

UNA TRAVESÍA INTERIOR: ACERCA DE LOS RETRATOS DE FÉLIX DE AZARA

Marta Penhos*

Este texto es una primera aproximación a un estudio más exhaustivo sobre los retratos que se conocen del ingeniero y naturalista aragonés Félix de Azara, cuya obra vinculada con el actual territorio argentino ha sido objeto de una parte de mi tesis doctoral¹.

Azara llegó a Buenos Aires en 1782 para actuar como comisario de límites en una región que hoy comparten Argentina, Paraguay, Uruguay y Brasil, luego del tratado de San Ildefonso entre las coronas portuguesa y española (1777).

Incansable viajero e investigador curioso, Azara realizó al margen de sus tareas de demarcador, un conjunto de observaciones sobre la fauna que lo convirtieron en un reputado naturalista. Podemos decir que sufrió una mutación como producto de su experiencia de veinte años en territorio sudamericano, una suerte de tránsito interior, complementario al de sus travesías físicas. Ambos tipos de viajes jugaron un importante papel en sus concepciones sobre la realidad americana y en sus ideas científicas, tal como he estudiado en la tesis citada.

De regreso en Europa, sus trabajos fueron publicados en Madrid (1802-1805) y en París (1801 y 1809), siendo los *Voyages dans l'Amérique Méridional* la edición más interesante, por incluir un Atlas de grabados con imágenes de mamíferos y aves². La lámina I del Atlas de grabados de los *Voyages...* es un busto del autor. Se trata de un elemento de la edición en el que se puso mucha atención, a juzgar por el intercambio de cartas entre Azara y el editor Walckenaer, en el que aparece mencionado junto con los mapas, apuntes suplementarios y otros materiales que el último solicita al autor³.

La efigie de Azara se recorta sobre un fondo neutro y está enmarcada en un óvalo. Muestra a un hombre maduro, con el rostro de tres cuartos perfil, vestido con uniforme militar (fig. 1).

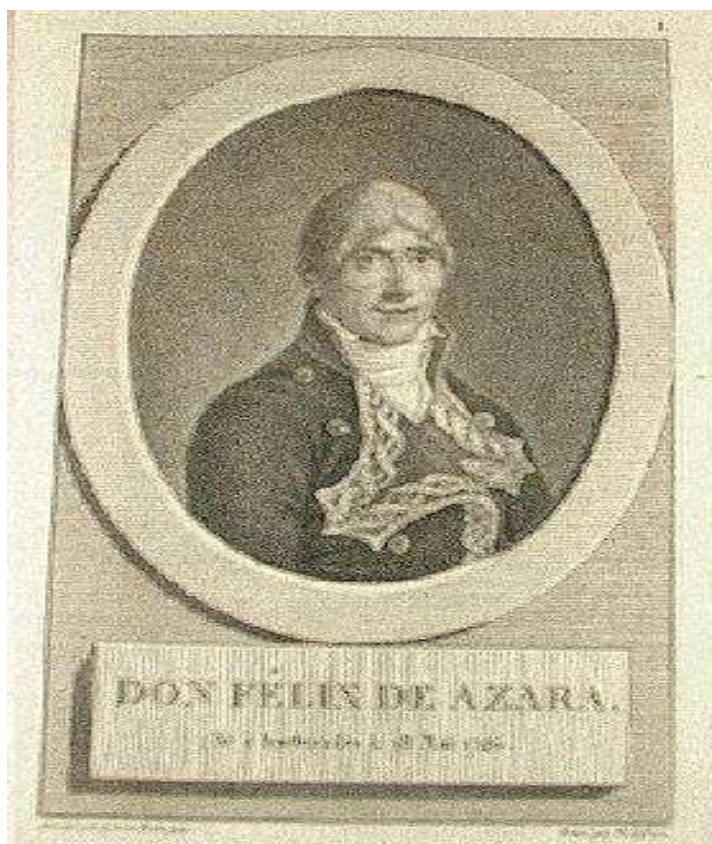


Fig.1 Retrato de Azara. Atlas de los Voyages.

¹ “Félix de Azara o el deseo de las imágenes”, en *Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica española a fines del siglo XVIII*, FFyL, UBA, 2003.

