

Un simple ciudadano,
José Artigas

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
MONTEVIDEO - URUGUAY

Imagen de portada:
Diógenes Héquet. *José Artigas, estudio* (detalle)
Tinta sobre cartón, 10 x 16 cm, ca. 1895
Ilustración en página 186

Un simple ciudadano,
José Artigas

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
MONTEVIDEO - URUGUAY

En 2014 se conmemoran 250 años del nacimiento de José Artigas.

¿Qué recordar juntos sobre una persona, sobre su época, sobre su peripecia?

Posiblemente una biografía. Artigas nació en la ciudad de Montevideo el 19 de junio de 1764, en una de las familias fundadoras de la ciudad. Estudió por algunos años en el Colegio de los padres franciscanos y fue posiblemente un niño revoltoso: muy joven se transformó en un hombre de fronteras, buen baquiano de las rutas del comercio de ganado, dentro y fuera de la ley, conocedor de la gente y su medio.

Funcionario del Rey en el Cuerpo de Blandengues de la frontera de Montevideo, desertó poco después de iniciada la revolución para incorporarse al ejército de la Junta de Buenos Aires. Comprometido con la revolución, participó en el proceso de establecer una nueva forma para la nación americana. En ese recorrido, cambió sus ideas y se radicalizó en su compromiso con la república, la igualdad y la solidaridad con los más pobres.

Pensar juntos sobre esta conmemoración nos enfrenta con lo que estudiamos, con lo que desconocemos, con lo que nos intriga, con lo que proyectamos. Mucho se ha hablado del “mito” de José Artigas, pero estas fechas nos permiten también preguntarnos sobre lo que sabemos de nuestra historia y sobre lo que significa para nosotros.

Bandido memorable para algunos, general disidente de los ejércitos del Rey y del gobierno de Buenos Aires para otros, definitivamente protagonista de la revolución de los pueblos por su soberanía particular, por la independencia y por la unión en el “sistema de los pueblos libres”, “Protector”, “jefe de los orientales”, y todos estos títulos reducidos a uno: Ciudadano.

El compromiso con la república, la decisión por la igualdad, la convicción de la fraternidad se resumen en esta denominación, en esta definición política de austeridad republicana que vino de la mano de la revolución en América del Norte y en Francia. Virtud republicana de la revolución de los orientales, que en este rincón del mundo querían construir la igualdad de criollos, indios, negros y zambos libres, con la sola excepción de los “malos europeos y peores americanos”.

Preguntarnos por Artigas es también hacerlo sobre nosotros mismos. Es una cuestión a propósito de la formación de la conciencia política, por la radicalización de un compromiso, por la demanda de decisión que la historia planteaba entonces y nos plantea ahora, por el difícil equilibrio entre el ejercicio del poder público y el valor del servicio público. “Un simple ciudadano” convocado a actuar por las circunstancias de su época... y un servidor público, comprometido con el conjunto de los orientales que esperaban lograr que los más infelices fueran los más privilegiados, con las herramientas y las ideas que su época les ofrecía.

La exposición “Un simple ciudadano, José Artigas”, que el Museo Histórico presenta nos interpela sobre estos puntos. A través de la investigación nos enfrenta a los Artigas que cada época ha creado. El Artigas de bronce, el Artigas jefe de ejércitos, el Artigas “jefe de los orientales”, el hombre político, el estadista, el “protector de los pueblos libres”, el revolucionario, el ciudadano. Un Artigas que se venera, pero también un Artigas que se busca. Posiblemente un héroe, seguramente un compañero de ruta.

JOSÉ MUJICA

Presidente de la República Oriental del Uruguay

El presente libro es el catálogo de la exposición “Un simple ciudadano, José Artigas”, que el Museo Histórico Nacional organizara en el marco de las actividades para celebrar el Bicentenario del proceso de Emancipación Oriental, tal como lo expresa la Ley N° 18.677, que definió para el período 2010 a 2015 *la realización de actividades de conmemoración y celebración de los principales hechos históricos del proceso revolucionario e independentista, en la etapa comprendida entre 1810, inicio de la Revolución en el Río de la Plata y 1815, año de la mayor expansión del proyecto impulsado por José Artigas en la Provincia Oriental y en el Sistema de los Pueblos Libres*. Se suma a estos aniversarios la conmemoración de los 250 años del nacimiento de Artigas. La propuesta representa un importante trabajo del Museo Histórico Nacional, institución que debe acompañar a las generaciones que se suceden en la forja de una ciudadanía plena. Ello requiere asumir con una mirada de cada tiempo la historia de la tierra y de su gente.

“Un simple ciudadano”. Ese fue el tratamiento que solicitó Artigas para sí, en lugar de la designación solemne que le propusiera el Cabildo de Montevideo el 25 de abril de 1815. La sencilla expresión, firmemente republicana, invita a compartir una mirada desde nuestro tiempo sobre el hombre, sus ideas y sus luchas, asociados de manera profunda a nuestros elementos referenciales como nación, al cumplirse doscientos cincuenta años de su nacimiento.

Los pueblos necesitan apoyarse en referentes compartidos. Esos referentes se van encontrando y asumiendo en los caminos de la construcción de una nación. Al mismo tiempo, a través de la historia se van elevando a grandes figuras en pedestales, alejadas de los hombres y mujeres sencillos y en ellas se representan todas las virtudes que se quieren para los ciudadanos. A pesar de esa lejanía, eso define vínculos entre la gente, afectos y emociones compartidas. Sin duda, no deja de tener su importancia en el fortalecimiento de los lazos que unen a una nación. Pero la propuesta aquí es diferente. La galería de representaciones de Artigas, a partir del retrato efectuado por Alfred Demersay, es también un recorrido de nuestra propia historia y del largo camino de construcción de nuestra nación. Es una invitación a encontrarnos con el “simple ciudadano”, sus ideas y sus luchas, y que, de la leyenda negra al bronce, es hoy don José. Cerca de la gente.

