

LAURA MALOSETTI COSTA



El enigma de los retratos de  
**BELGRANO**

# El enigma de los retratos de Manuel Belgrano

LAURA MALOSETTI COSTA

UNSAM-CONICET

Académica de Número

Academia Nacional de Bellas Artes

En este año 2020 se conmemoran dos siglos y medio del nacimiento y dos siglos de la muerte de Manuel Belgrano. El 3 de enero fue declarado por el Ministerio de Cultura de la Nación el Año de Belgrano y se programaron numerosas actividades y homenajes. Sin embargo el escenario que ha sobrevenido desde entonces no podría ser más extraño. Una gigantesca crisis (preanunciada no sólo por la comunidad científica sino también por movimientos ecologistas, sociales y políticos en todo el planeta) nos ha sumido en la perplejidad por su velocidad y contundencia. Un virus misterioso ha puesto a prueba los sistemas económicos, políticos, sanitarios y educativos del mundo y su relación con la naturaleza misma, dejando al desnudo las más terribles desigualdades entre los seres humanos, entre nuestra especie y los demás seres vivos de la tierra, así como los efectos de la destrucción de ecosistemas, en muy poco tiempo. Campea la muerte y reina el miedo en todo el planeta, se resignifican las responsabilidades sociales y la conducción de los estados, se visibiliza desde una nueva perspectiva la obscena concentración de riqueza en muy pocas manos y se pone en entredicho incluso el concepto mismo de riqueza.

En este contexto la figura de Manuel Belgrano —el héroe más admirado e indiscutido en la siempre problemática historia argentina— se resignifica de un modo extraordinario, aunque tal vez todavía no advirtamos sus alcances. El súbito cimbronazo del escenario global permite volver a pensar desde nuevas perspectivas la complejidad de su figura, no por más estudiada y venerada, menos trágica y enigmática. Los ideales de la Ilustración, que guiaron la Revolución Francesa: “Libertad, igualdad, fraternidad” —traducidos en la procura del “bien común”— que guiaron los pasos (no siempre exitosos) de Belgrano vuelven a discutirse en esta coyuntura. Y no parece ocioso recordar que en los años iniciales de la independización de las ex colonias europeas en América, aquellos hermosos ideales por los que Belgrano y tantos otros apostaron su fortuna y sus propias vidas, enfrentaron desafíos impuestos por la misma naturaleza de los seres humanos, cada uno distinto del otro, en constante tensión entre los deseos y aspiraciones individuales y el bienestar común de la especie.

*El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo* tituló Tulio Halperin Donghi (1928-2014) su último ensayo, escrito en un momento de divisiones políticas dolorosas y destructivas en la Argentina, una vez más.<sup>1</sup> El ensayo fue publicado en 2014, cuando se cumplían 200 años del momento que

---

1. Tulio Halperin Donghi, *El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. El autor confiesa que al menos desde 1981, fecha en que publicó el artículo: “Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica” le desvelaba descifrar la figura de Manuel Belgrano en el marco de su reflexión sostenida acerca de esos personajes (que ya no califica de “intelectuales” sino “letrados” u “hombres de letras”), que habían surgido en las colonias españolas en 1794 y se habían extinguido en 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial. (pp. 23-24).

nuestro gran historiador había calificado como el *nadir* de Manuel Belgrano: el año en que aquel rico heredero de una familia de genoveses con larga trayectoria en los negocios con España, que había dado un decisivo golpe de timón en su vida sacrificando todo por aquellos ideales, veía crecer su decepción tras sufrir importantes derrotas. En ese clima escribía Belgrano su *Autobiografía*, que fue sólo publicada en fragmentos mucho después de su muerte.<sup>2</sup> Se advierte fácilmente en ese ensayo la decepción del mismo Halperin, quien murió poco más tarde ese mismo año, sin ver un horizonte de armonía en la nación cuya historia había procurado obstinadamente descifrar, aunque su intención me parece inequívoca y belgraniana: un último llamado a la reflexión, a pensar en aquel ideal de “bien común”, con su prosa cuidada y muy meditada distancia, evitando cualquier tentación de desborde emotivo.

En ese ensayo Halperin desplegó en un par de páginas más de diez retratos de Manuel Belgrano, sin epígrafes, para calificarlo como “héroe sin rostro”, y observar con agudeza un problema en ellos:

*El héroe sin rostro, 1793-1961. Las conjeturas de pintores e ilustradores se multiplican en retratos, láminas conmemorativas y estampillas. Sólo tres de ellos fueron realizados en vida de Belgrano, sin embargo presentan rasgos completamente distintos entre sí. Las discrepancias prueban acabadamente que de todos esos retratos no se puede sacar en limpio una imagen de Belgrano que permitiese reconocerlo sin vacilación, como la tuvieron muchos próceres desde Moreno y Saavedra hasta Sarmiento y Mitre.*<sup>3</sup>

Más allá de observarlo, no prestó demasiada atención nuestro historiador a este problema, más bien le sirvió para construir una bella metáfora final para su ensayo:

*Es el aval de Dorrego el que logra que una entera nación, envuelta hoy más que nunca en una despiadada guerra contra sí misma, se vuelva reverente hacia la memoria de Manuel Belgrano y reconozca en él a un héroe. Un héroe afectado por una suerte de anonimato —notorio en la dificultad de encontrar un único rostro entre sus muchos retratos—, lo que hace de él un prócer apropiado para este inhóspito tercer milenio, porque supo afrontar estoicamente el destino de quienes debemos vivir en un mundo que ha cesado de sernos comprensible.*<sup>4</sup>

Asumía allí nuestro historiador la perspectiva tradicional con que se ha examinado y se sigue escrutando los retratos de los héroes: ¿cuál refleja su “verdadero rostro”? ¿Qué retratos son “auténticos”? A estas podríamos agregar la pregunta: ¿Qué hay de “verdad” en los retratos que se

---

2. En el Comentario Preliminar a su reciente edición anotada de la *Autobiografía* de Belgrano (publicada en el marco del proyecto *Compartir Cultura #SOBRE Manuel Belgrano 2*, Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina: 2020, disponible en: <https://compartir.cultura.gob.ar/> Consulta: 6.6.2020) Alejandro Morea señala que la primera parte de la *Autobiografía* apareció publicada por primera vez en la Tercera Edición de *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, de Bartolomé Mitre en Buenos Aires en 1877. La segunda y tercera parte aparecieron en la primera parte de la primera edición de las *Memorias Póstumas* del general José María Paz en 1854 (p.3).

3. Halperin Donghi, *Op.cit.*, pp. 35-37.

4. *Ibid.* p. 113.

vuelven símbolos colectivos de las naciones y de las ideas? Se trata de una pregunta no menor que no termina de cerrarse con la invención de la fotografía. Aun cuando los rasgos de algunos de los hombres y mujeres protagonistas de la independencia americana llegaron a impresionar con su “pacto de verdad” y naturalidad la placa daguerreana, a menudo no fueron esas imágenes las que prevalecieron a lo largo del tiempo para identificarles en la memoria colectiva de las naciones.<sup>5</sup>

Como en muchos otros casos, se ha construido toda una iconografía belgraniana a lo largo del tiempo, que alimenta no sólo la imaginación escolar sino también documentos oficiales, papel moneda, estampillas, monumentos. Destacados historiadores e iconógrafos, entre quienes se destacan varios miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes: Alejo González Garaño, Bonifacio del Carril, Adolfo Luis Ribera, y más recientemente Nanzi Sobrero de Vallejo en Santa Fe, han dedicado largas y concienzudas pesquisas para ordenar y documentar los retratos del prócer: quiénes fueron sus autores, qué de su fisonomía puede conocerse a través de ellos, cuáles fueron hechos en vida del retratado (considerados los “auténticos”, *cabeza de serie* de sucesivas reelaboraciones o copias). Circulan además innumerables textos comentando tales retratos: de qué color eran sus ojos, cuán refinadas eran sus facciones, qué tipo étnico podía adivinarse en ellas, si su refinamiento era una pose de dandy o revela algo de afeminamiento... en fin. Muchas elucubraciones alrededor de una fisonomía esquiva, en busca *saber* de algo más acerca de ese hombre tan prolífico en escritos y en acciones. Es que los héroes, instituidos en “santos laicos” de las naciones, necesitan un rostro. Una imagen para ser venerada y encontrar en ella la clave o la confirmación de todo lo que se conoce y se construye sobre él.

