

**El semblante de la Historia en el contexto latinoamericano: La Galería de Hombres Ilustres del Uruguay de Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895).**

*Didier Calvar*

**Recibido:** 05/07/2016

**Evaluado:** 15/09/2016

**Resumen**

La obra pictórica de Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895) se enmarca dentro de la formación de ciudadanía a través de la imagen.

El artista formado en Italia se destacó por ser el primer catedrático de Dibujo de la Universidad, el primer becario del Estado uruguayo para realizar estudios artísticos en Italia y el primer artista en realizar un retrato al óleo de Artigas.

Su obra se ha injustamente comparado con la de Blanes, para establecer distancias en su virtuosismo, aunque se suele silenciar la contribución de Carbajal en la creación de una iconografía nacional. Sus galerías de presidentes, constituyentes de 1830 y Asambleístas de la Florida crearon un conjunto de hombres ilustres que coinciden temporalmente con la construcción del Panteón Nacional y las Biografías de Isidoro de María.

Lamentablemente las galerías de Carbajal se encuentran hoy disgregadas, y han perdido la noción de conjunto, que solía fungir como cara de la Historia nacional y su identidad.

**Palabras clave:** Carbajal, galería hombres ilustres, Uruguay

**Abstract**

Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895) pictorial work can be considered part of citizenship formation through image in the 19th century Americas.

The artist has achieved the first position in Uruguayan history as the first Art Chair at the local University, first scholar to be sent on a government grant to study painting in Italy and the first to complete an oil portrait of the national hero (Artigas).

His work has been unfairly treated and diminished in technical virtuosity compared to his colleague Blanes. Even his contribution to the building of a Uruguayan national iconography has been silenced. His galleries of presidents, creators of the first Constitution and pioneers of Independence, temporally coincide with the erection of the National Mausoleum of Uruguayan heroes and the Biographies of Illustrious Uruguayans written by Isidoro de María.

Unfortunately his galleries have now been scattered in different museums, losing their original purpose: be the face of national history and its identity.

**Key words:** Gallery illustrious men

La construcción de la identidad nacional basada en las personalidades relevantes que actuaron en los episodios fundacionales de la institucionalidad, es un fenómeno común en todo el territorio americano.

La iconografía actúa en paralelo con el desarrollo literario de las biografías, con el propósito de completar el objetivo encomiástico a la vez que valiéndose de diferentes medios que coadyuven en transmitir éste mensaje paradigmático.

En la región nos podemos remontar a los *Fastos de la República Argentina* de César Hipólito Bacle, realizado en Buenos Aires en 1829, que según señala Roberto Amigo se limitó a algunos “retratos sueltos: Rivadavia, Alvear, Brown, con dibujo de Charles H. Pellegrini y Dorrego, realizado por Arthur Onslow”.<sup>1</sup>

Amigo diferencia el objetivo de los álbumes al estilo de *Usos y costumbres del Río de la Plata* de Carlos Morel (1844-45), o *Recuerdos del Río de la Plata* de Pellegrini (1841) con las galerías de héroes “como la obligación de los ciudadanos de recordar a los hombres ilustres que batallaron por la independencia y la libertad desde diversos ámbitos”<sup>2</sup>.

Señala el mismo autor que como correlato de las imágenes se desarrollaron concomitantemente las biografías de esos mismos personajes. En Uruguay, un ejemplo de ellas lo constituye la obra de Isidoro de María, cuyos relatos se imbrican con otros del estilo, como la biografía de Belgrano por Bartolomé Mitre, la de San Martín escrita por Domingo F. Sarmiento, la de Mariano Moreno obra de Manuel Moreno, Florencio Varela retratado por Luis Domínguez, o la figura de Rivadavia reflejada por José María Gutiérrez, que también será abordada por Andrés Lamas en 1882.

“(…) En esas vidas encontrará la generación actual modelos dignos de imitarse (…) En sus nobles fisonomías buscará algún día el pincel y el buril del artista, tipos dignos de inmortalizar en lienzos, en mármoles o en bronce” (Bartolomé Mitre, *Galería de Celebridades Argentinas*, 1857)<sup>3</sup>

Las Galerías de héroes continúan en 1854 a través de Narcise Desmadryl con *La Galería Nacional o Colección de Biografías de Hombres Célebres de Chile* en soporte litográfico, seguida posteriormente por la *Galería de Celebridades Argentinas* del mismo autor. En Buenos Aires, Desmadryl llevó a cabo antes de regresar a Chile, retratos de Mármol, Alvear, Sarmiento y Valentín Alsina con el propósito de construir un olimpo iconográfico.<sup>4</sup>

Sostiene Shearer West que aunque el retrato debería ser lo suficientemente elocuente en cuanto a la exhibición de las virtudes del retratado, sólo puede contar con los

---

<sup>1</sup> AMIGO, Roberto, *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)*, Fundación para la Investigación del Arte Argentino- Telefónica, Bs As, 1998. p. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem.* p.14.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.* p.17.

elementos básicos de la biografía, de allí la importancia que adquiere la complementación literaria para ofrecernos una oportuna semblanza del personaje.<sup>5</sup>

En México se le encarga a Santiago Rebull (1865) llevar a cabo una Galería de Héroes de la Independencia, con el propósito de ser localizada en la sala Iturbide del palacio imperial de Maximiliano.<sup>6</sup>

Según consigna Germán Carrera Damas, la Galería de Iturbide contenía el retrato del propio Agustín Iturbide - obra de Monroy - Morelos del mismo autor, Hidalgo pintado por Joaquín Ramírez, y completarían la serie dos obras que finalmente no se concretaron, a saber: Vicente Guerrero por Ramón Sagredo y La Sra. Matamoros por Ramón Pérez.<sup>7</sup>

Carrera afirma que la Galería de Iturbide tiene como misión crear una conciliación entre las facciones políticas del momento, observación que cabría asimismo a la Galería de retratos de Carbajal, a la cual nos referiremos más adelante.

Con anterioridad, en 1857, se había editado el *Manual de Biografía Mejicana o Galería de Hombres Célebres de Méjico*, escrito por Marcos Arróniz, y a continuación - hacia el año 1873 - se lanzará *Hombres Ilustres Mexicanos* editado por Joaquín Gallo. En su introducción Arróniz nos ilustra sobre el motivo de su libro, en perfecta consonancia con las intenciones de sus pares americanos:

“Convencidos firmemente de la utilidad que presta a la juventud el estudio de sus hombres célebres, damos a luz esta pequeña obra de Biografía: en ese estudio se adquiere insensiblemente y sin esfuerzo alguno mental, un fondo muy copioso de instrucción en la patria de la historia (...) Nos instruimos en los progresos morales, intelectuales y físicos de una nación (...) dedicada a esa juventud que se nos presenta ostentando floridas esperanzas, y en la que está cifrado el honor y el progreso, la prosperidad y la grandeza de nuestra patria(...) Tomando por modelo de los personajes de nuestra Galería y aquellos rasgos sublimes y heroicos, aquella constancia y afán por el estudio, lleguen con el tiempo algunos de ellos a colocar sus nombres ya esclarecidos en un lugar tan distinguido como ese en que están colocados sus compatriotas que les presentamos, y que se ostentan rodeados de la aureola de la inmortalidad y de la fama”.<sup>8</sup>

Como colofón y con el firme propósito de ofrecer un sitio físico al héroe nacional se crea en 1872, en carácter de mausoleo, la Rotonda de los Hombres Ilustres de México.

---

<sup>5</sup> WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p.57.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *Retrato en México 1781-1867*, Consejo Superior de Investigaciones, Universidad de Sevilla, 2006. p 162.

<sup>7</sup> CARRERA DAMAS, Germán, *La construcción del héroe en España y México 1789-1847*, Universitat de València, p 201.

<sup>8</sup> ARRÓNIZ, Marcos, *Manual de Biografía Mejicana o Galería de Hombres Célebres de Méjico*, editado por Librería de Rosa, Bouret y Cia., París, 1857. pp. VI y VII.

En el caso del Imperio del Brasil, hallamos la *Galería de los Brasileños Ilustres (1859-1861)* de Sébastien Auguste Sisson (1824-1893), un escritor, dibujante y litógrafo francés, afincado en Río de Janeiro desde 1852.

Sisson publica ochenta y nueve biografías con su correspondiente retrato litográfico en fascículos mensuales. Los personajes elegidos para el relato biográfico ilustrado comprenden en general estadistas, en su mayoría parlamentarios o ministros, aunque también se incorporan clérigos y militares. Incluyendo entre ellos al padre del emperador, al Barón de Mauá, y al Vizconde del Uruguay.

Cada uno de los retratos elegidos exhibe diferentes ornamentos litografiados que acompañan su biografía.

Según Sisson: “Las biografías de los hombres notables y eminentes de un país son páginas sueltas del gran libro de su historia...” Y agrega (que buscaba) “ver perpetuada la memoria de sus héroes y varones beneméritos, por medio de una justa explicación a los lectores contemporáneos en forma de un tesoro precioso reservado para la posteridad”.<sup>9</sup>

En Venezuela, Martín Tovar y Tovar despliega su maestría académica adquirida en Madrid y París para cumplir con el encargo de realizar unos treinta retratos de héroes de la independencia y escenas de sus batallas, solicitado por el Presidente Antonio Guzmán Blanco en 1873, con el propósito de decorar las salas del recién construido Capitolio Federal de Caracas.

Por ende, la necesidad de construir un relato iconográfico de la historia nacional republicana basada en una serie de retratos de sus protagonistas, resulta un fenómeno común a diversas zonas de las Américas y de Europa, y que en el caso de nuestro continente se remonta al caso de Charles Wilson Peale, quien organizó una galería de personajes ilustres en la Filadelfia de la década de 1770, en la que intervinieron diferentes pintores, compuesta por los próceres que habían firmado el acta de independencia en 1776, pretendiendo glorificar la Revolución norteamericana y sus héroes.<sup>10</sup>

El siglo XIX es el momento clave en el cual se comienzan a difundir más ampliamente las colecciones nacionales de retratos en todo el mundo occidental.