Nuestra identificación con los sueños, el sudor y la sangre de gente y generaciones diversas, en esta tierra a la que pertenecemos y nos pertenece, el reconocimiento en una figura histórica que en su amplitud nos da cabida a todos, con nuestras distintas historias de vida, de rumbos, de realidades cotidianas, son parte de nuestras grandes riquezas. Son pilares para compartir la mirada hacia el horizonte, para confluír y hacer camino juntos, como nación.

La mirada a nuestro recorrido histórico obliga necesariamente a pensar en quienes vienen detrás de nosotros, quienes deben llegar más lejos: las nuevas generaciones. Son ellas la que en todos los tiempos cargan sobre sus hombros el peso de la historia, con sus sueños, promesas y dolores, y deben construir su lugar en la vida y en el mundo. Serán sus sueños los que abrirán nuevos horizontes. Serán sus banderas, recogiendo legados y explorando nuevos caminos, las que debemos ayudar a que sean izadas. Los hechos y las ideas del *simple ciudadano* José Artigas, serán siempre, como para nosotros, compañía de ruta para los que vendrán.

RICARDO EHRLICH

Ministro de Educación y Cultura
Presidente de la Comisión del Bicentenario

El catálogo de la exposición “Un simple ciudadano, José Artigas” es una revisión de las representaciones de José Artigas que no se realizaba en el país desde 1951. El trabajo central, realizado en coautoría por Ernesto Beretta y Fernanda González recorre las obras dedicadas a José Artigas en el acervo del Museo Histórico Nacional, agregando a los datos técnicos una documentación que aporta informaciones inéditas y exhaustivas sobre ellas y sus autores.

A este estudio central se agregan tres puntos de vista sobre la construcción de la imagen de José Artigas. Ariadna Islas presenta la exposición y analiza los distintos enfoques históricos y políticos que ha experimentado la evocación de la figura de Artigas en las obras artísticas que se reúnen en la exposición, así como su relación con la historiografía sobre su figura.

Laura Malosetti Costa se enfoca en el análisis de las razones del éxito de la reconstrucción de Juan Manuel Blanes “Artigas en el puente de la Ciudadela” como la imagen mayoritariamente reconocida de José Artigas no solamente para los uruguayos, sino en la región rioplatense.

Ana Frega reflexiona sobre el proceso de la erección de un monumento a Artigas en Montevideo y en las ciudades de San José y Minas, abordando la controversia entre memoria, historia y política en la formación de la identidad de los uruguayos, polémicas que se generaron en los distintos contextos políticos en que los proyectos de los distintos monumentos fueron propuestos y finalmente ejecutados.

Se trata, pues, de una obra abierta, con la que el Museo Histórico Nacional apuesta a una renovación de su papel a través de esta invitación a una reflexión plural sobre la historia del país, sobre las investigaciones sobre su pasado, sobre las representaciones de la identidad de los uruguayos, en el marco de la conmemoración de los bicentenarios de los procesos de independencia y de los 250 años del nacimiento de José Artigas.

Esta exposición convoca a conmemorar, en el sentido de recordar y pensar juntos en múltiples versiones, en un ejercicio de libertad, los recorridos de estas historias que han conformado la identidad de los uruguayos y su inserción en el mundo.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Historias, visiones, versiones con motivo de una conmemoración

ARIADNA ISLAS

Directora del Museo Histórico Nacional

Departamento de Historia del Uruguay

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

“Un simple ciudadano” fue el título que escogimos para la exposición cuyo catálogo hoy presentamos. Este fue el tratamiento que reclamó Artigas para sí mismo al rechazar el honor que le había dispensado el Cabildo de Montevideo al nombrarlo “Capitán General de la Provincia con el título de Patrono y Protector de la Libertad de los Pueblos” el 25 de abril de 1815.

En ese entonces las relaciones entre el Cabildo y el gobierno artiguista eran muy rípidas. Quizás, al pretender demostrar una coincidencia y veneración que no era tal, el Cabildo dispensó esta distinción que resonó a hueco. Artigas rechazó el título, el nombramiento y le sugirió que ajustase su tratamiento al de los demás Cabildos de la Provincia. Le recomendó al gobierno de la ciudad que dejara de usar como encabezado “La Muy Fiel, Reconquistadora y Benemérita de la Patria Ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo”, previniéndola de que los títulos eran los “fantasmas de los estados”. En efecto, esa frase refería a los privilegios que pretendía Montevideo dentro de la monarquía: fiel al Rey y a la religión católica, triunfante sobre los ingleses, benemérita de la nación española. “Muy fiel y reconquistadora” no era el título apropiado para la ciudad en una provincia libre en el camino de la revolución americana. Por el contrario, según expresaron Artigas y su secretario José Monterroso en tono cortante, sobraba a “esa Ilustre Corporación tener la gloria de sostener su Libertad sobre el seguro de sus derechos” y que ese “rasgo de filantropía le [constituía] superior a cualquier otro homenaje”.

En la nota, firmada en Purificación el 24 de febrero de 1816, Artigas manifestaba a los miembros del Cabildo que

por lo mismo he conservado hasta la presente el titulo de un Simple Ciudadano sin aceptar la honra con que el año pasado me distinguió el Cabildo que Vuestra Señoría representa. Día llegará que los hombres se penetren de sus deberes, y sancionen con escrupulosidad lo más interesante al bien de la Provincia y honor de sus conciudadanos.¹

Resumía en estos párrafos los componentes de la virtud republicana. Las palabras evocaban los conceptos de igualdad de los derechos entre los ciudadanos y los pueblos, a la vez que el deber de la fraternidad, de la filantropía y del servicio público.

Avanzada la revolución, y restaurado Fernando VII como monarca absoluto en 1814, la región rioplatense estuvo amenazada por una expedición de reconquista, que sí llegó a otras playas de América. La presencia de partidarios del antiguo régimen o del directorio de Buenos Aires en el gobierno de la ciudad,

1. Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, Montevideo, 1987, p. 201. El original manuscrito en letra de José Monterroso en el Archivo General de la Nación, Uruguay.

las diferentes opiniones de los orientales en cuanto a los alcances y límites de la revolución, tanto como el temor social generado por las medidas más radicales fueron los factores del conflicto ideológico y político entre el gobierno de Purificación y el gobierno de Montevideo.