Quisiera proponer aquí una reflexión sobre los primeros retratos de Manuel Belgrano desde otra perspectiva.<sup>6</sup> Y pensar esa ausencia de rostro en el marco de la gesta revolucionaria en la que tomó parte como pensador, como funcionario y como militar. Gesta en la cual los símbolos, las imágenes visuales, los retratos, tuvieron un lugar altamente significativo.<sup>7</sup>

---

5. Muchos ejemplos pueden citarse al respecto, desde el Gral. Las Heras o Guillermo Miller hasta Javiera Carrera o Mariquita Sánchez de Thompson. Al respecto de esta cuestión vengo reflexionando desde hace ya tiempo. Cfr. por ej. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia.” *Critica Cultural* Vol. 4 N° 2 – UNISUL, Florianópolis, diciembre de 2009. Pp. 111-123 “Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Vol. 1, pp. 1-25. Paris, Centre de Recherches sur l'Amérique Latine (CRAL) Ecole d'Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2014. URL: <https://nuevomundo.revues.org/66196>. “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro” En: Natalia Majluf (ed.) *José Gil de Castro, Pintor de Libertadores*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 64-98. “Artigas: Imagen y palabra en la construcción del héroe.” En: Ariadna Islas (dir.) *Un simple ciudadano: José Artigas*, Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay, 2014 pp. 255-288.

6. Respondiendo a un pedido del maestro Guillermo Scarabino, Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, escribo estas líneas aun sin poder visitar hemerotecas ni archivos ni museos. Son sólo unas breves reflexiones sobre los retratos más tempranos de Manuel Belgrano con lo que he logrado encontrar en mi biblioteca y en fuentes y textos publicados en línea, contando además con la generosa colaboración de algunos amigos y colegas: Marcelo Marino, Carolina Vanegas Carrasco, Marta Penhos, Lia Munilla Lacasa, Gabriel Di Meglio, Director del Museo Histórico Nacional, y Pablo Montini, Director del Museo Histórico “Julio Marc” de Rosario.

7. Existe una vasta bibliografía reciente al respecto en varias naciones hispanoamericanas. Entre ellas, Cfr. en Perú: Natalia Majluf: “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825.” En:

Pensemos solamente que ningún rey de España pisó jamás sus posesiones en América, y que a lo largo de tres siglos su presencia tomó lugar en las fiestas y celebraciones de estas tierras personificada en su retrato y en el estandarte o pendón real, que su efigie legitimó las transacciones, el papel moneda y los actos administrativos. Y que paradójicamente, como observa Majluf.

*En Hispanoamérica, el comienzo del fin de la imagen del monarca se da a partir de 1808, con la jura de un rey sin corona. Las proclamaciones de Fernando VII en todo el mundo hispánico dieron nueva vigencia a su real efigie. Así, en el momento de mayor crisis de la monarquía, la imagen del rey alcanzó también su mayor circulación, un énfasis sin precedentes que, paradójicamente exponía su inédita fragilidad.*<sup>8</sup>

Reproducida en medallas, pañuelos, escarapelas, piezas de loza, panfletos, la efigie del rey adquirió entonces nuevos significados, menos absolutos, sosteniendo adhesiones a un régimen lejano y tambaleante. Así, en el vertiginoso proceso de sustitución simbólica que tuvo lugar en las regiones recién emancipadas, los retratos fueron a menudo dispositivos políticos, aunque fueron las divisas, los colores, los símbolos y alegorías republicanas los que ocuparon el lugar simbólico que dejaba vacante el

---

Ramón Mujica (ed.) *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 203-241. Pablo Ortemberg, *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2014. En México: Jaime Cuadriello, "La Real Academia de san Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo." en: Luisa Elena Alcalá y Johnathan Brown (eds) *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014. En Venezuela: José María Salvador, *Efímeras efemérides: fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2001. En Colombia: Georges Lomné, "Invención estética y revolución política. La fascinación por la Libertad de los Antiguos en el virreinato de la Nueva Granada (1779-1815)" en: María Teresa Calderón y Clément Thibaud (eds.), *Las Revoluciones en el Mundo Atlántico, Actas del simposio internacional de Bogotá, 27-29 octubre 2004*, C.E.H.I.S., Taurus y Fundación Carolina, Bogotá-Madrid, 2006, pp. 100-120.

Juan Ricardo Rey Márquez, *India, santa, americana Libertad. La transformación de una salvaje en un símbolo libertario*. San Martín: UNSAM Edita (en prensa). En Chile: Juan Manuel Martínez, "Emblemas de honor. Escudos, distinciones y condecoraciones en la época de José Gil de Castro." en: Julio Pinto Vallejos y Verónica Valdivia Ortiz de Zárate. *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*. Santiago de Chile: LOM, 2009. Jaime Valenzuela Márquez, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*. Santiago de Chile: DIBAM, 2014. En España: Carlos Reyero, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010. En Argentina: María Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires: Miño Dávila Editores. 2013. José Emilio Burucúa et al. "Influencia de tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata." En: *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*. Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990. Disponible en: [https://www.academia.edu/34621870/Influencia\\_de\\_tipos\\_iconograficos\\_de\\_la\\_Revoluci%C3%B3n\\_Francesa\\_en\\_los\\_paises\\_del\\_Plata](https://www.academia.edu/34621870/Influencia_de_tipos_iconograficos_de_la_Revoluci%C3%B3n_Francesa_en_los_paises_del_Plata)

8. Natalia Majluf, "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)" *Histórica*, Lima, XXXVII, n. 1 (2013): 73-108.

cese de la autoridad real: el poder ya no estaba personificado en el retrato del rey sino que éste era sustituido por los símbolos de las nuevas repúblicas: banderas, escudos y escarapelas, y sobre todo el escudo nacional en el reverso de las monedas en lugar de su efigie, lo que —sostiene Majluf— significó la más clara destitución del poder del monarca con un nuevo signo de soberanía.<sup>9</sup>

Las representaciones y espectáculos visuales tuvieron un papel no menor a la hora de construir identidades nuevas y pactos colectivos que resultaban riesgosos para las propias vidas y patrimonios personales. Lía Munilla destaca que en una sociedad en la que sólo una minoría estaba alfabetizada, las representaciones simbólicas del poder fueron fundamentales: “era éste el lenguaje que, por vía de lo sensible, de lo estético, gran parte de la población podía entender y compartir.”<sup>10</sup> En ese tránsito “de súbditos a ciudadanos” se quemaron, degollaron, sometieron a juicio y ejecutaron retratos de Fernando VII y los virreyes. El cuerpo del rey dejó un lugar vacante que fue ocupado, principalmente, por símbolos. Se diseñaron banderas, monedas, medallas, uniformes, para dotar de imágenes a aquellas nuevas identidades.

Manuel Belgrano fue, sin duda, un activo “fabricante de emblemas”. Dardo Corvalán Mendilaharsu reunió en su ya clásico trabajo para la Academia Nacional de la Historia, evidencias documentales de la importancia que, en plena campaña, Belgrano otorgaba a la necesidad de lucir escarapelas y enarbolar banderas no sólo para que las tropas no se confundieran en combate sino también para afianzar sentimientos de adhesión a la causa patriótica por parte de los sufridos y vacilantes combatientes y en las poblaciones a las que fueron llegando: Rosario, Salta, Tucumán y Jujuy, en los años 1812 y 1813. También evidencia su determinación a oficializar la bandera nacional aun contrariando las vacilaciones del Primer Triunvirato.<sup>11</sup> José de San Martín expresaba, en aquellos primeros meses de 1813 idéntica preocupación por no contar con un estandarte para las tropas, al tiempo que diseñaba el vestuario para los Granaderos.<sup>12</sup>

El 13 de febrero de 1812 escribió Belgrano desde Rosario al Gobierno en Buenos Aires:

*Parece que es llegado el caso de que VE se sirva declarar la Escarapela Nacional que debemos usar para que no se equivoque con la de nuestros enemigos y no haya ocasiones que puedan sernos de perjuicio, y como por otra parte, observo que hay Cuerpos de Ejército que la llevan diferente, de modo*

---

9. *Ibid* pp.88-89

10. Lía Munilla Lacasa, “Mayo en Buenos Aires. Fiestas cívicas y discurso simbólico en el período revolucionario, 1810-1816.” En: Pablo Ortenberg (dir.) *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias.* Rosario, Protohistoria, 2013, p. 64.

