

Fructuoso Rivera en el Tesoro de Le Long: usos del retrato como recurso político

Fructuoso Rivera in Le Long's Treasure: uses of portrait as a political resource

Laura Malosetti Costa¹

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-2152-8448>

DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v11i20.2376>

Enviado: 11/7/2024

Aceptado: 16/2/2025

Resumen: Pese a las polémicas e intentos por establecer un retrato «oficial» del primer presidente del Uruguay Fructuoso Rivera, nunca llegó a lograrse un consenso acerca de su imagen. Aun cuando existe un daguerrotipo tomado sobre el final de su vida, las imágenes que prevalecen hoy en libros y textos escolares derivan de un original perdido de Amadeo Gras de 1833 que lo presenta en uniforme de ceremonia, copiado e interpretado una y otra vez por distintos pintores a lo largo del tiempo. No siempre fue así. El hallazgo de un dibujo a pluma de Alphonse Fermepin que el diplomático anglo francés John Le Long conservó en su poder junto a otros dos no incluidos en su *Álbum del Rio de la Plata*, adquirido por el Museo Histórico Nacional del Uruguay en 1924, nos abre un panorama de la circulación temprana (entre 1838 y 1843) de otra imagen idealizada del caudillo oriental durante sus turbulentos años de liderazgo. Estas

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, investigadora Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, profesora de Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX y decana de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Es autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Fondo de Cultura Económica [FCE] 2001, reeditado en 2021), *Retratos públicos* (FCE 2022) e *Iconos argentinos* (FCE 2024); y curadora de exposiciones en Museos nacionales e internacionales.

reflexiones procuran llamar la atención sobre una cuestión aun poco atendida en la historiografía de los procesos independentistas en América latina: los usos y funciones de las imágenes –y en particular de los retratos de los líderes revolucionarios– en la historia militar y política regional.

Palabras clave: retrato, iconografía, Fructuoso Rivera, Alphonse Fermepin, John Le Long.

Abstract: Despite the controversies and attempts to establish an «official» portrait of Uruguay's first president Fructuoso Rivera, no consensus has ever been reached on his image. Although there is a daguerreotype taken towards the end of his life, the image that prevail today in books and school texts is a portrait that corresponds to a lost original by Amadeo Gras from 1833 that shows him in ceremonial uniform, copied and interpreted again and again by different painters over time. It was not always like this. The discovery of a pen drawing by Alphonse Fermepin that the Anglo-French diplomat John Le Long kept in his possession along with two others not included in his *Album of the River Plate*, acquired by the Historical Museum of Uruguay in 1924, opens up a panorama of the early circulation (between 1838 and 1843) of an idealized image of the caudillo oriental during his turbulent years of leadership. These reflections seek to draw attention to an issue still little addressed in the historiography of the independence processes in Latin America: the uses and functions of images –and in particular of the portraits of revolutionary leaders– in regional political and military history.

Key words: portrait, iconography, Fructuoso Rivera, Alphonse Fermepin, John Le Long.

1. Introducción

El año pasado conocí en París un conjunto de tres dibujos, que forman parte de una colección particular identificados como el «Tesoro de Le Long». Uno de ellos es un retrato a pluma del primer presidente constitucional del Uruguay, Fructuoso Rivera, firmado y fechado por el artista francés Alphonse Fermepin en 1850. La firma, la fecha y la procedencia de ese retrato plantean algunas

cuestiones fascinantes respecto de aquel período convulsionado que el historiador argentino Tulio Halperin Donghi llamó de *Revolución y guerra* (Halperin 2005), y continuó durante casi un siglo en el Uruguay que el historiador José Pedro Barrán llamó *Pastoril y caudillesco* (Barrán 1982). Pero además plantean cuestiones que trascienden las fronteras nacionales e invitan a pensar los lugares de la imagen en la construcción de modelos de liderazgo a nivel regional.

Hace tiempo que me encuentro dedicada a analizar las derivas y la fortuna crítica de los retratos de los héroes latinoamericanos, discutiendo el tradicional abordaje de búsqueda de una «verdadera imagen» en ellos. Algunos de estos retratos, cuya presencia y memoria se sostiene a partir del discurso historiográfico, lo desbordan. Atravesadas por la palabra, ciertas imágenes atraviesan a su vez el discurso y lo transforman (Marin). Tradicionalmente considerados como ilustraciones del pasado, las imágenes (banderas, divisas, uniformes, retratos) tuvieron un importante rol en el proceso independentista y en la conformación de las nuevas y aún inestables naciones. Y es probable que calen más hondo en la psique de sucesivas generaciones de nuevos ciudadanos que la abstracción simplificada y estereotipada de los relatos históricos, memorizados de un modo casi mecánico, en la escuela primaria. Así, trabajé sobre los retratos de José Gervasio Artigas en Uruguay, Javiera Carrera en Chile, Simón Bolívar en Venezuela y Perú, José de San Martín en Argentina, entre otros (Malosetti Costa 2014, «Artigas: Imagen y palabra...» y «Style et fonction...», 2022).

La historia del Uruguay es –lo sabemos– inescindible de sus dos vecinos mayores y de la política británica en la región. La llamada Banda Oriental del Uruguay fue un tesoro en disputa por el dominio de la salida al mar de la cuenca del Río de la Plata. Tras las guerras de emancipación del dominio español sufrió casi un siglo entero de guerras constantes: ciudades sitiadas, alzamientos de caudillos, intervenciones europeas, hambre, levas forzosas, destrucción y más guerras para sus pobladores. El gran pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901), crecido en uno de aquellos sitios de Montevideo, hizo de esta cuestión el centro de su producción artística, en una constante apelación emotiva contra toda aquella violencia fratricida: muchas de sus pinturas aparecen como un llamado a

prestar atención y remediar tanta crueldad y destrucción: *Cómo muere un oriental, Cruz de palo, El último paraguayo, La paraguaya* se encuentran entre ellas. El Tesoro de Le Long también nos brinda algunas pistas sobre dos retratos –uno de ellos casi desconocido– de Fructuoso Rivera.

2. Los retratos de Fructuoso Rivera y las polémicas en torno a ellos

Hijo de un poderoso estanciero homónimo, que era dueño también de un saladero y se oponía al monopolio español, Fructuoso Rivera (Florida 1789-Melo 1854) tuvo una existencia hoy difícil de imaginar: con clara vocación de caudillo, vivió siempre involucrado en guerras, al menos desde sus tempranos 21 años, cuando participó junto a José Gervasio Artigas en la batalla de Las Piedras. Desde entonces construyó un importante rol de liderazgo tanto militar como político. Dos veces proclamado presidente del apenas creado Estado Oriental del Uruguay (en 1830 y en 1839), sobre el final de su vida –en 1853, desde el exilio en Brasil– fue nombrado miembro de un Triunvirato. Nunca llegó a ejercer ese tercer cargo ya que murió en el viaje de regreso (Frega 2009; Caetano y Frega 2016).

Apenas acordada la independencia, Rivera fue nombrado primer presidente constitucional del Uruguay por la Asamblea General reunida el 6 de noviembre de 1830, tras un complejo proceso de negociaciones y formalidades una vez jurada la primera constitución nacional el 18 de julio de ese año. Se impuso entonces sobre el candidato adversario Juan Antonio Lavalleja. La Banda Oriental finalmente se independizaba como nación de las provincias argentinas y del imperio del Brasil, con no poca injerencia de la diplomacia británica. En aquella primera presidencia tormentosa, Rivera debió involucrarse en más batallas que en el ejercicio de la presidencia: enfrentó no solo numerosos alzamientos y rebeliones indígenas, sino que también Juan Antonio Lavalleja, su antiguo compañero de armas, se levantó por entonces como su contrincante y principal antagonista político. Rivera fue responsable de la masacre de Salsipuedes en 1831, cuando las últimas tribus fueron acorraladas con engaños y masacradas por el ejército liderado por él mismo y Bernabé Rivera. Enfrentado primero con Lavalleja y más tarde con Manuel Oribe, su figura trascendió fundamentalmente como líder del partido colorado antagonista del partido blanco más que como primer presidente de la nación en su conjunto.

Como observa Ana Frega en un trabajo reciente, falta aún una reflexión sobre la construcción de su liderazgo político (Frega 2022). Tampoco conocemos cómo se construyó e instrumentó (o no) la circulación de su imagen en aquel primer mandato presidencial, lo cual resulta al menos llamativo. Baste pensar en el lugar que ocuparon los retratos desde los primeros años de la independencia para consolidar lugares simbólicos de liderazgo y generar consensos y adhesiones (Majluf 2014).

¿Había retratistas en el Uruguay? Desde 1809 residía allí un extraordinario dibujante, calígrafo y pintor español: Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1789-1865), quien trabajó largos años en medio de ese ambiente inestable, entre Montevideo y Buenos Aires, como dibujante, profesor de dibujo, retratista, litógrafo, humorista (Beretta 2011). Tenemos evidencia de que adhirió a la causa artiguista y luego siguió al ejército de Rivera en sus campañas (Di Maggio 2017). Besnes parece haber aspirado a ser su retratista oficial: le hizo algunos regalos al primer presidente constitucional de aquella frágil y recién creada nación. En 1828 había pintado al óleo un episodio decisivo para la definitiva independencia del Uruguay: el avance de Rivera y sus tropas sobre las Misiones Orientales, que habían sido arrebatadas al imperio español por el Brasil.