Esta noción austera de la vida política que infunde el texto que antecede contrasta con el largo proceso de construcción y reconstrucción de imágenes de distintos Artigas a partir de tradiciones orales, fuentes documentales y bibliográficas desde 1847 hasta el presente.

La exposición se centra en la investigación sobre este conjunto de ensayos en la búsqueda y creación de una imagen de Artigas como un símbolo de identidad para los uruguayos en distintos momentos de la historia del país. El recorrido se abre con la reproducción litográfica del dibujo tomado del natural por Alfred Demersay y se cierra, quizás sólo transitoriamente, con el “Artigas contemporáneo” de Anheló Hernández.

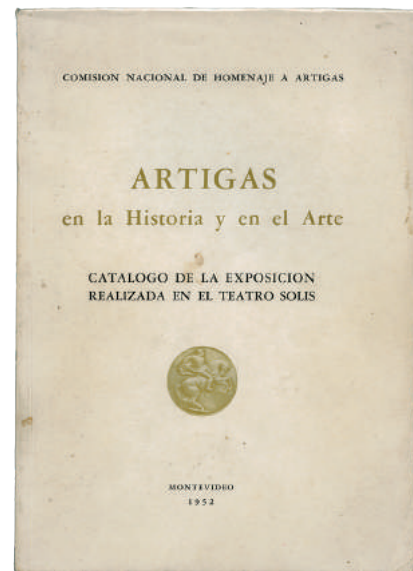
Una muestra de retratos de Artigas de este porte no se realizaba desde 1951.² En el discurso inaugural de aquella exposición, el Presidente de la Comisión de Homenajes, Arquitecto Leopoldo Agorio, sentenció que en 1910 había cesado la etapa polémica en la consideración de Artigas, por la revelación de la verdad histórica en la obra de Eduardo Acevedo.³ Desde el punto de vista plástico, comparó la obra de Acevedo con el conjunto de estudios para el retrato realizados por José Luis Zorrilla de San Martín.⁴

Sin embargo, los historiadores no cesaron de plantearse preguntas y de visitar una historia que procura aún ser explicada en muchos de sus aspectos. Del mismo modo, los artistas se han cuestionado una y otra vez sobre la “verdad”, la “verosimilitud”, el “mito”, la “aceptación” en la representación de la figura de Artigas. Unos y otros se interrogan todavía sobre el “artiguismo” y sus representaciones, a propósito del Artigas que aún podría revelarse.

Artigas y los orientales constituyeron una corriente republicana e igualitaria dentro de la revolución rioplatense. Fueron protagonistas de las luchas que culminaron con la radicalización de la propuesta política para la organización de la Provincia Oriental y para la confederación de provincias iguales en la región. La emergencia de la participación de los sectores más pobres de la sociedad colonial



Vistas del interior del Teatro Solís en 1951 durante la exposición “Artigas en la Historia y en el Arte”. (MHN)



Portada del catálogo de la exposición “Artigas en la Historia y en el Arte”, Montevideo 1952. (MHN)

2. Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, *Artigas en la Historia y en el Arte*, Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952.
3. José Artigas, *Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres. Su obra cívica. Alegato Histórico*, Montevideo, El Siglo Ilustrado- Gregorio Mariño, 1909.
4. Discurso pronunciado por el presidente de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas al inaugurar la exposición el 26 de diciembre de 1951, en *ibidem*, pp. 7-10.

en las guerras de la independencia, de los “más infelices” –indios, negros y zambos libres, criollos pobres– tanto como su reivindicación de igualdad, transformó a José Artigas en el jefe de lo que para muchos miembros de la sociedad rioplatense significaba el desorden social, la “anarquía”, como solía decirse entonces. Esta lucha política definió partidos y partidarios, y generó su fama: la de conductor memorable o bandolero célebre, un motivo de temor en los sectores más acomodados de la sociedad.

Sus adversarios, temerosos de poner en riesgo la posición que habían alcanzado durante la revolución y la guerra, fueron partidarios del sistema de la unidad de la soberanía de la nación, con capital en Buenos Aires, de una federación formada por todas las provincias o, eventualmente, del establecimiento de una monarquía en el sur de América. En esa lucha política, generaron, para el jefe de la corriente oriental y confederal de la revolución, la fama del “bandido de la peor clase”, aquel que encubría sus crímenes con razones políticas, al decir de Alfred Demersay en su libro editado en 1860.⁵ Esta apreciación coincidía con la opinión del cónsul inglés Samuel Hood quien, en su informe de 25 de enero de 1825 al Foreign Office, la secretaría de asuntos exteriores del gobierno británico, había caracterizado a los partidarios de Artigas como “la peor clase de los patriotas” ya que su programa político consistía en “hacer a todos igualmente pobres”.⁶ Una opinión similar había sido difundida ya a partir de 1818, en un folleto difamatorio redactado por Pedro Feliciano Sainz de Cavia, denominado *El Protector nominal de los pueblos libres Don José Artigas clasificado por el Amigo del Orden*.⁷

Sin embargo, la fama que llevó a Alfred Demersay a visitarlo en el Paraguay, reflejaba una memoria controversial, más allá de la opinión que el médico francés recogió en su texto y la que representó en el retrato tomado del natural.⁸

Basta recorrer los registros de los recuerdos vivos de José Artigas en los relatos de sus contemporáneos para recuperar estas memorias enfrentadas. Dámaso Antonio Larrañaga, más allá de las notorias diferencias de opinión que los separaron, lo mencionó en la *Oración Inaugural de la Biblioteca Pública*, el 26 de mayo de 1816, como “el Jefe que tan dignamente nos dirige” y reclamó “¡Gloria inmortal y loor perpetuo al celo patriótico del Jefe de los Orientales, que escasea aun lo necesario en su propia persona, para tener que expender con profusión en

5. Alfred Demersay, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements des Jésuites*, Volúmenes I y II, Paris, Librairie de L. Hachette, 1860 y 1864.

6. José Pedro Barrán et al. *El cónsul británico y la independencia del Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República, 1999, p. 98.

