



## Travesías del cuerpo: los retratos de Félix de Azara<sup>1</sup>

Marta Penhos<sup>2</sup>

Recibido: 18/02/14  
Aceptado: 28/02/14

### Resumen

El artículo analiza los retratos de Félix de Azara, ingeniero militar que formó parte de las partidas de límites entre el imperio portugués y los dominios españoles en Sudamérica entre 1782 y 1801. Los dos óleos –uno de ellos anónimo, el otro realizado por Francisco de Goya, así como el grabado con el busto de Azara que integró la primera edición de *Voyages dans l'Amérique Meridional*– son representaciones elocuentes del impacto del viaje en el cuerpo del viajero. Asimismo el artículo aporta información sobre una de las obras, de la que se conjetura una posible atribución, y reflexiona acerca del género del retrato como representación de figuras científicas e intelectuales.

### Palabras clave

Cuerpo – viaje – retrato – Azara.

### Abstract

This article analyze Félix de Azara's portraits, engineer who formed part of the delimitation of the geographical boundaries between the Portuguese empire and the Spanish dominions in South America between 1782 and 1801. The anonymous oil painting made in South America and the imported portrait made by Francisco de Goya, as well as the engraving appeared in the first edition of *Voyages dans l'Amérique Meridional*, are representations of the impact of traveling on the body's traveler. The article also provides information about one of his works, on which we suggest a possible authorship, and examines the genre of portraiture as a representation of scientific and intellectual features.

### Keywords

Body – voyage – portrait – Azara.

En 1809, cuando apareció en París *Voyages dans l'Amérique Meridional* de Félix de Azara, el público heterogéneo que consumía por aquella época todo tipo de textos relacionados con viajes y expediciones, se encontró con la imagen del autor en la lámina I del Atlas de grabados que integra la obra. Pero no es ésta la única representación que se conoce del ingeniero militar devenido naturalista. Este artículo aborda el análisis de los retratos de Azara con el objeto de identificar en ellos elementos que nos permitan avanzar en el conocimiento del viaje moderno como experiencia corporal. Asimismo aporta información

<sup>1</sup> La primera versión de este texto forma parte de la tesis doctoral “Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica a fines del s. XVIII” defendida en septiembre de 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Poco después fue presentado en forma de ponencia en las *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones*, organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” en (UBA) con el título “Una travesía interior: acerca de los retratos de Félix de Azara”.

<sup>2</sup> Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, Profesora en la UBA y la Universidad Nacional de San Martín. Contacto: martapenhos@yahoo.com.ar

sobre una de las obras, de la que se conjetura una posible atribución y reflexiona acerca del género del retrato como representación de figuras científicas e intelectuales.

Azara formó parte de la llamada “Expedición de América Meridional”, la cual excedió ampliamente sus objetivos primeros de delinear fronteras con los dominios del imperio portugués, originando una importante masa de información sobre los territorios examinados. Dividida en cuatro partidas que desarrollaron sus tareas entre 1781 y 1801, la dirección general estuvo a cargo de José Varela y Ulloa, siendo los comisarios Diego de Alvear, Félix de Azara y Juan Francisco Aguirre (Lucena Giraldo 1988).

Ningún miembro de las partidas ha llamado tanto la atención como Azara,<sup>3</sup> durante los casi veinte años de su estancia en tierras sudamericanas –de mayo de 1782 a fines de 1801– realizó varios viajes por el interior de la región y redactó apuntes que fueron la base de una numerosa cantidad de escritos en los que se imbrican historia natural, geografía, protoetnografía e historia, junto con observaciones sobre economía, política y sociedad. La edición de los *Voyages...*, su obra más conocida, es un interesante caso que permite estudiar el pasaje entre la experiencia del viajero, los primeros apuntes, el texto definitivo y el libro, éste último producto de un trabajo colectivo que involucra diversos actores e intereses (Penhos 2005: cap. 4).

Observemos el grabado que aparece en los *Voyages...* (fig. 1): enmarcada en un óvalo, la efigie de Azara se recorta sobre un fondo neutro. Muestra a un hombre maduro, con el rostro de tres cuartos perfil, vestido con uniforme militar. Guarda evidente similitud con la imagen de Buffon que abre, junto a la portada en el primer tomo, la “Nouvelle édition” de la *Histoire naturelle* (Buffon 1799). También éste es un retrato de tres cuartos perfil sobre un fondo liso (fig. 2), enmarcado en un óvalo que remite al medallón que podría contener una miniatura. Es común a ambas imágenes la ausencia de otros elementos, como por ejemplo atributos que contribuyan a identificar al personaje. Estos resultarían superfluos en un tipo de representación que busca reforzar la “asignación del texto a un individuo particular” por medio de la “representación física del autor en su libro” (Chartier 1994: 61-62). Como ha estudiado Chartier, estos retratos fueron algunos de los recursos utilizados durante la modernidad para brindar a los lectores un anclaje visual del texto, referido claramente al autor. En el caso de Buffon, se trata de su representación como un hombre aún joven –en su “Premier Age”–, lo cual se orienta, por una parte, a plantear la vigencia del personaje, muerto hacía más de diez años, mediante la relación establecida entre la imagen juvenil y su nombre, “Leclerc de Buffon”, inscripto en una placa bajo el óvalo. Por otra parte, pretende ligarla con los contenidos anunciados en la portada, donde aparece replicado “Leclerc de Buffon”. Esto reviste cierta importancia; tratándose de un texto enciclopédico, en el que intervinieron varios colaboradores en vida de Buffon y después de su muerte, esta situación podía contribuir a diluir el lugar preeminente del prestigioso naturalista en cuanto a la “función-autor”.