La representación de esa escena – en la cual aparece en el extremo derecho Fructuoso Rivera en compañía de su hermano Bernabé, José Augusto Pozzolo y Manuel Antonio Iglesias – responde a un modo narrativo particular, que resignaba las leyes de la perspectiva y la composición desde un único punto de vista en función de la claridad narrativa y los datos históricos de la escena. El modelo estaba ya instalado en la región para la representación de batallas y episodios militares de importancia desde fines del siglo XVIII y continuó vigente al menos hasta los cuadros de las batallas de la Guerra del Paraguay pintados por Cándido López a fines del siglo XIX (Penhos 2023; Amigo 2008). Esa es la primera imagen que conocemos de Fructuoso Rivera, con una faz apenas esbozada donde se nota un bigote lacio y un mentón retraído.

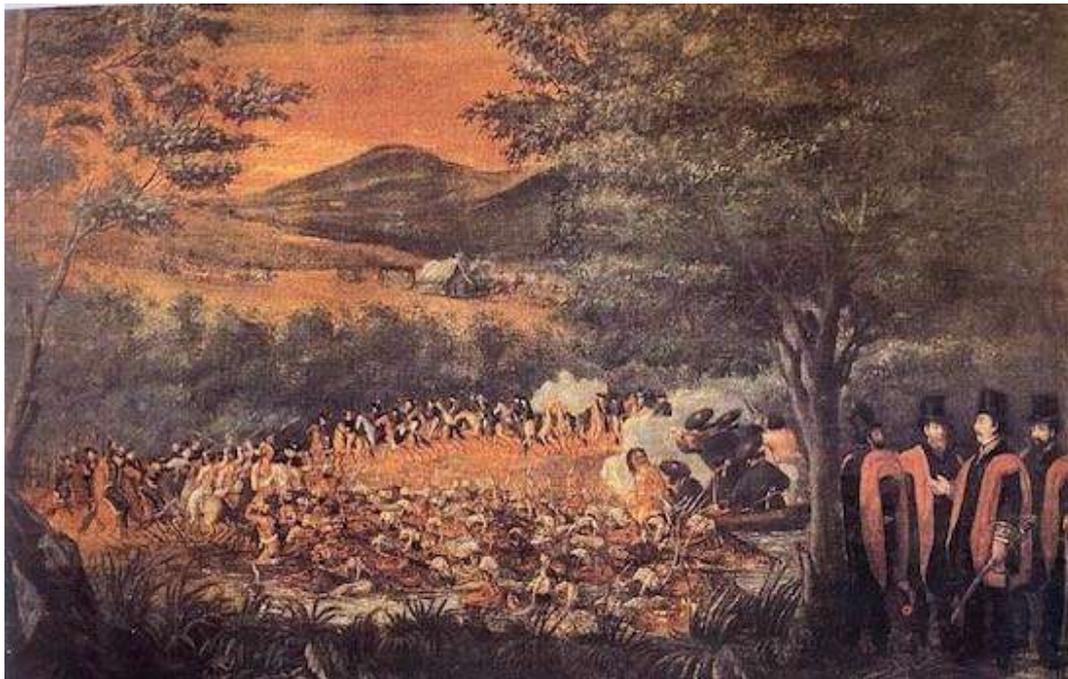


Fig. 1. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Paso del Ibicuy, o entrada en los pueblos de Misiones el 21 de abril de 1828, 1828*. Óleo/papel, 57 x 102 cm. Museo Histórico Nacional (MHN), Montevideo

Acaba de publicarse, por otro lado, un extraordinario retrato ecuestre caligráfico de Besnes e Irigoyen dedicado «Al Exmo. Sor D. Fructuoso Ribera» (sic) fechado el 21 de setiembre de 1829 (Beretta 2023).

Hacia ya un año que se había firmado la Convención Preliminar de Paz y la Asamblea Constituyente había nombrado a José Rondeau al frente de un gobierno provisorio débil, en el que Rivera había pasado en poco tiempo de ser Jefe de Estado Mayor del Ejército a Ministro de todas las carteras por esos días.

La imagen ecuestre de Besnes e Irigoyen se propone como un retrato heroico, en el que el general aparece rasurado y monta un caballo con ademán clásico de señalar el rumbo a sus tropas, sobre un pedestal monumental en medio de una gran explosión.² Parece haber tenido el fin de ser obsequiado al general victorioso que escalaba en la política o bien sugerir un monumento en su honor. Nada más conocemos: no hubo retratos ni encargos oficiales o al menos no nos

² La iconografía del general a caballo liderando a sus tropas tiene un origen antiguo en algunas representaciones monumentales de Julio César y Augusto. Resignificada a comienzos del siglo XIX en la imagen napoleónica, fue la que Theodore Gericault eligió en 1819 para representar a José de San Martín y a Manuel Belgrano, en las litografías encargadas por Ambrosio Cramer (quien le llevó como modelo los grabados del platero Pablo Núñez de Ibarra de 1818) y que tuvieron amplia circulación (Del Carril).

ha llegado ningún indicio.³

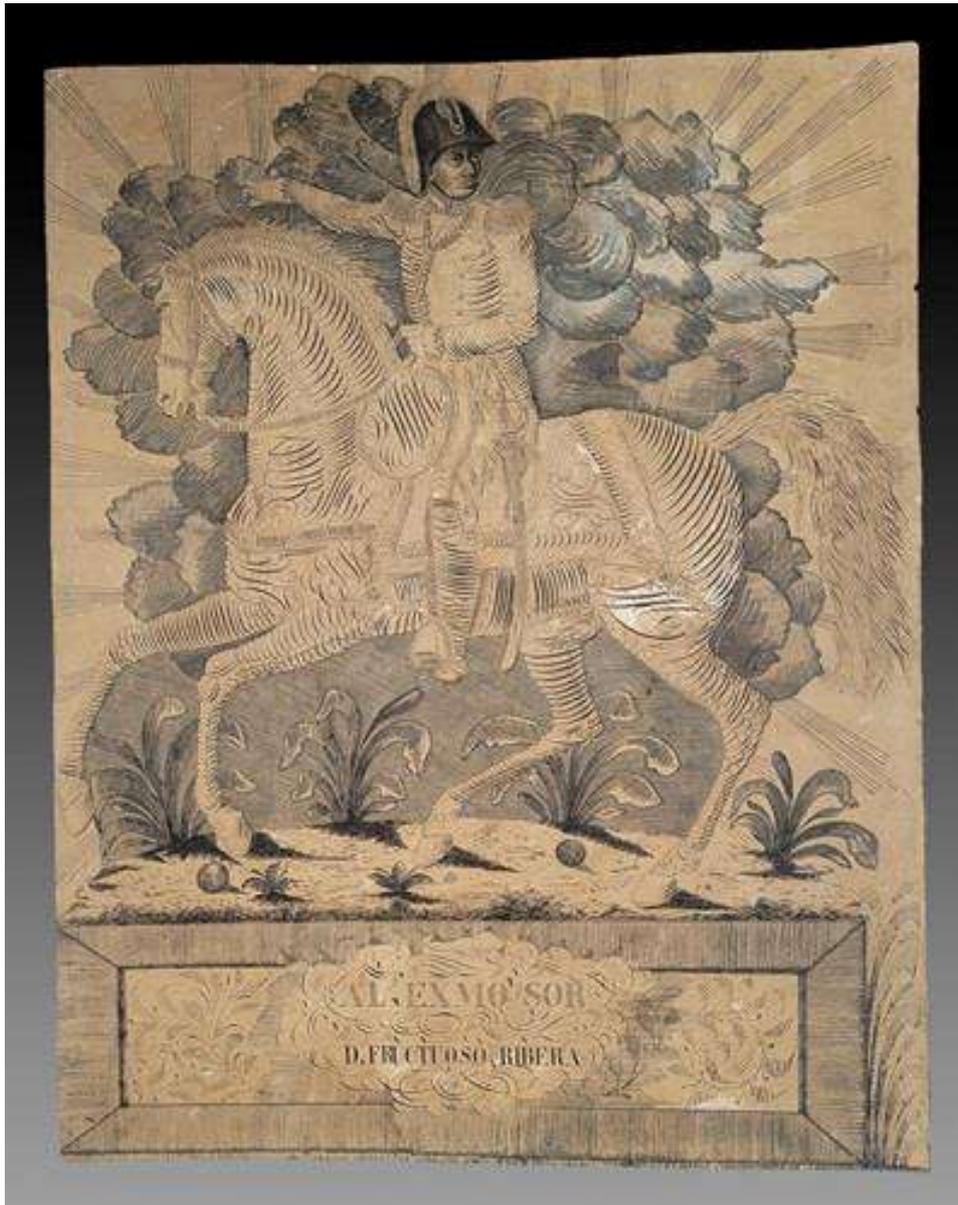


Fig. 2. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Al Excmo Sor D. Fructuoso Ribera* (sic), 21 de setiembre de 1829. Tinta/papel, 75,1 x 58,3 cm. Colección particular, Montevideo

La investigación realizada por el Prof. Gabriel Fernández para el Museo Histórico Nacional (MHN) brinda un rico panorama de la cuidadosa organización de los fastos, ceremonias, decoración de las plazas, juegos, monumentos efímeros, parafernalia y folletos impresos con que se celebró la jura de la

³ Besnes e Irigoyen acompañó a Rivera en su viaje a la Villa del Durazno en marzo de 1839, y documentó los lugares y los movimientos de tropas en un álbum que lleva el número 1 y se conserva en la Biblioteca Nacional de Montevideo. No conocemos otro álbum de esa campaña que significó el comienzo de la llamada Guerra Grande (Di Maggio 95-115). Las últimas acuarelas de ese álbum están fechadas el 2 de abril de 1839.

constitución el 18 de julio de 1830 (Fernández 2020). No hubo honras personales, ni entronizaciones ni retratos, sino que más bien subyace en esos festejos del 18 de julio de la recién creada república una clara voluntad de evitar todo sesgo hacia caudillo ni dirigente alguno, como para reforzar las estructuras institucionales recién creadas y garantizar su pluralismo. Competían Fructuoso Rivera y Juan Antonio Lavalleja como candidatos a esa primera presidencia, que ganó Rivera por amplia mayoría.