11. Dardo Corvalán Mendilaharsu, “Los símbolos nacionales” En: Ricardo Levene (dir.) *Historia de la Nación Argentina: desde los orígenes hasta su organización definitiva en 1862* - Vol. 6 (primera sección). (3ª. Edición) Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, El Ateneo, 1962. pp. 243-347 Disponible en: [BaANH44813\\_Historia\\_de\\_la\\_Nacion\\_Argentina\\_6\\_\(parte\\_1\)\\_-Academia\\_Nacional\\_de\\_la\\_Historia.pdf](#)

12. Archivo General de la Nación, *San Martín al Supr. Pod. Ejecutivo. 1813* (Nota original, letra de San Martín). En *documento estado de vestuario para Granaderos.* Mayo 10 – 1813, autorizado por San Martín y Zapiola – se consigna: “250 escarapelas nacionales”. Cit. por Dardo Corvalán Mendilaharsu, *op. cit.* p. 263

*que casi sea una señal de división, cuyas sombras, si es posible, deben alejarse, como VE. sabe, me tomo la libertad de exigir de VE. La declaración que antes expuse.*<sup>13</sup>

Con gran rapidez, sólo cinco días más tarde, el Triunvirato le contestaba oficializando los colores (ya de uso) blanco y celeste para la Escarapela Nacional de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Entonces Belgrano se toma otra libertad: la de extender el uso de los colores a los estandartes, sustituyendo los del imperio español, cosa que el Triunvirato le reprende duramente. Es sabido que hasta 1815 no se izó la bandera nacional en Buenos Aires:

*Las banderas de nuestros enemigos son las que hasta ahora hemos usado, pero ya que VE. ha determinado la Escarapela Nacional con que nos distinguimos de ellos, y de todas las Naciones, me atrevo a decir a VE. que también se distinguieron aquellas, y que en estas Baterías no se viese tremolar sino las que VE designe. Abajo, Señor Excelentísimo, esas señales exteriores que para nada nos han servido, y con que parece que aun no hemos roto las cadenas de la esclavitud.*<sup>14</sup>

Pero además poco después Belgrano diseñaba otra bandera, en la que decidió hacer “pintar las armas de la Soberana Asamblea General Constituyente, que usa en su sello” (o sea: el escudo nacional) sobre fondo blanco. La hizo bendecir y la donó con un despliegue de fiestas solemnes, al Cabildo de Jujuy, donde todavía se conserva en la Iglesia Matriz de San Salvador de Jujuy como reliquia con el nombre de “Bandera Nacional de nuestra libertad civil” como consta en el Acta Capitular.<sup>15</sup>

Esta bandera es la única que se conserva de las que Belgrano creó entre 1812 y 1813, y resulta de sumo interés porque, como observa con agudeza Corvalán, es precisamente un estandarte, “rodeado del aura de leyenda que necesitan los símbolos”<sup>16</sup> y —podríamos agregar— imbuido de aquel carácter único y sagrado que caracterizaba al estandarte real, que también se conservaba en la catedral. Podría pensarse esa bandera única, en la que se presentaba el escudo apenas aprobado por la Asamblea sobre fondo blanco, como una pieza de transición entre aquel carácter transitivo de la autoridad del rey de España que ostentaba el pendón real, pieza única que en las festividades paseaba por la ciudad el Alférez, y la multiplicación republicana de las banderas.

Podríamos seguir con otros ejemplos de la actividad iconopoiética de Belgrano: la acuñación de medallas de las batallas de Salta y Tucumán, por ejemplo, o el escudo donado a la escuela de Jujuy en 1812 que incluía la leyenda: “Venid que de gracias se os dará el néctar agradable y el licor divino de la sabiduría”.<sup>17</sup>

Pero volvamos a la cuestión de los retratos.

---

13. *Epistolario belgraniano*. Buenos Aires: Taurus, 2001. pp. 139-140

14. Al Exmo. Gobierno de las Provincias del Río de la Plata, 26 de febrero de 1812. En: *Epistolario belgraniano cit.* pp. 141-142

15. Dardo Corvalán Mendilaharsu, *Op.cit.* pp. 260-262.

16. *Ibid.* p. 270

17. *Ibid.* pp. 298-299.

Aun cuando tuvieron nuevos significados y funciones, los líderes de la gesta independentista encargaron rápidamente sus retratos después de sus primeros triunfos. Así lo hicieron José de San Martín, Nicolás Rodríguez Peña y buena parte de los oficiales del Ejército de los Andes, a partir de su primera victoria en Chacabuco en 1817. Aquellos retratos fueron encargados en Santiago de Chile a un artista mulato peruano activo en la ciudad, el mejor retratista de Santiago en esos años quien, luego de haber realizado una serie de grandes retratos de Fernando VII y de notables funcionarios fidelistas chilenos, había adherido a la causa revolucionaria: José Gil de Castro.<sup>18</sup> Todos esos retratos estuvieron cuidadosamente explicados, firmados y fechados, enviados algunos de ellos por San Martín a destinos estratégicos, atesorados y llevados otros por aquellos oficiales en sucesivas campañas, enviados a sus familiares y depositados luego de su fundación en el Museo Histórico Nacional a instancias de su primer Director Adolfo P. Carranza. En el marco de la amplia investigación que llevamos adelante acerca de aquellos primeros retratos “de revolución y guerra” del Cono Sur de América, Roberto Amigo observaba que aquellos patriotas rioplatenses – ciudadanos en armas, protagonistas de la militarización que tuvo lugar en Buenos Aires desde las invasiones inglesas y la Revolución de Mayo de 1810, fueron los primeros comitentes y clientes de Gil de Castro en Santiago, antecedendo en varios años los encargos chilenos. Y proponía una explicación por demás plausible:

*El desarrollo de una clase política en la “carrera de la revolución” estuvo signado por la nueva relación entre las elites y la plebe urbana facilitada por la militarización.[...]*

*El cuerpo de oficiales retratados por Gil de Castro testimonia, además, otra cuestión relacionada, el hecho de que sirvió para mitigar la democratización que la organización de milicias potenciaba: la construcción del aparato militar profesional que fue una necesidad del gobierno local porteño para afianzar su legitimidad y su pretensión de autoridad en el espacio del antiguo virreinato.<sup>19</sup>*

Pero no había en Buenos Aires por entonces, artistas capaces de llevar adelante esa tarea con cierto decoro, puesto que la ciudad era un enclave por demás periférico del dominio español, sin academia ni talleres activos, y en esos años Brasil resultaba un destino mucho más atractivo para los pocos artistas viajeros europeos que llegaron a Sudamérica en tiempos tan turbulentos (Jean-Baptiste Goulu, por ejemplo, que llega a Buenos Aires en 1824 después de algunos años en Brasil). Todos aquellos oficiales patriotas se hicieron retratar en esos años por el mulato Gil, en Santiago de Chile.

---

18. Cfr. Natalia Majluf (ed.) *José Gil de Castro Pintor de Libertadores*. Lima, MALI, 2014. El volumen incluye varios artículos y la catalogación razonada de la obra de este artista, fruto del proyecto de investigación desarrollado entre 2008 y 2011 financiado por la Fundación J. Paul Getty. La exposición *José Gil de Castro pintor de Libertadores* se exhibió en el Museo de Arte de Lima en 2014-2015 y poco después ese mismo año en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, pero no fue programada en la Argentina. Al año siguiente se exhibieron en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires los retratos de Gil de Castro pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, luego de haber sido restauradas en el IIPC-TAREA de la UNSAM y se realizó la siguiente publicación: Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.) *Retratos de revolución y guerra. Gil de Castro en el Museo Histórico Nacional de Argentina*. San Martín: UNSAM Edita, 2017.

19. Roberto Amigo, “El retrato de la militarización” En: Natalia Majluf (ed.) *José Gil de Castro Pintor de Libertadores... cit.* pp. 29-36.



Los retratos de San Martín, pero sobre todo los de Bolívar, presidieron ceremonias y desfiles, en un rápido y confuso movimiento de glorificación del héroe encarnando la causa republicana. Por ejemplo uno de los retratos de San Martín pintados por Gil presidió la ceremonia —en la que el mismo Libertador estaba presente— de celebración de la victoria de Chacabuco en Santiago de Chile en febrero de 1818.<sup>20</sup> San Martín se guardó de tales exhibiciones en su entrada a Lima pocos años después. Simón Bolívar, en cambio, estimuló un culto a su propia imagen de tal magnitud que puso en evidencia y generó reticencias hacia su desmesurada ambición política.