<sup>3</sup> Félix de Azara y Pereda nació en Barbuñales (Aragón) en 1742. Cursó leyes y filosofía y más tarde entró como cadete en el Regimiento de Infantería de Galicia. Ingresó al Cuerpo de Ingenieros Militares en 1765, realizando sus estudios en la Real Academia de Matemáticas de Barcelona durante tres años. En 1767 fue ascendido a subteniente de infantería e ingeniero delineador del ejército. En recompensa por su valor en la campaña de Argel, fue nombrado capitán de infantería e ingeniero extraordinario. Tuvo a su cargo obras públicas en diversos puntos de España, hasta su partida a América en 1782. A su regreso a la península, a fines de 1801, fue ascendido a brigadier de marina y se integró a la Junta de Fortificaciones. Murió en 1821.

Volviendo a Azara, sabemos que el editor de los *Voyages...*, Charles Athanase Walckenaer, puso especial énfasis en la incorporación de un retrato del autor a la obra, como puede juzgarse por las referencias a esto en tres cartas que envía a Azara (Azara 1941: 48-53), en las que le solicita un dibujo con su imagen, junto con mapas, apuntes suplementarios y otros materiales para hacer lo más completa posible la publicación. En octubre de 1805 Azara escribe al editor: “le envío mi retrato y el cuaderno de adiciones y correcciones que V. me ha pedido” (Azara 1941: 50), pero en diciembre aún no lo había hecho ya que le avisa que remitirá todo por medio de la embajada. En enero de 1806 se lamenta porque el envío está sufriendo un “retardo que perjudica” el proyecto (Azara 1941: 50-51). Walckenaer recibió finalmente el dibujo, que fue “dessiné par Antonio Rodriguez” según aparece en la lámina, y seguramente grabado por los mismos artífices que se encargaron de las demás imágenes del Atlas. El retrato parece funcionar en correspondencia con las informaciones que Walckenaer vuelca en la Noticia sobre el autor del texto, a quien presenta como parco y reservado, interesado en darse a conocer sólo por medio de sus investigaciones. Resulta, además, significativo el hecho que la imagen de Azara integre el Atlas de grabados, vinculando al autor con el registro visual de sus experiencias, aspecto central que explica muchas de las decisiones editoriales tomadas por Walckenaer en acuerdo con el autor y el imprentero Dentu (Penhos 2005: caps 3 y 4).

Se ha afirmado que el dibujo está tomado del retrato pintado por Goya que trataremos más adelante (González 1943: CIII; Baulny 1968: 17). No hay ninguna referencia a una relación entre ambas imágenes, aunque es admisible que Antonio Rodríguez, de quien no he hallado información certera, hubiera copiado parte de la pintura, dado que el año de realización de la estampa y del cuadro es el mismo, y que en una se repite el uniforme que viste el modelo en el otro.

Anteriormente, durante su permanencia en el Río de la Plata, Azara ya había posado frente a un anónimo artista, autor de un cuadro que se halla en el Museo Mitre de Buenos Aires (fig. 3). En un examen superficial vemos, sobre un fondo oscuro, el busto de un hombre de mediana edad que fija sus ojos en el espectador. Todo el cuadro está resuelto por medio de una paleta económica de rojos, azules, ocre y blanco. Arriba a la izquierda, se encuentra el escudo de la familia (González Doria 1987: 434) y una inscripción:

D. F. Azara  
1787 [o 1797]  
B. L. P.

Es bien poco lo que se sabe de este óleo: de acuerdo con un recorte periodístico pegado en la contratapa del ejemplar de otra obra de Azara, la *Descripción e historia del Paraguay y el Río de la Plata*, que perteneció a Mitre, fue adquirido por éste en una subasta pública. Plantea entonces algunos interrogantes: ¿dónde fue realizado? ¿Quién fue su autor? ¿Quién o quiénes lo encargaron? Por el momento, sólo puede responderse a estas preguntas en forma conjetural. Azara vivió una buena parte de su estancia sudamericana en Asunción, de donde partía para recorrer los territorios que debía examinar y para emprender otros viajes por su cuenta. Si bien pudo “bajar” a Buenos Aires varias veces, sabemos fehacientemente que en 1796 el virrey le dio el mando de la frontera sur y que a partir de entonces cambió a esta ciudad su base de operaciones. La fecha de la inscripción en el cuadro no resulta suficientemente clara: en el catálogo del museo figura como 1787, pero el tercer número, muy borroneado, podría ser un nueve, siendo entonces 1797. La alternativa

entre una y otra fecha no aporta más que confusión: si fuese la primera tendríamos que inclinarnos a considerar Asunción como el lugar en que fue pintado el cuadro. Es posible que el encargo proviniese de la capital paraguaya, ya que, pese a las relaciones tensas con los gobernadores Alós y Ribera, allí Azara contaba con el reconocimiento de los notables: en 1793 el cabildo le había otorgado el título de “ciudadano más distinguido de la ciudad”, en agradecimiento por los informes y mapas que a su pedido había elevado (Azara 1941: 31). En este sentido, podría pensarse en el cabildo asunceño como posible comitente del óleo.