Respecto de su asunción como presidente, el diario *El Universal* de Montevideo, por ejemplo, no publicó ni una línea hasta el mismo día 6 de noviembre, en el que dedicó su primera página a un extenso listado de precios del agro y se limitó a transcribir los documentos oficiales en la página dos, luego de las noticias internacionales, y un breve comentario al pie de la tercera página. El ceremonial programado distó mucho de ser festivo y popular:

AVISO OFICIAL. Ceremonial para la recepción del Presidente de la República.

A la hora designada para prestar el juramento, una comisión nombrada por el Gobierno Provisorio, pasará a la casa habitación del electo presidente y lo acompañará hasta la Sala de Sesiones de la A. G., y desde allí concluido el acto hasta la casa de gobierno. El Gobierno Provisorio acompañado de todas las corporaciones y jefes civiles y militares de la República recibirá a S.E. en su sala principal, y después de cersiorado [sic] de haberse llenado las formalidades de la ley, proclamará a S. E. Presidente de la República Oriental del Uruguay, y lo dará a reconocer por un decreto como tal a todas las autoridades de ella. El escribano de Gobierno extenderá acta del recibimiento con inserción del decreto, que será leída por él en voz alta y firmada por S. E. y el Gobierno saliente; concluido lo cual, los Tribunales y corporaciones felicitarán a S. E. el Presidente de la República y un saludo de 21 cañonazos anunciará al pueblo la instalación de la Presidencia, retirándose enseguida todas las autoridades (*El Universal*, n.º 404, Montevideo, 6 de noviembre de 1830, p. 2 c. 3).

En el número siguiente *El Universal* transcribió el discurso pronunciado por Rivera en su asunción y la respuesta del presidente del Senado. A continuación, dio cuenta de los festejos: además de la salva de cañonazos y repique de campanas, hubo alocuciones que serían transcriptas en el número siguiente y dos funciones de teatro alusivas a las que asistieron Rivera, Lavalleja y Oribe, entre otras autoridades militares:

Por la noche se representó en el teatro de la comedia nueva el TRIUNFO DEL PATRIOTISMO, a la que asistió S.E. acompañado del señor general D. Juan Antonio Lavalleja, el señor D. Juan Giró y los señores coroneles, D. Eugenio Garzón y D. Manuel Oribe. Ayer a las 11 del día se celebró un Tedeum en la iglesia matriz, con asistencia de todas las autoridades, y gran parada de las tropas de la guarnición. Por la noche se representó la comedia titulada el BUEN GOBERNADOR y está anunciada para hoy LA INDULGENCIA PARA TODOS (*El Universal*, n.º 405, Montevideo, 8 noviembre de 1830, p. 2 c. 3 y p. 3 c. 1).

Esas celebraciones resultan llamativas en comparación con las estudiadas por María Lía Munilla Lacasa para el caso argentino, por ejemplo, en la asunción del primer presidente argentino Bernardino Rivadavia en 1826 y en el primer gobierno de Juan Manuel de Rosas (Munilla Lacasa 2013). La prioridad de la construcción institucional respecto del liderazgo personal, podrían explicar la ausencia de retratos del primer presidente en esos festejos, pero también podemos pensar la posibilidad de que no hubiera en ese momento en Montevideo un retratista capaz de llevar adelante la empresa.⁴

Esta hipótesis tendría cierto sustento en el hecho de que tres años más tarde le fue encargado al menos uno al músico y artista viajero francés Amadeo Gras (1805-1871) durante su primera visita a Montevideo en 1833, retrato hoy de paradero desconocido, pero que conocemos por copias posteriores. Según documentación conservada en poder de su familia, Amadeo Gras fue convocado a comienzos de aquel año por el presidente Rivera para pintar su retrato a través del diplomático portugués Mello, amigo de ambos. En 1946 Mario César Gras reprodujo este retrato en su libro sobre su abuelo pintor:

Lámina No. 8 – Retrato del Brigadier General Fructuoso Rivera, entonces Presidente de la República Oriental del Uruguay. Pintado por Gras en Montevideo en 1833. Propiedad del Dr. Eduardo B. Gómez, Avenida Brasil 2633, Montevideo. Tamaño actual del lienzo, hoy reducido en sus dimensiones por consecuencia de su gran deterioro: 0,60 x 0,73 (Gras 1946, 158).

Esa imagen fue muy influyente en la iconografía posterior de Rivera: en 1843, último año de su segunda presidencia, fue impreso como retrato oficial por

⁴ Besnes e Irigoyen, sin embargo, era un retratista bastante hábil, como demuestra, por ejemplo, su autorretrato a lápiz grafito y tinta (12 x 18 cm.) que se conserva en el Museo Histórico del Cabildo de Montevideo (Di Maggio 151).

la Litografía del Estado, en una litografía firmada por Bettinotti (Fernández Saldaña 65-67). Pero su definitiva instalación como imagen casi canónica del general Rivera se produjo a partir de la copia que realizó Baltasar Verazzi en 1864 y poco después también Juan Manuel Blanes (Beretta 2024).



Fig. 3. Copia de Juan Manuel Blanes. Óleo/tela, s/f., 100 x 80 cm. Posterior a 1864, MHN



Fig. 4. Fotografía conservada del original de Amadeo Gras



Fig. 5. Copia de Baltasar Verazzi. Óleo/tela. MHN

Gras pintó también en 1833 un retrato de su esposa Bernardina Fragoso de Rivera y de los generales Manuel Oribe (por entonces ministro de Guerra) y su hermano Ignacio. Según la correspondencia del artista, ese año en Montevideo le habían encargado nada menos que 82 retratos y tenía aun «mucho por hacer» (Ribera 1984, 163-168).

Esa imagen de Rivera responde al modelo tradicional en la iconografía militar de los primeros tiempos de la independencia que se repite, por ejemplo, en todos los retratos que José Gil de Castro pintó en Chile de José de San Martín y los oficiales argentinos y chilenos del Ejército de los Andes: la figura de tres cuartos, con uniforme muy detalladamente exhibido y una mano apoyada en un escritorio, señalando documentos clave (solo lo percibimos en las versiones posteriores de Verazzi y Blanes pues la fotografía en blanco y negro que conocemos del cuadro de Gras fue tomada cuando este ya había sido recortado). Esa fórmula, que responde a un modelo europeo de personalidades reales, militares y civiles, como retrato de aparato adoptado en América desde tiempos de la colonia, es también la fórmula que Giuseppe Marraschini utilizó para su retrato de José Gervasio Artigas en 1884, fórmula que también había ensayado

Eduardo Carbajal en sus búsquedas de una imagen de aquel héroe sin retratos (Malosetti Costa 2022, 117-154).



Fig. 6. José Gil de Castro, *José de San Martín*, 1817. Óleo/tela 100,5 x 75,5 cm. Reg. Granaderos, Buenos Aires



Fig. 7. Eduardo Carbajal, *General José Artigas*. Óleo/tela, s/f 35 x 29 cm. MHN



Fig. 8. Giuseppe Maraschini, *Retrato del General José Gervasio Artigas*, 1884. Óleo/tela 106 x 86 cm. MHN

Fructuoso Rivera, como observa Ernesto Beretta (2011, 2023), es una de las figuras de la historia uruguaya más reproducida a lo largo de los siglos XIX y XX en los más diversos soportes, desde grabados y estampas hasta abanicos y monedas. Sin embargo, como veremos, nunca hubo acuerdo sobre su imagen, aun cuando existe un daguerrotipo tomado poco antes de su muerte en Brasil que, a diferencia del caso de José de San Martín no prevaleció como sujeto de «rejuvenecimientos» (Malosetti Costa 2022). Juan Manuel Blanes ensayó un boceto sin fecha a partir de ese daguerrotipo que, sin embargo, no fue el rostro elegido para sus cuadros.