Manuel Belgrano, hasta donde sabemos, no encargó ningún retrato luego de sus victorias en Salta y Tucumán. Una explicación posible podría ser que no había en aquellos parajes pintores hábiles a quienes encargar un retrato. Sin embargo en el siglo XVIII, en Potosí, pero también en Salta, Tucumán, incluso la quebrada de Humahuaca y el marquesado de Yavi, se habían desarrollado centros de producción artística que suponemos más activos que en Buenos Aires o Santiago de Chile. En la ciudad que había albergado grandes pintores de la Colonia como Bernardo Bitti, Diego de Ocaña o Melchor Pérez de Holguín hubo una importante escuela de pintores. Aun cuando Potosí había sufrido un largo período de guerras, devastaciones y crisis, difícilmente no hubiera en 1813 algún retratista activo en la ciudad.<sup>21</sup>

Pero además, según Bonifacio del Carril, el mismo Manuel Belgrano hizo sus encargos iconográficos más trascendentes al platero potosino Juan de Dios Rivera: “Nacido en el Alto Perú, en la villa de Potosí, Andrés Rivera dibujó en 1794 el escudo del Real Consulado, mandado hacer por Belgrano, y en 1813, el sello de la Asamblea General Constituyente que dio origen al escudo nacional.”<sup>22</sup> Afirmaba este gran iconógrafo que Juan de Dios Rivera fue también el autor de un retrato de Fernando VII grabado en 1808 que se conserva en el MHN.<sup>23</sup> De manera que es probable que fuera también un artista capaz de hacer retratos (aunque según del Carril de factura “bastante deficiente”).

---

20. Bernardo de Monteagudo, *Relación de la gran fiesta cívica celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818...*, Santiago de Chile: Imprenta del Estado por los ciudadanos Xara y Molinari, 1818, pp. 3-4. (Cit. por Majluf, “De cómo reemplazar a un rey...”. *cit.* p. 94.

21. José de Mesa y Teresa Gisbert en su libro *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Ed. Los amigos del libro, 1990, mencionan que en esos años “La pintura religiosa es sustituida en parte por el retrato y por los lienzos representando a los militares en campaña” y mencionan varios pintores: en Potosí a Mariano Balceta, en La Paz Diego del Carpio “que es testigo de la guerra de independencia” y en Chuquisaca Ambrosio de Villareal, Manuel Gumiel y Manuel de Oquendo.” p. 258. Agradezco a Marta Penhos esta referencia. También a Graciela Taquini, Mabel Fernández Puente, Ofelia Manzi y Francisco Corti. “Historia de la pintura cuzqueña y altooperuana” 1969, mencionan a Mariano Balceta y Mariano Peñaranda como activos en la ciudad a fines del siglo XVIII (p. 184.)

[https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4788/RU078\\_09\\_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4788/RU078_09_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

22. Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía” en: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo III. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984. P. 358.

23. Ninguno de los grabados de Fernando VII que figuran en el Catálogo del MHN de 1951 se encuentra atribuido a Juan de Dios Rivera. Pero se encuentra también en el acervo del MHN una medalla acuñada en Potosí en 1807 que probablemente llevara la efigie de Fernando: “Medalla de plata otorgada por la Suprema Junta de Sevilla, a nombre de Fernando VII, a los oficiales de la Defensa de Buenos Aires. Acuñada en Potosí, 1807.” *Catálogo MHN...* *Cit.* Tomo I p.

134. Objeto N° 781. Por el momento no podemos examinar estas piezas, de modo que queda abierta la incógnita.



La extraordinaria tarja de oro y plata obsequiada a Belgrano por las damas de Potosí a su llegada a la ciudad que había sido la más rica de Sudamérica, podría abonar la idea de que no hubiera, a la llegada de Belgrano, un retratista a la altura de un encargo semejante. Tras derrotar a las tropas al mando de Goyeneche en Salta y Tucumán, Belgrano hizo su entrada triunfal en Potosí con grandes fastos, homenajes y demostraciones populares<sup>24</sup>. Había en la ciudad minera, como observaba en su publicación de 1917 Antonio Dellepiane: “excelentes orfebres, maestros medallistas y cinceladores de monedas y de joyas, de objetos de vajilla y de piezas consagradas al culto religioso [...] ejercitados en el arte difícil de vestir la idea abstracta en forma figurada.”<sup>25</sup> La compleja iconografía de ese lujoso homenaje fue analizada en detalle por Dellepiane, quien la consideró como “un canto, en oro y plata, en loor de Belgrano y de la independencia americana.”<sup>26</sup> Y nuestro héroe llevó su tarja triunfal a Buenos Aires, y la donó al Cabildo, en cuyos balcones fue exhibida. ¿Podría pensarse esa tarja como un “retrato” simbólico de sus ideas? Esa joya extraordinaria de casi dos metros de altura se conserva en el MHN.<sup>27</sup>

### Los primeros retratos de Belgrano

Cada retrato de Belgrano encierra un enigma, difícil de resolver hoy. Yo quisiera aquí dejar de lado la cuestión de la “verdad” de aquellos que nos han llegado como sus primeros retratos para pensarlos como producto (o no) de decisiones de nuestro prócer, teniendo en cuenta su evidente interés y preocupación, no sólo por la creación y usos de símbolos para las nuevas ideas, sino también de la utilidad de las artes “del dibujo” para el despliegue y realización de sus ideales políticos y económicos. Cada retrato es fruto de un pacto, una negociación entre quien lo encarga (a menudo el propio retratado) y el retratista en cuanto a tamaño, precio, apariencia, vestimenta, ambiente, inscripciones, etc. y sobre todo —pero no sólo— en el caso de los retratos pintados, respecto del logro de un “parecido”. Esto es: el pintor debía llegar a plasmar una apariencia que al comitente resultara adecuada. Innumerables ejemplos tenemos no sólo de encargos detallados de los atributos que debía tener un retrato (el caso del encargo del de Manuelita Rosas a Pueyrredón analizado por Adolfo Ribera es paradigmático) sino también de juicios y querellas entre retratados y retratistas por no alcanzar el producto los resultados esperados por los clientes. Simón Bolívar fue, sin duda, quien hizo en

---

24. Así lo recuerda José María Paz: “Las calles estaban adornadas con arcos y un inmenso pueblo las cubría vitoreando a los vencedores. Potosí es el pueblo que menos simpatías tuvo por la revolución. [...] Sin embargo las manifestaciones de alegría por nuestra llegada no fueron menos ruidosas y expresivas, bien que tenían otro origen, fuera del patriotismo, que podía influir en algunos. Ese origen era el miedo [...]”. *Memorias Póstumas del General José María Paz*. 2ª. Edición. Tomo Primero. La Plata: Imprenta “La Discusión”, 1892. pp. 92-94

Disponible en:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Memorias\\_p%C3%B3stumas\\_del\\_general\\_Jos%C3%A9\\_Mar%C3%ADa\\_Paz.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Memorias_p%C3%B3stumas_del_general_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Paz.pdf)

25. Antonio Dellepiane, *La tarja de Potosí*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1917. p. 25

26. *Ibid.*

27. Tarja de plata, piña y oro, 170 x 103 cm. Donación de la Cámara de Apelaciones en lo Civil 10-V-1890. *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, 1951, Tomo I p. 389. Objeto N° 1066.

Sudamérica un uso político más sistemático de sus retratos, y tenemos sobradas pruebas de su activa participación tanto en su ejecución como en el destino que decidió para ellos.<sup>28</sup>

Partiendo, entonces de esta perspectiva, conviene someter a crítica lo poco que sabemos acerca de los primeros retratos de Belgrano para reflexionar —sin poder, por el momento, incursionar en nuevas evidencias materiales o documentales— acerca de sus propias decisiones en cuanto a la confección, distribución y posibles destinos públicos de su retrato, entendiendo por decisiones también la ausencia de iniciativas al respecto.

### La miniatura de Joseph Alexandre Boichard



Este retrato en miniatura sobre marfil, de 6.3 cm. de diámetro, está firmado a la derecha “J.A. Boichard” sin fecha. Al dorso tiene una leyenda: “Retrato del General Don Manuel Belgrano pintado en Europa en 1793 por J. A. Boichard”.<sup>29</sup> No sabemos quién ni cuándo agregó ese texto al dorso del retrato, escrito, con toda evidencia, mucho más tarde ya que en 1793 el joven Manuel, de apenas 23 años estaba muy lejos de ser General.

---

28. Esta cuestión, largamente debatida y documentada, fue objeto de una nueva investigación y exhibición en el Museo Nacional de Colombia en ocasión del Bicentenario en 2019: Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (cur.) *Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019.

29. Susana Fabrizi, *El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos*. Buenos Aires; Fondo Nacional de las Artes, 2014, p. 215.