El misterio de la obra se ahonda cuando nos preguntamos quién lo pintó. El panorama de la pintura en Asunción hacia la época en que el retrato fue realizado no revela muchas pistas al respecto. La práctica artística estaba poco desarrollada, ya que la producción de las misiones jesuíticas había abastecido la región por largo tiempo (Escobar 1982), y difícilmente se hallase en la ciudad un artista capaz de afrontar un retrato con las características del que nos ocupa.

Si optáramos por la fecha 1797, Azara vivía ya en Buenos Aires y es allí donde tendríamos que ubicar al anónimo pintor, lo cual es más plausible teniendo en cuenta la actividad pictórica que se desarrollaba en la ciudad porteña a fines del período colonial. En ese momento se encuentran activos el romano Angel Maria Camponeschi y el madrileño José de Salas, autores de retratos de cierta envergadura, así como Martín de Pietris, de quien se conocen sobre todo miniaturas (Ribera 1982). Del primero, el más interesante es, sin duda, el del hermano lego Zamborain de 1804. En comparación con este y otros cuadros conocidos de Camponeschi, el del Museo Mitre resulta más modesto.

En cambio, la figura de Salas se acerca más a la del posible autor de la obra; en 1799 pintó el retrato de sor María Antonia de la Paz y Figueroa, a partir de un boceto tomado del natural después de la muerte de la directora de la Casa de Ejercicios. Se sabe que el virrey Avilés, que asumió ese año, encargó a un mismo artista retratos de todos los virreyes y, según fuentes de época, pagó por ellos 700 pesos. Probablemente pertenezcan a esta serie los retratos que llegaron a nosotros: el de del Campo, marqués de Loreto, el de Melo de Portugal y el de Olaguer y Feliú (Ribera 1982: cap. 2). El último es una figura de medio cuerpo sobre fondo oscuro, que exhibe como único atributo la cruz de la orden de Carlos III. Salas hizo también el retrato del canónigo Riglos, de muy buena factura y acertada captación de la personalidad del personaje. El pintor madrileño era también dorador y en Buenos Aires alternó obras de cierto aliento con trabajos menores, como la realización de las armas reales y de la ciudad para el estandarte. En 1809 el Consulado le encargó un retrato de Fernando VII que se ha perdido (Schenone 1984: 70-71; Ribera 1982: 53).

La inclusión del blasón de los Azara en el retrato del demarcador, un rasgo propio de la pintura de aparato española y muy común en las colonias aún a fines del XVIII, acerca nuestro cuadro al carácter de un retrato oficial. Asimismo, ciertas características de factura lo ponen en relación con los retratos que por aquellos años realizaba Salas, teniendo en cuenta que Ribera observa diferencias notables entre los retratos de los tres virreyes y sólo atribuye al madrileño el de Olaguer y Feliú (Ribera 1982: 55).

Ahora bien, las siglas que trae la inscripción, “B. L. P.”, que podrían aclarar la cuestión de la autoría, no aportan nada al respecto, porque no se corresponden con el nombre de Salas ni de otro artista conocido en la ciudad.

Sin duda, serían necesarios tanto un examen de la obra mediante procedimientos físicos y químicos, como una indagación exhaustiva sobre las circunstancias de su compra por Mitre. Esto último arrojaría alguna luz sobre la procedencia del cuadro, origen del encargo y lugar de su ejecución. El recorte periodístico sobre la subasta carece de datos que permitan saber en qué fecha se realizó. Sin embargo, el cuadro trae algo más de información al respecto. En el reverso, un papel pegado a la tela, a manera de recibo, tiene la siguiente leyenda: “Recibi el General David S[.] Coloma de Mitre mil pesos [...] comprado un retrato antiguo de Don Felix de Azara. Buenos Aires 6 de Octubre de 1883. V Gripi [o Gupi]”.<sup>4</sup> De los Santa Coloma, una familia de comerciantes y militares presente en Buenos Aires desde el siglo XVIII, Manuel, el escultor conocido por su intervención en el monumento ecuestre a Belgrano, y Tomás fueron contemporáneos de Mitre. Tomás, nacido en 1852, fue político y funcionario, uno de los fundadores de la Unión Cívica, y fiel partidario de Mitre (Cutolo 1983: 656-658). Pero no es posible, hasta ahora, identificar al David que menciona la inscripción, ni tampoco al misterioso Gripi que la rubrica.