² *Voyages dans l'Amérique Méridional*, par Don Félix de Azara, publiés d'après les manuscrits de l'auteur, avec une notice sur sa vie et ses écrits, par C. A. Walckenaer, Paris, Dentu, 1809.

³ Referencias al retrato aparecen en las cartas de 28 de octubre y 1º de diciembre de 1805 y 12 de enero de 1806, *Viajes...* [1941], pp. 48-53. La imagen nos informa que ha sido “dessiné par Antonio Rodriguez” y “gravé par H. Lefevre”, es decir probablemente dibujado en España y grabado en París, junto a las demás láminas del Atlas. La portada de la *Descripción...* de 1847 también incluye un grabado con la imagen del autor.

Si tenemos en cuenta que la obra del conde de Buffon fue la guía para la tarea de Azara, y también la principal referencia en el plano editorial, hay que prestar atención al retrato, también de tres cuartos perfil sobre fondo neutro, que abre la “*Nouvelle édition*” de la *Histoire naturelle* del naturalista francés⁴, junto a la portada en el primer tomo. Pero el óvalo remite aquí más claramente al medallón que podría contener una miniatura. Es común a ambas imágenes la ausencia de otros elementos, como por ejemplo atributos que contribuyeran a identificar al personaje. En realidad, resultan 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”. Como ha estudiado Chartier, estos retratos fueron otro de los recursos utilizados durante la modernidad para brindar a los lectores un anclaje visual del texto, referido claramente al autor⁵. En el caso de Buffon, se trata de su representación como un hombre aún joven, en su “*Premier Age*”. Esto se orienta, por una parte, a plantear la vigencia del personaje, muerto hacía más de diez años, mediante la relación de la imagen juvenil con su nombre, “Leclerc de Buffon”, inscripto en una placa bajo el óvalo. Por otra, 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, situación que podía contribuir a diluir la figura del prestigioso naturalista en su “función-autor”.

En el caso de Azara, el retrato parece funcionar en correspondencia con las informaciones que Walckenaer vuelca en la Noticia preliminar de los *Voyages...* sobre el autor del texto. Éste, parco y reservado, se da a conocer por medio de las intervenciones del editor, que aporta datos biográficos y detalles sobre la estancia de Azara en Sudamérica. Resulta, además, significativo el hecho de que la imagen de Azara integre el Atlas de grabados, vinculando claramente al autor con el registro visual de sus experiencias.

El dibujo que dio lugar al retrato que aparece en los *Voyages...* no es, sin embargo, la única imagen que conocemos de nuestro ingeniero-naturalista. Azara posó en dos oportunidades más frente a un artista, una en Sudamérica, otra en España. Se trata de un cuadro anónimo que se halla en el Museo Mitre de Buenos Aires, y de un retrato de cuerpo entero firmado por Francisco de Goya⁶.

⁴ “*Nouvelle édition, accompagné de notes, et dans laquelle les suppléments sont insérés dans le premier texte, à la place qui leur convient. L’on y a ajouté l’histoire naturelle des quadrupèdes et des oiseaux découverts depuis la mort de Buffon, celle des reptiles, des poissons, des insectes et des vers; enfin, l’histoire des plantes... Ouvrage formant un cours complet d’Histoire Naturelle; Rédigé par C. S. Sonnini, Membre de plusieurs sociétés savantes. A Paris, Chez F. Dufart, Imprimeur Libraire An VII*” (1799).

⁵ R. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 61-62.

⁶ Oleo 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; óleo sobre tela, 2,12 x 1,24 m., 1805, colección IberCaja, Zaragoza, España.

Es difícil pensar en representaciones más sugerentes de los complejos vericuetos de la vida y obra del aragonés que estos dos retratos. De uno de ellos es bien poco lo que se sabe: de acuerdo con un recorte periodístico pegado en la contratapa del ejemplar de un texto de Azara que perteneció a Mitre, fue adquirido por éste en una subasta pública. Un examen superficial de la obra nos muestra un fondo oscuro sobre el que se recorta el busto de un hombre de mediana edad que fija sus ojos en el espectador (fig. 2). Todo el cuadro está resuelto por medio de una paleta económica de rojos, azules, ocre y blanco. Arriba a la izquierda, el escudo de la familia⁷ y una inscripción:

“D. F. Azara
1787 [o 1797]
B. L. P.”