7. Buenos Ayres, Imprenta de los expósitos, 1818.

8. Ver más adelante la ficha técnica de la obra y el artículo de Laura Malosetti Costa, en el que analiza el lenguaje plástico del retrato como expresión de la intencionalidad del relato.

establecimientos tan útiles a sus paisanos!”⁹ Meses antes, en un fuerte intercambio epistolar con José Artigas, durante un diferendo que tuvieron en 1815 por motivos de gobierno, le recordaba que tanto como él, era un revolucionario de la primera hora: “Yo soy Patriota sin ser charlatán; y cuando esa turba de charlatanes que hay en el día estaba metida en un rincón, ya Vuestra Excelencia y yo éramos Patriotas.”¹⁰

Mientras se difundía el folleto de Sainz de Cavia publicado en 1818, se conocía en Europa en 1819 la valoración positiva de Artigas en una sucinta biografía incorporada como una nota en el *Suplemento de autor desconocido* a la traducción francesa de la obra *Revoluciones de la América Española* del venezolano Manuel Palacio Fajardo, cuyo análisis publicó Eugenio Petit Muñoz con motivo del segundo centenario del nacimiento de José Artigas. El texto describía la personalidad de Artigas: “Su aspecto es noble, franco, abierto, digno y, a pesar de estar a la cabeza de un país de considerable población, es pobre.”¹¹

En Porto Alegre, al recorrer el sur del Brasil en 1821, el científico francés Auguste de Saint-Hilaire recogió el testimonio conmovedor de un “pequeño guaraní”, esclavo entonces del conde de Figueira, que había servido como pífano en las tropas de Artigas. En presencia de Saint-Hilaire, el amo le preguntó si prefería quedarse con él o volver con Artigas. El niño respondió de inmediato que prefería volver con Artigas, y agregó que lo haría para reencontrarse con su madre. Lejos de entender en estas palabras un apego por la libertad y sus afectos básicos, Saint Hilaire, que expresaba un gran desprecio por los indios tanto como por Artigas y sus partidarios, lo interpretó como un ardid, agregando que este pequeño era tan tonto que prefería la pobreza y la barbarie al confort que podía brindarle el conde en su cómoda morada, a cambio de la pérdida de su independencia salvaje. Sin embargo, agregó en párrafos siguientes su propia observación sobre un grupo de indios que cantaba himnos en honor a Artigas en las proximidades de Belén.¹²

9. Las dos frases en Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, *Descripción de las fiestas cívicas celebradas en Montevideo. Oración Inaugural pronunciada por Larrañaga en la apertura de la Biblioteca Pública*, Biblioteca de Impresos Raros Americanos, II, 1951, pp. 29 y 37. Se ha modernizado la ortografía del original.

10. Reproducido en Edmundo Favaro, *Dámaso Antonio Larrañaga. Su vida y su época*, Montevideo, 1950, p.121.

11. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Biblioteca de Impresos Raros Americanos, IV, Montevideo, 1964, Traducción y prólogo de Eugenio Petit Muñoz, publicación conmemorativa del segundo centenario del nacimiento de Artigas (1764-1964), p. 55. Traducción de Ariadna Islas.

12. Paris, Herluison, 1822, pp. 28-29 y 286.

Como destacó Carlos Zubillaga acerca de la aplicación del término “mito” a la figura de Artigas, la lectura atenta de la documentación demostró que “la valoración de Artigas se daba en el preciso momento en que su accionar estaba en el centro de las controversias” y que, por lo tanto, “la evocación de Artigas como una gran figura de la revolución americana no [puede] atribuirse exclusivamente a una construcción historiográfica en el contexto de afianzamiento del estado-nación.”¹³

Aún luego de la formación del Estado Oriental del Uruguay, las guerras civiles que atravesaron la región pusieron de manifiesto la dificultad que tuvieron las distintas repúblicas platenses para consolidar una forma definitiva de organización que uniera a todas las provincias del Río de la Plata en un solo estado. De igual modo, estos acontecimientos políticos se desarrollaron paralelamente al trabajoso proceso de consolidación de un orden social estable en la porción del territorio en donde los distintos gobiernos ejercían su jurisdicción.

La formación de la ciudadanía que constituyera la soberanía de la nación dentro del Estado Oriental del Uruguay no fue un fenómeno inmediato a la aprobación de la Constitución en 1830. La nacionalidad oriental o uruguaya con sus distintas entonaciones fue el resultado cultural y político de un proceso de larga duración, en el que pueden apreciarse distintos momentos de consenso sobre factores de cohesión social en los que la comunidad de los uruguayos de distintas épocas pudiera identificarse a sí misma como tal.¹⁴

La exposición “Un simple ciudadano, José Artigas” se enfoca en los distintos ensayos en la construcción de uno de estos consensos simbólicos que representa un factor de identidad común para todos los uruguayos. Así, recorre diferentes versiones de una imagen heroica para José Artigas, aquella figura política

13. Carlos Zubillaga, “El Instituto de Investigaciones Históricas y los estudios artiguistas”, en Ana Frega y Ariadna Islas (coord.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2001, pp. 13-28, p.23.

14. Para una síntesis de este proceso, cfr. Ariadna Islas y Ana Frega, “Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad”, en Ana Frega et al., *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp.359-392.

legendaria a la que la historia nacional atribuyó el papel de fundador de la nacionalidad, analizadas en el contexto de su producción.¹⁵

En dos trabajos que hoy son clásicos para abordar la historiografía sobre Artigas y el “artiguismo”, Juan Pivel Devoto en 1950 y José Pedro Barrán en 1986, señalaron desde puntos de vista diferentes las claves del descubrimiento y encubrimiento de la figura de Artigas tanto por parte de los textos de Historia como por los usos políticos de la Historia que esos textos relatan. En el conjunto de artículos que redactó bajo el título *De la leyenda negra al culto artiguista*,¹⁶ Pivel Devoto identificó en fuentes documentales y textos históricos sobre Artigas el progresivo “descubrimiento” de su gesta heroica en la formación de la nación hasta su exaltación al bronce como el fundador de la nacionalidad. Según Pivel, este proceso transcurre en una única dirección que parte de la falsedad comprobada de la llamada “leyenda negra”, promovida por sus adversarios, hasta alcanzar la revelación de una “verdad histórica” que lo glorificó en apoteosis, para fundar el “culto” de su genio.