Al margen de las preguntas aún sin respuesta, el cuadro nos muestra algunos aspectos sugerentes del género del retrato como representación de figuras científicas. En su estudio sobre los retratos de personalidades destacadas de la ciencia en Gran Bretaña, Jordanova (2000: 14-16) señala que los parámetros para medir el parecido son fluctuantes y contienen siempre una importante carga de subjetividad. En el caso que nos ocupa he tomado en cuenta los tres retratos para establecer algunos rasgos en común que convergen en la individualización e identificación del personaje. En este sentido, el cuadro del Museo Mitre es convincente incluso en la captación del perfil psicológico de Azara. La figura, que emerge de la oscuridad, transmite una idea de soledad que, referida a su vida en Sudamérica, el propio Azara se ocupó de transmitir en sus escritos:

he pasado los 20 años mejores de mi vida en las extremidades de la tierra, olvidado de mis amigos, sin libros, sin escrito alguno capaz de instruir; continuamente ocupado en viajar por desiertos, ó por inmensos y tremendos bosques, sin casi más sociedad que la de los pájaros y de los animales salvajes... (Azara 1802: s/p)

La frase, que forma parte de la carta-dedicatoria a su hermano José Nicolás en los *Apuntamientos para la Historia Natural de los Cuadrúpedos* es ejemplo elocuente de una repetida autorrepresentación como sabio aislado que desarrolla su tarea en forma solitaria.

El personaje del cuadro, sereno pero firme, apela al espectador modo tal que nos convierte de “sujetos mirando” (Chartier 1996: 78) a objetos mirados, poniendo de manifiesto la dialéctica entre “lo que vemos” y “lo que nos mira” presente en algunas imágenes (Didi-Huberman 1997: 13-18), un efecto que alude además en forma directa a la observación aguda como el método preferente de trabajo de Azara.

Todo retrato es resultado de una negociación entre el artista y el modelo para alcanzar un resultado satisfactorio, rasgo que adquiere ciertas particularidades en el caso de personas vinculadas con actividades científicas y saberes específicos. Efectivamente, un retrato representa, pero también produce dos identidades: la del modelo, con sus deseos y exigencias acerca de pose, vestimenta, ambiente, atributos, y la del pintor, que hace sus

<sup>4</sup> La tinta está muy desvaída por lo cual es difícil leer la leyenda. He contado para ello con la invalorable ayuda de la Lic. Gabriela Mirande, curadora del Museo Mitre.

propias propuestas y ajustes (Jordanova 2000: 16-25); uno, tratando de mostrar quién es o busca ser en el ambiente del saber de su época, el otro, pretendiendo construirse o afirmarse como artista eficaz en la realización de este tipo de retratos. La economía de recursos que encontramos en el anónimo del Museo Mitre deriva seguramente de las condiciones modestas dentro de las que se desarrollaba la actividad pictórica en algunas ciudades sudamericanas. Pero también parece responder a un acuerdo entre Azara y el ignoto pintor en torno a una imagen identificable del primero como austero demarcador. Siguiendo esta idea, se puede arriesgar aún más sobre la participación del cabildo de Asunción como comitente, ya que el retratado aparece con sencillo uniforme militar, en su papel de funcionario de la corona. Expresa Jordanova que “it [portraiture] constructs not just the identity of the artist and the sitter, but that of institutions with which they are associated” (2000: 18-20). Aún contemplando la posibilidad de que el retrato hubiese sido pintado en Buenos Aires, el cabildo asunceño pudo desempeñar un papel importante en su génesis.

Cruzando el océano y salvando una distancia que no sólo era espacial sino también temporal, Azara tuvo la oportunidad de construir su imagen nuevamente. Sólo que esta vez no tenía que negociar los términos del acuerdo con un ignoto pintor sudamericano, sino con Francisco de Goya, que lo retrató de cuerpo entero en 1805 (fig. 4). Se trataba de uno de los artistas más importantes de España, especialmente reconocido como retratista.

Los retratos de científicos se presentan en una gama de variantes iconográficas y de soporte, desde el perfil en medallas hasta importantes cuadros al óleo, pasando por los sencillos bustos grabados de las publicaciones (Jordanova 2000: 32), como los que vimos de Azara y Buffon. Para abordar los retratos al óleo, los pintores optaron con frecuencia por presentar el modelo sin otro atributo que la vestimenta y sin otro elemento de identificación que el parecido, de manera similar a lo realizado por el artista sudamericano que retrató a Azara. Se pueden traer ejemplos en los que, precisamente, esta elección está orientada a representar la idea del sabio que realiza su tarea en soledad. Un caso temprano es el del médico inglés Thomas Sydenham, retratado por Mary Beale a fines del siglo XVII. Como Azara, se presenta emergiendo de un fondo oscuro y sin agregado de ningún tipo de atributo (Jordanova 2000: fig. 19).