El resultado es convincente, en términos de parecido con el modelo⁸ y de captación de algunos de los rasgos característicos del personaje. La figura que parece emerger del fondo del cuadro da la idea de una cierta soledad. Y su mirada, serena pero firme, nos transforma en observadores observados.

El óleo no deja de agregar interrogantes a los que he planteado en la segunda parte de la tesis acerca de las relaciones que Azara estableció con las sociedades de Asunción y Buenos Aires. ¿Dónde fue realizado? ¿Quién o quiénes lo encargaron? Por el momento, sólo puede responderse a estas preguntas en forma conjetural. Nuestro personaje vivió una buena parte de su estancia sudamericana en Asunción, de donde partía para recorrer los territorios que debía examinar, y 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 sólo

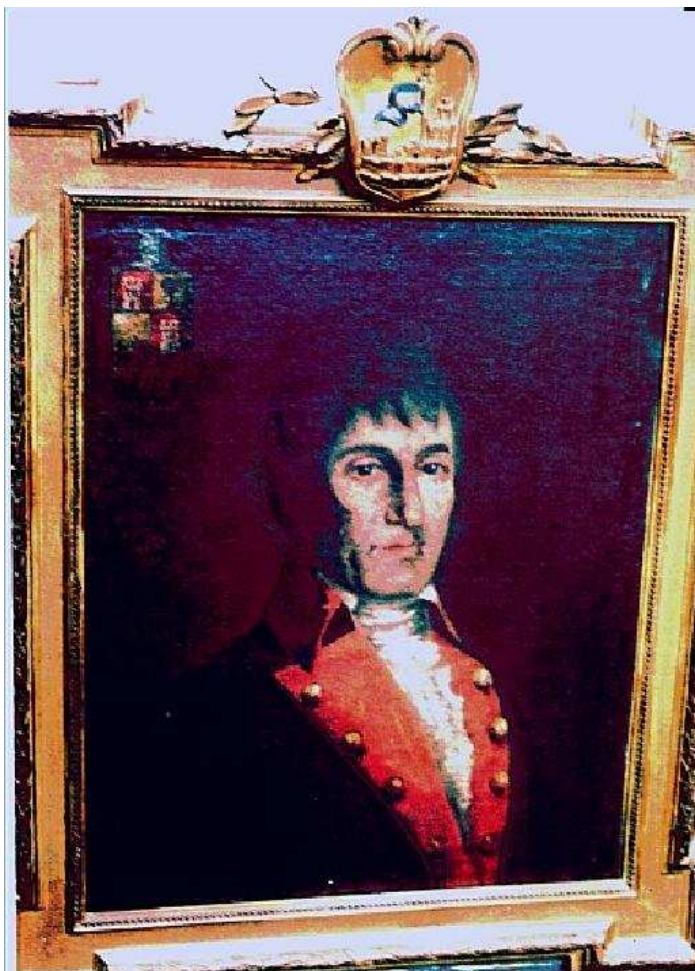


Fig. 2. Anónimo. Retrato de Azara

entonces cambia de lugar 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

⁷ El escudo del cuadro corresponde a la heráldica de los Azara, tal como aparece en González Doria, F., *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid, Ed. Bitácora, 1987, p. 434.

⁸ Como señala Ludmilla Jordanova en su estudio sobre los retratos de científicos, los parámetros para medir el parecido son fluctuantes y siempre contienen una importante carga de subjetividad, ver *Defining features. Scientific and medical portraits, 1660-2000*, London, *National Portrait Gallery/Reaktion Books*, 2000, pp. 14-16. En el caso que me ocupa tomo en cuenta los tres retratos para establecer algunos rasgos en común que convergen en la individualización e identificación del personaje.

“ciudadano más distinguido de la ciudad”, en agradecimiento por los informes y mapas que a su pedido había elevado⁹. En este sentido, podría pensarse en el cabildo asunceño como posible comitente del óleo.

El misterio de la obra es mayor 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 tiempo¹⁰, y difícilmente hallaríamos un artista capaz de afrontar un retrato con las características del que nos ocupa.