En un trabajo de ineludible referencia, bajo el título “Del culto a la traición”,¹⁷ José Pedro Barrán advirtió en este “culto” una “traición” al conocimiento histórico: el encubrimiento de la historia de la revolución bajo el manto mítico de la veneración del héroe inmutable. Según Barrán, este “culto” afectó el conocimiento explicativo de los procesos sociales, de la radicalización de la revolución y de la maduración ideológica de Artigas como conductor político, un conocimiento que develara a Artigas como “conducido” a tomar sus decisiones por las circunstancias sociales del proceso, como representante de un movimiento colectivo. Es decir, un culto que por su inamovilidad se tradujo en el encubrimiento de la incidencia de los procesos en los que Artigas participó en la formación de su ideología y de su papel como político.

Sobre la base de los estudios que marcaron hitos en la interpretación en perspectiva de los relatos históricos sobre Artigas y el artiguismo, esta exposición parte de una hipótesis: los ensayos para construir una imagen de Artigas

-
15. La construcción de una imagen plástica de José Artigas ha sido revisada por Gabriel Peluffo en “Crisis de un inventario” en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comp.), *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992 y por Carlos Demasi, “La figura de Artigas en la construcción de un imaginario nacional (1875-1900)”, en Ana Frega y Ariadna Islas (coord.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades, Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2001, pp. 341-351. Para una discusión sobre la figura de Artigas como un modelo de ciudadanía, cfr. Ariadna Islas, “Ciudadano Artigas. Notas a propósito de la construcción de la ciudadanía en Uruguay, 1888-1897” en Ana Frega y Ariadna Islas (coord.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, cit., pp. 353-366.
 16. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2004, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, 171. Compilación de los artículos publicados en *Marcha*, 1950.
 17. *Brecha*, Montevideo, 20 de junio de 1986, p. 11.

acompañaron e ilustraron los puntos de vista de los relatos históricos que fueron producidos en distintos momentos del proceso de formación de la nacionalidad y de la identidad de los uruguayos. Sin embargo, estos retratos no fueron una construcción exclusivamente política o meramente imaginativa, sino que también reflejaron la acumulación de conocimiento histórico sobre el período de las guerras de independencia en los momentos en que fueron realizados.

Fue la tarea de los artistas encontrar aquellos elementos del lenguaje pictórico y escultórico que pudieran traducir el consenso del conocimiento sobre la figura del héroe en el relato de la historia de la nación, tanto como su uso político para la educación ciudadana, transformándolo visualmente en un modelo cívico para los uruguayos de distintas épocas.

Su primer retrato, tomado del natural por el médico Alfred Demersay, se inspiró en la fama impulsada por sus detractores. Sin embargo, su circulación obedeció a una intención bien diversa. Al conocerse públicamente esta imagen a través de la litografía, aquellos que entonces iniciaban una recuperación de la figura de Artigas como héroe de la independencia del país, comenzaron a impulsar la composición de los retratos iniciales de José Artigas sobre la base de este dibujo. Esos primeros retratos fueron también sometidos al testimonio de sus contemporáneos, con la intención de recuperar la “verdad” de su fisonomía.

En el recorrido por las obras y sus respectivas fichas técnicas, Ernesto Beretta y Fernanda González describen cómo partiendo del retrato de Alfred Demersay, que representa al jefe de bandidos en su exilio, Eduardo Carbajal procuró reconstruir verazmente la efigie del jefe memorable de los forjadores de la independencia del país, recurriendo al testimonio certificado de la memoria de aquellos que habían luchado bajo sus órdenes, en clave de veneración. Del mismo modo, aportan las pruebas documentales para mostrar que más allá de la opinión de Demersay, el conocimiento de la imagen de Artigas y el testimonio de sus contemporáneos fue uno de los elementos decisivos para la recuperación del conocimiento sobre su personalidad y su participación en la historia del período de las independencias en la región.¹⁸

De esta forma, tras ocupar un párrafo denigratorio en una obra sobre otros temas, como ocurre en la *Histoire...* de Alfred Demersay, así como en los primeros textos escritos sobre la historia del país, el nombre de José Artigas se encaramó en la cubierta de los libros que comenzaron a dedicársele como figura central, una vez aparecido el texto de Isidoro de María, *Vida del Brigadier General D. José Jervacio Artigas, fundador de la nacionalidad oriental*,¹⁹ trabajo de valor testimonial por

18. Véase en este catálogo, pp. 62 - 67.

19. Gualeguaychú, Imprenta de María y hermano, 1860.

la vinculación familiar que los relacionaba. Isidoro de María formaba parte de una corriente de reivindicación de José Artigas como héroe de la nación, que se había expresado en otros actos previos, como pudieron ser la denominación de la calle principal del pueblo Restauración como “de José Artigas” el 24 de mayo de 1849²⁰ o la iniciativa de la repatriación de sus restos bajo el gobierno de Gabriel Pereira,²¹ también vinculado familiarmente a la memoria de sus campañas por la actividad política de su padre. Esta corriente de opinión también puede verse en la actitud de Leandro Gómez quien, en noviembre de 1856, entregó en custodia al presidente Gabriel Antonio Pereira el sable que el gobierno de Córdoba había obsequiado a José Artigas –como a otros protagonistas de las guerras de la independencia– y cuya familia donó luego al Museo Nacional.²²

Como un epígono de la historia militar y política de las repúblicas del Plata el título de “General” José Artigas se impuso entonces como el principal carácter del personaje. Tanto Isidoro de María como Justo Maeso lo incorporaron a los encabezados de sus obras mientras reconstruyeron la gesta heroica de la nación. En *El General Artigas y su época*,²³ Justo Maeso marcó una inflexión en el “descubrimiento” de la gesta artiguista en un relato del origen de la nación. El estudio transitó desde la biografía personal hasta transformarse en la biografía de una época, que así resultaba ser el producto de la actuación del General. No puede dejar de pensarse en un intento de identificación posible de José Artigas como hombre de gobierno, en el proceso de legitimación simbólica de la institución presidencial.

