el contexto de los primeros homenajes oficiales de la década de 1860 es el óleo *Artigas en Purificación* pintado por el italiano Pedro Valenzani alrededor de 1865 (y la versión litografiada de Michon-Godel) que sigue de modo más literal el modelo iconográfico de Demersay representando el rostro en perfil de medalla.⁴⁴ No conocemos el boceto en bronce que realizó en esos mismos años el escultor Giuseppe Livi, el único que en el Montevideo de entonces hubiera podido ejecutar el monumento.⁴⁵

En síntesis, aquel dibujo hecho por Demersay en Paraguay, del cual sólo se conocieron las versiones litografiadas y cuya autoría fue varias veces puesta en duda,⁴⁶ fue analizado, rejuvenecido y tomado como base para una larga serie de representaciones de las facciones de Artigas, desde las obra de Carbajal y Valenzani entre 1863 y 1865 hasta la extensa *Cronografía* que desplegó en 14 dibujos en carbonilla y tiza José Luis Zorrilla de San Martín entre 1940 y 1945.⁴⁷ Si bien fue la más sistemática, esa serie de estudios de Zorrilla tiene al menos dos antecedentes en el siglo XIX en las series de estudios y dibujos de frente y perfil que tanto Diógenes Héquet como Juan Manuel Blanes realizaron como base para la fisonomía de Artigas.

Hacia fines de la década de 1880 Héquet (1866-1902) regresaba de París formado en la escuela francesa de pintura de batallas, y emprendía una serie de grandes composiciones históricas que llamó *Episodios Nacionales*, y que comprenden un primer ciclo artiguista cuyo fin fue su difusión en un álbum de grabados. Entre

ellas: la *Batalla de las Piedras*, las *Instrucciones del año 13*, *Artigas en la Calera de las Huérfanas* y el *Éxodo del pueblo oriental*. En todos los casos Héquet tomó el partido de representar al héroe de perfil, casi siempre con sombrero, rejuveneciendo las facciones del dibujo de Demersay.

Siguiendo aquel único modelo disponible para la reconstrucción de sus rasgos, el perfil de medalla fue, por eso mismo, el partido más habitual de los artistas que representaron a Artigas: desde Valenzani a Carlos María Herrera y Pedro Blanes Viale. En todos los casos, la veracidad del dibujo de aquel viajero francés no fue puesta en cuestión, el procedimiento fue tratar de deducir de allí una imagen más o menos rejuvenecida o idealizada.

En 1884, en el marco del impulso que durante la primera presidencia de Máximo Santos tuvo la construcción de la figura de Artigas como emblema nacional, el Senado encargó dos retratos: al ya consagrado pintor Juan Manuel Blanes y a un artista italiano residente en Montevideo: Giovanni Maraschini (**Fig.12**). Es probable que su función haya sido que sirvieran de modelo para el llamado a concurso internacional para un monumento al prócer. Esos retratos tuvieron muy distinto destino: Maraschini cumplió el encargo, su cuadro se exhibió en el Congreso y la imagen se difundió en grabado.⁴⁸ Este óleo (difundido a fines del siglo XIX en la versión litográfica de Federico Renom),⁴⁹ es uno más de los “rejuvenecimientos” del dibujo de Alfred Demersay: presenta a Artigas calvo y con patillas blancas), señalando con la mano una hoja de papel donde puede leerse una de sus frases más emblemáticas: “No venderé el patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad”. Se trata de un retrato de tres cuartos sobre fondo neutro y ligeramente rotado hacia la derecha, con mucho dorado en las charreteras y bordados del uniforme de general, casi una cita directa del retrato más popular de Fructuoso Rivera, pintado por Amadeo Gras en 1833, copiado y reproducido desde entonces en innumerables soportes y formatos.⁵⁰ (**Fig.11**)

Blanes, en cambio, nunca dio por terminado su retrato, lo conservó en su taller de Florencia y no se exhibió hasta 1908, varios años después de la muerte del artista. Sin embargo, la imagen de Artigas que prevaleció (y no precisamente por

decisiones oficiales) fue esa: la que creó Juan Manuel Blanes a partir de unas facciones diferentes al dibujo de Demersay, trazadas probablemente con otro modelo a la vista.⁵¹ El pintor puso en práctica el gesto radical de apartarse del único modelo reconocido como “auténtico”, lo cual le permitió construir un ícono de larga persistencia en el imaginario nacional uruguayo hasta la actualidad, cuando han sido numerosas sus citas y reapropiaciones en oportunidad del Bicentenario de la gesta de 1811.