En Gran Bretaña, de amplia influencia cultural en América durante ese siglo, G. F. Watts realizó una galería de hombres vivos ilustres, pintados por él mismo, durante la década de 1850, antecedente para la fundación de la Galería de Retratos del Reino Unido (1856). Es interesante consignar que en las discusiones académicas que se llevaron a cabo para su fundación, se suscitan diferentes opiniones: 1) quienes enfatizaban que aquellas obras sólo deberían responder a una buena calidad estética, y 2) los que mayormente contemplaban la importancia de los rostros de quienes habían

---

<sup>9</sup> SISSON, Senado Federal, Brasília, 1999, citado por Leandro Augusto Martins Júnior, *Galeria dos Brasileiros ilustres, escrita biográfica e imaginário nacional na consolidação do Imperio do Brasil (1840-1860)*, XIII Encontro de História, ANPHU, Río de Janeiro, 2011.

<sup>10</sup> WEST, Shearer, op. cit. p. 46

conmemorado más honorablemente la Historia británica: guerreros, estadistas, artistas, literatos o científicos. Ganaron finalmente los partidarios de la segunda opción, es decir, quienes se apoyaron en la descripción de los rasgos, independientemente de la calidad artística que pudiesen ofrecer. La argumentación a favor quedó a cargo del fundador de la Galería Nacional de Retratos, Philip Henry Stanhope, ante la Cámara de los Lores, pronunciada el 4 de marzo de 1856.<sup>11</sup>

En la actualidad esta galería londinense posee la más numerosa colección del género en el mundo.

En casi todo el territorio latinoamericano vemos reafirmada la mencionada coincidencia entre iconografía y literatura biográfica de hombres considerados ilustres, y en casi todas las justificaciones teóricas de los trabajos concretados se invoca la razón pedagógica para futuras generaciones, a la hora de generar un espíritu cívico e integrador en las flamantes repúblicas.

En nuestro país la obra de Isidoro de María ofrece su complementariedad con la Galería de Constituyentes y Asambleístas de la Florida de Eduardo D. Carbajal, de hecho existen numerosos protagonistas en común en ambos soportes celebratorios.

Hacia 1860 de María escribe *Vida del Brigadier General José Gervasio Artigas fundador de la Nacionalidad Oriental*, y en 1879 publica *Rasgos biográficos de Hombres Notables de la República Oriental del Uruguay*<sup>12</sup> en cuyo contenido podemos apreciar la coincidencia de nombres abordados en lo literario y en lo pictórico.

La ciencia tampoco se encontró ausente en éste proyecto nacionalista, ya que José Arechavaleta editará *La Flora Uruguaya* (1895), estableciéndose de esta forma concurrencias temporales en la construcción de un panteón nacional de héroes patrios así como del patrimonio natural del Uruguay.

El género biográfico, como obra literaria de éxito dentro del mundo editorial, aún goza de muy buena salud en la actualidad.

Carlos Real de Azúa mencionaba a los primeros biógrafos uruguayos del estilo de Andrés Lamas, las publicaciones en *El Comercio del Plata*, Lorenzo Batlle escribiendo sobre Melchor Pacheco y Obes, Carlos Anaya refiriéndose a Antonio Pereira, a la vez que Florencio Varela se dedicó a narrar la historia de Santiago Vázquez.<sup>13</sup>

Las biografías aludidas de Isidoro de María, así como también el papel jugado por la *Revista Histórica* en personajes como Oribe, Rivera, Carlos Villademoros o Felipe

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>12</sup> DE MARÍA, Isidoro, *Rasgos biográficos de Hombres Notables de la República Oriental del Uruguay*, Imprenta del Ferrocarril, Montevideo, 1879.

<sup>13</sup> REAL DE AZÚA, Carlos, "Las Biografías", *Capítulo Oriental*, Nº 40, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968-1969, p. 626.

Álvarez de Bengochea ayudaron a construir una narrativa nacional de hombres ilustres, forjadores del carácter oriental, independientemente de lo que entendamos por ello .

Juan E. Pivel Devoto en 1939 recopilará varias biografías de uruguayos en *Rasgos Biográficos de hombres notables de la República Oriental del Uruguay* contribuyendo al mismo propósito de trazar una historia que apoyara sus pilares sobre la base de las personalidades individuales que cimentaron el sentimiento de nacionalidad.

No obstante, para Real de Azúa la biografía uruguaya adolece de “falta de construcción del personaje en todas sus acepciones”<sup>14</sup>.

Alude , sin embargo, a varias de ellas como interesantes, *Ellauri* de Eduardo Estrada, *Nicolás Herrera* y *Andrés Lamas* por Pedro Blanco Acevedo, además de señalar otros autores de relieve, como Fernández Saldaña, Augusto Schulkin o Luis Bonavita.

Sostiene Real de Azúa que los cinco grandes biógrafos que destacan en el Uruguay serían Eduardo de Salterain Herrera (1892-1966) que escribió entre otros sobre Monterroso, Lavalleja, Latorre y J.M. Blanes , Raúl Montero Bustamante (1881-1954) en la *Revista Histórica* sobre Julio Herrera y Obes, Juan Carlos Gómez y Carlos María Ramírez, Telmo Manacorda (1893-1954) en el mismo medio, además de Washington Lockart y Luis Bonavita .

Real de Azúa afirma a finales de la década de 1960, que existían lagunas biográficas importantes en el Uruguay y que nos encontrábamos en deuda con Otorgués, Anacleto Medina, Timoteo Aparicio, Alberto Nin Frías, Eugenio Garzón, Feliciano Viera, Julio María Sosa, sea por la vida azarosa o por los diferentes vericuetos que ofrecerían sus biografías.

Algunas de estas lagunas se han llenado con el tiempo, y en caso de otros personajes queda aún abierta las posibilidades investigativas sobre ellos.

En su obra “Las Biografías” destaca asimismo la débil confiabilidad que ofrecen los relatos en manos de los descendientes, y nos presenta diferentes ejemplos, como Jorge Soler Vilardebó sobre Miguel Antonio Vilardebó, José Claudio Williman sobre Claudio Williman, y María Antonia Masini, sobre Ramón Masini.<sup>15</sup>

En el Uruguay, Eduardo Dionisio Carbajal, célebre por haber realizado el primer retrato de Artigas al óleo, con su obra *Artigas en el Paraguay* (c.1863), propone ya en 1862 a la Comisión de Peticiones del Poder Legislativo la realización de una galería de héroes nacionales, solicitud que por reiteración , será atendida veinte años después, en 1882.<sup>16</sup>

Las Galerías concretadas por Carbajal se dividen en: Constituyentes y Asambleístas de la Florida del 25 de Agosto de 1825 para la sede legislativa, y una Galería

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 627.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p. 633.

<sup>16</sup> Comisión de Peticiones de la Cámara de Representantes, 3 de marzo de 1853 (Acta nº 50, Actas de la H. Cámara de Representantes, p. 238.

Presidencial que comprendía a los primeros magistrados de la república: de Rivera a Tajés, con el propósito de que fuese expuesta en el entonces Museo Nacional.

En lo que respecta a la formación de Carbajal como pintor academicista, la situación económica de su familia no permitía que el joven pudiese costearse un viaje de educación artística en Europa, y es precisamente por esta razón que en 1853 solicitaba ayuda financiera al Poder Legislativo, convirtiéndose en el primer artista becado por el gobierno uruguayo para formarse en el extranjero, con la clara meta de actuar luego como pintor de retratos en el medio nacional.

La propuesta de crear una academia local rioplatense en épocas virreinales, partirá de Manuel Belgrano y su infructuosa Escuela de Dibujo del Consulado (1799-1807), con sede en Buenos Aires. Luego de las independencias, Juan Manuel Blanes abogará por una academia uruguaya dependiente de la entonces Universidad de Montevideo, hoy de la República, que tampoco logrará prosperar (1866).

Esta situación de solicitar ayuda para la formación antecede a la Ley de Becas promulgada por Feliciano Viera el 13 de julio de 1907, la cual estableció un jurado de expertos que se expidiese sobre la elegibilidad del candidato. El mecanismo existente consistía en formular una solicitud a la Comisión de Peticiones del Poder Legislativo, con el aval de informes de sus maestros, así como también de contactos políticos oportunos que contribuyesen a lograr el cometido de forma exitosa.

Ernesto Laroche afirma que la beca de Carbajal se produjo en 1855, a través de la Ley de Presupuesto General de Gastos, con una dotación de \$720 anuales para estudiar en Italia con cargo al Instituto de Instrucción Pública<sup>17</sup>, aunque en realidad esa sería una extensión de la beca originada dos años antes, pues la primera partida dataría de 1853, eventualidad que le permite al artista desplazarse a Europa, a pesar de que en los registros parlamentarios no se especificase la cantidad a percibir por el interesado.

Uruguay se transforma de esta manera en uno de los países pioneros de la región en enviar jóvenes promesas para formarse artísticamente en Europa a cargo del Estado.

Eduardo se embarcaría para Europa a finales de setiembre de 1853, y una vez arribado a Génova, se dirigirá a Florencia, instalándose en la Via della Anunziata, 62, 2º piso, frente al Hospital de los Inocentes - obra del célebre Brunelleschi - en las típicas habitaciones de estudiantes que existían en diversos puntos de la ciudad.<sup>18</sup> No se conocen trabajos de E. D. Carbajal que hayan sido realizados durante su estancia en Florencia o Roma, ya que aún no se encontraba instituida la obligación de realizar envíos probatorios de la actividad artística por parte de los pensionados en Europa.

---

<sup>17</sup> LAROCHE, Ernesto, *Algunos pintores y Escultores*, Montevideo, Morales Hnos., 1938. p.33.

<sup>18</sup> Epistolario de Eduardo Dionisio Carbajal, Biblioteca Blanco Acevedo, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Carbajal no contará, por cierto, con el mismo prestigio que su colega Juan Manuel Blanes, quien realizó lo imposible por transformarse en el “pintor de la patria”, empero, el maragato logró forjarse una formación académica con el célebre pintor Stefano Ussi en la ciudad de Florencia, experimentando posteriormente un período romano, que completará sus estudios antes de emprender su regreso al Uruguay.