A manera de correlato visual, la figura del General Presidente de la Nación de Maraschini pretendió imponerse sobre la imagen casi íntima del anciano de poncho federal de Carmen Árraga, del patriarca americano que pintó Eduardo

20. Decreto del Ministerio de Gobierno, Cerrito de la Victoria, Mayo 24 de 1849, en Mateo Magariños de Mello, *El gobierno del Cerrito*, Tomo I, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1948, p. 201.

21. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Rivera, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta 106, “Urna en que fueron traídos desde el Paraguay los restos del General Artigas y la bandera que la cubrió”; Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Tomo 40, Documento 16, Apuntes sobre el reempatrio del cuerpo del General D. José Artigas y algunos datos sobre la bandera de 1815. [Copia realizada por D. Pedro Ximénez Pozzolo], 1815-1915; 1855-1856.

22. Esta espada, junto con otra que había pertenecido a Juan Antonio Lavalleja, quedaron en manos de la familia del presidente hasta que en 1876, Dolores Vidal de Pereira las entregó a Lorenzo Latorre con destino al Museo Nacional, cuya Sección Histórica se transformó en Museo Histórico Nacional en 1911. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Rivera, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta 184, “Espada que la provincia de Córdoba regaló a José Artigas en el año 1815”. Esta pieza se encuentra en el Palacio Estévez, Museo de la Casa de Gobierno, en calidad de préstamo sin plazo de restitución.

23. Justo Maeso, *El General Artigas y su época, Apuntes documentados para la historia oriental*, Montevideo, 1885.

Carbajal o del anciano de levita de Gouarnalusse. Este último parece reflejar la descripción de Nicolás de Vedia:

Era o es Artigas de regular estatura, algo recio y ancho de pecho, su rostro era agradable, su conversación afable y siempre decente; comía parcamente [...] jamás empinaba los vasos. No tenía modales agauchados, sin embargo de haber vivido siempre en el campo [...] En los sitios se le vio montar en silla y vestir de levita azul sobre la cual ceñía su sable.²⁴

Como puede verse en el análisis de la obra que realizan Ernesto Beretta y Fernanda González en este catálogo, el retrato de Maraschini se corresponde con una tipología que fue usada en otros retratos presidenciales. La pintura es contemporánea de los estudios de Justo Maeso y de Clemente Fregeiro,²⁵ que confirmaron el interés por la recuperación documental y moral del personaje.

Es de notar que en la obra de Fregeiro el título de “General” se omitía: *Artigas, Estudio Histórico. Documentos Justificativos*, se enfocó en la significación política de Artigas en la historia de la nación, con una interpretación nacionalista en clave étnica, de cuyo espíritu, Artigas había sido manifestación e intérprete. En efecto, tras la publicación de la obra de Mariano Pelliza, en la que se dieron a conocer las “Instrucciones...” y luego, más aún tras la polémica en la que Carlos María Ramírez reivindicó la gesta artiguista,²⁶ la figura del estadista desplazó progresivamente a la del General.

Una interpretación de transición entre esta visión civil o cívica de Artigas agregada a la del General, se esbozó en los estudios de Juan Manuel Blanes a carbonilla hasta culminar en su retrato eminentemente simbólico “Artigas en el puente de la Ciudadela”. Más allá de su contemporaneidad con los estudios históricos, la obra permaneció en Florencia y fue recién conocida en Montevideo luego de 1908, punto en cuyo estudio y sus repercusiones al proponerse su incorporación al Museo Histórico Nacional se detiene Laura Malosetti en un artículo, publicado en este catálogo, en el que indaga las razones de su aceptación pública posterior.²⁷

Por lo tanto, estaríamos en condiciones de afirmar que sobre finales del siglo XIX, junto a la litografía de Willems, que reproducía a Demersay, o a la de Gouarnalusse, que reinterpretaba la composición de Carbajal, quizás la imagen de Artigas más conocida por el público fuera la que Diógenes Héquet había generado

24. Nicolás de Vedia, citado en *Marcha*, 30 de junio de 1950, p. 16. Juan E. Pivel Devoto, “De la leyenda negra al culto artiguista”.

25. Clemente Fregeiro, *Artigas. Estudio histórico. Documentos justificativos*, Barreiro y Ramos, 1886.

26. Carlos María Ramírez, *Artigas. Debate entre “El Sud-América” de Buenos Aires y “La Razón” de Montevideo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1884.

27. Ver artículo de la autora en esta misma obra, pp. 255 - 284.

para las ilustraciones de los “Episodios nacionales”. Esta serie tuvo amplia difusión en la enseñanza primaria, como señala Ernesto Beretta al documentar las obras de este autor incorporadas a la exposición. Fue la primera imagen reconstruida de un Artigas joven, en la plenitud de su edad, en sus años de gesta, que tuvo difusión pública. Por esta razón, escogimos uno de estos estudios para la portada de este catálogo.

Sin compartir la opinión terminante de Leopoldo Agorio citada al comienzo, ya que la relectura de la Historia es necesariamente constante y polémica, fueron posiblemente las obras de Eduardo Acevedo y de Héctor Miranda las que señalaron la culminación de la conceptualización de José Artigas como un héroe cívico, en el período en que la república experimentó significativas transformaciones económicas, sociales y políticas bajo las presidencias de José Batlle y Ordóñez y Claudio Williman. Plásticamente, se impuso entonces la representación del estadista, que las obras de Blanes vinieron a inaugurar.

En estas obras, José Artigas no adquiriría su dimensión por ser eminentemente el fundador de la nacionalidad en sí, como una comunidad étnica, consideración que se desprende por ejemplo de la concepción de la nación impulsada por Fregeiro en su descripción del “éxodo”, sino por el contrario, por su propuesta política. En algunas de estas representaciones parece poder fundarse una patria contractual, por su definición democrática y republicana. Esta concepción participaba con éxito y daba un carácter histórico a la matriz ideológica de la identidad cosmopolita de los uruguayos que, como sostiene Gerardo Caetano, cristalizó en el centenario.²⁸

Resulta particularmente interesante que en la página inicial de su obra, cuya primera edición es de 1909, Eduardo Acevedo incluyera, inmediatamente después de la portada, y antes del comienzo del cuerpo del texto, una reproducción en blanco y negro de la obra recientemente conocida “Artigas en el puente de la Ciudadela” de Juan Manuel Blanes. El título del libro se enfocaba directamente al mensaje que la pintura de Blanes pretendía transmitir: *José Artigas, Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres. Su obra cívica. Alegato Histórico.*²⁹

Las dos concepciones de la identidad uruguaya convivían. La edición del *Alegato...* es contemporánea a la interpretación literaria en clave hispánica y americana que hizo Juan Zorrilla de San Martín en *La Epopeya de Artigas*, cuya

28. Gerardo Caetano (dir.), *Los uruguayos del Centenario: nación, ciudadanía, religión y educación*, Montevideo, Obsur-Taurus, 2000.