Esa fecha, además, resulta altamente improbable: según el diccionario de artistas franceses Benezit, Joseph Alexandre Boichard sólo estuvo activo exhibiendo en el Salón de París entre 1808 y 1814.<sup>30</sup> El peinado y la vestimenta, por otra parte, no conciben con la fecha atribuida. Esto ha sido observado antes por varios investigadores. En 1935 Alejo González Garaño ya discutía la datación y tal vez por ello en el catálogo del MHN se encuentra fechado en 1815, año del segundo viaje de Belgrano a Europa.<sup>31</sup> Marcelo Marino, investigador de la historia de la moda, comparte estas observaciones, remitiendo a bibliografía actualizada sobre los cambios en la moda de aquellos años posteriores a la Revolución Francesa.<sup>32</sup> En cuanto al peinado, Marino no duda en identificarlo como “la famosa *coiffure a la Titus* o a la *Brutus* que se adoptó entre 1805 y 1820. En su opinión, si quedara alguna duda respecto de la vestimenta, “lo que ajusta la datación es el peinado [...] así como la actitud y la expresión. La manera en la que conecta con el espectador y ese deseo de gustar que destila la imagen es notable y muy propia de la retratística de 1805 en adelante.”<sup>33</sup>

---

30. Boichard, Joseph Alexandre. Pintor miniaturista. Discipulo de Vincent, este artista expuso en el Salón desde 1808 a 1814. Benezit Dictionary of Artists. Oxford Art Online. <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00021917> (consulta: 7-6-2020, la traducción es nuestra) Existe otro artista cuyas iniciales son J.A.: Jean Alcide Henri Boichard, pero este pintor francés nació en 1817. *Ibid.*

31. *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, 1951, Tomo I p. 167 Objeto N° 1099. Cfr. Alejo González Garaño, “Iconografía del general Manuel Belgrano” En: *Manuel Belgrano. Los ideales de la patria*. Buenos Aires, Instituto Nacional Belgraniano - Manrique Zago ediciones, 1995. pp. 116-120 (publicado originalmente en el diario *La Prensa* el 9 de junio de 1935).

32. “Es muy poco probable que [la miniatura] sea de 1793 y menos aún de contexto español. Habiendo dicho esto, no me extraña que despierte dudas porque el período 1790-1820/30 es muy complicado de datar en la moda masculina. Como varios estudiosos del tema afirman, la Revolución Francesa no cambió los códigos vestimentarios de la noche a la mañana y el período 1790-95 en Francia es de enardecida discusión con respecto a la idea de un traje nacional revolucionario. Viene bien recordar que Jacques Louis David en 1792 hace unos bocetos para una propuesta del traje nacional en los que todavía se observan elementos residuales y varias contradicciones como el uso de unas fajas y las combinaciones de colores revolucionarios. Aparecen algunos partidarios del color negro pero hasta 1799 con el fin del Directorio se van a preferir diversas combinaciones que incluían colores, notablemente los marrones. Al menos hasta 1795 con fuerza van a existir muchas idas y vueltas con la definición de un traje y un estilo en general y quiénes debían utilizar qué formas y cuáles colores. Esta confusión, diversidad y tensión tiene una de sus causas en la libertad de vestimenta que proclama la Revolución y la contradicción que van a presentar hasta el fin del Directorio los intentos por legislar la apariencia. Estas cuestiones se van a ir normalizando a comienzos hacia 1800 y el color negro de las levitas y las camisas, chalecos y corbatas blancos purísimos que fueron incorporados en los últimos años del siglo XVIII notablemente por los comerciantes, se van a extender a todos los niveles y uniforman el guardarropas masculino. Todo esto fue un proceso muy complejo y me parece importante tenerlo en cuenta para justificar el por qué esa miniatura es del siglo XIX y no del contexto español de 1793. Algunos detalles están bien explicados en un artículo de Lynn Hunt. “Freedom of Dress in Revolutionary France” En Melzer, Sarah y Norberg Kathryn *From the Royal to the Republican Body*. University of California. 1998 y en Wrigley, Richard. *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*. Berg 2002.” Marcelo Marino, comunicación personal via e-mail 8-6-2020.

33. *Ibid.* Agradezco a Marcelo Marino su generosa respuesta a mi consulta. Cita al respecto en su comunicación: *An Illustrated Dictionary of Hairdressing & Wigmaking*. James Stevens Cox. London. Batsford Ltd. 1989 (1966).

La datación en 1815 tampoco es probable: la edad del retratado no coincide con la que tendría Belgrano por entonces (45 años) ni con el aspecto que suponemos debía ofrecer, aquejado desde hacía muchos años por varias enfermedades y agotado tras largas y difíciles campañas y derrotas militares. No podemos tener certeza, de hecho, de que el retratado sea en efecto Manuel Belgrano, salvo por la atribución de la familia. Fue donado al Museo Histórico Nacional por Carlos Vega Belgrano, el 19 de agosto de 1901.

### Los retratos atribuidos a Casimir Carbonnier

Veamos ahora el retrato más difundido de Manuel Belgrano, reproducido, copiado por numerosos pintores —desde Prilidiano Pueyrredón (para el Club del Progreso, hoy en el Jockey Club) hasta Rafael del Villar (en el Museo Marc de Rosario) y Fortunato Fontana (en el MHN) además de muchas otras copias anónimas— aceptado como el “verdadero rostro” del prócer e incluso utilizado en el papel moneda. Es un bello cuadro en el que Belgrano aparece elegante y en actitud meditativa, sentado en una silla estilo imperio, en un ambiente refinado y austero, con cortinados de terciopelo rojo y con sus piernas cruzadas enfundadas en pantalones amarillos, sosteniendo un objeto casi oculto en su mano (que ha sido identificado como un pastillero), sobre el muslo. A través de una ventana ubicada a su izquierda se despliega —en un cuadro dentro del cuadro— una escena de batalla en la que, además de la consabida palmera para indicar el ámbito sudamericano, se advierte muy pequeña una bandera argentina de sólo dos bandas: una celeste y una blanca. Es una pintura al óleo sobre tela, de 130 x 110 cm. sin firma ni fecha, que perteneció a la familia Belgrano y fue adquirida a su bisnieto Néstor Belgrano en 1978 por el Banco de Olavarría. Actualmente se encuentra en el Museo Municipal de Artes Plásticas Dámaso Arce, al que fue donado por el Banco, y fue declarado patrimonio de la ciudad de Olavarría en 1996.<sup>34</sup>

Durante mucho tiempo se consideró obra de un retratista inglés anónimo y se creyó que Belgrano lo había traído a su regreso del difícil e infructuoso viaje diplomático a Londres que en 1815 compartió con Bernardino Rivadavia, quien se habría hecho retratar por el mismo artista.

Pero Adolfo Ribera encontró en el diario *Argos* de Buenos Aires la noticia de la llegada al puerto, desde Londres, de dos retratos de Manuel Belgrano el 10 de abril de 1822, uno de los cuales, indudablemente, es éste:

*Ha llegado a la ciudad un retrato elegante de cuerpo entero del finado General Belgrano, y un busto del mismo, trabajados por un hábil artista de Londres. Daremos una descripción de ambas piezas apenas se obtenga de los Sres. En cuyo poder se hallan.*<sup>35</sup>

---

34. Alejo González Garaño, *Op. cit.* p. 117. Cfr. también: <https://lu32.com.ar/nota/15620/el-retrato-de-manuel-belgrano-patrimonio-de-olavarría-se-expone-en-la-casa-de-gobierno-de-jujuy> (consultado el 8-6-2020)

35. Adolfo Luis Ribera, *Op. cit.* p. 161.



A pesar de que el diario prometía comentar y describir ambos retratos, esto no ocurrió, fueron discretamente atesorados: el mayor de ellos por la hija de Belgrano, en cuya casa el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas pudo verlo en 1845 y realizar a lápiz un dibujo del rostro que firmó y fechó con las siguientes inscripciones: “El benemérito General Dn. Manuel Belgrano (Copia de un retrato pintado en Londres y perteneciente a la señorita Da. Manuelita Belgrano, hija del finado. M.R. [Mauricio Rugendas] Buenos Aires, 30 de junio de 1845.” Este extraordinario dibujo pertenece al acervo del Museo Histórico Provincial de Rosario “Julio Marc”.<sup>36</sup>



---

36. Dibujo a lápiz sobre papel, 26,5 x 20,5 cm. Perteneció a Alejo González Garaño. Donación de la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario. Asociación Amigos del Museo Histórico Provincial de Rosario, *El General Manuel Belgrano en el Museo Histórico Provincial de Rosario*, Publicación en homenaje a la celebración del sesquicentenario de la creación de la bandera, Rosario, 1962, pp. 21-22



El otro cuadro —más pequeño— llegado a Buenos Aires según el *Argos* en 1822, es un retrato de medio cuerpo, en el que la pose aparece casi idéntica al anterior, aunque la mirada, en éste, se dirige al espectador. Sabemos que perteneció a Bernardino Rivadavia y fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes por María Salomé de Guerrico de Lamarco y Mercedes de Guerrico, en 1938.<sup>37</sup>

Puestos uno junto a otro sus registros fotográficos, sin embargo, podría ponerse en duda que sean de la misma mano. El cuadro pequeño (del MNBA) parece de mejor factura y el tratamiento del cabello, por ejemplo, difiere mucho en ambas telas. Esto también puede deberse a posibles repintes y diferentes condiciones de conservación, ya que el testimonio de los restauradores cuyos informes conocemos a través de la publicación de Nanzi Sobrero de Vallejo señalan que los encontraron muy deteriorados, con huellas de varias intervenciones anteriores y repintes.<sup>38</sup>

---

37. François Casimir Carbonnier (Atribuido) *Retrato de Manuel Belgrano*. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Inv. N° 2778.