Ambos pintores: Carbajal y Blanes, participaron de la cultura del *Risorgimento*. Este movimiento procuró la formación de una identidad nacional italiana frente a la Unidad. Desde los diferentes medios se lanzarán los artistas a la búsqueda de metáforas que avalasen esta cruzada. El propio Ussi eligió un episodio acaecido en la Edad Media en el cual se expulsa al usurpador francés, quien debió de dejar paso a la toma del poder por parte de un florentino : *La huida del Duque de Atenas*. La obra que se convirtió luego en un óleo premiado con Medalla de Oro en París en 1867; composición para la cual Carbajal había posado en el papel de paje.

En la metáfora medieval aludida el Duque Gualtieri encarnaría el poder invasor, al igual que los austríacos en la época de Ussi. El autor pretende demostrar a través de su pintura la forma en que los italianos debían permanecer unidos frente a la imposición de un gobierno extranjero.

Gualtieri VI de Brenne, Duque de Atenas, era un noble francés que había sido llamado a pacificar Florencia, convulsionada por la lucha entre güelfos y gibelinos. El 26 de julio de 1343 será expulsado de la ciudad con el propósito de que retornase al poder Leopoldo II, Gran Duque de la Toscana, y finalmente el poder recayese en un florentino.

Dicha obra en su mensaje alegórico funciona en paralelo con la ópera *Nabucco* de Verdi (1842), donde se asimila la lucha del pueblo judío contra el opresor egipcio, con alusión a la que libraban los italianos frente a los austríacos. Su frase “Va pensiero, sull’ali dorate “se entonará por todo el país en la etapa previa a la unificación, con altísimo fervor nacionalista.

En lo que a su técnica se refiere, Ussi avanzará con el tiempo hacia una pincelada más suelta y empastada, acercándose a los Macchiaioli, buscando siempre una renovación pictórica que lo alejara de la academia. Al poco tiempo de regresar Carbajal a Montevideo, Ussi será nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Florencia, y se convertirá en un destacado retratista. En el panorama artístico italiano, significó un mojón en el cual se anclará la generación de identidades nacionales modernas.

A través del maestro, Carbajal absorberá no solamente sus inicios academicistas, sino también su inclinación por el orgullo nacional, conducente hacia la construcción de una identidad diferenciada.

Al retorno de los becarios a América, no cejarán en realizar una traspolación del espíritu epopéyico italiano al medio sudamericano, pero dirigido a repúblicas recientes que iniciaban la construcción de un relato nacional a la manera romántica europea, que vendrá de la mano de la inmigración de ese continente al nuestro.

En Uruguay podemos señalar una coincidencia temporal entre la propuesta de construcción del Panteón Nacional en 1863, realizado por Bernardo Poncini, cuando se

inaugura el Cementerio Nuevo, hoy Central, con la ya mencionada selección de biografías de héroes patrios de Isidoro de María, titulada “Rasgos biográficos de Hombres Notables de la República Oriental del Uruguay” (1879) y con las propuestas de galerías pictóricas de Carbajal al Parlamento (1862 y 1882).

Los personajes ilustres pintados por Carbajal, que como dijimos en muchos de los casos coinciden con los escogidos por De María, se desplegarán en un formato estandarizado de óvalo de 65 cm x 50 cm. En estos retratos emerge la imagen sobre fondo neutro, a la manera de Velázquez, y de forma similar a la que consigue plasmar David en “La muerte de Marat”, de tal suerte que el observador se focalice exclusivamente sobre el personaje, evitando la distracción con detalles superfluos.

El comentario de Roberto Amigo respecto a la *Galería de Celebridades Argentinas*, como cumplimiento de un designio de “cubrir el nuevo vacío de imágenes” que había dejado el sistema colonial, se compadece perfectamente con la aplicación de similares ideas implementadas por Carbajal en el ámbito local.<sup>19</sup>

El investigador argentino cita un artículo en el diario de Mitre “Los Debates” del 17 y 18 de agosto de 1857, página 2, en el cual se explicita el propósito: “(...) Y cuando los extranjeros nos preguntasen cuáles fueron los hombres célebres que ilustraron la tierra argentina, en vez de ruborizarnos, como tenemos que hacerlo hoy por nuestra falta de escritos históricos, podríamos presentarles una galería digna de ser admirada, y de dar de nuestros antepasados y de nosotros una idea ventajosa. Un pensamiento tan patriótico no pueden menos que contar con el apoyo del pueblo”.<sup>20</sup>

El hombre virtuoso ejemplo de civismo, que fragua la identidad nacional, no es un producto latinoamericano, sino que se remonta a las cortes renacentistas italianas, donde el retrato del individuo representado actuaba mayormente a través de su investidura, simbolizada más por su atributo que por su calidad estética o similitud con el modelo.

Durante el Renacimiento Italiano Federico de Montefeltro empleó a Justo de Gante en la década de 1470 para que le realizara una galería de eminencias, al estilo de la que había llevado a cabo Andrea del Castagno en 1450.

Paolo Giovio, obispo de Nocera, para “estimular la virtud de los hombres”, al final de la década de 1530, había conseguido reunir unos 400 retratos de hombres ilustres en su villa del Lago di Como.

A continuación y dentro del mismo espíritu Cosme de Medici (1553), motivado por la focalización humanista sobre la personalidad individual como motor de la Historia - y como demostración de que el propio líder era el justo heredero de una tradición de hombres sobresalientes - decidió atesorar para sí una colección de retratos que reflejase esa línea de personalidades destacadas. Para cumplir con éste propósito encomendó al artista Cristofano dell’Altissimo copiar la colección de Giovio. Posteriormente esta saga pictórica será completada por el Cardenal Leopoldo de Medici con otros retratos

---

<sup>19</sup> AMIGO, Roberto, op. cit. p. 22.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 22.

significativos, que diesen no sólo esplendor a la familia, sino por elevación a la propia Toscana.<sup>21</sup>

Aunque no existan documentos que avalen tal afirmación, es posible inferir que durante su estancia en Italia, Carbajal haya tenido acceso a alguna de estas galerías de hombres ilustres que inspiraran su posterior proyecto para el Uruguay.

En estas colecciones de notables, se busca fundamentalmente representar físicamente a un personaje idealizado en su trayectoria, a veces con referencia a personajes reales, otras siguiendo un modelo absolutamente ficticio. Porque la necesidad de verosimilitud se tornará más estricta a medida que nos acerquemos al positivismo del siglo XIX, internándonos en una época en la que la imagen se irá despojando de la labilidad y debilidad que la había caracterizado en épocas anteriores.

Un espíritu positivista no lo hallamos solamente en la confiabilidad de los testigos buscados por Blanes para construir *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877) sino en la preocupación de Carbajal por conseguir testimonios de contemporáneos de Artigas para elaborar su retrato. Algunos de ellos son los del Cap. Rivero y el de los coroneles Melilla y Cáceres, para que declarasen por escrito la similitud que hallaban entre el personaje del óleo sentado con el fondo de un paisaje tropical – basado en el dibujo de Demersay (1846) - y el Gral. Artigas que estos militares habían conocido en vida o visitado en su exilio paraguayo.

El libro que sostiene en su mano se refiere incluso a una anécdota vertida por el Cnel. Cáceres, en la que le relató a Carbajal que el Gral. Artigas solía retirarse a un paraje solitario “llevando la Constitución de la patria”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> WEST, Shearer, op. cit. pp. 122-123.

<sup>22</sup> “(...) el Sr. Carbajal valiéndose de único retrato del General Artigas que se ha recibido de Francia y que posee el Sr. D. Andrés Vázquez, se dispone a copiarlo al óleo, de cuerpo entero, para cuyo efecto se lo ha facilitado el Sr. Vázquez. Aunque aquel retrato está de perfil, el señor Carbajal procurará sacarlo de frente.” (*La República* “Retrato del Gral. Artigas” 17 y 18 de noviembre de 1862.

El coronel Melilla testimonia que le halló un parecido sorprendente. Que su comentario fue vertido en presencia de Manuel Durán y Eduardo Dávila, en la casa de Carbajal. Llamaron al Cap Rivero para que confirmara su opinión. Sacó un vidrio de aumento, por lo cual abona la teoría que fue el pequeño, el boceto. Exclamó: “Pues, no lo he de conocer, es tuitito el Gral Artigas, bastante mate le he cebado en mi vida” El testimonio se ofrece el 19 de mayo de 1865 ante Pedro D Melilla.

También testimonia el Cnel. Cáceres que se encontraba en el Paraguay, atestiguan su “ semejanza, que no puede ser más perfecta” 21 de octubre de 1873.

Consigna “La Democracia” que Cáceres era un militar que se encontraba en el Paraguay en 1847.

Facsímil de la carta manuscrita autógrafa de Ramón de Cáceres (h) del 15 de enero de 1865. “Certifica que se parece mucho al original que representa y que me hallo autorizado para emitir mi opinión a este respecto porque estube (sic) con él en la Asunción capital de aquella República, el año 1847 pocos meses antes de su fallecimiento”.

El Cnel Ramón de Cáceres (h) visita a Artigas en Asunción, había luchado con él contra los portugueses, aunque se produce entre ellos un entredicho a raíz de un pasaporte que le pide Cáceres para abrir otro frente en Mandisovi, que le es denegado.

A partir de ese momento Cáceres se traslada a Entre Ríos, y se acerca a Ramírez.

La obra no logra cosechar una valoración inmediata, y se llega al extremo que el gobierno uruguayo no se dispone a comprar el primer retrato al óleo de su libertador. El 7 de agosto de 1866 *El Siglo* propone una suscripción popular para adquirir el mencionado retrato y colocarlo en las salas del Museo Nacional. El gobierno continuaba sin demostrarse demasiado interesado en su adquisición.

La situación no se resuelve en un plazo breve y recién para el 21 de octubre de 1873 el periódico *El Ferrocarril* transcribe una carta, firmada por Carbajal un par de días antes, en la que se consignan las tratativas con el Sr. Tavolara, director del entonces Museo Nacional, para finalmente efectivizar la compra del retrato de Artigas por parte del Estado.