La extrañeza que produce el retrato de Giovanni Marraschini,⁵² revela hasta qué punto el rostro de aquel Artigas de Blanes llegó a naturalizarse como *la* imagen del héroe. Mientras el de Marraschini cayó en el más completo olvido, el de Blanes se impuso con extraordinaria eficacia. Los tiempos y el gusto habían cambiado. La receta que había resultado exitosa respecto de Rivera (un retrato “de aparato”, que hacía visible en el uniforme las glorias militares) no se sostuvo en el retrato de Artigas.

En ese cuadro Blanes dio forma a un Artigas nuevo: descartó los bocetos a carbonilla que había hecho a partir del dibujo de Demersay y tomó un partido completamente diferente. Es probable que haya tomado a otro hombre como modelo, sobre todo si se observa el boceto al óleo del rostro que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Montevideo.⁵³ Ese boceto tiene el aspecto de una mascarilla, y resulta difícil imaginar que no tuvo un modelo a la vista. Un modelo que dio al aspecto del héroe la gravedad y reciedumbre que el pintor imaginaba y que el decrépito anciano del dibujo de Demersay no le ofrecía. El modo de construir el boceto de la cara de Artigas tiene mucho en común con el de la cara de Lavalleja para el cuadro de los *Treinta y tres* que se conserva en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes: trabajada la fisonomía hasta en sus mínimos detalles y apenas esbozado el resto. Al respecto observa Gabriel Peluffo la subordinación de la retratística a la pintura de historia en el ideario blaniano.⁵⁴ Y si bien es cierto que no privilegió la fidelidad a una supuesta “verdad” en las facciones de sus héroes, fue decisivo para el artista plasmar fisonomías acordes a las ideas que expresaba en su imagen. El cuidado puesto en esos bocetos de Lavalleja y Artigas parece demostrarlo.

En su libro *Recuerdos del pasado*, Juan Carlos Gómez Luis Melián Lafinur evocó una conversación con Blanes al respecto, que ha sido ampliamente difundida:

Como le observase yo [a Blanes] una vez, que el retrato [de Artigas, vestido de blandengue, en la puerta de la Ciudadela] carecía de antecedentes porque no los había de la época en que él representaba a Artigas, me contestó: –Este óleo, sin duda se parece tanto al célebre caudillo, como un huevo a una castaña; pero yo no soy historiador, sino artista, y para una obra pictórica no me da base el dibujo que se supone de Bonpland [Demersay], que fue sin duda un hombre de ciencia, pero no un retratista ni cosa que lo valga. El dibujo del sabio francés, más que retrato de cualquier viejo, me hace el efecto de la caricatura de una vieja... Y agregó luego: –Sabe usted cómo salí del paso con mi tela de los Treinta y Tres; en ella, fuera de cuatro o cinco que pueden considerarse retratos, todos los demás tuvieron necesariamente que ser y fueron hijos de mi fantasía.⁵⁵

El Artigas de Blanes, junto a su José Miguel Carrera, al Miranda en la Carraca de Arturo Michelena en Venezuela, o el Olaya de José Gil de Castro en el Perú (entre otros, como los de Policarpa Salavarrieta en Colombia), pertenece a una serie notable de retratos de héroes trágicos de los primeros tiempos de la independencia americana (las “patrias viejas”) que conviene considerar en su conjunto como elementos de construcción de sentimientos colectivos de nacionalidad en el siglo XIX. Aun cuando haya muerto mucho después, el larguísimo y obligado ostracismo de Artigas en el Paraguay fue un destino temprano tan trágico como la muerte, o quizás peor.