38. Cfr. Nanzi Sobrero de Vallejo, *Iconografía Belgraniana*. Santa Fe: Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Estética – Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 1999.pp. 38-43. La autora informa respecto del cuadro que se conserva en el Museo Arce de Olavarría que en 1989 el Banco encargó la restauración y estudios técnicos de la obra a Cristina Monier de Rocco, quien en su informe detalla que encontró el bastidor en muy malas condiciones y que la pintura había sido sometida con anterioridad “a cuatro intervenciones con resultados diferentes.” (p.40) En cuanto al cuadro de medio cuerpo que se conserva en el MNBA, la autora pudo acceder al legajo del Museo, en el que consta que en 1944 la pintura fue examinada por P. Arrián, quien había informado: “Reentelado defectuoso, forma bollones levantados en varias partes del fondo y pronunciados en la parte de hombro y brazo derecho, color muy levantado y saltado en partes que interesa una banda que varía de 6 a 10 centímetros de largo de los cuatro márgenes del cuadro, el traje se halla repintado casi en su totalidad así como parte del fondo.” (p. 41)



Uno de aquellos retratos llegados de Londres en 1822 (el de cuerpo entero, que se conserva en Olavarría), fue atribuido más de un siglo más tarde por Mario Belgrano, descendiente e historiador del prócer, a un artista francés muy poco conocido: Casimir Carbonnier (Beauvais 1787 – París 1873)<sup>39</sup>. Por extensión también se le atribuyó el cuadro de medio cuerpo.

La atribución, publicada por Mario Belgrano en 1944,<sup>40</sup> surge de un soneto, también anónimo, que encontró en el archivo belgraniano del Museo Mitre, y que ha sido desde entonces transcrito innumerables veces para demostrar una autoría que, por la falta de firma, ha sido puesta en duda:

AL PERFECTO RETRATO DEL GRAL. BELGRANO  
POR MONSIEUR CARBONNIER.

Soneto

Invoco al sacro numen reverente  
De Apolo, y musas del celeste coro,  
Para hacer el encomio con decoro  
A Carbonnier ilustre. Lo eminente  
De tu pincel divino, el alma siente,  
La vista encanto, pues clarín sonoro  
Es de la Fama sobre nubes de oro  
Presentando inmortal al héroe ausente.  
El reposo y la gracia pinta activo,  
Son las facciones de Belgrano mismo,  
De aquel finado en la memoria vivo.  
Se mira allí la lid, al patriotismo,  
Y del General parece su esplendor  
Que brilla por Carbonnier mucho mayor <sup>41</sup>

---

39. Carbonnier, Casimir, cuyo nombre clerical fue frère François, había estudiado con David e Ingres. Enfermó de lepra en 1839 y desde entonces vivió encerrado en su casa de la Rue des Sèvres. Entre 1815 y 1836 había vivido en Londres, donde ehpuso en varias ocasiones en la Royal Academy y el British Institute, en general retratos en miniatura. Cfr. *Benezit Dictionary of Artists. Oxford Art Online*.

<https://www.oxfordartonline.com/benezit/search?siteToSearch=benezit&q=Carbonnier&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (consultado el 1-6-2020)

40. Mario Belgrano la publicó en su *Historia de Belgrano* en 1944 y en un artículo en el *Boletín de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires*, tomo XXVI, N° 89-92. Cit. por José Luis Lanuza, "Notas al estudio de González Garaño." En: *Manuel Belgrano. Los ideales de la Patria*, cit. p. 120

41. Una imagen facsimilar del soneto se encuentra en: <https://laterminalrosario.files.wordpress.com/2008/04/belgrano-soneto-soneto.jpg> (consultado el 1-6-2020)

Evidentemente el soneto fue compuesto luego de la muerte de Belgrano y tal vez acompañó la llegada de los cuadros de Londres, pero nada sabemos al respecto, sólo que la caligrafía no parece muy posterior a las primeras décadas del siglo XIX.

Las pocas obras de Casimir Carbonnier que pueden encontrarse hoy en remates y colecciones públicas a través de la web parecen confirmar esa atribución. Las miniaturas subastadas en Christie's y otras casas de remate en los últimos años<sup>42</sup>, pero sobre todo uno de los dos grabados que existen en el acervo de la National Portrait Gallery de Londres a partir de sendas obras (que no he podido hallar) de aquel Carbonnier, alientan esa hipótesis de Mario Belgrano. El retrato de Richard Raikes, del cual la NPG conserva la reproducción litográfica reproducida en una publicación periódica, coincide con nuestro retrato de Belgrano en la pose, el estilo y la disposición de la escena, con una *veduta* que abre a un paisaje a la izquierda del retratado.<sup>43</sup>

---

42. Por ejemplo: *Tete de femme portant une voile et couronnée de fleurs*. Fdo. C. Carbonnier 1829 Carbonilla y sanguina 30 x 25,3 cm. Rematado en Christie's 21-10-2009; *Cabeza de mujer*. Fdo. C. Carbonnier 1829 Lápiz y carbonilla 11" x 9", rematado en Burstow & Hewett 27-6-2012; *Portrait miniature of Captain John Anderson of the Bengal*, Fdo. Carbonnier 1825. Lápiz, 18 x 14.5 cm. Rematado 27-11-2019 Cheffins, Cambridge; *Portrait of a Gentleman*. Fdo. Carbonnier 1825, tinta / papel 21,5 x 19 cm. En subasta: Rosebery Fine Art Auctions 4-6-2020.

<sup>43</sup>*Richard Raikes, printed by Charles Joseph Hullmandel, after Casimir Carbonnier. lithograph, early 19th century*. NPG D39180© National Portrait Gallery, London. La NPG posee además un grabado extraordinaria calidad del retrato de la Duquesa de Cumberland, que brinda una idea más cabal de la calidad de este artista que, al parecer, trabajó para la iglesia católica en Londres, donde se exilió desde 1815 a 1836, tras haber adherido a la causa bonapartista. Se trata de: *Frederica of Mecklenburg-Strelitz, Duchess of Cumberland and Queen of Hanover by James Thomson (Thompson)*, published by Whittaker & Co, after Casimir Carbonnier. stipple engraving, published January 1830, 8 3/4 in. x 6 1/2 in. (222 mm x 165 mm) plate size; 11 1/4 in. x 8 1/8 in. (286 mm x 206 mm) paper size. National Portrait Gallery London, Given by Henry Witte Martin, 1861.



Un gran retrato de Sir. Neil Campbell (1776-1827), el oficial inglés cuyo descuido permitió a Napoleón Bonaparte escapar de la isla de Elba, firmado y fechado por Casimir Carbonnier en 1818, es propiedad de la Fundación Demidoff de Florencia. Fue “redescubierto” en 2015<sup>44</sup> y se encuentra en préstamo desde el 25 de julio de 2019 en el Museo Napoleónico Villa San Martino en Portoferraio, en aquella isla.<sup>45</sup> Este gran retrato, de dos metros de altura, presenta también una notable proximidad con nuestro Belgrano. Aun cuando el tamaño de la composición y la importancia del personaje aparecen con una jerarquía mayor, cabe observar que se abre la característica *veduta* a un paisaje sobre el lado izquierdo, la composición con el personaje junto a una mesa y cortinados de terciopelo rojo en el fondo, pero sobre todo, la mesa junto a la que posa Sir Niel es muy similar a la del retrato de Belgrano.<sup>46</sup>

---

44. <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/articles/reappearance-in-tuscany-of-one-of-napoleons-neckerchiefs/>

45. <https://fondazione livorno.it/arriva-allisola-delba-da-parigi-il-ritratto-di-sir-neil-campbell/>

46. Casimir Carbonnier, Retrato de Sir Neil Campbell. Fdo. 1818 óleo/lienzo Colección Demidoff. En préstamo: Museo Napoleónico Villa San Martino, Portoferraio, Isla de Elba. Cfr.