La crítica del momento valoró más el hecho de haber concretado el retrato al óleo del General, que sus logros artísticos. El diario *La Democracia* en su edición del 14 de octubre de 1873 se refiere al retrato de Artigas como “los primeros ensayos de un artista modesto (...)”- aunque aclara – “(...) Recomendamos a los inteligentes esa producción del Sr. Carbajal”

Según su nieto Carlos, además de ese retrato de Artigas en el Paraguay, Eduardo llevó a cabo dos más del caudillo, destinados a las Cámaras, en los que aparecía con uniforme de General, pero que luego resultaron retirados de la sede parlamentaria por Latorre, a raíz del incidente que sostuvo el artista con el dictador. Según versión del Contralmirante Carbajal, se desconoce en la actualidad el paradero de ambas obras.<sup>23</sup> Consultado el conservador de las obras artísticas del Palacio Legislativo: Sr. Astesiano, confirmó que efectivamente no se halla obra alguna de ese pintor en el acervo de la institución.

Para los retratos a los que se aboca el pintor, cuenta particularmente la importancia simbólica del cuerpo a representar, en lo que a magistratura, estatura moral, símbolo de valores edificantes y constructores de identidad cívica se refiere, estos deben necesariamente que ostentar mucho mayor peso que la propia verosimilitud con el representado; sin embargo, Carbajal insiste con la justeza de la representación en la medida que le fuese posible la investigación fisonómica.

Frente a la ausencia de imagen referencial, solía recurrir a fuentes de discutible confiabilidad. En el caso de Juan Pablo Laguna, constituyente de 1830, se vale del retrato de un hermano suyo: el Gral. Julián Laguna, litografiado en Buenos Aires (1835), como un medio legítimo que pudiese colaborar en la confección de una posible imagen de perfil, a la manera del fisionotazo, que sin lugar a dudas, no deja de ser una construcción imaginaria, ni dista demasiado del procedimiento utilizado por Andrea del Castagno en el Renacimiento y seguido luego por otros pintores.

---

Posteriormente se verá con Artigas cuando éste se encuentre ya en su exilio de Paraguay próximo a su fallecimiento.

*Ramón de Cáceres (h), soldado de nuestra Independencia* por Armando Cáceres Brie, Revista de la Biblioteca Nacional Nº 9, Montevideo, 1975

<sup>23</sup> CARBAJAL, Carlos, *Eduardo Carbajal*, Revista Nacional, Noviembre de 1941, Nº 47, p 231-257.

El retrato de *Artigas en el Paraguay* inaugura la serie de grandes dimensiones llevada a cabo por el artista; y a éste le seguirán los de Joaquín Suárez, Melchor Pacheco y Obes (2,45 x 1,88 m), León de Palleja, Gral. Flores y Gral. Enrique Castro; que se llevarían a cabo entre 1868 y 1870, aunque también podríamos incluir entre ellos los de Fermín Ferreira, Jacinto Vera, Rafael Giménez, esposos Belo- Carbajal, Cnel. Tomás Baliñas, entre otros. En varias de estas pinturas se presenta a los personajes rodeados de los atributos correspondientes a su posición, a diferencia de lo que sucede con las galerías.

En este tipo de retratos es frecuente que se describa el ambiente en el que se hallan inmersos, conformando una *mise en scène* que trasunte su notabilidad. El fondo de escena de ésta modalidad de pinturas se suele mostrar un lema, alusiones, jeroglífico o emblema con el que se pretende identificar el retratado, como otra forma de connotar sus logros o intereses.

Estos signos luego poseen una interpretación más contingente, según la época que los observe, considerando que siempre los convencionalismos suelen ser hijos de su tiempo.

Los retratos de Carbajal no acostumbran a ostentar la magnificencia que ofrecen otros héroes americanos, porque no coincidiría de forma alguna con la idiosincrasia nacional. Parecerían pretenciosos a nuestros ojos, y es por ello que resultan coherentes con la interpretación en la clave de discreción con la cual el autor realiza su construcción personal sobre el *Artigas en el Paraguay*.<sup>24</sup>

Una imagen que resulta más próxima al espectador uruguayo, menos formal. No se nos impone de manera rimbombante con un excesivo empaque de líder y estadista, como han sido representados otros libertadores americanos.

Laura Malosetti en el catálogo de la exposición realizada en el Museo Histórico Nacional en 2011, publicado en 2014, plantea la dudosa credibilidad respecto a la imagen vertida por el científico Demersay en el retrato de Artigas, que servirá como base a los posteriores, y que dieron lugar a una variada iconografía sobre el libertador. Dada cuenta la opinión que el francés deslizó en relación a su persona: “jefe de salteadores de la más formidable especie (por cuanto se servía de la política como máscara y pretexto se sus latrocinios)”, podemos fácilmente deducir que su registro se hallaba muy distante de la imparcialidad, aunque esta sea siempre un imposible de practicar<sup>25</sup>.

Señala Malosetti que “el artista eliminó los personajes secundarios que aparecían en el fondo y recortó la figura de cuerpo entero en un óvalo, dentro del cual preservó sin embargo, datos del paisaje que la ubican en las afueras de la ciudad de Asunción”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Eduardo Carbajal: “No he querido despojarle de todas sus insignias militares, y admitiendo que bien hubiera podido conservar su levita, se la he dejado El pantalón dado vuelta sobre la media de algodón (no de seda) es muy de la época, y natural del hombre que se dedica personalmente a las tareas de labranza... si en mi humilde concepción no he retratado el fasto vano, he traducido la grandeza y la gloria real o procurando al menos (...)”.

<sup>25</sup> MALOSETTI COSTA, Laura, “Artigas imagen y palabra en la construcción del héroe, *Un simple ciudadano, José Artigas*, Museo Histórico Nacional, Montevideo, 2014 p. 263.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 267.

Observa asimismo la historiadora que “Carbajal presentaba a Artigas como un sereno patriarca rural, casi como un *gentleman farmer*, con un amplio sombrero de paja a su lado, y un poncho adornado con guardas debajo del cual se dejaba entrever la casaca del antiguo guerrero. Su mano derecha señalaba el libro de la Constitución del Uruguay, como símbolo de una tardía realización de su proyecto político, función de construir una imagen que se apartara de la idea de un caudillo despiadado y lo presentara como un reposado estadista en el exilio, precursor de la independencia del Uruguay”.<sup>27</sup>

El retrato de Artigas en el Paraguay proyecta una imagen diferente a la plasmada en el de Joaquín Suárez, con todos los accesorios de su investidura, su despacho con escritorio, que lo vincula al ámbito urbano, pero también con el cortinado color granate, que conjuntamente con la columna, deben su origen a imágenes de la Virgen y el Niño, como símbolo de autoridad, solidez de la posición actual o la que se aspiraba a alcanzar por parte del representado.

Detrás de la imagen de Suárez se describe una escena de violencia, junto a una nube de pólvora, como un pasado de enfrentamientos que se deja atrás con vistas hacia la instauración de una institucionalidad fuerte.

El personaje se yergue de pie, con bastón y guantes, connotando no solamente su carácter de civil, desprovisto de su pasado de Capitán de Milicias que le había sido otorgado por Artigas, sino su don de mando y capacidad para mediar en conflictos, como sucedió en la realidad histórica.

El tapiz rojizo, con entorchados dorados, que cubre la mesa – escritorio, detenta el escudo nacional bordado, orlado por la bandera que el propio Suárez había aprobado para la Estado Oriental e izó por primera vez como mandatario.

Encima del escritorio se coloca un tintero con la imagen de la República, tocada con el casco de Minerva, protectora de la sabiduría, las artes y las técnicas de la guerra, sobre el cual descansan un par de plumas, una blanca y otra celeste, con los colores patrios. Junto a él se despliegan unos papeles que descansan encima de un libro, que muy factiblemente se trate de la constitución de 1830.

Se impone la pluma como arma del Estado constitucional que redacta sus leyes, en oposición a un pasado de enfrentamientos entre las facciones que lucharon en la Guerra Grande, como se señala en el fondo de la composición.

El romanticismo había logrado incluir en su temática a la pintura histórica, aún con técnicas de pincelada suelta, sin embargo los principios academicistas imperaron en la mayoría de nuestros pintores becarios, cuando se trataba de ilustrar una gesta patriótica o retratar personajes de relieve. La tradición parecía asegurar la solemnidad del caso. Desde hace unas escasas décadas, superadas las huellas de denostación de las vanguardias del siglo XX hacia ése estilo, las nuevas tendencias historiográficas han vuelto a ubicar a la pintura de Historia en su justo contexto, y como respuesta a una situación coyuntural. Destacando el momento en que autores de diferentes continentes

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 268. Malosetti recoge el testimonio del autor respecto a sus intenciones de cómo describir al general, expresadas en el diario *El Ferrocarril* el 21 de octubre de 1873 : El quebranto de la edad, los hondos pesares del espíritu trabajados por tantas y tan rudas y variadas emociones, las fatigas de la vida del gran patricio, y el constante ejercicio de los efectos íntimos del alma en constantes obras pías, borrarón totalmente el ceño del viril ardor en la amplia frente y en la mirada del antiguo adalid a cuyos antiguos bríos, patria, independencia y libertad debemos. En mi humilde concepción no he retratado el fasto vano, he traducido la grandeza y la gloria real o procurándolo al menos”.

se embarcaron en la realización de lienzos de gran formato para relatar episodios considerados cardinales, batallas victoriosas, o narraciones mitológicas que fungiesen como parábolas didácticas, con el fin de connotar valores de arrojo y patriotismo moralizante.

En cuanto a la actividad de Eduardo Carbajal en Montevideo, a poco más de un año de su arribo, el 8 de julio de 1859, inicia su actividad académica, con su nombramiento efectivo como catedrático del Aula de Dibujo en la Universidad Mayor, sustituyendo al escultor José Livi, quien ejercía ese cargo de manera interina.

Carbajal se dedicará a la docencia universitaria hasta su retiro el 6 de setiembre de 1875. Recibirá por el ejercicio mismo una paga de \$600 anuales, un estipendio más asimilable al percibido por un catedrático de idiomas, diferente al caso de un académico de Filosofía, quien podía cobrar una cantidad próxima a los mil pesos, lo cual también nos indicaría la valoración social del arte en relación a otras materias en el Uruguay del momento.<sup>28</sup>

Continuando con el periplo italiano de Eduardo Carbajal, a principios de 1855 se dirigirá a Roma, donde se domicilia en la Via Bocca di Leone, 11, 2º piso<sup>29</sup>, a tres cuadras de la Piazza di Spagna, entre el Ara Pacis y la Trinitá dei Monti. Luego, se aloja en Piazza Venezia N° 12, (varios años antes de que allí se construyese el Monumento a Vittorio Emanuele (1885), o que el Palazzo Venezia funcionase como museo.