Así, como héroe trágico lo presenta Blanes: ni de perfil dictando las Instrucciones, ni en batalla, ni como un anciano sabio en un vergel paraguayo. En esa imagen hay una acertada ausencia de detalles anecdóticos y una gran concentración simbólica: de pie sobre el puente levadizo de la ciudadela de Montevideo que ya nunca volvería a cerrarse, con sus cadenas rotas a los pies del héroe. El rostro de Artigas es inexpresivo, pero tiene una belleza severa. Parece vigilar el futuro, con los ojos entrecerrados por el resplandor del sol naciente (otro símbolo ineludible de la gesta independentista). El artista restringió al

máximo no sólo los gestos del personaje sino también los datos accesorios respecto del entorno y del uniforme de blandengue, para centrar la atención en la pose y en la cara. En su tan criticada inexpresividad se percibe algo que podría calificarse, provisoriamente, como “heroicidad moderna”. El héroe traicionado, que no alcanzó a recibir honores en vida, viste uniforme simple, sin medallas ni charreteras, no gesticula.

Aunque cuando el cuadro no fue valorado por la historia del arte uruguayo, ni siquiera por el primer biógrafo e historiador del artista: José María Fernández Saldaña,⁵⁶ quien en los años treinta celebraba que esa imagen hubiera caído en el olvido, al menos a partir de 1950, cuando se conmemora el centenario de la muerte de Artigas, reaparece en escena, para instalarse de un modo potente en la memoria colectiva. Es ése el retrato de Artigas más reproducido en billetes, estampillas, libros de texto, grabados escolares, etc. Y también el que ha sido soporte de reapropiaciones, recuperaciones y usos políticos de su figura desde entonces hasta la actualidad. El retrato se instaló, sin lugar a dudas, como lugar privilegiado de la idea del héroe nacional en el Uruguay.

Notas

* Este artículo retoma una parte del texto “Artigas: palabra e imagen en la construcción del héroe”, que acompañó la exposición del Museo Histórico Nacional del Uruguay: *Un simple ciudadano: José Artigas*, (en prensa). En el proceso de escritura de este artículo contraí varias deudas de gratitud importantes, en primer lugar, con la dirección y el equipo de investigadores y conservadores del Museo Histórico Nacional del Uruguay y de la Argentina, y de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Y en particular: con Abel Alexander, Ernesto Beretta, Mara Burkart, José Emilio Burucúa, Didier Calvar, Teresa Espantoso Rodríguez, Alicia Fernández Labeque, Fernanda González, Ariadna Islas, Inés Nercesian, Gabriel Peluffo Linari, Marta Penhos, Marisa Silva Schultze, Verónica Tell, Carolina Vanegas, Juan Antonio Varese. Sin su desinteresada ayuda, hubiera sido imposible. A todos ellos mi agradecimiento.

¹ Óleo sobre tela, 182 x 119 cm. Pertenece al Museo Histórico Nacional del Uruguay, Montevideo, pero se encuentra en una dependencia de la casa de gobierno.

² En el Uruguay, el Arq. Leopoldo Carlos Agorio, Presidente de la Comisión nacional de Homenaje a Artigas planteó una primera mirada crítica sobre el *corpus* de su iconografía en 1952, en: Comisión nacional de Homenaje a Artigas, *Artigas en la Historia y en el Arte. Catálogo de la*

exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952, pp. 7-10 (en adelante: Catálogo 1952). Algunas aproximaciones historiográficas recientes al respecto: Gabriel Peluffo Linari, “Crisis de un inventario” en: Hugo Achúgar et al., *Identidad uruguaya: ímito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992, pp. 63-73. Del mismo autor: “Pautas italianizantes en el arte uruguayo 1860-1920”, en Mario Sartor (coord.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2010. También el análisis de Roberto Amigo sobre los retratos ecuestres en la tradición federal: “A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata”, en *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito/diálogos con la historia*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, tomo 2, pp. 98-109. José Rilla, en su prólogo a *Lieux de Memoire* de Pierre Nora, analiza esta cuestión afirmando que “la memoria funciona al margen de la historia aunque reclame de ella los lugares para su edificación.” Ver: José Rilla, “Historias en segundo grado. Pierre Nora y los lugares de la memoria”, prólogo a *Pierre Nora en Les lieux de memoire*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 5-9. Cfr. también los artículos de Carlos Demasi, Ariadna Islas, Eduardo Piazza, Cecilia Ponte, Esther Ruiz y Jaime Yaffé en Ana Frega y Ariadna Islas (coords.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001.

³ Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreynato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.

⁴ Cfr. un análisis de las diversas banderas artiguistas en Agustín Beraza, “Las banderas de Artigas”, *Artigas. Estudios publicados en “El País” como homenaje al jefe de los orientales en el centenario de su muerte*, Montevideo, Ediciones de “El País”, 1960, pp. 235-248.

⁵ *Ibidem*, pp. 242-248. Sólo en 1856, cuando se repatriaron los restos de Artigas, fue fijada una de aquellas banderas, a instancias de José María Roo, para cubrir el féretro con dos bandas azules y una blanca en el centro, cruzadas en diagonal por una roja. Fue oficializada por un decreto del 12 de febrero de 1952.

⁶ Es extensísima la bibliografía sobre los retratos de Bolívar, sobre todo la producida en Venezuela y Colombia, desde la primera recopilación de Alberto Urdaneta, “Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n°46-48, (Bogotá, 24 de julio de 1883. Entre ellas, varias publicaciones de Alfredo Boulton en Caracas: *Los retratos de Bolívar* (1956 y 1964), *El rostro de Bolívar* (1982), *El arquetipo iconográfico de Bolívar* (1984); Beatriz González, Daniel Castro y Margarita González, *El Libertador Simón Bolívar creador de Repúblicas. Iconografía revisada del Libertador*, Serie Cuadernos iconográficos, nro. 4, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2004; Roldán Esteva-Grillet, “Iconografía europeo-americana de Bolívar”, en Mario Sartor, (ed.), *Nazioni e Identità Plurime. Studi Latinoamericani 02*, Università degli Studi di Udine, 2006, p. 187-188. Un estado de la cuestión reciente en Carolina Vanegas Carrasco, “La iconografía de

Bolívar: un estado de la cuestión” en *VI Jornadas de Historia y Cultura de América. Congreso internacional y primer encuentro de jóvenes americanistas. La construcción de las independencias: La guerra de independencia española y el levantamiento hispanoamericano*, Universidad de Montevideo, 22, 23 y 24 de junio de 2011 (Memorias en prensa).

⁷ Los primeros retratos de San Martín los realizó en 1817 en Chile José Gil de Castro, un pintor mulato formado en Lima que había pasado a ser “retratista y proto-antigraphista” del Ejército de los Andes. Su retrato fue exhibido en Chile en ocasión de los festejos de sus primeros triunfos. A su regreso a Buenos Aires en mayo de 1818 tras la victoria de Maipú, San Martín no sólo fue aclamado con arcos triunfales y coronado por niñas vestidas de famas, sino que el Congreso decretó que se le honrara con una lámina grabada con su retrato que sería colocado en las salas capitulares de los cabildos. Le fue encargado a Pablo Núñez de Ibarra un retrato ecuestre que fue enviado a Francia para servir de modelo al grabado que se encargó a Théodore Géricault. Cfr. Adolfo Ribera, *El retrato en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 158-161. También Roberto Amigo, “A caballo...” *op. cit.* Una descripción de esas celebraciones en Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Tesis de doctorado, Universidad Torcuato Di Tella, 2010, mimeo, pp. 110-111.

⁸ Hay en Buenos Aires 29 retratos pintados por José Gil de Castro (cuatro de ellos, casi idénticos, de San Martín), casi todos donados al Museo Histórico Nacional. Desde 2008 un equipo de investigadores de Perú, Argentina y Chile lleva adelante un proyecto de investigación al respecto: “José Gil de Castro: cultura visual y representación, del antiguo régimen a las Repúblicas sudamericanas” dirigido por la Dra. Natalia Majluf, financiado por la J. Paul Getty Foundation. En el marco del mismo publiqué algunos avances referidos a la fortuna crítica de los retratos de José de San Martín y otros oficiales del Ejército de los Andes. Cfr. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, *Crítica Cultural*, vol. 4, n° 2, UNISUL, Florianópolis, diciembre de 2009.