Fig. 9. Fructuoso Rivera a los 61 años. Daguerrotipo, circa 1850. Col. Fernández Saldaña. Reprod. en *Iconografía...* (1928, 83)

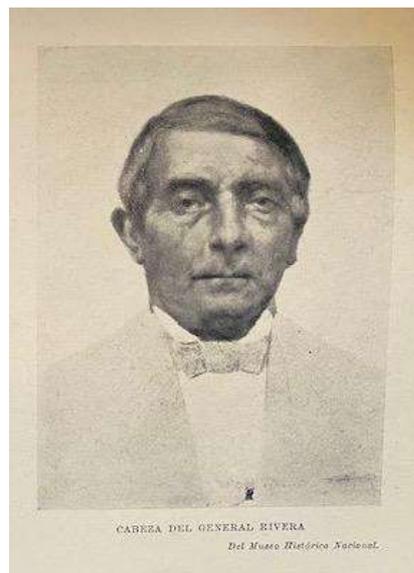


Fig. 10. Juan Manuel Blanes, *Busto del General Rivera*. Óleo/tela (inconcluso), 38,5 x 33 cm. MHN. Reprod. en *Catálogo Exposición Juan Manuel Blanes*, 1941, n.º 28

3. La ausencia de un «retrato oficial» en el siglo XX

En 1928 el Dr. José María Fernández Saldaña ofreció al presidente uruguayo Juan Campisteguy una investigación acerca de los retratos (originales y derivados) conocidos por entonces del primer presidente Fructuoso Rivera, el cual le fue aceptado y publicado por la imprenta militar. Dicha publicación fue realizada con miras al concurso internacional que se organizó ese mismo año convocando artistas que –a partir de la iconografía disponible y las descripciones de la presencia, apostura y personalidad de Rivera («retratos» verbales) disponibles en diversas fuentes– propusieran un retrato de aquel primer presidente, que sería declarado oficial para celebrar en 1930 el centenario de su primera presidencia. Fernández Saldaña tuvo un rol destacado en esa comisión integrada por quince miembros. La investigación del iconógrafo incluyó también una serie de fuentes y testimonios en los que se destacaba la capacidad de liderazgo, la sencillez y generosidad de Rivera. Se le describía vistiendo ropas civiles, y se le presentaba como una figura contrapuesta a la de Juan Manuel de Rosas. Las citas incluían desde Rivera Indarte a José Enrique Rodó (Fernández Saldaña 1928, 14-17).

Ha sido muy estudiada a lo largo del tiempo la iconografía rosista y el uso

de la imagen (en particular de la divisa rojo punzó y la multiplicación de sus retratos a partir de un modelo ideal) por parte de Juan Manuel de Rosas, desde los estudios tempranos de Juan A. Pradére (1914) hasta los recientes estudios de Marcelo Marino (2011) y Carlos Vertanessian (2017), y la exposición presentada en el Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra en 2020 por Munilla Lacasa. Es en ese contexto que debemos considerar los usos de la imagen por parte de Fructuoso Rivera a partir de las imágenes que nos han llegado (y las que no nos llegaron, pero conocemos por referencias documentales).

La comisión de 1928 estableció como condición obligatoria que Rivera luciera uniforme de gala a partir de la investigación llevada adelante por la subcomisión del concurso al respecto: «Vestirá uniforme de gala, el que luce el retrato de Rivera ejecutado por Baltasar Verazzi, en 1864 (el que existe en el Museo Histórico Nacional y del cual existe una reproducción fotomecánica en la iconografía mencionada)».⁵

Se presentaron al concurso quince artistas y se otorgaron tres premios: el primero de ellos a Gilberto Bellini, el segundo a Miguel Benzo y el tercero a Manuel Rosé. Todos ellos artistas modernos en su estilo y vinculados con la escena internacional. Sin embargo, los premios generaron una feroz controversia que tuvo amplia repercusión en la prensa: fue discutido el premio otorgado a Gilberto Bellini acusándolo de copiar a Baldassare Verazzi. Finalmente, no fue declarado ninguno de los premiados como retrato oficial de Rivera. Tras la divulgación del resultado y estallada la polémica, Ernesto Laroche publicó en 1931 bajo seudónimo en el periódico *Imparcial* un largo artículo que luego amplió

⁵ Los otros miembros de esa comisión nombrada el 13 de junio de 1928 por el entonces Ministro de Instrucción Pública Enrique Rodríguez Fabregat fueron: el poeta Juan Zorrilla de San Martín, Pablo Blanco Acevedo, Raúl Montero Bustamante, Carlos María Prando, Francisco A. Schinca, Julio María Sosa, Leogardo Miguel Torterolo, Simón Lucuix, Emilio Regalia, Francisco Hordeñana, Orestes Baroffio, Domingo Bazzurro, Telmo Manacorda y Ernesto Laroche. Unos días después, tras la renuncia de Manacorda la integraron Lorenzo Barbagelata y Angel Vidal. El presidente fue Blanco Acevedo. La dimensión de ese jurado nos da una idea de la trascendencia de la decisión que debía tomarse. Se acordó que además de artistas nacionales podían participar de ese certamen artistas extranjeros. Hubo dos subcomisiones: una de ellas encargada de determinar las características del uniforme de Rivera, en la que participó Laroche. (Laroche 1942, 29-30).

en 1942.⁶ Allí criticaba, en primer lugar, que el Ministro hubiera desechado la recomendación del comité de obligar a los artistas a representar a Rivera en traje militar de gala. Se corría así el peligro, decía, de que se representara al prócer en moda de gaucho o de indio o, peor aún, «con el agravante de una interpretación ultramodernísima: cubista, futurista, unanimista, expresionista, esquisista, o con cualquier otra de las tan generalizadas por la moda, en nuestro medio, con menosprecio de la gloriosa y secular tradición del arte» (1942, 35). Laroche veía peligrar la iconografía heroica en el marco de las vanguardias que sacudían las artes visuales en las primeras décadas del siglo XX.

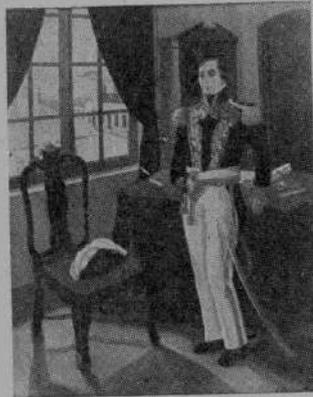


Fig. 11. Fructuoso Rivera por Manuel Rosé. 3.^{er} premio del concurso. Óleo/tela, 180 x 240 cm. Pinacoteca del Palacio Legislativo, sala 105-sala de fiestas

Desconocemos el paradero de los dos primeros premios que, según el departamento de investigación del Museo Histórico Nacional, no fueron adquiridos por este. El cuadro de Bellini fue también reproducido en *Anales. Revista Nacional* de Montevideo en su número 109, en abril de 1931 con un texto elogioso que respondía a las críticas publicadas poco antes por Laroche. Todos ellos reprodujeron la imagen de Rivera en uniforme de gala, siguiendo la iconografía de sus rasgos establecida en el modelo de Gras-Verazzi-Blanes.

⁶ Publicado originalmente en *Imparcial* de Montevideo con el seudónimo H. le S. (Horace le Serton) de fecha 23, 24, 25 y 26 de marzo de 1931 con el título: “El Retrato Oficial del General Rivera. Antecedentes del concurso que merecen conocerse para la historia y para el Arte”

febrero de 1931, con los señores: Doctor Francisco Alberto Schinca, Arq. Leopoldo Agorio, Domingo Bazzurro, Simón J. Lucuix, Adolfo Pastor, Gervasio Guillot Muñoz, Antonio Pena, Orestes Baroffio, Doctor José María Fernández Saldaña, Pablo Mané, Arq. Julio Villamajó y Arq. Carlos Herrera Mac-Lean; de los cuales se hallaron presentes en el momento de sufragar, el Doctor José M.a Fernández Saldaña, Doctor Francisco A. Schinca, Pablo Mañé, Simón J. Lucuix, Arq. Leo-



(17) Retrato del General Rivera, por Gilberto Bellini

1er. Premio del Concurso.

poldo Agorio, Domingo Bazzurro, Arq. Julio Villamajó, Antonio Pena y Adolfo Pastor; actuando en secretaria don Carlos M.a Princivalle. Acordaron por unanimidad de votos, conceder el primer premio al retrato ejecutado por el pintor Gilberto Bellini; el segundo premio, por mayoría, al ejecutado por el pintor Miguel Benzo; el tercer premio, por unanimidad, al realizado por el pintor Manuel Rosé.

Se habían presentado al concurso 15 artistas, con un total de 17 obras.

El fallo del jurado provocó las más encontradas opiniones. Artistas, críticos, entidades patrióticas

(18) Retrato del General Rivera, por Miguel Benzo.

2do. Premio del Concurso.



(19) Retrato del General Rivera, por Manuel Rosé.

3er. Premio del Concurso.



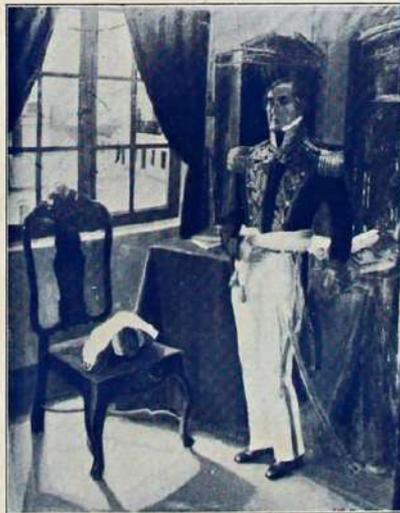
y militares, y una "marea" de pueblo, formularon su protesta. Un escándalo en potencia —se diría— agitó el ambiente capitalino. Hasta los pro-

EL RETRATO DEL GENERAL RIVERA Y EL TRIUNFO DEL PINTOR BELLINI

El fallo del jurado, al que cupo una larga parte artística e histórica, en el concurso del retrato del general Fructos Rivera, es uno de los pocos ejemplos en el que la opinión de críticos, estratagemas o simplemente dilettanti, y el juicio general del público, coinciden la fuerza masiva de la consagración oficial, como si, en este caso, todo se hiciera con vistas a la posteridad.