Carbajal en su epistolario trasunta no sentirse totalmente cómodo en Roma, sino más bien deprimido, tal vez podamos inferir que no se hallaba totalmente conforme con los resultados cosechados en la península, o dificultades en avanzar hacia sus búsquedas encaminadas en torno al perfeccionamiento técnico.

Un amigo suyo, llamado Giacomo, en una carta fechada el 9 de abril de 1856, en relación a su desánimo le dice “Voi siete fra l’isolati”<sup>30</sup> Giacomo se encontraba entre los tantos que lo estimularon para que tuviese fe y continuase en su proyecto. Se desconoce la formación que recibió en la ciudad de Roma, pero se pueden deducir algunas causas por las cuales se dirigió allí. Además del natural interés artístico por conocer un centro que gozaba de enorme y prestigiosa historia artística, un hecho determinante resultó ser la epidemia de cólera que se desató en la Toscana. El desastre se cobró 26 mil muertos al 31 de octubre de 1855, y tres mil de ellos se localizaban en Florencia. Esta eventualidad ocasiona que varios extranjeros huyesen de allí, en un clima parecido al que recrea Thomas Mann en su obra *Muerte en Venecia* (1912).

Luego de su estancia de un año en la capital italiana, contrae matrimonio con una florentina de familia inglesa: Luisa Gramgee, con la cual parte de regreso a Montevideo

---

<sup>28</sup> Caja 14, Carpeta 36, Archivo de la Universidad, Archivo General de la Nación, Montevideo.

<sup>29</sup> Epistolario de Eduardo Dionisio Carbajal, op. cit.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

desde Génova, en la nave *Rosita*, el 11 de enero de 1858, encontrándose ya de regreso en el Uruguay para abril de 1858.

Una vez en su país se dedicará a las clases de dibujo, y a encargos de retratos de familia, e incluso complementará los ingresos encaminados a solventar la vida familiar ofreciendo clases de francés e italiano.<sup>31</sup>

Se anuncia para dictar clases de dibujo, óleo, miniatura y copiar cuadros en múltiples periódicos de la capital, en *La Nación* el 11 de agosto de 1858, y al siguiente año se ofrece a directores de colegios a través de *La República*.

Establece su taller en la calle Washington N° 62 en la Ciudad Vieja de Montevideo, y se dedica a pintar retratos para la burguesía local, así como a exponer para la venta en casas de comercio, al estilo de Bousquet, que entre otros ramos ofrecía objetos de arte. Contó con destacadas personalidades como comitentes, a saber: Félix Buxareo, Andrés Lamas, Salvador Ximénez, y P. Belgrano.

El mayor mérito de nuestro pintor, es sin lugar a dudas, la realización de las mencionadas Galerías de personalidades que comenzó en 1882. Con anterioridad, en 1867, Carbajal había contribuido en galerías ya establecidas, como la de rectores de la universidad, llevando a cabo el retrato del Dr. Fermín Ferreira, una obra de gran porte que fue ubicada en el Salón de la Universidad el 3 de setiembre de ese mismo año.

Carbajal planteó claramente el objetivo de estas galerías en su propuesta al Poder Legislativo en 1862 de la siguiente forma: “Esta proposición digna de ser aceptada para que no se olviden los grandes servicios hechos a la independencia nacional, debiera ser acompañada de otra en que se propusiera hacer la biografía de cada uno de esos personajes. De este modo se tendría el retrato moral al lado del físico y en sí las máximas y conceptos de nuestros prohombres se encontrase reflejado un Washington, un Franklin, Guillermo Tell, Vasco Núñez de Balboa y un tanto más importante sería el monumento que la posteridad encontraría en la galería que se propone”.<sup>32</sup> Reforzando la necesaria concomitancia entre imagen y biografía, que hemos tratado anteriormente.

En 1882, tras la insistencia del artista, el Ministerio de Gobierno aprueba su propuesta de realizar retratos de los primeros catorce presidentes constitucionales de Uruguay, aunque en realidad, por imposición política, se incluyen dos de facto. Se establece un plazo de un año con un pago en mensualidades hasta completar los \$1500, a cargo del presupuesto del Museo Nacional. Los presidentes serían de Rivera a Santos y las obras las recibiría el director del Museo Nacional, abonándosele en primera instancia \$ 200 en calidad de adelanto, con el fin de que hiciera efectivos los retratos que habrían de ser exhibidos en esa institución pública.

---

<sup>31</sup> “Lecciones de Francés, italiano y Dibujo a domicilio. Eduardo D. Carvajal hace saber al público que desde esta fecha dará lecciones a domicilio de los tres ramos arriba expresados”, diario *El Pueblo*, 19 de Agosto de 1865. Montevideo.

<sup>32</sup> La petición se publica en el Diario *La República*, Vol. IX, N° 1844, Montevideo, 20 de marzo de 1862.

La valoración de la galería parecía demasiado escaso, si consideramos que previamente había establecido \$2.500 como honorarios para su retrato del presidente Joaquín Suárez, que si bien era de grandes dimensiones, no mantiene relación comparativa con los catorce óvalos. No cabe duda que los apremios económicos que lo acuciaban lo habrían obligado a aceptar un precio muy inferior al que se debía de haber propuesto.

El primer retrato presidencial que realizó es el de Oribe, que parece ser el de mejor y más cuidada factura. Hará efectiva su entrega junto con el de Rivera el 18 de abril de 1882, y desde allí continuará sus cancelaciones pactadas hasta 1885. Una vez acabada la Galería Presidencial el 25 de setiembre de 1883, nuestro pintor realizó solicitudes periódicas al Museo Nacional para ir actualizándola. Consiguió de esa manera plasmar en pintura hasta el penúltimo presidente del Uruguay antes de su fallecimiento: al Dr. Julio Herrera y Obes. Cuando asume Juan Idiarte Borda (1894), el artista ya se encontraba en delicado estado de salud y no logra llevar a cabo su retrato al óleo.

Resulta un detalle de particular importancia señalar que la aprobación del proyecto de galería presidencial, se produce durante el gobierno del Gral. Máximo Santos, en el cual se imponía precisamente la necesidad de fortalecer esa primera magistratura, legitimando a un cuestionado gobierno autoritario, como continuidad de la institucionalidad histórica.

Este período santista se verá opacado aún más por una estratagema política que pergeña el militar para permanecer en el poder: crea un nuevo departamento (Flores), para ser elegido senador por el mismo, convertirse en Presidente del Senado, y luego perseguir la renuncia del entonces presidente de la república: Francisco Antonino Vidal, con el fin de ocupar su cargo (en ese momento no existía el cargo de Vice-Presidente y en la primera línea de sucesión se encontraba el presidente de la cámara de senadores).

Tanto Santos como Carbajal pertenecen a un período en el que campeaba una profunda necesidad de dotar al ciudadano de una iconografía con identidad institucional estable y duradera, que demostrase un fuerte anclaje en un pasado fundacional que se proyectara sobre la institucionalidad presente.

El programa se vería completado por pintura y escultura *ad hoc*, como lo demuestra la formación de la comisión para la erección del monumento al Gral. Artigas, aprobada en la Asamblea General del 2 de julio de 1883, de la cual formó parte el propio pintor.<sup>33</sup>

Desde 1880 Carlos María Ramírez estimulará la reivindicación de la figura de Artigas y la propuesta de monumento sería el resultado de ésta prédica.<sup>34</sup>

Es importante advertir que ese mencionado proceso de modernización condice con la necesidad de cohesión nacional frente a las luchas entre los partidos políticos y a su vez las propias luchas intestinas dentro de estos.

---

<sup>33</sup> El jurado artístico se hallaba integrado por Pedro Visca, Pedro Mascaró y Soca, Eduardo Mac Eachen, José Parra, Miguel Pallejá, Carlos Corectti, Nicolás Panini, Pedro Valenzani, José Marraschini, Goffredo Somnavilla, Juan Ferrari, Luis Olivier Montero y Juan Paganucci. Epistolario de Eduardo D. Carbajal, Biblioteca Blanco Acevedo, MHN.

<sup>34</sup> PIVEL DEVOTO, Juan, *De la Leyenda Negra al culto artiguista*, Biblioteca del Palacio Legislativo, Montevideo, 2004.

La situación general del Estado uruguayo en el inicio de la Galería Presidencial continuaba siendo delicada, con focos revolucionarios, como el del Cnel. Máximo Pérez (1882). La concreción de la galería no resulta por lo tanto ajena a esa coyuntura. Se halla signada por la necesidad de una institucionalidad fuerte que se viera reflejada simbólicamente en un panteón de héroes nacionales, persiguiendo el fin de reafirmar una vocación republicana del país. Un Uruguay que formara parte de un proyecto de modernización, alejado de la visión de un país cimarrón.

Un Uruguay que recién en ese año de 1882, las cámaras ratificarán el reconocimiento de España a la República Oriental, nos informa asimismo de la situación de nuestro país en el concierto internacional, a la vez que sobre la necesidad perentoria de reafirmación de su identidad.

El colofón de ese avance de corte positivista hacia una sociedad educada dentro de los parámetros europeos lo constituye la reforma vareliana.

Ámbitos como el Club Universitario, el Ateneo, el Club Católico, la Sociedad Filo-Histórica, o el Club Joven América, propugnaban ese nuevo país que producía literatura acorde con la construcción de una identidad patriótica, a saber: “Leyenda Patria” (1879), “Tabaré” (1888), así como la posterior “Epopéya de Artigas” (1910) escritos por Juan Zorrilla de San Martín, o en el género de la ópera podemos encontrar “Liropeya” (1879-1881), de León Ribeiro, basada en el drama “El Charrúa” de Pedro P. Bermúdez.

“Ismael” (1888) de Eduardo Acevedo Díaz o “Versitos Criollos” de Elías Regules (1894), contribuyen de igual manera a forjar el sentido de patria e identidad nacionales que se precisan para generar raíces y construir pertenencia al Uruguay profundo, fuera del de los “doctores” de la capital.

Desde la finalización de la Galería Presidencial y hasta 1885, Carbajal se dedicará a plasmar la Galería de Constituyentes de 1830 y la de Asambleístas de la Florida de 1825.