⁹ Cfr. Oficializóse el retrato de Güemes hecho por Schiaffino”, *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de junio de 1965, s/f. “Aun cuando se trata de un dibujo a lápiz de formas más abiertas y apariencia abocetada, el retrato de Güemes por Schiaffino tiene mucho en común con el *Artigas en la puerta de la ciudadela* de Blanes.

¹⁰ Adolfo L. Ribera, *op. cit.*

¹¹ El primer retrato litografiado de Rivera fue el de Risso en 1831. En 1830 Rivera aparece en un fragmento de un óleo de Besnes e Irigoyen. José M. Fernández Saldaña, *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, Montevideo, Imprenta Militar, 1928, pp. 19-27. En la introducción a su estudio de la iconografía de Rivera, el autor lamenta no disponer de descripciones literarias de su apariencia.

¹² L. Alfred Demersay, *Histoire Physique, Économique, et Politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, Paris, Hachette, 1860 (1er. Tomo de textos), 1864 (2º tomo) y un Atlas. Un ejemplar de la primera edición en francés se conserva en la Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires. Lamentablemente el Atlas se encuentra incompleto, algunas de sus láminas arrancadas, entre ellas

los retratos de Artigas y del Dr. Francia. Hemos consultado también el ejemplar completo que se conserva en la Biblioteca del Musée de Sciences Naturelles de Paris.

¹³ Los capítulos XIII al XVI estuvieron dedicados a analizar la historia del gobierno del Dr. Francia, su carácter y las características de su dominación. Desde el capítulo XVII al XXII (final del segundo tomo) al gobierno de transición luego de su muerte en 1840 y a Carlos Antonio López y su política exterior. Evidentemente completó su libro en Francia pues su narración llega hasta la muerte de López en 1862.

¹⁴ *Ibidem*, vol. II, p 566.

¹⁵ Alfredo L. Demersay, *Historia Geral do Paraguay desde a sua descoberta até nossos dias, por Alfredo L. Demersay, encarregado da uma missão científica na America meridional...* Río de Janeiro, 1865.

¹⁶ Al pie del retrato figuraba la siguiente inscripción: “Aimé Bonpland – Né le 22 Août 1773 – Mort le 11 Mai 1858 / Dess. D’ap.nat. par A. Demersay / lith. Par A. Deveria”.

¹⁷ Existe un daguerrotipo de Bonpland en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y otro en la Biblioteca de la Universidad de Harvard (Weissman Preservation Center) ambos datados alrededor de 1850, es decir, apenas tres años después de la partida de Demersay.

¹⁸ Cfr. Ludmilla Jordanova, *Defining features. Scientific and Medical Portraits 1660-2000*, London, Reaktion Books, 2000.

¹⁹ Demersay, *Histoire Physique...* *op. cit.*, vol. II, pp. 391-392. En todos los casos, salvo aclaración, la traducción es nuestra.

²⁰ Cfr. respecto de la ausencia de actividad artística durante el gobierno de José Gaspar Rodríguez de Francia: Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2007, pp. 246-248.

²¹ Demersay, *Histoire Physique...* *op. cit.*, vol. II, p.392.

²² Su obra más importante: *El arte de conocer a los hombres por la fisonomía (1775-1778)* fue muy admirada y difundida por Goethe y traducida a varios idiomas.

²³ El retrato de Francia por Demersay fue también en el Paraguay la base de los retratos que se hicieron ya en el siglo XX. En 1911 el gobierno del Paraguay encargó al pintor Pablo Alborno crear una iconografía de los próceres de la Independencia para la celebración del Centenario, su retrato de Francia se basa en este grabado.

²⁴ Demersay, *Histoire Physique...* *op. cit.*, vol II, pp. 365-366. El destacado (en bastardilla en el original) aparece como una ironía.