El triunfo del pintor Bellini es, por eso, un claro resultado del ambiente en su más difícil manifestación: real y espiritual, y tanto los historiadores siempre interesados en que la historia se repita fielmente por la más estricta observación al documento como los artistas que se cuidan en que la historia se repita, se disponen en adelante al joven vencedor del concurso, el nombre de este tal poseo, uno de los más altos que se han otorgado hasta ahora tratándose de una obra reconocida nacional, y más bien dicho, tratándose de un retrato, es obra local en todos sus aspectos.

Y es que el pintor Bellini puso toda su inteligencia plástica en un clarísimo plan de realización, vistoso en el que logró, equilibrar el concepto clásico con el valor artístico como si hubiera tratado de reunir los dos aspectos más serios que se encuentran hoy que hoy que



atarar desdichadamente una composición pictórica que tiene que buscar, tanto el punto, en una manera rigida y atemorida luego, en un sereno valor del espíritu.

Nuestro artista ha comprendido la obra como se comprende una realidad situándose al acercarse al Rivera realzado —en su momento— al rango de primer presidente constitucional del Uruguay ha dado su relieve más notable a la figura salta del caudillo de las Masoñas.

Y es por la falta de tradición de su calidad de pintor y de haberse apartado de la composición histórica que el joven Bellini ya está consagrado, entre nosotros, a pocos meses de su llegada de Europa, donde fuera a disfrutar una buena formación, envidio.

Y ya tenemos el perfil actualizado del más blanco de los equilibrios de Artigas, un un concepto realizado entre pintores nacionales en el que se podrá probar que hay artistas que no se han apartado del arte a las líneas sencillas sin dejar de ser pintores, y pintores que han sabido hacer historia sin dejar de ser artistas hasta donde sea posible y llegar así hasta la conciencia y el sentimiento del país.

ANALES se congratula por este triunfo del arte nacional, por la unanimidad de opiniones que acompaña al fallo del jurado y, por que, todo esto, nos da un Rivera indiscutible.

Figs. 12-14. Anales. Revista Nacional, n.º CIX, Montevideo, abril de 1931

4. La litografía de Alphonse Fermepin

En su *Iconografía* publicada en 1928 para aquel concurso, Fernández Saldaña organizó el material que conocía en varias series de primeras versiones y sus derivados. Allí aparecía, a continuación de Besnes Irigoyen y de una litografía de Carlos Risso & Cia, que había visto en Buenos Aires, una litografía de Alphonse Fermepin (nacido en La Ferté-sous-Jouarre, Francia, 1804, muerto en Buenos Aires durante la epidemia de fiebre amarilla en 1871).

El iconógrafo no conocía esa litografía más que por una fotografía que había adquirido para su colección, pero la identificaba como el origen de toda una extensísima serie de retratos de Rivera que habían circulado en todo tipo de soportes, datándolo alrededor de 1838 por su reproducción en un pañuelo de seda historiado hecho en París celebrando la batalla del Palmar. Rivera figura allí como «General en Jefe del Ejército Constitucional», lo cual permite datarlo antes del 1 de marzo de 1839, fecha de la toma de posesión como Tercer Presidente de la República (Fernández Saldaña 29-59).



Fig. 15. Alphonse Fermepin, *General Fructuoso Rivera*. Litografía

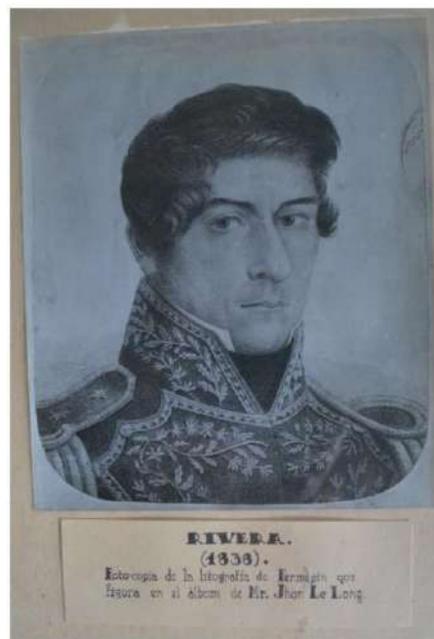


Fig. 16. Album Le Long, MHN, Montevideo



Fig. 17. Litografía anónima, *El general en jefe del Ejército Constitucional, Dn. Fructuoso Rivera*, París, c. 1838, 82 x 82 cm. MHN, Montevideo

Esa imagen de Fermepin aparecía también en un retrato a pluma y tinta de Francisco Lebrón, fechado en «Montevideo, l'Année 1839»,⁷ una litografía del artista belga Jean Gielis, probablemente de 1841, un retrato litográfico del pintor Antonio Somellera de 1842 y un retrato anónimo sobre plancha de cobre impreso en París por Pierre Sarrazin en 1864.⁸ El autor lamentaba no conocer el dibujo que había dado origen a toda esa serie de grabados y reproducciones de calidades muy desiguales:

C. Litografía de Fermepin 1838 (?)

Esta litografía de Alfonso Fermepin, pieza que es el origen de toda una serie de retratos de Rivera, permanece desconocida para mí, en su original.

[...]

⁷ En el momento en que Fernández Saldaña publicó su *Iconografía...* ese dibujo a pluma pertenecía a la colección del Dr. Carlos Travieso, quien lo publicó en el diario *Rivera*, n.º 202, del 2 de julio de 1927 (37-39).

⁸ El litógrafo belga Jean Gielis estableció el primer taller litográfico en Montevideo en 1836 (Fernández Saldaña 45-46; Beretta, «La litografía...»).

No le conozco a Fermepin obra de litógrafo. Lo más probable es que se haya limitado a dibujar el retrato de Rivera, como dibujaría algún otro grabándolos después cualquiera de los litógrafos de la época.

Si se hallara algún día la pieza originalmente impresa o una reproducción que la abarcara de su totalidad, puede ser que tuviéramos de manifiesto el pie de imprenta o por un probable resto de la leyenda alguna indicación segura para fijar la verdadera procedencia de ese grabado (Fernández Saldaña 30-31).



Fig. 18. Retrato a pluma de Francisco Lebron, fechado «En Montevideo, Año 1839»



Fig. 19. Jean Gielis, *El Presidente del Estado Oriental del Uruguay Dn. Fructuoso Rivera*. Litografía, 13 x 19 cm. MHN, Montevideo



Fig. 20. Grabado en cobre anónimo impreso en París por Pierre Sarrazin en 1864. Publicado en el libro de Deodoro de Pascual, *Apuntes para la Historia de la República Oriental del Uruguay*

Alphonse Fermepin había llegado a Buenos Aires en 1836, y se presentó en la prensa como retratista al óleo y miniatura recién llegado de París, en abril de ese año (Trostiné 1948). Trabajó como colaborador de la Litografía del suizo César Hipólito Bacle (1794-1838) (Munilla Lacasa *et al.* 2013). Cerrada la casa litográfica de Bacle al año siguiente, apresado y muerto este durante el régimen rosista, Fermepin pasó a Montevideo, donde se anunció también como retratista a comienzos de 1838 y vivió allí brevemente antes de partir de regreso a Francia, alrededor de 1840. Vivió desde entonces entre París y Buenos Aires donde se estableció como fotógrafo al menos desde 1867 hasta su muerte en 1871 (Ribera 1984, 175-177).

El 1.º de marzo de 1839 Fructuoso Rivera inició su mandato como tercer presidente del Uruguay, tras haber sido sucedido por Manuel Oribe (y haber combatido contra él). Al año siguiente estalló la llamada Guerra Grande, que se prolongó hasta 1851, en la que Rivera siguió batallando hasta su derrota y exilio al Brasil. Montevideo sufrió desde 1843 más de ocho años de sitio por parte de las tropas de Oribe, y resistió gracias al auxilio de la armada francesa que bloqueaba el puerto para evitar que fuera tomado por las fuerzas federales. Rivera y Oribe lideraron a lo largo de todos esos años tropas en bandos opuestos que, en buena medida, se vincularon con las guerras entre unitarios y federales en las Provincias Unidas por un lado, y entre farrapos (riograndenses disidentes) y el Emperador del Brasil por el otro, con el objetivo de controlar la región.

En esos años el gobierno federal de Juan Manuel de Rosas expulsó a numerosos opositores políticos unitarios que se refugiaron en Montevideo y desde allí publicaron libros y periódicos feroces dedicados a difundir la oposición política contra el régimen rosista (*El Grito Argentino* entre 1839 y 1841, y *Muera Rosas!* en 1841-1842). En su penúltimo número, el 22 de marzo de 1842, *Muera Rosas!* publicó un grabado atribuido a Antonio Somellera basado en el original de Fermepin de 1838, titulado: «El Exmo. Sor. Don. Fructuoso Rivera, Presidente de la República Oriental del Uruguay».⁹ El retrato acompañaba un artículo titulado «El General Rivera» que, en el tono habitual de violencia en los adjetivos

⁹ Según Fernández Saldaña (46-49), Somellera realizó clandestinamente en Buenos Aires todos los grabados de *Muera Rosas!* que eran trasladados a Montevideo, hasta que, descubierto, logró huir a Montevideo.

hacia Rosas, idealizaba su figura como el gran protector de sus opositores en el exilio:

Entre los retratos de los ilustres enemigos del bestial tirano de Buenos Ayres, no debe faltar el del mas acérrimo e incansable de todos –el del ilustre Presidente del Estado Oriental, Brigadier General D. Fructuoso Rivera.