El 25 de junio de 1887 presentó ante la Comisión de Peticiones del Poder Legislativo otra propuesta del estilo de las anteriores: crear una galería de representantes parlamentarios. Su proyecto consistía en que se le abonase \$150 por cada retrato de “tan preciosas y respetables memorias para asilarlas en el Templo de las Leyes”<sup>35</sup>. Pero en sesión de sala de comisiones del 7 de marzo de 1888 la Cámara de Representantes considerará innecesario examinar la propuesta de E. D. Carbajal de pintar retratos de diputados. Se argumenta que ya que se proyecta construir una nueva sede para el Poder Legislativo, tal vez esa galería no fuese adecuada para su futura decoración. Por lo tanto se determina “esperar a mejor oportunidad” la propuesta del pintor.<sup>36</sup>

Con posterioridad Carbajal insistirá en la comitencia del Estado, proponiendo “una galería de retratos de jefes militares de alta graduación, desde coroneles a brigadieres, que al frente del Ejército Patrio, en la guerra por nuestra independencia, coronaron definitivamente con su valeroso y desinteresado esfuerzo las aspiraciones contenidas en

---

<sup>35</sup> Copia de carta mecanografiada, Carpeta N° 27, Sección Antecedentes, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

<sup>36</sup> Diario de sesiones de la H. Cámara de Representantes. Sesión del 27 de junio de 1887.

el programa político de aquellos próceres”.<sup>37</sup> Ese proyecto tampoco logra eco en las autoridades del momento y ninguna de las dos últimas proposiciones arribará a buen puerto. Nos revelan igualmente, la imperiosa necesidad que sufría el pintor de lograr colocar alguna obra que le permitiese ganarse el sustento.

En cuanto a la técnica pictórica de Carbajal podemos aseverar que ofrece diferentes grados de calidad en la consecución de sus galerías, en algunos casos su pericia destaca dentro de los presupuestos que miden la virtuosidad para conseguir un retrato de ese género: composición, perspectiva, dibujo y color; tal cual se refleja en el Gral. León de Palleja, Gral. Máximo Santos, Julio Herrera y Obes, Juan Susviela, Cnel. Latorre, Ramón Masini; mientras que en otros se revelan como evidentes algunas prisas y descuidos de orden técnico, que disminuyen el valor de las obras, hasta aproximarse incluso, a la tosca caricatura, como sucede con Cristóbal Echevarriarza, Felipe Álvarez de Bengochea, Francisco Larrobla o Manuel Barreiro.

En algunos casos parece que el artista no logra despegarse totalmente del modelo icónico que toma como referencia para componer una imagen de tipo academicista que él mismo pretendería como ideal.

A pesar de que como expresamos anteriormente en el tipo de retrato de Estado se suele declarar que el mérito artístico es un factor secundario, la calidad técnica ha constituido siempre un importante elemento para establecer un juicio de valor.

El 29 de diciembre de 1913 surge la primera solicitud del director del Museo Histórico Nacional Luis Carve con el propósito de que la obra de Carbajal - custodiada en el recinto parlamentario- fuese donada a esa institución. Una de las primeras razones invocadas por el jerarca, reside en que el inminente traslado de sede legislativa a un nuevo emplazamiento, podía causar cierta inarmonía de esos antiguos retratos respecto al nuevo edificio.

La inauguración del Palacio Legislativo recién se concretaría en 1925, y en la medida que el estilo del nuevo palacio de las leyes sería estrictamente neoclásico, el motivo esgrimido no resultaba de recibo, se trataba de una simple estrategia para enriquecer el acervo del museo.

Persiguiendo ese mismo propósito se adujo ante la presidencia de la Cámara de Senadores, que la obra de Carbajal carecía de todo mérito artístico, y que sólo alcanzaba valor documental, por lo cual el museo podía prestar mejor servicio de enseñanza pública exhibiéndolos en sus salas.<sup>38</sup>

Frente a la falta de respuesta del Senado el director Carve volvió a reiterar la solicitud a ese mismo cuerpo legislativo el 17 de abril de 1917, obteniendo ésta vez una contestación afirmativa dirigida a colocar a la vista del público lo que se hallaba en uso restringido, reservado a los que visitasen la sede parlamentaria. El mismo funcionario invoca nuevamente la misma línea argumental: que su principal valor era el documental y no el artístico, y expresa que el propósito fundamental radicaba en “exhibirlas a los que concurren a sus salas: “la colección permanentemente abierta a la curiosidad del público ilustrado animados por el gusto de averiguar y saber la tradición

---

<sup>37</sup> Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Sesión de Comisiones del 7 de marzo de 1888, Tomo XCII, pp. 209-212.

<sup>38</sup> Carta original, Carpeta Nº 455, Sección Antecedentes, Museo Histórico Nacional, Montevideo

nacional” y ante todo insiste en el “servicio que prestará a los intereses del país”, por ese mismo motivo.<sup>39</sup>

Richard Brilliant comentaba que el retrato es difícilmente posible verlo como una mera obra de arte, sin pensar en la persona representada, su calidad puede hacer a la estética, pero la motivación con la que fue creado es lo que resulta fundamental.<sup>40</sup>

Para la mentalidad de la segunda década del siglo pasado, el procedimiento llevado a cabo por parte de Carbajal, basado principalmente en la copia de retratos de obras previas de diferentes autores, constituía un demérito artístico. Sin embargo, si indagamos en la historia del arte, veremos que algunos retratistas geniales, como Tiziano, realizaban también copia de otros autores sin complejos, y no por ello perdieron la consideración de sus contemporáneos. De hecho el de Isabella d’Este, es copia del de Francesco Francia, quien a su vez lo había copiado de otro pintado por otro artista diferente.

Muchas de las obras originales a las que se remite Carbajal se encontraban ya en poder del propio Museo Nacional, y el autor las solicitaba en préstamo, por lo tanto, no es que el Estado careciera totalmente de imágenes, sino que el objetivo perseguido estribaba en la construcción de una galería exhibida de forma coherente y ordenada.

La mayoría de los personajes retratados por Carbajal tienen como sustento obras de Gallino, Gras, Verazzi, y Blanes<sup>41</sup>. Su forma de trabajar comprendía también la tarea de duplicar retratos de personalidades, conseguidos a través de sus descendientes (destaca el caso de Manuel Calleros)<sup>42</sup> o fotografías de los mismos (Gabriel Pereira).<sup>43</sup>

Para llevar a cabo el retrato de Manuel Calleros, pide a sus familiares que testifiquen en base al retrato que se hallaba en su poder, lo cual resulta bastante particular el hecho de que la copia de otro retrato fuera pasible de ser autenticada por su familia.

La única obra que nos consta que fue llevada a cabo *d’après nature*, como se solía llamar en su momento a las que se tomaban del modelo en vivo, es el retrato del Presidente Gral. Máximo Tajes (1886-1890), debido a que media una solicitud escrita del artista para que el Primer Mandatario posase para él. La alta calidad de esta obra, nos revela a un Carbajal que cuando demuestra esmero, logra alcanzar un excelente nivel de factura retratística.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Reaktion Books, Nueva York, 1991. p. 24.

<sup>41</sup> USLENGHI, Raúl, “Catálogo de las Obras del Pintor Eduardo D. Carbajal, Existentes en el Museo Histórico Nacional”, *Revista Histórica*, vol. XIII, 1941, p.542. Las siguientes obras se hallan basadas en los pintores que se detallan a continuación: en Gallino ( Fco Llambí, Pablo Zufriateguy, Juan M<sup>º</sup> Pérez, Felipe Álvarez de Bengochea, Juan Susviela, Julián Alvarez y Pedro Pablo de la Sierra. En Verazzi ( Gral. Rivera) En Gras (Gral. Oribe (1833) y Fco Aguilar) y en Blanes ((Venancio Flores, 1859)

<sup>42</sup> El 5 de febrero de 1884 también la Sra. Margarita Suares de Costa y Pablo Nin y González, afirman que el retrato presentado por Eduardo D Carbajal de Manuel Calleros ( Primer Presidente del Gobierno Provisorio de la Provincia Oriental en junio de 1825) “lo encontramos tan parecido que podríamos calificarlo de idéntico al original que hemos conocido con la intimidad y frecuencia del parentesco” Debido a que fue al parecer tomado de un retrato en posesión de la familia. (Fondo del Ministerio de Gobierno. Particulares. Archivo AGN, Febrero de 1884). Carbajal se presenta en 1884 con este certificado de parecido ante el Museo Nacional para venderlo por \$115.

<sup>43</sup> Agradecemos este dato a Ernesto Beretta.

Cabe plantearnos entonces la naturaleza del retrato de Estado al que se dedicó nuestro pintor, el cual encierra en su composición sus reglas, sus estereotipos, y se encuentra obligado a simbolizar y homenajear a un personaje eminente, así como el hecho de cumplir con la condición de reflejar su estatus.

El retrato presume de contener la esencia interior del personaje representado, su psicología, su gesto más identificatorio, siguiendo la premisa aristotélica de reflejar la apariencia interior.

Los ojos comprenden elementos cruciales a la hora de revelar actitudes, si observamos la expresión que trasuntan en ellos los interesados sobrinos del Papa Paulo III representados por Tiziano. Ese tipo de retrato nos acerca también a la mirada inteligente y astuta que consigue reflejar Velázquez en su representación de Inocencio X.

Aymar Gordon comenta sobre estos rasgos faciales: “Los ojos son el lugar en el cual buscamos la más completa confiable y pertinente información. Las cejas logran registrar casi sin ayuda de otro elemento, maravilla, pena, miedo, dolor, cinismo, concentración, melancolía, displacer y expectativa, en infinitas variedades y combinaciones”.<sup>44</sup>

Conjuntamente con esos detalles físicos, la vestimenta coadyuva de manera relevante con el fin de comunicar a través del atuendo una cierta imagen de jerarquía del personaje.

Al decir del pintor victoriano Edward Burne-Jones “La única expresión que se permiten en la gran retratística es la expresión de carácter y calidad moral, nada temporal, efímero o accidental”.<sup>45</sup> El gobernante está destinado a interpretar un ejemplo de vida, obligado a generar conductas públicas de emulación.