Si optáramos por la fecha 1797 tenemos que ubicar al anónimo pintor en Buenos Aires. Teniendo en cuenta la actividad pictórica, y retratística en particular, de la ciudad porteña hacia fines del período colonial, parece más lógico pensar que el retrato de Azara fue realizado allí. Hacia esa época se encuentran activos en Buenos Aires 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. Del primero, el más interesante es, sin duda, el del *hermano lego Zaborain* de 1804. En comparación con la obra conocida de Camponeschi, el retrato 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 su muerte, siguiendo una práctica común de la que son testimonio varios cuadros realizados en Nueva España. Se sabe que el virrey Avilés, que asumió ese año, encargó a un mismo artista retratos de todos los virreyes y, según Lastarria, 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, si bien Adolfo Ribera observa diferencias notables entre los tres y sólo atribuye el último a Salas. Se trata de 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*, muy bien logrado en cuanto a la captación psicológica 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 el retrato de Fernando VII, que se perdió¹¹.

La inclusión del blasón de los Azara en el retrato del demarcador, un rasgo que deriva de la pintura de aparato española, muy común en las colonias aún a fines del XVIII, lo acerca al carácter de un retrato oficial¹². Por otra parte, ciertas características de factura lo ponen en relación con los retratos que por aquellos años realizaba Salas.

Ahora bien, las siglas que trae la inscripción, “B. L. P.”, abren más interrogantes: podrían ser las iniciales de un nombre, pero obviamente no se relacionan con el de Salas, ni se corresponden con el de ningún artista conocido en la ciudad.

Sin duda, serían necesarios tanto un examen de la obra mediante procedimientos técnicos, como una indagación exhaustiva sobre las circunstancias de la compra por Mitre. Esto último arrojaría alguna luz sobre su procedencia, origen del encargo y lugar de su realización. El recorte periodístico que informa sobre la subasta carece de datos que permitan fecharla. Sin embargo, el cuadro trae algo más de información al respecto. En el reverso, un papel pegado a la tela, a manera

⁹ Ver “Noticia preliminar” en *Viajes por la América Meridional*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, p. 31.

¹⁰ Escobar, Ticio, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Colección de las Américas-1, Asunción, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982, tomo I.

¹¹ Ver Schenone, H. H., “La pintura”, en *Academia Nacional de Bellas Artes, Historia General del Arte en la Argentina*, tomo II, Buenos Aires, 1984, pp. 70-71; Ribera, A., *El retrato en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, cap. 2.

¹² De los retratos de virreyes sólo el de Melo de Portugal tiene escudo. Ribera opina que es una pintura de baja calidad que no se corresponde con el resto de la producción de Salas, op. cit., p. 55.

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]”¹³. De los Santa Coloma, una familia de comerciantes y militares presente en Buenos Aires desde el siglo XVIII, fueron contemporáneos de Mitre, Manuel, el escultor conocido por su intervención en el monumento ecuestre a Belgrano, y Tomás. Este último, nacido en 1852, fue político y funcionario, uno de los fundadores de la Unión Cívica, y fiel partidario de Mitre¹⁴. Pero no podemos identificar por el momento al David de la inscripción, ni tampoco al misterioso Gripi que la rubrica.

A pesar de las preguntas aún sin respuesta, el cuadro parece mostrarnos esas transacciones entre el artista y el modelo para alcanzar un resultado satisfactorio, que están presentes en la realización de muchos retratos, y que Ludmilla Jordanova ha señalado con ciertas particularidades en el caso de retratos de personas vinculadas con la actividad científica. 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 propias propuestas y ajustes¹⁵. Uno tratando de mostrar quién es o busca ser en el ambiente de la ciencia o la tecnología, el otro pretendiendo construirse o afirmarse como artista eficaz en la realización de retratos. La economía de recursos que encontramos en el anónimo del Museo Mitre se relaciona seguramente con 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 corona¹⁶. Aún si el retrato hubiese sido pintado en Buenos Aires, esta institución 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 oscuro pintor sudamericano, sino con Francisco de Goya, quien era sin duda uno de los artistas más importantes de España y especialmente reconocido como retratista.