Las nobles y varoniles facciones del campeón del Uruguay, son una garantía de la firmeza de su aversión y de su odio hacia el abominable opresor de los pueblos de la República Argentina (*Muera Rosas!* N.º 12, Montevideo, 22 de marzo de 1942, p. 2. c. 3).

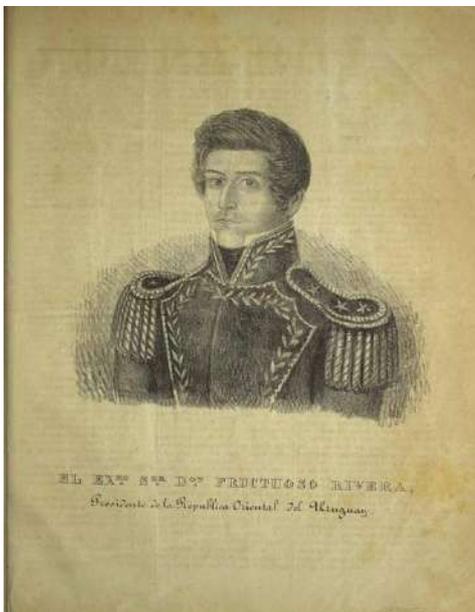


Fig. 21. Antonio Somellera, *El Exmo. Sor. Don. Fructuoso Rivera Presidente de la República Oriental del Uruguay*. Litografía publicada en *Muera Rosas!* (*Periódico Semanal*, n.º 12, Montevideo, 22 marzo de 1842).

En el número del 9 de abril de 1842, el último en aparecer, *Muera Rosas!* publicó una caricatura terrible de Rosas y Oribe sentados a la mesa comiendo y bebiendo la sangre de los cadáveres de sus enemigos.

Fig. 22. «1. Oribe... Ya me da asco! 2. Rosas: Chupe chupe Presidente, lo que V. Come a mí me nutre y a Vd lo seca». Litografía publicada en *Muera Rosas!* *Periódico Semanal*, n.º 13, Montevideo, 9-4-1842



En medio de aquella propaganda visual sin precedentes en la región, ese retrato de Rivera aparecía como una *demonstración* de sus valores morales en sus facciones. Estas, no está de más decirlo, se encuentran idealizadas. Resulta difícil encontrar un parecido en ellas con el primer retrato de Amadeo Gras de 1833 que es el que finalmente ha prevalecido.¹⁰

Ni la forma del cráneo, ni el mentón retraído, ni el cabello lacio y un poco escaso aparecen en el retrato de Fermepin. Cabello abundante y ensortijado, facciones juveniles, una mirada de soslayo y –sobre todo– una apenas esbozada sonrisa que endulza el gesto aparecen por primera vez en esta imagen de Rivera. No es el rostro de un hombre de 53 años de edad (que sería la que tenía en 1842) ni de 49 (que tendría en 1838), sino la de un joven bello y elegante, de rostro serio pero afable que establece una mirada de complicidad con el espectador. Las facciones de los hombres envejecían más temprano en el siglo XIX, más aún las de aquellos sometidos a constantes privaciones y violencias de la guerra desde su temprana juventud. Y fue esta la imagen que más se difundió de Rivera en todo tipo de soportes desde entonces y por varios años, al menos hasta el último de su segunda presidencia en 1843 (Fernández Saldaña 28-44).

5. El «Tesoro de Le Long» y la misión de Melchor Pacheco y Obes

Este breve recorrido nos lleva de nuevo al único dibujo a pluma original que se conserva de Rivera en el apogeo de su poder firmado por Fermepin. Lo suponemos tomado del natural en 1838, pero está firmado y fechado en 1850. Forma parte del «Tesoro de Le Long» preservado por sus herederos en Francia tras su muerte en 1891.

¹⁰ El retrato a la carbonilla firmado por Johann Moritz Rugendas en 1846 en Río de Janeiro también presenta las facciones de Rivera en línea con esa imagen iniciada por Gras. Publicado por primera vez en 1941 en el diario *El Día* de Montevideo (Año X No. 417, 12 de enero de 1941) pertenece al acervo del Museo Histórico del Cabildo de Montevideo (Carrete y Porley; Breemelmans).



Fig. 23. Dibujo a lápiz, pluma y gouache/papel, 15,5 x 24,7 cm. Colección particular, Fdo. A. Fermepin 1850

¿Quién era John Le Long? En 1941, una investigación de Margarita B. Carámbula Regules, Juan F. Kenny y Lauro Ayestarán para el Museo Histórico Nacional de Montevideo, trazó una semblanza de ese personaje, cuyo *Album del Río de la Plata* había sido adquirido por el Estado para el Museo Histórico Nacional en 1924 y (curiosamente) Fernández Saldaña no conocía cuando escribió la *Iconografía de Rivera* cuatro años más tarde (Carámbula *et al.* 1941).

John Mathurin Louis Le Long había nacido el 12 de agosto de 1802 en Plymouth, Inglaterra, de padres franceses. Fue Juez (1830-1831), Delegado de la comunidad francesa en el Plata, Cónsul general en París de la República Oriental del Uruguay (1840-1852) y había sido también empresario. En 1941 la investigación del MHN concluía: «Entre el ajetreo de sus proyectos de colonización y de empresas comerciales, fracasados todos, vino a ser con el tiempo su mayor servicio prestado a estos países el de haber contribuido a documentar algunos aspectos de la vida de sus personajes y algunos momentos de su historia» (Carámbula *et al.* 240). En su álbum había coleccionado autógrafos, dibujos, acuarelas, bordados, litografías y documentos sobre la

historia de Uruguay y Argentina entre los cuales figuraba un grabado del retrato de Rivera por Fermepin, recortado, y también otro de Juan Manuel de Rosas.

Su labor diplomática entre 1848 y 1851 fue decisiva para la historia del Uruguay. Hubo en esos años varias misiones oficiales cuyo objetivo había sido lograr que Francia no abandonara a Montevideo en el marco del tratado Arana-Leprédour de 1849 y no suspendiera la ayuda financiera y militar de la que dependía Montevideo para subsistir. Esas misiones resultaron exitosas: la flota francesa levantó el bloqueo a Buenos Aires, sin cesar el apoyo militar y financiero a Montevideo, y conservó además en su poder la isla Martín García. Como observa Mario Etchechury Barrera, la misión diplomática de Montevideo en Europa durante la última etapa de la Guerra Grande que buscaba apoyo para la ciudad sitiada desde hacía ya más de cinco años coincidió con el ciclo de las revoluciones liberales de 1848 y el involucramiento de legionarios europeos, entre los que se destaca la figura de Giuseppe Garibaldi (Etchechury Barrera 2012). Las misiones diplomáticas de José Ellauri, John Le Long y sobre todo Melchor Pacheco y Obes entre 1848 y 1851 obtuvieron extraordinarios resultados en su intento de reclutamiento de legiones europeas e involucraron como publicista nada menos que a Alejandro Dumas: quien publicó en la revista *Le Mois. Revue Historique et Politique* (año 3 n.º 25, 1º de enero de 1850) su novela *Montevideo, une nouvelle Troie* (traducida como *Montevideo, la Nueva Troya*), con una interpretación dictada por aquellos diplomáticos respecto de lugares y eventos que no conoció jamás.

Alphonse Fermepin se encontraba en París en 1848, cuando el 15 de marzo –muy pocos días después de la Revolución de Febrero– presentó en el *Salon* un gran autorretrato, y allí estaba, sin duda, cuando firmó, en 1850, el dibujo a pluma de Fructuoso Rivera que nos ocupa. ¿Por qué estampó esa fecha en su dibujo cuando la imagen circulaba desde varios años antes? No lo sabemos, pero forma parte de un pequeño conjunto de obsequios que John Le Long atesoró como recuerdo de ese momento crucial de la historia del Río de la Plata y que no incluyó en su álbum.