Algunos artistas, a pesar de que el personaje y su actividad fuesen bien conocidos por sus contemporáneos, se inclinaron en cambio a agregar a la figura una serie de elementos (detalles del peinado, vestimenta, atributos, fondos escenificados), apostando a un tipo de composición ligada con el retrato oficial o de aparato. Togas y otras indumentarias características, instrumentos de medición y observación, globos terráneos, objetos de laboratorio, bustos de personajes ilustres, símbolos fácilmente reconocibles como el caduceo, se utilizaban como complementos que reforzaban la identificación del modelo más allá del parecido (Jordanova 2000: 35-36). Pueden citarse muchos ejemplos, algunos de ellos muy imaginativos, como la famosa imagen de Humboldt y Bonpland pintada por Eduard Ender que los muestra en un interior que se abre a un paisaje exuberante, rodeados de instrumentos, libros, mapas y ejemplares vegetales y animales como representación de su ciclópea tarea en América (fig. 5).

Como veremos enseguida, Goya eligió esta segunda variante. No contamos con muchos datos sobre las circunstancias en que el pintor hizo el retrato de Azara. Una vez en Europa, el otrora comisario de límites se ocupó especialmente en difundir sus trabajos de historia natural, tanto en Madrid como en París. Paralelamente, en 1802, fue ascendido a brigadier de la Armada, aunque pidió el retiro al año siguiente. En el ofrecimiento del cargo

de virrey de Nueva España, que le hace Godoy poco después y que Azara rechaza, aparece el reconocimiento de las autoridades a su desempeño como funcionario. En 1805 aceptó ser vocal de la Junta de Fortificación y Defensa de Indias, y se cree que es entonces cuando le retrató Goya (Gudiol 1980: 54; Ansón Navarro 1995: s/p).

Ansón Navarro apunta una interesante pista que trae a escena al hermano mayor de Félix, figura destacada de la ilustración española, diplomático y coleccionista de arte, amigo de Winckelman y Mengs:

José Nicolás de Azara debió ayudar bastante a Goya y, aunque no le retrató —sí lo haría a su hermano, el militar y naturalista Félix de Azara—, a comienzos de 1801 le regaló dos retratos de Carlos IV y María Luisa en señal de amistad y de agradecimiento por su recomendación ante el rey para conseguir el nombramiento de Primer Pintor de Cámara (Ansón Navarro 1995: 81).

Este autor sugiere que Goya pudo conocer a José Nicolás en Roma cuando viajó allí, pero reconoce que no hay documentación y que la única referencia es la discutible biografía del diplomático escrita por Castellanos de Losada (Ansón Navarro 1995: 82). De existir esta relación entre el artista y el embajador, se explicaría la realización de una obra cuyo costo es difícil que Félix pudiese asumir. Las gestiones de José Nicolás ya habían resultado clave para la difusión de los estudios de historia natural de su hermano, lo que hace plausible su participación en el encargo del retrato, aunque también puede pensarse que la Junta de Fortificación haya intervenido como comitente.

Las diferencias entre el cuadro anónimo y el imponente retrato de Goya saltan a primera vista. A la utilización de una paleta restringida y una pincelada cuidada y homogénea por parte del pintor sudamericano, Goya opone un despliegue colorístico y un tratamiento que va del toque liviano y suelto del fondo al contorno más preciso que define la figura de Azara. A la concepción austera del personaje que presenta el óleo del Museo Mitre, el retrato español responde con una composición compleja que integra una diversidad de elementos a la búsqueda de una identificación rica del modelo.

La obra de Goya se aparta de los retratos de militares y marinos que realizó en los primeros años del siglo XIX, algo convencionales y poco sobresalientes dentro de su producción, y parece vincularse más estrechamente con otro grupo de retratos, reconocidos por su gran calidad pictórica y su alta eficacia en la captación psicológica de los modelos. Uno de ellos es, sin duda, el retrato de Jovellanos (fig. 6), pintado hacia 1798, en el que Goya pone a prueba la tradición del género, sin abandonar del todo sus lineamientos canónicos. Algunos autores plantean que, progresivamente, Goya fue despojando de elementos accesorios la composición de sus retratos, concentrándose así en la actitud y personalidad del modelo, enfatizadas por medio de la luz y otros recursos plásticos. Una comparación entre el retrato de Floridablanca (1783) (fig. 7), pleno de indicaciones al poder del retratado, y el de Jovellanos daría cuenta de ese pasaje (Bozal 2005: I 150). En este último, el espacio interior de escritorio o despacho, el mueble en el que el personaje apoya su codo, el cortinado del fondo son únicos vestigios de la pintura de aparato. Jovellanos, sin peluca ni atributos propios de su función, aparece sentado, sosteniendo un papel manuscrito en su mano derecha, mientras posa su cara en la otra mano. La pincelada, que se va haciendo más suelta hacia el fondo, y la tonalidad cálida que envuelve figura y ambiente contribuyen a dar la idea de un compromiso del personaje con su tarea de ministro de la corte, mientras que el gesto “head on hand” y su mirada algo ensimismada a pesar de

dirigirse al espectador, lo muestra como un intelectual concentrado en sus pensamientos. Respecto del gesto de la mano en la cara, recordemos su origen como representación de la melancolía y su utilización en los retratos de científicos y médicos como índice de concentración intelectual (Jordanova 2000: 41).