El sacrificio del héroe, el control de las pulsiones de los hombres y mujeres, apuntan a la construcción de ciudadanía a través de un modelo ideal.

Hasta el advenimiento de los modernos medios de comunicación de masas, se trasladaba a la pintura la función de ofrecer un alto impacto emocional a través de lo visual, a partir del siglo XIX recaerá esa labor sobre el grabado y la fotografía, antes del arribo de los nuevos medios electrónicos.

Carbajal sin embargo no realiza idealizaciones físicas, una prueba de ello es la imagen de desagradable mal humor que exhibe el retrato de Carlos Vidal, porque se persigue el reflejo físico y personalidad real del representado.

A pesar de que ese tipo del retrato cumpla una función cultural, un objetivo laudatorio, una imagen que a veces puede resultar enaltecida, nuestro artista propende principalmente a la fidelidad. Este elemento parece preocupar más a Carbajal que la transmisión del *decorum* de un rango, de la dignidad de la magistratura que representa. Se procura, por tanto, subrayar la verosimilitud a la vez que la notoriedad del retratado, para conservar su memoria; y ese acto de conservación apunta a generar un impacto emocional en el observador, un acto empático que lo vincule a un sentido de pertenencia a una comunidad nacional con intereses que lo enraízan en la Historia, pero como

---

<sup>44</sup> AYMAR, Gordon, *The Art of portrait painting*, Chilton, Filadelfia, 1967, p. 178.

<sup>45</sup> WEST, Shearer, Op. cit . p. 137.

personaje familiar de carne y hueso, no como figura de bronce. Éste detalle lo distancia de varios retratistas americanos que producen dentro de un esquema de corte áulico.

Cada retrato constituye una construcción, en el siglo XIX, de la misma manera que en la actualidad producen las intervenciones digitales.

Sir Joshua Reynolds lo plantea meridianamente claro en su Discurso IV, leído ante la Real Academia de Artes de Londres el 10 de diciembre de 1771 durante su ejercicio como presidente de la misma:

“(…) Debe existir algo en la acción o en el representado por lo cual los hombres puedan ser apreciados universalmente, y que impacten poderosamente en la empatía del público (….) Siempre que una historia es relatada, los hombres se forman en su mente una imagen de la acción y la expresión de las personas involucradas. El poder de representar esta imagen mental en una tela es lo que llamamos la” invención” del pintor(…)”.<sup>46</sup>

La asociación de estas galerías con la propia historia resulta un concepto de enorme potencia, al punto que al visitante de la *National Portrait Gallery* de Washington, se le anuncia a través de un tríptico informativo que “Cuando Ud. haya acabado de visitarla, habrá visto toda la Historia de EE.UU”.<sup>47</sup>

En el caso uruguayo, el retrato de Estado, actúa como un emprendimiento encomiástico con fines pedagógicos y edificantes que construye un sentido de identidad necesaria para diferenciarse de las demás ex Provincias Unidas, como un país independiente de ellas.

Crear un panteón de héroes constituye una narrativa iconográfica destinada a conformar una identidad colectiva unificadora y pacificadora en tiempos turbulentos, pero además opera como acto de reafirmación republicana y democrática en épocas militaristas y autoritarias.

El héroe elegido por Carbajal es un forjador de la institucionalidad oriental, un constituyente que dota al país de una Carta Magna por la cual se debe regir un estado de Derecho, un asambleísta de la Florida que procura un país independiente de las potencias que lo rodean y que lo ocuparon con anterioridad. Es por esta razón que la necesidad de identidad diferenciada se hace más urgente, con las miras puestas en desmarcarse de sus vecinos y convertirse en una entidad distinta, particularmente respecto a la República Argentina, a la cual se mantenía ligada por su reciente historia en común como Provincia Oriental.

El público objetivo al que apunta Carbajal orbitaría alrededor del patriciado y una burguesía en ascenso proveniente de la inmigración a la cual no sólo cabe retratar, sino ilustrar e integrar. Contó entre sus comitentes a personajes destacados de la escena montevideana.

El retrato como iconografía de protagonistas, apunta a generar una ilusión de elevación hacia modelos europeos; de la misma manera que en las cortes de ese continente se

---

<sup>46</sup> REYNOLDS, Joshua, *Discursos sobre el Arte*, Biblioteca Paralela, Madrid, 2011, p. 145.

<sup>47</sup> WEST, Shearer, op.cit. p. 224.

había abundado en los retratos dinásticos con el fin de reflejar la continuidad del poder, y a su vez la ruptura con el poder colonial, la inauguración de una nueva legitimidad republicana.

Las galerías de héroes de Carbajal no ofrecen parangón en América Latina, pues no existe otra galería similar a la suya en número, que supere las setenta obras al óleo, y haya sido pintada por una sola mano. Independientemente que su calidad pictórica no pueda compararse con la de un Blanes en el mismo Uruguay o un Tovar y Tovar en Venezuela, Carbajal debe de ser reconocido como uno de los más importantes exponentes de la pintura decimonónica nacional y personalidad esencial en la concreción de la narrativa que se construyó en ese período.

Eduardo Carbajal, sin embargo, cayó en el olvido hacia finales del siglo XIX, de hecho cuando acontece su fallecimiento en 1895, sólo aparece publicada una esquila mortuoria en el diario *El Siglo*. La prensa de su ciudad natal, San José, ni la de Montevideo, publican obituario alguno que sirviese como recordatorio de su figura, con excepción de una nota en *L'Italia al Plata*, un periódico de escasa circulación dirigido a la colectividad italiana. Allí se consigna sus posturas políticas que le procuraron varias enemistades.

Su orientación se hallaba alineada al sector “principista” del Partido Colorado, razón por la cual se opuso a la dictadura del Cnel. Latorre, al punto que el pintor se vio obligado a “exiliarse” en el departamento de San José, en el que había nacido en 1831, y desde allí se dedicará a publicar un periódico titulado “La vida Civil”, claramente opuesto al militarismo latorrista, y del cual lamentablemente no se conserva ningún ejemplar en los repositorios del país. Pero sí tenemos confirmada su existencia a través del epistolario del artista; debido a que en éste se archiva una carta autógrafa de Juan Manuel Blanes, fechada el 17 de noviembre de 1877, a través de la cual lo felicita por su labor periodística y le agradece las palabras de alabanza que en su edición dominical le había dedicado; refiriéndose a su obra “El Juramento de los Treinta y Tres”<sup>48</sup>

Por motivos políticos se frustraron sus expectativas de ser nombrado cónsul uruguayo en Florencia: ciudad de origen de su esposa.

Sabemos que su situación económica era por demás comprometida y humildemente se había ofrecido no sólo a dictar clases de pintura en su taller, sino de idiomas, para complementar sus ingresos.

Aún cuando hubiese logrado finalmente jubilarse de la Universidad, luego de un largo proceso, no podía sostenerse de forma adecuada. Un amigo residente en Buenos Aires, Guillermo Costa, le solicitó a través de una carta a Isaac de Tezanos, de la facción colorada “candombera”, y de gran ascendencia en el gobierno de Pedro Varela, para que intercediese ante las autoridades de la Universidad Mayor, con el fin de conseguirle, aunque más no fuese un puesto administrativo en la propia universidad de la que se

---

<sup>48</sup> Epistolario de Eduardo D. Carbajal, op. cit. El artículo de Carbajal sobre Blanes fue publicado también en otros medios “El cuadro de Blanes” *La Tribuna*, 16.11.1877, *La Nación* 1.1.187, “El arte al servicio de la gloria. El Juramento de los Treinta y Tres”, *La Democracia* 1.1. 1878 y “El Cuadro del Sr. Blanes”, *La Tribuna*, 2 de enero de 1878.

retiraba como catedrático, con el propósito de que le permitiera sortear los problemas financieros que el artista padecía<sup>49</sup>

Se avino igualmente a restaurar una colección de pintura donada por el Sr. Solsona al Museo Nacional, eventualidad que no hubiese sido jamás aceptada por Blanes.<sup>50</sup> Sin embargo no siempre encontró las puertas cerradas y sí obtuvo el reconocimiento de sus contemporáneos en diversas ocasiones. El 26 de marzo de 1885, se le designó como miembro del jurado artístico que entendía en el llamado realizado para la construcción del Monumento al Gral. Artigas, presidido por Carlos de Castro. No se conoce que haya publicado los presupuestos teóricos sobre su pintura, pero sus ideas sobre la función del arte en el proceso civilizador decimonónico quedan absolutamente claras en un anuncio que publica en *La Reforma Pacífica* el día 11 de abril de 1862.

“Curso de dibujo lineal”

La necesidad de un curso de dibujo lineal entre nosotros se recomienda sobradamente por sí mismo después de la aceptación que ha tenido siempre entre las naciones más civilizadas, para que yo me proponga demostrar su reconocida utilidad.

Nuestra clase obrera se mantendrá siempre en los límites que les traza la máquina práctica a que su incapacidad moral la condena hasta que no venga en su auxilio el estudio de que carece, mediante este recurso, no sólo aprenderá el obrero, a apreciar toda su importancia y a desempeñar con el mejor éxito, los trabajos que le están encomendados, sino que podrá también remontarse con el tiempo a un rango honorable para el miembro que lo comprende.

Un hombre rustico no siente el bello distintamente del más civilizado, más hay la diferencia que el uno siente y calla porque no sabe expresarse, mientras que el otro traduce con más o menos elocuencia sus impresiones según su grado de instrucción.

Una vez instruido el obrero, podrá inventar y ejecutar su invención, sin más recursos que el de sus propias luces; pasando así de esta condición humilde a la que el mérito de sus producciones señale.

En la seguridad de reunir un servicio útil, no solamente la clase industrial sino el público en general que debe apreciar sus producciones, me he decidido a establecer un curso de dibujo lineal, basado en los principios de geometría más generales, sin cuyo requisito sería siempre estéril.

Este curso tendrá lugar así que cuente con el número de veinte discípulos.

Los que gusten ingresar podrán dejar su nombre y dirección de domicilio en la librería del Sr. Lastarria, calle 25 de Mayo número 22.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*. Carta del Sr. Guillermo Costa a Eduardo Carbajal fechada en Buenos Aires el 12 de febrero de 1875.