Otro de aquellos tres dibujos atesorados por John Le Long es el retrato de Melchor Pacheco y Obes, sin firma, fechado el 31 de agosto de 1849 (ésta vez

también atribuible a Fermepin?) el cual le fue dedicado el 20 de enero del año siguiente por el retratado, en el preciso día de su cumpleaños número 41:

Entre los mil defectos que como hombre le caben,
La ingratitud de cierto no se contó jamás;
De Le Long la familia por eso eternamente
Vivirá en su afecto y en su eterna amistad.
M. Pacheco y Obes
Enero 20 de 1850

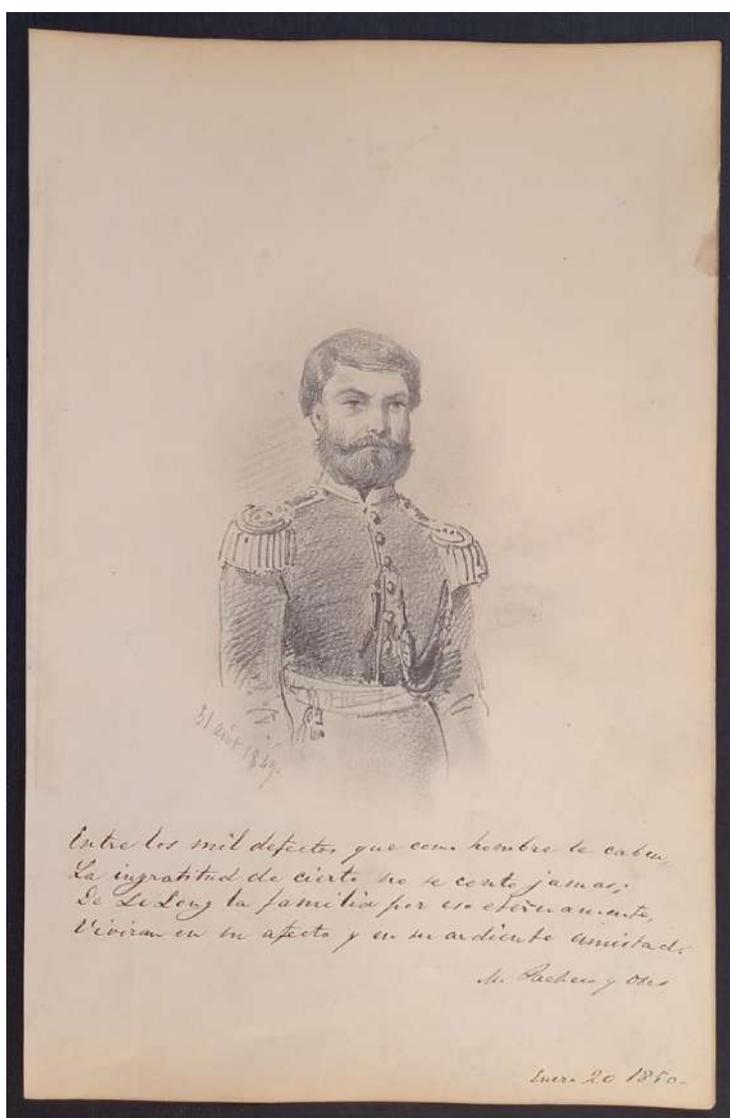


Fig. 24. Retrato de Melchor Pacheco y Obes s/f fechado el 31 de agosto de 1849, y dedicado por el retratado a John Le Long en su cumpleaños, el 20 de enero de 1850. Dibujo a lápiz/papel, 15,5 x 24,7 cm. Colección particular

El día anterior otro retrato de Pacheco y Obes había presidido un largo artículo sobre la cuestión de Montevideo en el semanario *L'Illustration*. Su brillante alegato ante la Cámara de Diputados francesa había logrado convencer

a sus representantes de postergar la ratificación del tratado firmado por Leprédour.

Fig. 25. Portada de *L'illustration*, n.º 300 vol. XV, Samedi 19 janvier 1850



Fig. 26. Adolphe d'Hastrel, *Partie de l'ancienne citadelle de Montevideo (EL MERCADO)*, c. 1839. Dibujo a lápiz/papel, 15,5 x 24,7 cm. Colección particular

El tercer dibujo de ese *tesoro* que conservó John Le Long es una imagen de la Ciudadela de Montevideo al inicio de la Guerra Grande. Fue dibujada del natural por Adolphe d'Hastrel (1805-1874) capitán de artillería naval, pintor, acuarelista y litógrafo francés, durante su estadía en Montevideo como miembro de la expedición al Río de La Plata, que Francia había enviado para apoyar militarmente al presidente Rivera. Algunos detalles de ese dibujo (invertidos) aparecen en algunos de sus grabados, como «El Mercado en la antigua Ciudadela», una de las doce litografías –la n.º 5– de su *Álbum de la Plata* publicado en París en 1846.



Fig. 27. «El Mercado en la antigua Ciudadela», litografía n.º 5, *Álbum de la Plata*, París, 1846

Esos tres dibujos deben haber resultado altamente significativos –política o afectivamente– para John Le Long, quien los atesoró hasta su muerte en 1891 y no los incluyó en su *Album del Río de la Plata*. Es plausible pensar que los guardó en recuerdo de ese momento crucial en que lograron, junto a Melchor Pacheco y Obes, y José Ellauri, obtener apoyo y combatientes europeos para su causa. Y es muy plausible que también Alphonse Fermepin tuviera alguna participación en aquellas reuniones en París entre 1849 y 1851. La dedicatoria en el retrato de Pacheco y Obes nos indica que tal vez los tres hayan sido ofrecidos como regalo de cumpleaños a aquel diplomático el 20 de enero de 1850, aunque también es probable que celebraran al mismo tiempo el triunfo de su misión gracias al alegato de Pacheco y Obes el día anterior. El formato idéntico de los tres dibujos sugiere, además, que pueden haber sido hojas de un mismo cuaderno. El *Album del Río de la Plata* que se conserva en el MHN, por otra parte,

nos revela que Le Long era muy aficionado a coleccionar recuerdos: pedía a artistas y amigos que le firmaran dibujos, bordados, dedicatorias y autógrafos.

¿Qué importancia adquiere este retrato de Rivera por Fermepin? Se trata de un original hasta ahora desconocido, el retrato que encabeza la reconstrucción historiográfica de Rivera como modelo de caudillo y de héroe simétricamente opuesto a la figura de Juan Manuel de Rosas, quien había impuesto su retrato embellecido y jamás permitió que se le fotografiara (Vertanessian 2017). Si bien no dudamos que el artista haya procurado reflejar la «verdadera apariencia» del caudillo, sus facciones aparecen idealizadas, y quizá por ello resultaron las más populares. Este retrato se difundió como imagen de héroe negociador y pacificador, aun cuando viste uniforme militar.

Sin embargo, hasta donde sabemos Rivera no organizó despliegues simbólicos en homenaje a su figura ni entradas triunfales con su retrato, como sí haría su sucesor Juan Francisco Giró. Según una descripción del periódico *El Noticioso Universal* del 12 de noviembre de 1852, una imponente decoración efímera fue montada en la ciudad de Minas para dar la bienvenida al presidente Giró durante su recorrida presidencial: presentaba un arco de triunfo ricamente decorado con un retrato de Rivera, espada en mano envuelto en la bandera, y otro de Lavalleja, coronado por la gloria, en medio de una compleja parafernalia de símbolos y fechas conmemorativas (Rodríguez Ayçaguer 2023, XLIV).

6. Los retratos de Juan Manuel Blanes

En un grabado también muy difundido de Besnes e Irigoyen: *Mi general, un mate...*, Fructuoso Rivera aparece como lo describieron numerosas fuentes escritas: cortés, con gestos no solemnes: un hombre sencillo que no pretendía honores militares ni se identificaba como caudillo rural, pero, sin embargo, había sido todo eso y mucho más para la construcción de la república independiente. Aparece allí Rivera sin uniforme militar, aceptando un mate que le ofrece una familia campesina, como un militar pero con ropa civil, urbano pero rural, valiente pero cortés. Este grabado fue tomado como modelo por Juan Manuel Blanes para pintar un retrato hoy muy poco conocido, que se conserva en el Museo Histórico Nacional y perteneció a Andrés Lamas. Seguramente fue

inspirado (y tal vez encargado) por aquel erudito político, historiador y coleccionista que había escrito entre 1863 y 1865 unas *Tentativas para la pacificación de la República Oriental del Uruguay* (Lamas 1865). Sus descendientes en Buenos Aires lo vendieron al MHN del Uruguay en 1917.

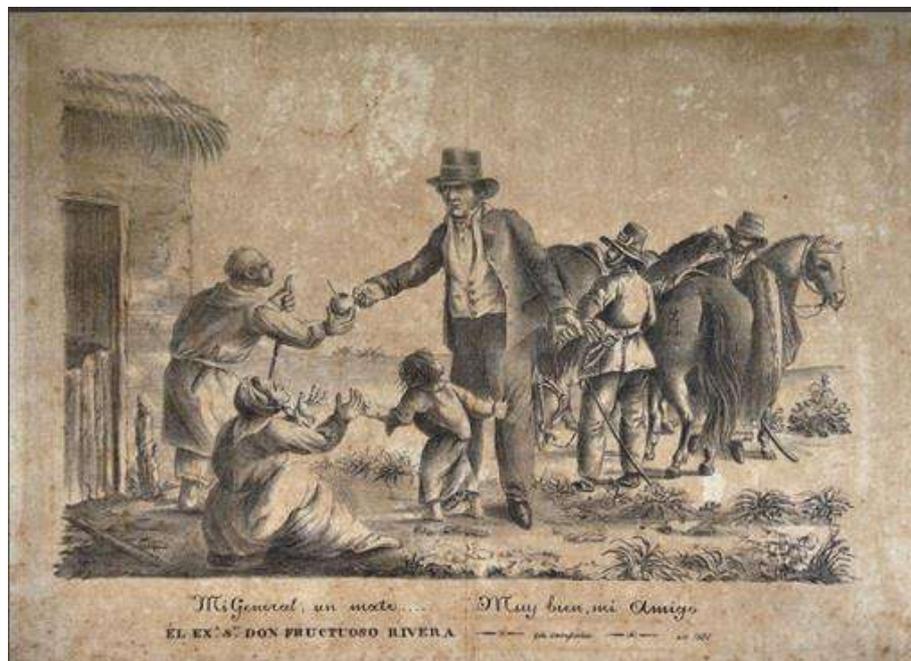


Fig. 28. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Mi general un mate... Muy bien mi amigo. El Exmo. Sr. Don FRUCTUOSO RIVERA*, c. 1838. Litografía/papel, 43,3 x 31,7 cm. MHN¹¹

En esos años había pintado Baldassare Verazzi su versión de Rivera a partir del óleo de Amadeo Gras y también Blanes su retrato de Rivera en esa misma línea. Si se observa con atención el rostro de ese personaje vestido como en el grabado de Besnes es posible advertir el modelo de Fermepin para su rostro, aunque el ala del sombrero lo vuelva menos evidente. Blanes fue quien, al igual que con José Gervasio Artigas, mejor resumió todas aquellas contradicciones virtuosas que encontraba en la figura de Rivera. La ausencia de una mirada (oscurecida por el sombrero) tal como ocurre con los ojos enceguedidos por el sol naciente en su *Artigas en la puerta de la ciudadela* (Malosetti 2014, «Artigas: Imagen y palabra...») otorgaba al caudillo Rivera la ambigüedad que el culto de su memoria podría hacer más convocante para la nación naciente.