Ahora bien, como observa Carolina Vanegas Carrasco, hay diferencias en la pose y actitud de los retratados europeos en relación con nuestro Belgrano: Raikes posa junto a sus libros, escribiendo, en actitud de hombre de letras, un rol con el que se identificaba Manuel Belgrano, antes que con su tardía y accidentada carrera militar. Incluso el militar Sir Neil Campbell posa vestido de civil junto a un escritorio en actitud de lectura. En el retrato de nuestro prócer, en cambio, no hay atributo alguno que lo vincule con la actividad intelectual, la escena de la batalla de Salta a través de la ventana lo vincula sólo a su rol como militar, el cual contrasta no sólo con su vestimenta elegante sino —sobre todo— su enigmático gesto: su mirada no se dirige al espectador sino que, baja y sombría podría interpretarse como de introspección o melancolía.<sup>47</sup>



---

47. Agradezco a Carolina Vanegas Carrasco estas observaciones, en comunicación personal por e-mail. 13-6-2020

Un velo de misterio persiste también respecto de los dos retratos de Belgrano y el de Rivadavia, atribuido por algunos al mismo artista, hoy en el MHN<sup>48</sup>. A diferencia de todas las otras obras conocidas de Carbonnier, ninguna de ellas está firmada.

Es de suponer que el retrato de Rivadavia fue traído por él mismo a su regreso del largo periplo europeo, en 1820.<sup>49</sup>

Resulta probable que haya sido Bernardino Rivadavia quien persuadiera a Belgrano de la conveniencia o la necesidad de encargar un retrato suyo a un buen artista en Londres. También es probable que haya sido él quien se ocupara de traer a Buenos Aires aquellos dos retratos en 1822, de los cuales uno permaneció en su poder. La dedicatoria a Rivadavia en el retrato grabado de Belgrano que hizo el platero Pablo Núñez de Ibarra en Buenos Aires en 1819, cuando ya nuestro héroe caído en desgracia estaba mortalmente enfermo, abona esta hipótesis.

Por otra parte, Rivadavia mismo parece haber valorado mucho la necesidad de contar con una imagen suya de la mejor calidad posible. Sabemos que él se hizo retratar por uno de los artistas más renombrados de la mayor escuela de retratistas de Europa por entonces: Sir Thomas Phillips. El cuadro se encuentra perdido, pues Rivadavia no lo trajo a su regreso del largo periplo europeo, y es probable que algún día se encuentre en Londres, pues El British Museum posee en su colección una prueba de grabado del retrato de "His Excellency Bernardino Rivadavia" por Charles Turner (after Sir Thomas Phillips) bellísima, fechada en 1825.<sup>50</sup>

Prilidiano Pueyrredón, muchos años más tarde, hizo sendas versiones de ambos retratos atribuidos a Carbonnier que pertenecieron al Club del Progreso y hoy están en el Jockey Club.<sup>51</sup>

---

48. *Catálogo del Museo Histórico Nacional... Cit.* Tomo I p. 160. Objeto N° 578: *Retrato de Bernardino Rivadavia*. Tres cuartos de cuerpo. Oleo sobre tela. Autor anónimo [Londres 1815] 112,5 x 86 cm. Donación de Isabel C. De Rivadavia, 26-V-1910.

49. Cfr. Klaus Gallo, *Rivadavia*. Buenos Aires: Edhasa, 2012. Cap. 1. pp. 23-42.

50. La ficha del British Museum dice: : His Excellency Don Bernardino Rivadavia. Print. Museum number: 1902, 1011.5820 . Description: "Portrait, three-quarter length; seated in an armchair in front of a curtain; directed to front, facing towards right; holding a paper in his left hand on a table, on which lie papers, next to inkstand, inkwell and pens; after Phillips; unfinished proof, before engraving, and before lettering within image and inscription space. 1825" [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1902-1011-5820](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-5820)

51. Roberto Muller, "Los Prilidianos del Jockey Club". En: *Revista del Jockey Club*. Año 4 N° 8, abril de 2007. pp. 44-45 <https://docplayer.es/52999299-Jo-c-k-ey-c-lu-b-a-b-r.html>



### El grabado de Pablo Núñez de Ibarra

Un año después de la muerte de Belgrano se celebraron unas solemnes honras fúnebres y un banquete en su honor, que describió Bartolomé Mitre en el Epílogo de su *Historia de Belgrano y la Independencia Argentina*. El recinto, recordaba Mitre, estaba “tapizado de banderas con un retrato de Belgrano coronado de laurel.”<sup>52</sup> ¿Qué retrato? Aun no habían llegado los que viajaron desde Londres en 1822. El único retrato hecho en Buenos Aires en vida de Belgrano fue el que realizó Pablo Núñez de Ibarra apenas un año antes de su muerte, con la siguiente leyenda: “EL GENERAL BELGRANO / Dedicado / Al Ciudadano Dr. Dn. Bernardino de Ribadavia”. Este correntino (1782-1862), de oficio platero, había grabado el año anterior la estampa ecuestre de San Martín a caballo que, llevada a París por Ambrosio Cramer, fue el modelo de una de las cuatro litografías que Théodore Géricault hizo de temas argentinos al año siguiente: los retratos ecuestres de San Martín y Manuel Belgrano y las batallas de Chacabuco y Maipú.<sup>53</sup> Núñez de Ibarra había levantado una suscripción popular y pedido

---

52. Citado por Ma. Inés Rodríguez Aguilar y Miguel J. Ruffo, "Genio y figura de un patriota: entre imágenes e imaginario", en Roberto L. Elissalde (compilador), *Belgrano*, Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, 2012. pp. 291-302.

53. Adolfo Luis Ribera, *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982. pp. 158 – 161. Cfr. también Bonifacio del Carril: “El grabado y la litografía” en: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo III. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984. pp. 355-358. Se han documentado exhaustivamente esas litografías realizadas por Géricault cuando comenzaba a experimentar esa nueva técnica. Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. En: Jiménez Codinach,



ayuda al Cabildo para financiar su estampa de San Martín. Podríamos suponer que fue Rivadavia —que permanecía todavía en Europa desde 1815— quien encargó el retrato del camarada que acababa de llegar a la ciudad empobrecido y enfermo ya de muerte. Y es muy probable que ése haya sido el retrato que, coronado de laurel, presidió el banquete fúnebre de 1821, ya que fue el retrato reproducido en el *Elogio fúnebre* publicado entonces.<sup>54</sup> Pablo Montini observa que un párrafo del “Apóstrofe a los profesores de estas artes [pintura y escultura] con motivo de la muerte del general Belgrano” publicado en el primer número del *Boletín de la Industria* parece demostrar esta hipótesis: “vosotros llevaréis á pesar de la muerte misma, el busto triunfante del general Belgrano hasta las edades venideras.”<sup>55</sup>

Ribera atribuye “al gusto eclesiástico” el ornamento de armas, banderas, laureles y olivos que se despliegan simétricamente bajo el busto de Belgrano como símbolos de sus glorias militares. El retrato, rígido e inexpresivo, está dibujado con poca pericia. “Por lo visto —afirmaba Ribera— sus conocimientos del dibujo eran deficientes.”<sup>56</sup> Por eso es difícil discernir si Núñez de Ibarra tuvo el modelo a la vista, aunque el cabello, que parece algo canoso, podría ser un indicio de que Belgrano haya posado poco antes e morir para aquel platero con quien, como surge de una carta dirigida a él desde Tucumán en 1812, mantenía una larga amistad.<sup>57</sup>

---

Guadalupe (coord.). *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. México, Fomento Cultural Banamex, 2010, tomo II, pp. 599-653.

54. *Elogio fúnebre del Benemérito Ciudadano D. MANUEL BELGRANO Ilustre Miembro de la Primera Junta Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata y después General en Jefe de los Ejércitos Auxiliadores del Norte y del Alto Perú. La ofrecen al Público los verdaderos admiradores del mérito*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1821. Colección Horacio Porcel. Fue exhibido en la Bolsa de Comercio de Rosario en 2012, en ocasión de la celebración del Bicentenario de la creación de la bandera, y reproducido en el libro: Roberto L. Elissalde (compilador), *Belgrano*, Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, 2012. Agradezco a Pablo Montini esta referencia.

55. *Boletín de la Industria* N° 1, Buenos Aires: 22 de agosto de 1821, p.1. Comunicación personal de Pablo Montini vía e-mail, 13-6-2020.

56. Adolfo Luis Ribera, *cit.* La lámina está firmada: “Lo dibujó y grabó Núñez de Ibarra” abajo a la derecha. El grabado se conserva en el MHN, en cuyo catálogo de 1951 figura fechado en 1821 (probablemente es el del *Elogio Fúnebre*). Medidas: 15,1 x 15 cm. Perteneció a la colección de Ángel Justiniano Carranza e ingresó el 9-X-1901 (Tomo I p. 184 Objeto N° 1043)

57. La carta, fechada en Tucumán el 12 de noviembre de 1812 lo llamaba “apreciadísimo amigo” y lo alentaba – tal vez para colaborar a que se le contratara en ocasión de su traslado a Buenos Aires: “Los fines a que se dirigen sus conocimientos son grandes, y muy útiles en las actuales circunstancias para formar hombres. Mucho me complazco, y desearía que tuviese aceptación por nuestro Excelentísimo Gobierno y se empezase a trabajar.” *Epistolario Belgraniano*, *cit.* p. 191. Citada por González Garaño, *Op. cit.* p. 119.