²⁵ La obra édita no tiene IV parte, la cual tal vez haya quedado inconclusa. También Martin de Moussy, en su obra *Memoire historique sur la décadence et la ruin des missions des jésuites Dans le bassin de La Plata, leur état actuel*, París, Douniol, 1864, pp. 29-40, “Guerre d’Artigas”, se refiere largamente a “la acción destructiva de Artigas” en la región reclutando a los indios de las misiones de Corrientes y Santa Fe.

²⁶ Cfr. Juan A. Pradere, *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, Oriente, 1970, t.I, pp.106-107 y 246.

²⁷ Para una historia de los orígenes de la fotografía y la multiplicidad de artefactos para captar con exactitud los datos de la realidad a comienzos del siglo XIX, cfr. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

²⁸ Allan Sekula: “El cuerpo y el archivo”, en AA.VV., *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1997, pp. 137-199. Un análisis de la aplicación de las teorías criminológicas a la población indígena de la Argentina en: Marta Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AA.VV., *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, FIAAR, 2005, pp. 15-64.

²⁹ Para un análisis de las publicaciones de Edouard Charton, cfr. Marie-Laure Aurenche, *Edouard Charton et l’invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

³⁰ *La Tour du Monde*, París, 1861/07 (4), pp.97-112.

³¹ *Ibidem*. pp. 109-112.

³² Ana Ribeiro, *Historias sin importancia*, Montevideo, Planeta, 2007, cap. 20 “Un misterioso retrato”, pp. 211-226.

³³ Comunicación personal, 23 de mayo de 2011. Agradezco a Juan Varese, estudioso de la historia de la fotografía en el Uruguay, la generosa atención a mis consultas. En su opinión, sólo Fredricks podría haber retratado al viejo héroe venido a menos por simple interés personal.

³⁴ Bernardo A. Berro, “José Gervasio Artigas”, *La Alborada*, Montevideo, a. VI, n° 206, 23 de febrero de 1902, p.1 Agradezco al Prof. Didier Calvar haberme enviado este artículo fotografiado por él en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.

³⁵ No hemos podido hasta el momento ubicar un retrato del autor del artículo. Probablemente se trata de Bernardo Gervasio Berro (1840-1913), hijo del presidente Bernardo P. Berro muerto en 1868. Siguió la carrera militar, fue jefe de policía de Treinta y Tres (entre 1897 y 1903) y a lo largo de toda su vida activo militante del partido blanco, participe en numerosos levantamientos, entre ellos el de Aparicio Saravia en 1904. Cfr. José M. Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo, Editorial Amerindia, 1945, pp. 190-191. Agradezco a Marisa Silva su ayuda en la búsqueda de datos del autor del artículo.

³⁶ Agradezco a Abel Alexander la deferencia con que atendió mis consultas. Entrevista personal en la Fototeca de la Biblioteca nacional de Buenos Aires, 10 de mayo de 2011. Alexander observa que las tomas de daguerrotipos fueron ocasiones solemnes y rodeadas de una serie de convenciones como por ejemplo una buena luz cenital para iluminar convenientemente los rasgos del modelo (para lo cual se diseñaron cuartos especiales en los estudios de los artistas).

³⁷ En el archivo fotográfico de *Caras y Caretas* en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires, por ejemplo, se conservan muchísimas fotografías en las que un óvalo dibujado con corrector blanco aísla el retrato de

un personaje en medio de una escena, para producir un nuevo encuadre para su publicación.

³⁸ Felipe Ferreiro menciona “La rehabilitación iniciada oficialmente en 1862 con la ley que ordenó la erección de la estatua en la Plaza Independencia, ley ratificada por la Asamblea General de 1883 y al fin cumplida en 1922”. Cfr. “Informe del Dr. Felipe Ferreiro sobre el Memorandum relativo a los antecedentes y gestiones para la comprobación y exhumación de los restos del sargento Manuel Antonio Ledesma (a) Ansina...” Documentos Oficiales, *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay* 1949, p. 735. Entre los homenajes que se tributan a Artigas en 1862, se le atribuye el grado de Brigadier General, él más alto en el escalafón militar. Cfr. Alicia B. Otero Mera, “El Gral. José Artigas en la iconografía nacional”, documento electrónico <http://www.alpiedelamuralla.com/ponencias2011/ponencia2011-06.pdf>.