¹¹ Beretta 2024.

Al igual que con su *Artigas...*, Blanes nunca dio por terminado su retrato de Rivera en uniforme militar tomado del modelo de Amadeo Gras. Se conoció también en 1908 cuando se exhibieron en Montevideo las obras que permanecían en su taller de Florencia tras su muerte en 1901. Es el único que hoy circula y se reproduce. Pero aquel primer retrato de Rivera con divisa colorada, de pie junto al caballo, que permaneció siempre en poder de Andrés Lamas hasta su muerte en Buenos Aires, es el que más se parece a aquella imagen conciliadora de héroe ejemplar entre Montevideo y la campaña que había ensayado en su *Artigas*. Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido con aquel, esta imagen de Rivera hoy es prácticamente desconocida. Se ha criticado la poca feliz resolución de la figura del caballo a su lado, pero tal vez su aspecto de hacendado con la divisa colorada en el sombrero, en el marco de la continuidad de las guerras facciosas y enfrentamientos entre blancos y colorados a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX, fue la causa de la poca trascendencia que tuvo esa imagen encargada y nunca difundida por Andrés Lamas.



Fig. 29. Juan Manuel Blanes, *El general Rivera en campaña*, s/f. Óleo/tela, 45 x 35,5 cm. MHN

7. Reflexiones finales

Es extraordinario el valor que tuvo la imagen idealizada de Fructuoso Rivera que construyó Alphonse Fermepin, aquel dibujante y litógrafo francés que había huido de Buenos Aires tras la detención y muerte de su colega Hipólito Bacle, por parte del gobierno rosista. Si bien no cabe duda que Fermepin conoció y pudo ofrecer (y tal vez negociar) con Fructuoso Rivera ese retrato, más que «verdadera apariencia» lo que debemos leer en esa imagen es el deseo de construcción de un modelo de gobernante diferente a Juan Manuel de Rosas y su aliado Manuel Oribe, recurriendo también a una imagen idealizada. Una imagen elaborada para circular incluso en Francia, donde se estaban buscando aliados que intercedieran en la batalla regional. El tesoro de Le Long nos habla de todo eso. ◇

Obras citadas

Fuentes

El Universal. Diario Político, Literario y Mercantil, Montevideo, 1830.

Anales. Revista Nacional, Montevideo, 1931.

Muera Rosas! Periódico Semanal, Montevideo, 1842.

L'Illustration. Journal Universel, París, 1850.

Le Mois. Revue Historique et Politique, París, 1850.

Referencias bibliográficas

Amigo, Roberto. «Las armas de la pintura. La nación en construcción (1852-1870)». *Catálogo de exposición*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

Barrán, José Pedro. *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco: 1839-1875*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1982.

Beretta García, Ernesto. *Mucho más que buena letra: el arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*. Montevideo: Fin de Siglo; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2011.

--- «La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX». En Mónica Maronna, compiladora, *Cuaderno de Historia 9. Historia, cultura y*

- medios de comunicación*. Montevideo: Biblioteca Nacional del Uruguay, 2012, 17-38.
- «Un retrato ecuestre de Fructuoso Rivera por Juan Manuel Besnes e Irigoyen». *Hilario. Artes, letras y oficios* 29, 2023, s/n.p. https://www.hilariobooks.com/blog-article.php?slug_es=un-retrato-ecuestre-de-fructuoso-rivera-por-juan-manuel-besnes-e-irigoyen
- «Restauración y conservación del retrato de Fructuoso Rivera». Museo Histórico Nacional. http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/file/42787/1/restauracion_retrato_fructuoso_rivera.pdf. Consultado el 24 de febrero de 2024.
- Breemelmans, Hubert. «El Uruguay en la obra del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas». *Revista Histórica*, tomo LI, 1048-1066.
- Caetano, Gerardo, director, y Ana Frega, coordinadora. *Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado. Tomo I (1808-1880)*. Montevideo: Planeta; Mapfre, 2016.
- Carámbula Regules, Margarita B., Juan F. Kenny y Lauro Ayestarán. «El “Album Río de la Plata” de M. John Mathurin Louis Le Long». *Revista Histórica. Publicación del Museo Histórico Nacional*, año XXXV (2.^a época), tomo XIII, n.º 37, 1941, 233-274.
- Carrete, Rosana y Carolina Porley, curadoras. *Rugendas y la Nueva Troya*. Montevideo: Museo del Cabildo, 2019-2020. <https://cabildo.montevideo.gub.uy/exposiciones/rugendas-y-la-nueva-troya>
- Del Carril, Bonifacio. *Gericault. Las litografías argentinas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Di Maggio, Nelson. *Juan Manuel Besnes e Irigoyen, primer pintor uruguayo*. Montevideo: ed. del autor, 2017.
- Etchechury Barrera, Mario. «La “causa de Montevideo”. Inmigración, legionarismo y voluntariado militar en el Río de la Plata, 1848-1852». *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 2012. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64670>
- Fernández, Gabriel. «Entre el orden y la algarabía». Museo Histórico Nacional, 2020. <http://www.museohistorico.gub.uy/mecweb/imprimir.jsp?contentid=124378&site=33&channel=mecweb>
- Fernández Saldaña, José María. *Iconografía del general Fructuoso Rivera. Vencedor de Rincón, conquistador de las Misiones y primer presidente de la República*. Montevideo: Imprenta Militar, 1928.
- Frega, Ana, coordinadora. *Historia regional e independencia del Uruguay: proceso histórico y revisión crítica de sus relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- «Apuntes sobre la construcción de un liderazgo político en el naciente Estado Oriental del Uruguay». *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, número especial: homenaje a Jorge Gelman, 2022, 79-85.

- Gras, Mario César. *El pintor Gras y la iconografía histórica sud americana*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946.
- Halperin Donghi, Tulio. *Revolución y guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones, 2005 (1.^a ed. 1972).
- Lamas, Andrés. *Tentativas para la pacificación de la República Oriental del Uruguay*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación Argentina, 1865.
- Laroche, Ernesto. «Notas del Archivo Ernesto Laroche. Por qué no tenemos aún un retrato oficial del General Fructuoso Rivera (Apuntes para la Historia y para el Arte. Antecedentes de un concurso)». *Publicaciones del Museo Ernesto Laroche*, noviembre de 1942, 3-47.
- Majluf, Natalia, editora. *José Gil de Castro pintor de libertadores*. Lima: MALI (Museo de Arte de Lima), 2014.
- Malosetti Costa, Laura, «Artigas: Imagen y palabra en la construcción del héroe.» En Ariadna Islas, directora, *Un simple ciudadano: José Artigas*. Montevideo: Museo Histórico Nacional, 2014, 255-288.
- «Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine». *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, vol. 1, 2014b, 1-25.
- *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. París: Éditions du Seuil, 1971.
- Marino, Marcelo. «Moda, cuerpo y cultura visual durante la época de Rosas». En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, editoras, *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina. Vol. I*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte), 2011, 39-64.
- Munilla Lacasa, María Lía. *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2013.
- «La paleta del Restaurador. Rosas y el rojo punzó». *Exposición Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra*, 5 de octubre de 2019 a 31 de marzo de 2020.
- Munilla Lacasa, María Lía, Sandra Szir y Georgina Gluzman. «Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)». *Separata*, año XIII, n.º 18, 2013, 3-16.
- Penhos, Marta. «Campamento del gobernador Matorras en el Chaco, 1774». En: Laura Malosetti Costa, editora, *Pintura: una selección de escenas de historia* (1.^a ed. compendiada). Buenos Aires: Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2023, 63-68.
- Pradère, Juan A. *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*. Buenos Aires: Oriente, 1970 (Primera edición: Buenos Aires: Casa editora J. Mendesky e hijo. Casa impresora Enrique Frigerio, 1914.)
- Ribera, Adolfo. «La pintura». En *Historia General del Arte en la Argentina. Tomo III*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

Rodríguez Ayçaguer, Ana María. Introducción a: Juan Francisco Giró, *Recorrido por un país devastado (1852). Memorias del Ministerio de Gobierno y Relaciones Exteriores presentadas a la Asamblea General Legislativa, marzo 1853*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 219, 2023, IX-C.

Trostiné, Rodolfo. *Alfonso Fermepin pintor y litógrafo*. Buenos Aires s/d, 1948.

Vertanessian, Carlos G. *Juan Manuel de Rosas. El retrato imposible. Imagen del poder en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Reflejos del Plata, 2017.