EL GENERAL BELGRANO

*Dedicado*

*al Ciudadano Dr. Dn. Bernardino de Ribadavia*

Impreso en el Taller de la Imprenta de Buenos Aires

## Consideraciones finales (y provisorias)

Nada más que hipótesis podemos construir acerca del significativo misterio alrededor de cada uno de los retratos europeos de Belgrano. Ninguno está firmado ni fechado, ni fue exhibido ni se habló de ellos en vida de Belgrano. Todos los retratos conocidos, menos los grabados de Núñez de Ibarra en el último año de su vida, hicieron su aparición —más temprano o más tarde— después de la muerte del prócer.

Ese misterio adquiere mayor interés si se piensa que Belgrano tuvo una clara consciencia de la importancia de las representaciones visuales en el proceso revolucionario.

He leído decenas de conjeturas. Si Belgrano se hizo retratar en España, en Londres o en París, no trajo sus retratos consigo ni aludió nunca a ellos en sus escritos públicos o privados. Si efectivamente los encargó y posó para esos retratos durante su estadía en Londres en 1815, algo debió ocurrir por lo cual el artista no los firmó ni Belgrano los retiró ni se refirió a ellos nunca en su correspondencia o sus memorias.

Desconocemos la razón por la cual ninguno de los dos retratos atribuidos a Carbonnier está firmado ni la razón por la cual llegaron a Buenos Aires desde Europa dos años después de la muerte de Manuel Belgrano, ni el por qué de sus pobres condiciones de conservación y repintes encontrados cuando fueron analizados para su restauración. No podemos afirmar con certeza que son de la misma mano, ni quién los trajo ni quién los retiró inmediatamente de la vista pública. ¿Había posado nuestro héroe para el artista (o los artistas) que los había pintado? ¿Por qué no los trajo Belgrano a su regreso? Y si se hicieron o concluyeron después de su muerte, ¿Quién los encargó? Por ahora, continúa el enigma. Desconocemos también la fecha y el autor del soneto que atribuye a un Monsieur Carbonier uno de ellos. Desconocemos también quién escribió la leyenda tras la miniatura de Joseph Alexandre Boichard, datándola en una fecha demasiado temprana para su estilo, para identificar allí el rostro joven de Manuel. El único retrato realizado en Buenos Aires en vida de Belgrano es el grabado de Pablo Núñez de Ibarra, muy poco antes de su muerte, y no sabemos qué opinión tuvo él de esa imagen suya, si posó para el artista, ni siquiera si alcanzó a verlo.

Halperín Donghi observó que tanto Paz como Mitre escribieron que su hombre de confianza, Manuel Dorrego se había burlado de sus voces de mando, mientras entrenaban los modos de conducir un ejército moderno con José de San Martín. Quién sabe qué inadecuación imaginó Belgrano en su figura o en su desempeño en el rol militar que tuvo que asumir tras su adhesión a la causa revolucionaria, para este silencio documental que se nos aparece como una evidente decisión de nuestro héroe de no exhibir, de no escribir, de no encargar o —al menos— no traer a su regreso de Londres ningún retrato suyo. Algunos párrafos de su *Autobiografía* resultan elocuentes respecto de esa incomodidad de Belgrano en su rol militar que se había iniciado tardíamente, durante la resistencia a las invasiones inglesas en 1806: “Todos mis paisanos, y muchos habitantes de la España, saben que mi carrera fue la de los estudios —escribía en 1814, en su Memoria sobre la Batalla de Tucumán— [...]”

por consiguiente, mi aplicación, poca o mucha, nunca se dirigió a lo militar.”<sup>58</sup> Siempre con su salud quebrantada, pasó los últimos años de su vida viajando: larga travesía en barco a Europa en su difícil misión diplomática, largas y difíciles cabalgatas de miles de kilómetros por tierras inhóspitas en las campañas militares que le tocó asumir, y sabemos por su correspondencia que tuvo una salud siempre quebrantada y frágil.

Las fuentes parecen exhaustas y tal vez el único camino sería interrogar a las obras mismas: hacer estudios de sus pigmentos y de sus soportes, reflectografías para analizar las pinceladas, repintes, intervenciones posteriores, radiografías para encontrar rastros de su proceso de ejecución o firmas ocultas en alguna pintura subyacente, o arrepentimientos... compararlas con otras atribuidas a esos artistas, compartir los datos, trazar nuevas conjeturas, en fin, lo que hemos hecho con las obras de Gil de Castro en el IIPC-TAREA.

Hoy nos lo impide un confinamiento forzoso, pero tal vez otras razones lo hubieran hecho difícil de todos modos.

Tal vez deba pensarse el enigma de esos retratos como el resultado de una eficaz y discreta construcción de la memoria visual del prócer por parte de sucesivas generaciones de la familia Belgrano. Aquella familia que con tanta precisión y sutileza ubicó Tulio Halperin Donghi en el centro de su enigma, la que había orquestado una estructura sólida y sabia en las *arts de faire*. La familia siguió existiendo, multiplicándose y manteniendo un celoso cuidado de la memoria de su héroe. Aun cuando Manuel Belgrano murió soltero y no reconoció a ninguno de sus dos hijos, se preocupó por que tuvieran ambos cuidado y un buen destino.<sup>59</sup> Ellos, pero también los hermanos y hermanas de Manuel, cuñados y cuñadas, sobrinos, sobrinos nietos, bisnietos, etc. hasta Manuel Belgrano, su chozno nieto, quien dirige hoy el Instituto Nacional Belgraniano, han cuidado y alimentado a lo largo de generaciones, con gran dedicación, la memoria del héroe y sus representaciones visuales.

Y tal vez no hace falta investigar ni indagar más, porque estamos ante una larga historia de discreto silencio respecto del origen y procedencia de esos retratos y no hace falta ponerlos en cuestión.

---

58. Manuel Belgrano, "Fragmento de Memoria sobre la Batalla de Tucumán, 1812" en: *Autobiografía*, Edición comentada por Alejandro Morea. Colección SOBRE Manuel Belgrano #1, Argentina: Ministerio de Cultura 2020 (edición digital). p.

50. Un poco más adelante, en el mismo documento, escribe: "Se deja ver que mis conocimientos marciales eran ningunos y que no podía yo entrar al rol de nuestros oficiales, que desde sus tiernos años se habían dedicado, [...] (p.51)

59. Bartolomé Mitre menciona en su *Historia de Belgrano... cit.* a Manuela Mónica del Corazón de Jesús (nacida en Tucumán en 1819, hija de Dolores Helguera) cuyo cuidado encargó el prócer a su hermano y albacea testamentario el Dr. D. Domingo Estanislao Belgrano. Arnaldo Cunietti Ferrando menciona otro hijo natural de Belgrano, nacido en 1814 de María Josefa, hermana de Encarnación Ezcurra, quien lo crió con su esposo Juan Manuel de Rosas y le dieron su apellido: el coronel Pedro Rosas y Belgrano (1814-1863). Por otra parte cabe señalar que este autor examinó cuidadosamente el Testamento de Manuel Belgrano que se encuentra en el MHN y contradice la afirmación de Mitre respecto de que el prócer habría legado un retrato suyo a su hermano Domingo Estanislao. No hay ninguna referencia a retrato alguno en ese testamento, afirma este historiador. Cfr. Arnaldo J. Cunietti Ferrando, "Las últimas voluntades", en Roberto L. Elissalde (compilador), *Belgrano*, Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, 2012, pp. 125-130. Agradezco a Pablo Montini esta valiosa referencia.

Belgrano tiene varios rostros, en efecto. Pero uno de ellos ha prevalecido y hoy es la imagen inmediatamente reconocible del héroe. Lo hizo un hábil artista europeo y es un bello retrato el que se ha reproducido, copiado, grabado, rotado, recortado, reinterpretado y está por todas partes, desde las aulas y los libros al papel moneda.

En el hall que comparten la Academia Nacional de Bellas Artes y la Academia de Letras, en Sánchez de Bustamante y Avenida del Libertador, se encuentra —recibiendo a cada visitante frente a la puerta de entrada— una de las tantas copias sin firma de aquel retrato anónimo, en homenaje a aquel hombre de ideas iluministas que fundó en 1799 la primera “Academia de Geometría, perspectiva, Arquitectura y toda especie de Dibuxo” en la Buenos Aires tardo colonial.

Buenos Aires, junio de 2020