Como ha estudiado Jordanova, los retratos de científicos se presentan en una gama de variantes iconográficas y de soporte que incluyen el perfil en medallas, los sencillos bustos grabados de las publicaciones –de los que vimos los ejemplos de Azara y Buffon– y los importantes cuadros al óleo. Para abordar éstos, muchas veces los pintores optaron 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 citar ejemplos en los que, precisamente, esta elección está orientada a representar la idea del sabio que realiza su tarea en forma solitaria¹⁷. Otros artistas, sin embargo, y a pesar de que el personaje y su actividad fuesen bien conocidos por sus contemporáneos, no dejaron de incluir una serie de elementos –detalles del peinado, vestimenta, atributos, fondo– apostando a un tipo de composición ligada con el retrato oficial o de aparato. Togas y otros vestidos característicos,

¹³ La tinta está muy desvaída y es difícil leer la leyenda. Conté para ello con la invaluable ayuda de la Lic. Gabriela Mirande, curadora del Museo Mitre.

¹⁴ Cutolo, Vicente, Nuevo Diccionario Biográfico Argentino, Bs.As., Elche, 1983, pp. 656-658.

¹⁵ Jordanova, L., cit., pp. 16-25.

¹⁶ “*It [portraiture] constructs not just the identity of the artist and the sitter, but that of institutions with which they are associated*”, Ibidem, pp. 18-20.

¹⁷ 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, ver Jordanova, L. cit., fig. 19.

instrumentos de medición y observación, globos terráqueos, elementos de laboratorio, bustos de personajes ilustres, símbolos fácilmente reconocibles como el caduceo, podían acompañar al modelo, reforzando su identificación más allá del parecido¹⁸. Como veremos enseguida, Goya optó por la 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 de 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 que le hace



Godoy poco después aparece nuevamente el reconocimiento de las autoridades por su desempeño como funcionario: nada menos que el cargo de virrey de Nueva España, que Azara rechaza. En 1805 aceptó ser vocal de la Junta de Fortificación y Defensa de Indias, y se cree que es entonces cuando lo retrató Goya¹⁹. Arturo Ansón Navarro apunta una interesante pista que trae la figura del hermano de Félix a la escena. Sabemos que José Nicolás, embajador de España en la Santa Sede y en París, fue el enlace que permitió a Félix vincularse con los círculos científicos franceses y que intervino a favor de la publicación de sus trabajos. Dice Ansón:

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.

Este autor hace conjeturas sobre la posibilidad de que Goya conociera al embajador cuando estuvo en Roma, pero reconoce que no hay documentación al respecto²⁰. De existir esta relación, podría explicarse en parte la realización de una obra, cuyo costo relativamente alto es difícil que Azara pudiese

Fig.3. Francisco de Goya. Retrato de Azara

¹⁸ Ibidem, pp. 35-36. Pueden citarse muchos ejemplos, algunos de ellos reproducidos en el libro de Jordanova. Una vuelta de tuerca de este modelo es la famosa imagen de Humboldt y Bonpland en un interior que se abre a un paisaje exuberante. Están rodeados de instrumentos de medición, libros, mapas y ejemplares vegetales y animales, representando elocuentemente su ciclópea tarea en América, reproducido en Pratt, M. L., cit., fig. 18. La versión al óleo del pintor austriaco de temas históricos Eduard Ender al parecer disgustó a Humboldt, que la consideró fantasiosa y poco vinculada a su propia experiencia. Está reproducida en Catálogo El regreso de Humboldt, Quito, 2001, p. 69.

¹⁹ Ver Gudiol, José, Goya 1746-1828, Biografía, estudio analítico y catálogo de sus obras, Barcelona, Polígrafa, 1980, tomo I, p. 54, tomo II, fig. 432; Ansón Navarro, Arturo, "Retrato de Azara", texto del Catálogo de la ExpoGoya 96, Zaragoza, en www.almendron.com/cuaderno/pintura/goja/obras_goya/goja.htm

²⁰ Ansón Navarro, A., Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995, p. 81.

asumir²¹. Puede pensarse también en la intervención de la Junta de Fortificación como comitente.

Las diferencias entre el cuadro anónimo del Mitre y el imponente retrato de Goya saltan a primera vista (fig. 3). A la utilización de una paleta restringida y una pincelada cuidada y homogénea, 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. Al personaje solitario del óleo americano, el retrato español responde con una serie de elementos que buscan una identificación rica y compleja 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 calidad pictórica y su alta eficacia en la captación psicológica de los modelos. Uno de ellos es, sin duda, el retrato de Jovellanos, pintado hacia 1798, en el que Goya pone a prueba la tradición del género, sin abandonar muchos de sus recursos canónicos: el espacio interior de escritorio o despacho, el mueble en el que el personaje apoya su codo, el cortinado del fondo. Jovellanos aparece sentado, sosteniendo un papel manuscrito en su mano derecha, y coloca la otra en su cara. 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 funcionario, 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 pensamientos²².