29. Montevideo, El Siglo Ilustrado- Gregorio Mariño, 1909.

primera edición es de 1910.³⁰ La “memoria descriptiva” que se transformó en esta obra monumental le había sido encargada por el gobierno como texto inspirador para los artistas convocados al concurso para erigir un monumento a José Artigas en la Plaza Independencia, aspecto que es analizado en el artículo de Ana Frega en este catálogo.³¹ Ambas interpretaciones, realizadas desde puntos de vista opuestos por su orientación filosófica, pudieron infundirse en la identidad común de los uruguayos que no los percibieron opuestos ni excluyentes, en cuanto apelaban a diferentes niveles de la sensibilidad y de la conciencia de la identidad. El *Alegato...* se percibió como un texto de estudio, mientras que *La Epopeya...* fue vista como un acercamiento lírico a la historia patria, leída y releída en sus fragmentos más emotivos desde el período escolar. Ambos textos estuvieron en la base de varias de las representaciones plásticas de Artigas desde 1910.

A partir de esta acumulación de interpretaciones, puntos de vista e investigaciones documentales, podríamos sostener que mientras las representaciones de Carlos María Herrera señalaron una transición entre la composición del fundador de la nacionalidad y el estadista de proyección regional, las creaciones de Pedro Blanes Viale se orientaron de pleno a la transformación de José Artigas en hombre de gobierno.

Observemos las distintas miradas en las composiciones de ambos pintores. El cuadro de Carlos María Herrera “Artigas en la meseta”, lo representa en el momento de máxima extensión del proyecto de organización de las provincias como la “Liga Federal” o “Confederación de Oriente”. A orillas del río Uruguay, al borde de la meseta que hoy lleva su nombre, Artigas, catalejo en mano, parece haber sido captado en el momento inmediato tras haber oteado el horizonte de los dominios del protectorado del sistema de los pueblos libres. Contempla pensativo la planicie del entonces llamado “continente de entre ríos”. La luz del ocaso destaca los rosas de la carnación del rostro y del ripio de las orillas de las islas de monte que se divisan en el río Uruguay. Para ese entonces, los “orientales” confederales de las provincias se enfrentaban con los centralistas, entre estos federales y unitarios, en pie de guerra en las provincias libres, mientras que, simultáneamente, Portugal invadía las fronteras de la Liga, en los pueblos de Misiones y en la Provincia Oriental. Carlos María Herrera retrató a Artigas en ese marco histórico, como héroe americano y como Protector de los Pueblos Libres.

En el contexto de la convocatoria al concurso para erigir un monumento en la Plaza Independencia, el retrato ecuestre pintado por Herrera se vuelve un monumento en sí mismo, que hace eterno el triunfo del proyecto confederal en

30. Juan Zorrilla de San Martín, *La Epopeya de Artigas*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1963, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Volúmenes 37 a 41.

31. Ver artículo de la autora en esta misma obra, pp. 287 - 305.

peligro. Una ilusión de realismo encubre la representación de ese instante trágico de la gloria: deliberadamente, una perspectiva distorsionada transforma la meseta en su pedestal, mientras el paisaje grandioso, sin accidentes, sin detalles humanos disruptivos, adquiere una dimensión simbólica. La naturaleza parece haber determinado al héroe.

Por su parte, José Pedro Argul, al analizar el cuadro de Herrera en perspectiva artística, señaló un punto de vista muy difundido entre los críticos de arte en el Uruguay sobre mediados del siglo XX, a propósito del valor de la pintura histórica tanto desde el punto de vista formal como del asunto. En relación a ello sostuvo:

La estimativa actual no corresponde precisamente a esa ponderación privilegiada del cuadro histórico. Sobreviven como obras de arte aquellos cuadros cuyos elementos formales privan sobre la narración episódica: la batalla de Paolo Ucello se admira por su dibujo lineal y cerrada composición sin mentar el motivo.³²

Más adelante se pregunta: “El artista, para ser encargado [de un cuadro histórico] debe someterse a mayores torturas “realistas” que las que ocurrían cuando se sabía que el arte es interpretación sublimada, símbolo de los hechos. Y sin libertad ¿hay acaso arte?”³³ Esta apreciación no fue necesariamente la de los artistas al momento de recibir sus encargos, ni tampoco es desde ya largo tiempo atrás la de los historiadores que abordan estos temas, luego de ser conocidos los estudios de Gombrich,³⁴ Panofsky³⁵ y Ginzburg,³⁶ por ejemplo. Más aún, en los últimos años la perspectiva de los estudios de las representaciones que estos

32. José Pedro Argul, “El pintor de la época modernista. Carlos María Herrera (1875-1914)”, conferencia dictada por [...] con motivo de su designación como miembro de número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, el 4 de octubre de 1960, en *Carlos María Herrera, Catálogo de la exposición en homenaje al octogésimo aniversario de su muerte*, Montevideo, Galería de la Matriz, 1994, pp. 18-20. Agradezco el conocimiento de este texto al Lic. Ernesto Beretta. También publicada como folleto, apartado de la *Revista Nacional*, Montevideo, 1961.

33. *Ibíd.*

34. Por ejemplo, Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, New York, Phaidon, 2011 (reimpresión de la 1ª. edición en español) y *Arte e ilusión*, New York, Phaidon, 2012, (reimpresión de la 2ª. edición en español, 2002).

35. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 2011 (reimpresión de la 2ª. edición en español, 2004).