El retrato de Azara presenta varias diferencias respecto del de Jovellanos, tanto en el planteo compositivo como en el tratamiento pictórico. También se distingue del que hizo Anton Raphael Mengs de José Nicolás en 1774 (fig. 8), un ejemplo de la estética clasicista a la que adherían tanto el pintor como el modelo. El retratado, sobre un fondo liso, vestido sencillamente y sin más atributos que un libro en sus manos, parece haber interrumpido la lectura para establecer un contacto con el exterior del cuadro. En cambio, en el retrato de Félix, Goya despliega una escenografía que busca completar el sentido de la representación. Sin embargo, igual que sucede con el retrato de Jovellanos, el del ingeniero-naturalista muestra un grado de compromiso o acuerdo entre el artista y el modelo que es más débil en otras obras goyescas.

El pintor colocó la figura de Azara –que aparece en primer plano, de cuerpo entero, vestido con el uniforme de brigadier y apoyándose en un bastón de mando– en un gabinete de estudio. En el escritorio aparecen tres volúmenes apilados, en cuyos lomos se lee: *Paxaros*, *Quadrup.* e *Histo. Natur.* Entre 1802 y 1805 habían sido publicados los *Apuntamientos para la Historia Natural* de pájaros y cuadrúpedos en Madrid. Podemos pensar que los tres tomos pertenecen a estas obras, pero llama la atención el titulado diferente de uno de ellos. Colocando el nombre visible de “historia natural”, pintor y retratado tal vez pretendieran remitir a la *Histoire Naturelle* de Buffon, puesta así en relación con los propios textos de Azara. El antiguo demarcador tomó contacto en Buenos Aires con la monumental obra de Buffon, que le sirvió de inspiración para sus propios estudios, aunque siempre mantuvo una distancia crítica respecto de las ideas del francés acerca de la naturaleza americana (Penhos 2005: cap. 3). La *Histoire Naturelle* sirvió, además, de prestigioso modelo para la edición de los escritos de Azara (Penhos 2005: cap. 4).

Como en el cuadro de Jovellanos, Félix sostiene en su mano derecha un pliego doblado con letras manuscritas, elemento que en los retratos aludía a diferentes actividades (desde la del funcionario hasta la del científico) y que aquí contiene el nombre del personaje y del artista, además del año de realización: “*Dn FELIX DE / AZARA / pr GOYA / 1805*”. Detrás del escritorio se ven unos estantes con animales disecados y el infaltable cortinaje, que se abre a un fondo de iluminación difusa. Se produce un interesante contraste entre la figura de Azara, para la que Goya eligió un tratamiento de líneas precisas y contornos nítidos, y el ambiente en el que lo ubica –espacio, mobiliario, diversos objetos–, ejecutado con pinceladas sueltas que le otorgan cierta indefinición. La misma postura del personaje, algo rígido y envarado, se contrapone a la colocación espontánea de los cuerpos de ejemplares embalsamados en la estantería. Goya ha buscado subrayar el protagonismo del modelo, también por medio de la atractiva combinación del amarillo de los pantalones y el rojo y azul de la chaqueta que se destacan contra el colorido cálido del fondo.

Esta serie de contrastes sugieren la representación del dramático tránsito de Azara, de ingeniero militar a naturalista y otra vez a miembro de la corporación militar. El tratamiento pictórico, la posición del personaje y el uniforme, con el importante sable que cuelga sobre una de sus piernas, apuntarían a jerarquizar su primera condición y a la que vuelve, como un hijo pródigo, al regresar a España. Sin embargo, si prestamos atención al



hecho de que el elemento que corona (literalmente) la vestimenta —el bicornio— no cubre la cabeza del retratado, sino que se halla sobre los libros en el escritorio, caemos en la cuenta de la tensión establecida entre “ser” y “hacer”: Azara “es” militar pero ha dedicado gran parte de su estancia sudamericana a “hacer” historia natural. Ha realizado una travesía hacia espacios lejanos, los ha medido y observado como indicaba su misión de demarcador, pero también los ha conocido surcándolos y sufriendo él mismo una transformación que lo devolvería a su tierra como *otro*. En el cuadro, el ida y vuelta de un viaje singular aparece representado en el primer plano de la figura militar, el Azara cuya formación original se ha acrecentado con la promoción a brigadier y el fondo de los animales, una Sudamérica a cuyo estudio se abocó por casi veinte años, pero que queda atrás en el espacio y en el tiempo. Sólo los libros guardan la experiencia personal de Azara, como señales en el camino de su propia memoria. Apilados sobre el mueble, haciéndose claramente visibles para el espectador, resultan además huellas más elocuentes de su tarea en el Río de la Plata, que las fantasmagóricas figuras de los animalitos, tal vez imaginados por Goya a partir de la historia de aquellos que Azara envió al Gabinete de Historia Natural de Madrid y que se malograron al cruzar el océano (Penhos 2005: cap. 4).