El retrato de Azara presenta varias diferencias con respecto al de Jovellanos, en el planteo compositivo y en el tratamiento pictórico. Sin embargo, como el del ministro de la corte, el del ingeniero-naturalista muestra un grado de compromiso o acuerdo entre el artista y el modelo, que está ausente 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. Colocando uno de ellos con el nombre visible de “historia natural”, artista y modelo tal vez pretendieran remitir a la *Histoire Naturelle* de Buffon, puesto así en relación con los propios textos de Azara. Como Jovellanos, el antiguo comisario sostiene en su mano derecha un pliego doblado con letras manuscritas, un recurso común para representar diferentes actividades intelectuales.

Atrás del escritorio hay unos estantes con animales disecados y el infaltable cortinaje, que se abre a un fondo de iluminación difusa. Hay un interesante contraste entre la figura de Azara, para la que Goya eligió un tratamiento de líneas precisas y contornos bastante nítidos, y el ambiente en el que se halla –espacio, mobiliario, elementos que se encuentran en él- abordados con pinceladas sueltas que les 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, sin duda, el protagonismo del modelo, también por medio de la atractiva combinación del amarillo de los pantalones y el rojo y azul de la chaqueta, contra el colorido cálido del fondo.

Esta serie de contrastes apuntan en realidad a representar de forma muy sugerente el dramático tránsito de Azara, de ingeniero militar a naturalista.

²¹ Hacia 1800, Goya cobraba entre 10000 y 15000 reales por un retrato.

²² Respecto del gesto de la mano en la cara, Jordanova señala su origen como representación de la melancolía y su utilización en los retratos de científicos y médicos como índice de concentración intelectual, op. cit., p. 41.

Parecería que el tratamiento pictórico, la posición del personaje, y el uniforme, con el importante sable que cuelga sobre una de sus piernas, tienden a jerarquizar su primera condición. 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 relación complementaria entre sus actividades. Azara ha realizado un viaje a otros espacios, los ha medido y observado, pero también los ha conocido atravesándolos, y sufriendo él mismo una transformación que lo devolvería a su tierra como *otro*. En el cuadro, la ida y vuelta de un viaje singular aparece representada 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 Sudamérica, que las fantasmagóricas figuras de los animalitos, tal vez imaginados por Goya, a partir de la historia de aquellos que se malograron al cruzar el Atlántico²³.

Se ha afirmado que el dibujo que sirvió para el grabado de los *Voyages...* está tomado del retrato de Goya²⁴. Aunque no he encontrado ninguna referencia a una relación entre ambas imágenes -más allá del hecho de que en la estampa se repite el uniforme del cuadro, y la imagen está invertida respecto de éste-, resulta interesante el hecho de que la cabeza, esa parte tan lograda del cuadro goyesco²⁵, vuelva a estar, como en el óleo, en relación con la obra impresa del ingeniero-naturalista. Otra cabeza, la del cuadro anónimo, suscita desde las oscuridades del barniz ennegrecido, interrogantes aún no resueltos y apela a continuar la búsqueda de las huellas de Azara en Sudamérica.

*Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires. CAIA.

²³ Azara ensayó varias maneras de conservar ejemplares, pero finalmente decidió colocar sólo animales pequeños en frascos con alcohol, que remitió al Gabinete de Historia Natural de Madrid, dirigido por Clavijo y Fajardo, quien al parecer no apreció su valor, por lo que se perdieron.

²⁴ Ver González, J. C., "Bibliografía de Azara", en Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801, demarcación de límites entre el Brasil y el Paraguay, con Apuntes bio-bibliográficos por Julio C. González, Buenos Aires, Ed. Bajel, Biblioteca Histórica Colonial, 1943, p. CIII; Baulny, O., Félix de Azara. *Un aragonais précurseur de Darwin*, Pau, Mairimpouey Jeune, 1968, p. 17.

²⁵ Como observa Ansón, Goya logra transmitir en esta parte del cuadro "naturalismo y vitalidad", Ansón Navarro, A., Goya y Aragón..., op. cit., p. 195.