<sup>50</sup> El 15 de abril de 1869 cobra el trabajo de restauración de 40 cuadros donados al Museo Nacional por Antonio Solsona, por su labor recibe \$320 (AGN, Fondo Ministerio de Gobierno, Abril de 1869).

Las lecciones tendrán lugar dos veces por semana de 6 a 7 y media de la noche, cada discípulo abonará el honorario adelantado de dos patacones mensuales, desde la apertura del curso, cuyo local les será indicado a tiempo oportuno.”

El mismo aviso se repite en la edición del 12 de abril de 1862 de *La Republica*. En su anuncio Carbajal resume el propósito del arte en una sociedad que busca la europeización en su sensibilidad y refinamiento estético como plataforma educativa que lo encamine hacia su “civilización”. El valor didáctico del arte es sustancial para la construcción de ciudadanía e identidad en los pueblos, razón por la cual el Uruguay debía de estar al corriente de lo que sucedía en los grandes centros emisores de la cultura a la que se aspiraba emular.

Carbajal no dejó una amplia escuela formada luego de su desaparición, pero contó entre su alumnado con varios artistas del medio local, como resultó ser Carmen Árraga<sup>51</sup>. Sus ideas sobre la educación estética del obrero podrán ser desarrolladas posteriormente por hombres como Figari al frente de la Escuela de Artes y Oficios.

A pesar de su relieve, el Uruguay prescindió de él arrojándolo al olvido, y aunque se reclamara su obra para el Museo Histórico en 1917, recién a finales de la década de 1930, un nieto suyo, Carlos Carbajal, con grado de contralmirante y subsecretario de Guerra y Marina, consigue desde su posición reivindicar la figura de su abuelo, realizando una donación de una parte de su epistolario al Museo Histórico Nacional, hecho que acaba estimulando la investigación sobre su personalidad durante algunos pocos años más.

En 1938, Ernesto Laroche, director del Museo Histórico Nacional e historiador del arte, incluye al pintor en su obra *Algunos pintores y escultores*, y en 1939 se lleva a cabo una retrospectiva suya en la ciudad de San José de Mayo.<sup>52</sup>

En 1941 Raúl Uslenghi publica en la *Revista Histórica* un catálogo de las obras que se hallan en el Museo Histórico Nacional y en el mismo año su nieto Carlos Carbajal un artículo en la *Revista Nacional*.<sup>53</sup>

En 2013 el Museo Histórico Nacional, conjuntamente con la Intendencia de San José, deciden realizar una pequeña retrospectiva del pintor, ya que su nombre parecía haberse desvanecido de la historia del arte. El Estado uruguayo, lejos de apreciar su singularidad en el contexto latinoamericano, se limitó a ignorarla.

Afortunadamente su obra más sobresaliente, la de las galerías, forma oficialmente parte del acervo del Museo Histórico Nacional, aunque su localización en la práctica se

---

<sup>51</sup> Carmen Árraga (1840-Montevideo-¿) Pintora uruguaya alumna también de Juan Manuel Blanes, que realizó retratos de Venancio Flores, Tomás Gomensoro, Alejandro Chucarro, Joaquín Suárez, entre otros.

<sup>52</sup> Diario *El Día* Suplemento del 12 de Noviembre de 1939.

<sup>53</sup> USLENGHI, Raúl, “Catálogo de las Obras del Pintor Eduardo D. Carbajal, Existentes en el Museo Histórico Nacional”, *Revista Histórica*, vol. XIII, 1941 y CARBAJAL, Carlos, *Eduardo Carbajal*, Revista Nacional, Noviembre de 1941, Nº 47.

encuentra físicamente dividida. Una fracción de ella se exhibe en las salas del MHN, otra se encuentra en sus depósitos, donde en la actualidad se halla en vías de ser restaurada, con la finalidad de ser rescatada de la desidia institucional que en condiciones inadecuadas la sumió durante décadas en el abandono; otro fragmento se halla en el Museo de la Casa de Gobierno en el Palacio Estévez, y algunas otras obras se exhiben en el Teatro Macció de San José.

La Galería Presidencial lamentablemente se comenzó desmembrar como tal en 1988, cuando por solicitud del presidente Julio María Sanguinetti se traspasaron entre otras obras de autores diversos, varias pinturas de Carbajal para fundar el Museo de la Casa de Gobierno en la órbita de la Presidencia de la República.<sup>54</sup>

Debido a esta lamentable escisión, hemos perdido la oportunidad de apreciar el original conjunto de la más numerosa galería de notables, que antes se exhibía en su totalidad en las salas del actual Cabildo de Montevideo, cuando era la sede del Poder Legislativo.

De exhibirse nuevamente de esa manera, nos situaría en un lugar de privilegio en el continente, como fue la intención original: un recorrido por los rostros que construyeron la institucionalidad del Uruguay.

Recientemente el Museo del Prado intentó enmendar el error de haber segregado la original disposición de pintura del Salón de Reinos del Alcázar de Madrid, donde hoy puede apreciarse el mensaje original de las hazañas de los reyes españoles, estableciendo paralelismos con los doce trabajos de Hércules, entre las cuales se encuentra la célebre obra de Velázquez *La Rendición de Breda*.

No creemos que Carbajal haya elegido la modalidad de galería de retratos por motivos estrictamente económicos frente al retrato de grupo, muy común en los Países Bajos en el siglo XVII. El retrato de grupo posee una mayor complejidad para particularizar, demuestra algo de teatral, interactuando o posando.

Carbajal en tratativas con el Estado eligió un emplazamiento que de por sí transmitiese un mensaje, no pensó en un gran formato que agrupase a los personajes congregados en asamblea, como podía haber perseguido Rembrandt, sino que se inclinó por un visionado de los retratos que exigiera una recorrida por los pasillos del Cabildo, o una sala presidencial que reuniese en el Museo Nacional - receptáculo de la memoria histórica del Estado-Nación- a los primeros catorce presidentes de la República. Las galerías congregan a los máximos exponentes de la democracia, sus padres fundadores, y quienes ejercieron la primera magistratura por elección popular.

Como ya señalamos anteriormente, a partir de 1917 se decidió que el Museo Histórico Nacional fuese el custodio de esta colección de hombres ilustres, obras que

---

<sup>54</sup> El envío se realiza por orden verbal de Presidencia al MHN en 1988 y recién se confirma por escrito el 23 de enero de 1990. Se trasladan al Museo de Presidentes del Palacio Estévez los retratos del Cnel. Latorre, Joaquín Suárez, Gral. Venancio Flores, Bernardo Berro y Julio Herrera y Obes (1988) Según consta Carpeta nº 617, Sección Antecedentes del MHN.

no fueron concebidas como una sumatoria de individualidades, sino con el propósito de transmitir un efecto de asamblea, más que la psicología o una visión intimista de los retratados.

Lamentablemente, por una sucesión de decisiones desafortunadas hemos transformado las singulares galerías de Carbajal en grupos de personajes individuales dispersos en diferentes repositorios, mientras que otros países del mundo que poseen una colección del estilo, aún de menor envergadura, la despliegan con orgullo en un espacio público institucional o museístico, como parte de un panteón iconográfico de su historia. Sería tal vez hora que el Estado uruguayo reflexionase acerca del patrimonio cultural que posee y que no le resultaría oneroso recuperar con el fin de dotarle su función original, ya que legalmente su único propietario es el Museo Histórico Nacional.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AMIGO, Roberto, *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)*, Fundación para la Investigación del Arte Argentino- Telefónica, Bs As, 1998.

ARRÓNIZ, Marcos, *Manual de Biografía Mejicana o Galería de Hombres Célebres de Méjico*, editado por Librería de Rosa, Bouret y Cia., París, 1857

AYMAR, Gordon, *The Art of portrait painting*, Chilton, Filadelfia, 1967

BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Reaktion Books, Nueva York, 1991

CARBAJAL, Carlos, *Eduardo Carbajal*, Revista Nacional, Noviembre de 1941, N° 47

CARRERA DAMAS, Germán, *La construcción del héroe en España y México 1789-1847*, Universitat de València,

DE MARÍA, Isidoro, *Rasgos biográficos de Hombres Notables de la República Oriental del Uruguay*, Imprenta del Ferrocarril, Montevideo, 1879.

Diario de sesiones de la H. Cámara de Representantes, Uruguay.

Epistolario del artista Eduardo Dionisio Carbajal, Biblioteca Blanco Acevedo, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

LAROCHE, Ernesto, *Algunos pintores y Escultores*, Montevideo, Morales Hnos., 1938.

PIVEL DEVOTO, Juan, *De la Leyenda Negra al culto artiguista*, Biblioteca del Palacio Legislativo, Montevideo, 2004.

*Ramón de Cáceres (h), soldado de nuestra Independencia* por Armando Cáceres Brie, Revista de la Biblioteca Nacional N° 9, Montevideo, 1975

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *Retrato en México 1781-1867*, Consejo Superior de Investigaciones, Universidad de Sevilla, 2006

REAL DE AZÚA, Carlos, “Las Biografías”, *Capítulo Oriental*, N° 40, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968-1969

REYNOLDS, Joshua, *Discursos sobre el Arte*, Biblioteca Paralela, Madrid, 2011, p. 145.

SISSON, Senado Federal, Brasilia, 1999, citado por Leandro Augusto Martins Júnior, *Galeria dos Brasileiros ilustres, escrita biográfica e imaginário nacional na consolidação do Império do Brasil (1840-1860)*, XIII Encontro de História, ANPHU, Río de Janeiro, 2011.

USLENGHI, Raúl, “Catálogo de las Obras del Pintor Eduardo D. Carbajal, Existentes en el Museo Histórico Nacional”, *Revista Histórica*, vol. XIII, 1941 y CARBAJAL, Carlos, *Eduardo Carbajal*, Revista Nacional, Noviembre de 1941, N° 47.

WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press , Oxford, 2004

**Prensa consultada:**

*La Democracia, La Tribuna, El Siglo, La Nación, La República, El Pueblo, Diario El Día Suplemento*

**Repositorios documentales consultados :**

Archivo General de la Nación, Montevideo

Archivo de Carpetas de Antecedentes de obras de Eduardo D. Carbajal, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Biblioteca Nacional del Uruguay.

Biblioteca Blanco Acevedo, Museo Histórico Nacional, Montevideo.