Los retratos de Azara parecen representaciones elocuentes de las travesías de su cuerpo: insinuado entre sombras en el cuadro anónimo, vestido con uniforme pero rodeado por la geografía sudamericana, espacio oscuro y recóndito donde habitan los especímenes que él ha examinado y clasificado, es el de un naturalista. Perfectamente delineado en el óleo de Goya, rígido y orgulloso, es restituido a un rango y a una etiqueta militar que casi se imponen a sus obras de historia natural, como si el personaje se hubiese “reinstitutionalizado”. Este es el sentido que debe haber tenido en el s. XIX, ya que en 1854 se realizó una copia de la pintura a pedido del Cuerpo de Ingenieros para integrar una galería de retratos de sus miembros destacados (Castellanos de Losada 1856: 77-78).

Uno de los ejes más notables que pueden analizarse en la obra escrita de Azara (Penhos 2011) y también en la de sus compañeros de la Expedición de América Meridional (Penhos 2005: cap. 3) es la dialéctica entre observación metódica y experiencia corporal. Paralelamente a mediciones y observaciones y al registro cuantitativo de los datos obtenidos, en los testimonios de Azara y sus compañeros está representado el tránsito del viajero por un territorio cuyo mapa puede construirse a partir de las marcas dejadas por el hombre: de un rancho a una capilla, de allí a una estancia. El demarcador no es sólo el ojo que mira a través de los instrumentos, sino también el cuerpo que cabalga los campos uniendo puntos y calculando distancias por aproximación.

La tensión entre mirada y cuerpo puede identificarse en las imágenes que estamos examinando a partir del peso que adquiere la mirada del personaje, dirigida al exterior del cuadro en ambas pinturas, y de los cambios en su corporalidad que hemos mencionado. La tensión que implican los dos términos encuentra en la cabeza su punto máximo. Como ya indiqué, la estampa de los *Voyages...*, abre el Atlas de láminas, lo que, más que señalar la atribución del texto al autor, como sucedería si estuviese colocada en la portada del primer tomo, parece enfatizar la preeminencia de la visualidad en la adquisición de conocimiento y de las imágenes en su transmisión. La cabeza de Azara aloja el sentido de la vista pero también la inteligencia. En el cuadro goyesco, esa parte tan lograda que para Ansón comunica “naturalismo y vitalidad” (1995: 195), queda asimismo en relación con la obra impresa del ingeniero-naturalista. Recordemos el bicornio apoyado sobre los volúmenes, que funciona como nexo entre la obra y el intelecto de su autor. En la cabeza desnuda, coronada de cabellos encanecidos, los ojos proyectan una mirada aguda y segura. Otra

cabeza, la del retrato anónimo del Museo Mitre, suscita desde las oscuridades del barniz ennegrecido, interrogantes aún no resueltos, y apela a continuar la búsqueda de las huellas de Azara en Sudamérica.

### Anexo de imágenes

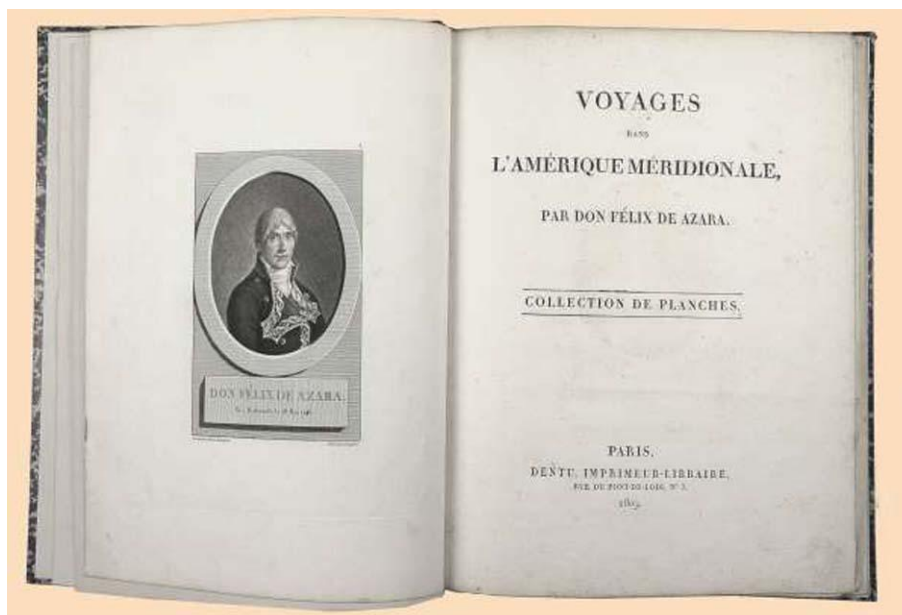


Figura 1. Retrato de Félix de Azara, imagen en *Voyages dans l'Amérique Meridional*, Atlas1.