³⁹ Catálogo 1952, n° 4 y 5.

⁴⁰ Carta manuscrita fechada el 15 de enero de 1865. Archivo MHN, Montevideo. En todos los casos la ortografía ha sido modernizada para su mejor lectura.

⁴¹ La carta está fechada el 19 de mayo de 1865 y fue publicada en *La Crónica*. Se encuentra transcrita en el legajo de la obra MHN, Montevideo.

⁴² “El Señor Carbajal”, *El Ferrocarril*, Montevideo, 14 de octubre de 1873; “Obra de arte”, *La Democracia*, Montevideo, 14 de octubre de 1873 p.1 (transcriptos en legajo de la obra, MHN, Montevideo).

⁴³ *El Ferrocarril*, Montevideo, 21 de octubre de 1873.

⁴⁴ Catálogo 1952, n° 9 y 10.

⁴⁵ “Estatua del General Artigas. Sabemos que el Sr. Livi, escultor, se propone presentar un plano de esa obra que ojalá no quede en proyecto como otras. Su innegable capacidad asegura que será digno del objeto y que merecerá la atención de las personas encargadas de realizar el pensamiento de nuestros legisladores...” *La Prensa Oriental*, Montevideo, 11 de junio de 1862.

⁴⁶ Fue extendida la versión de que habría sido realizado por Aimé Bonpland. Juan Zorrilla de San Martín, por su parte, en *La Epopeya de Artigas*, sostenía que había sido hecho por José Javier Bravo (secretario de Rivera) cuando fue a visitarlo en 1846.

⁴⁷ La serie completa fue reproducida en el Catálogo de 1952 *cit.*, n° 41.

⁴⁸ Es muy probable que ése haya sido el retrato que se envió a París en mayo de 1884 como documentación junto con la invitación a escultores franceses a participar en el concurso para el monumento a Artigas. Cfr. “Un concours, auquel les sculpteurs français sont admis, est ouvert pour l’érection d’une statue équestre du general Artigas, à Montevideo. La photographie d’un portrait du general a été déposée à la legation de l’Uruguay et à la direction des beaux-arts”, *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, n° 22, 31 de mayo de 1884 p. 175.

⁴⁹ MHN, Montevideo. Rep. en *Catálogo 1952, cit.* p. 14 (lám.8).

⁵⁰ Ver ficha de la obra en este Catálogo. Cfr. tb. Philippe Gros y Alberto Dodero, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, ed. de los autores, 2003, pp. 129-139.

⁵¹ Cfr. “Artigas: palabra e imagen...” cit. en este sentido.

⁵² Este retrato fue conservado durante muchos años en el Palacio Legislativo del Uruguay y fue transferido al MHN de Montevideo por la Biblioteca Nacional en 1984 (Inv. N° 3792) La firma y la fecha en el ángulo inferior derecho (encontradas hace poco gracias a una limpieza de barnices envejecidos) permiten datar con precisión la obra, que había sido fechada en 1886 en el *Catálogo*. de 1952, p. 13.

⁵³ Mi tía abuela, Margarita Urioste Fosalba, compartió sus últimos años en un establecimiento geriátrico con una descendiente de Juan Manuel Blanes, quien afirmaba que el pintor había elegido como modelo a un estibador del puerto de Montevideo.

⁵⁴ Gabriel Peluffo Linari, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo, 1860-1920”, en Mario Sartor (coord.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Istituto Italiano de Cultura, 2011, pp. 342-361.

⁵⁵ Luis Melián Lafinur, *Semblanzas del pasado, Juan Carlos Gómez*, Montevideo, “El Anticuario” de Brignole, 1915. Citado por Eduardo de Salterain y Herrera, ob. cit. p. 32.

⁵⁶ José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

MALOSETTI COSTA, Laura; “El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.