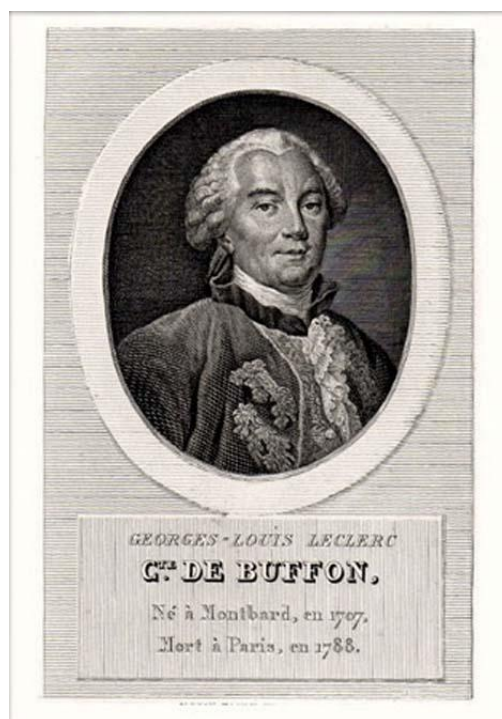


Figura 2. Retrato de G. de Buffon, imagen en *Histoire naturelle*.



Figura 3. Retrato de Félix de Azara, anónimo; óleo sobre tela, 0,54 x 0,435 m. a la vista, total 0,74 x 0,61 m., 1787 ó 1797, Museo Mitre, Buenos Aires.



Figura 4. Retrato de Félix de Azara, por Francisco de Goya y Lucientes; óleo sobre tela, 2,12 x 1,24 m., 1805, Museo Camón Aznar, Zaragoza, España.



Figura 5. Retrato de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en el Orinoco, por Eduard Ender.



Figura 6. Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos, por Francisco de Goya y Lucientes.



Figura 7. Retrato del Conde de Floridablanca, por Francisco de Goya y Lucientes.



Retrato de José Nicolás de Azara, por Antón Raphael Mengs.

## Bibliografía

- Ansón Navarro, Arturo, “Retrato de Azara”, texto del Catálogo de la ExpoGoya 96, Zaragoza: [www.almendron.com/cuaderno/pintura/goya/obras\\_goya/goya.htm](http://www.almendron.com/cuaderno/pintura/goya/obras_goya/goya.htm) (11-08-2004).
- \_\_\_\_\_ (1995), *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Azara, F. de (1802), *Apuntamientos para la Historia Natural de los Cuadrúpedos del Paraguay y Rio de la Plata*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 2 vol.
- \_\_\_\_\_ (1809), *Voyages dans l’Amérique Méridionale*. Paris: Dentu, 4 vol. y Atlas.
- \_\_\_\_\_ (1847), *Descripcion e historia del Paraguay y del Rio de la Plata*. Obra póstuma de Don Félix de Azara, brigadier de la Real Armada, y autor de las obras tituladas “Apuntes para la Historia de los cuadrúpedos y pájaros del Paraguay”, y de otras. La publica su sobrino y heredero el Señor Don Agustín de Azara, Marqués de Nibbiano, Caballero de la Orden de Carlos III, &c., &c. Bajo la dirección de Don Basilio Sebastián Castellanos de Losada... Madrid: Imprenta de Sanchis.
- \_\_\_\_\_ (1941), *Viajes por la América Meridional*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Baulny, O. (1968), *Félix de Azara. Un aragonais precurseur de Darwin*. Pau: Marrimpouey Jeune.
- Bozal, V. (2005), *Francisco Goya, vida y obra*. Madrid: Tf, 2 vols.
- Buffon, G-L. Leclerc, Comte de (1799), *Histoire naturelle général et particuliere*. Paris: chez Dufart, 127 vol.
- Castellano de Losada, Basilio Sebastián (1856), *Álbum de Azara: corona científica, literaria, artística y política*. Madrid: Imprenta de D. Alejandro Fuentenebro.
- Cutolo, V. (1983), *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires: Elche.
- Chartier, R. (1994), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- González, J. C. (1943), “Biobibliografía de Azara”, en Azara, F. de: *Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801, demarcación de límites entre el Brasil y el Paraguay*. Buenos Aires: Ed. Bajel, Biblioteca Histórica Colonial.
- González Doria, F. (1987), *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Madrid: Editorial Bitácora.
- Gudiol, J. (1980), *Goya 1746-1828, Biografía, estudio analítico y catálogo de sus obras*. Barcelona: Polígrafa.
- Escobar, T. (1982), *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, Colección de las Américas-1, tomo I.
- Jordanova, L. (2000), *Defining features. Scientific and medical portraits, 1660-2000*. London: National Portrait Gallery/Reaktion Books.
- Lucena Giraldo, Manuel (1988), “Ciencia para la frontera: las expediciones de límites españolas (1751-1804)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios/2*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Penhos, M. (2005), *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- \_\_\_\_\_ (2011), “Los límites de la mirada que mide: espacio y territorio en los testimonios de la Expedición de América Meridional (1782-1801)”. Ponencia presentada en las *VII Jornadas Internacionais de História das Monarquias Ibéricas-Seminário Internacional Produzindo Fronteiras: Entrecruzando escalas, povos e impérios na América do Sul (1640-1828)*, San Pablo (Brasil).
- Schenone, H. H. (1984), “La pintura”, en, *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo II.
- Ribera, A. (1982), *El retrato en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

### **Páginas web**

[www.fundaciongoyaenaragon.es](http://www.fundaciongoyaenaragon.es)  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/>  
<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/>