36. Carlo Ginzburg, “De Aby Warburg a Ernst Gombrich: Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93.

cuadros implican así como la dimensión simbólica que entrañó la circulación de estas imágenes es un tema de investigación de singular interés.³⁷

A propósito de la creación del cuadro “Artigas en la meseta” y de los elementos de documentación utilizados por Carlos María Herrera, a los efectos de recuperar la “verdad” histórica a través de una imagen, relata José Fernández Saldaña que un día, mientras caminaba junto al pintor en la playa de Capurro, vieron bañarse en la orilla del río a un caballo que de inmediato Herrera intuyó como el modelo ideal. “Hechas las averiguaciones –dice Fernández Saldaña– se supo que era de don Carlos Trián quien, narrándole del animal candidato a sostener al héroe encima de la meseta, indicó a Herrera, sin todavía conocer el propietario el destino del pedido, que el caballo era de Paysandú, de los campos del Hervidero”. Este hecho, aparentemente fortuito, hizo comentar al historiador testigo del inesperado acierto del artista: “Hilos misteriosos que nuestra ignorancia actual atribuye a la casualidad, pero quién sabe si han de ser casualidades.”³⁸ Subyacen en este comentario las ideas de que la tierra fue la que engendró al héroe, de la predestinación natural del pueblo oriental hacia la independencia, del carácter indómito de los orientales. Estos “hilos misteriosos” podían bien ser aquellas determinaciones profundas, casi metafísicas que sólo el arte o los sentimientos –entre ellos el amor por la patria, por el terruño– pueden hacer inteligibles los procesos históricos. Mientras tanto, la incredulidad o un cientificismo vacío podría atribuirlos a una mera casualidad; un análisis de las formas de la percepción visual, a una aguda capacidad de observación de las características propias de los caballos criollos por parte del pintor, modelo de cabalgadura buscado para esta tela. Argul agrega, en una singular calificación del lenguaje pictórico:

37. Entre otros muchos trabajos, son ejemplo de esta corriente de investigación José Emilio Burucúa et al., “Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata”, en *Cahiers des Amériques Latines*, 10, 1990, pp. 147-157; José Emilio Burucúa y Fabián Campagne, “Mitos y simbología nacionales en los países del cono sur”, en Antonio Annino y François-Xavier Guerra, *Inventando la nación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 433-474, Gabriel Peluffo Linari, “Iconos de la Nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan M. Blanes”, en *Juan Manuel Blanes: La Nación naciente, 1830-1901*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, 2001, pp. 35-49; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 y “Exilios, revistas y cuadros en el origen de un sistema artístico en la región” en Gabriel Peluffo Linari (editor) *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo, 2007. Volumen 2. Diálogos con la Historia*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, 2009, pp. 84-97; Roberto Amigo, “Imágenes sitiadas. Tradiciones visuales y política en el Río de la Plata (1830-1870)”, en *ibidem*, Volumen 1, pp. 59-75; y Hugo Achugar, “Foundational images of the nation in Latin America”, en William Acree Jr. y Juan Carlos González Espitia, *Building Nineteen-Century Latin America, re-rooted Cultures, Identities and Nations*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2009, pp. 11-31.

38. Citado en José Pedro Argul, Conferencia ..., ob. cit., p. 19.

Este es un retrato del fundador de la nacionalidad oriental de noble inspiración. Desde lo alto de la meseta, a caballo, el héroe mira meditando el río Uruguay y los amplios territorios patrios formando así su propia estatua. Agrégasele el mérito y también la novedad, de que la luz buscada por el artista es la atmosférica de nuestro suelo –la luz natural– primera luz uruguaya en un cuadro histórico.”³⁹

La alusión a una luz “uruguaya” –no a la luz de estas latitudes, por ejemplo– implica una interpretación nacionalista e identitaria del paisaje que aparece entonces como una noción común tanto al pintor como al crítico, quienes parecen participar de un concepto histórico compartido, quizás sujetos en diacronía a la subyugación, perenne entonces, del texto de Zorrilla. En efecto, Zorrilla había escrito que era necesario examinar “los rasgos fisonómicos de esa genial figura que se proyecta, inmóvil como un mito, sobre el primer resplandor de nuestro patrio sol”,⁴⁰ para consagrarlo en un “monumento habitado por un espíritu”.⁴¹

En efecto, en *La Epopeya de Artigas*, Juan Zorrilla de San Martín había ensayado una explicación providencial del surgimiento de la nación y de la figura de Artigas como su vehículo. Luego de una descripción teleológica de la geografía de la banda oriental, Zorrilla concluye: “La geografía manda en la historia” y Artigas “es la transformación de todos esos elementos vitales en forma humana inteligente, en visión imperiosa, en dinamismo heroico”. Y más adelante agrega: “Ese pedazo de nuestra América tenía en ella su misión propia”.⁴² En la segunda edición de *La Epopeya....* Zorrilla da cuenta de la traducción visual que Herrera hizo de su obra: “es Carlos María Herrera quien me parece haber sentido con mayor intensidad la persona de Artigas, en el valiente cuadro que asimismo os presento, y de que él me llama inspirador para regalarme una parte de su triunfo.”⁴³ Por su parte, Fernández Saldaña alababa el verismo de la reconstrucción histórica, en una interpretación bien diferente de la que hacemos en este catálogo:

su “Artigas sobre la Meseta” [...] le reportó un éxito clamoroso. Por primera vez aquella figura épica y triste del gran caudillo venía a llenar el sentir de todos, y hacía revivir ante los ojos de hoy al Jefe de los

39. *Ibidem*.

40. Juan Zorrilla de San Martín, *Conferencias y discursos*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1905, p. 323, Conferencia “León XIII y la América Latina”.

41. Juan Zorrilla de San Martín, *La Epopeya de Artigas*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1963, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Volúmenes 37 a 43, Tomo I, p. 33, Conferencia primera, “Introducción”.

42. *Ibidem*, Tomo I, p.73, Conferencia II, “El teatro”.

43. *Ibidem*, Tomo I, p. 218, Conferencia VII, “Artigas”. En el tomo II de la edición de 1916-17, figura como ilustración una postal que reproduce “Artigas en la meseta” enviada a Zorrilla por Herrera, en cuya dedicatoria reza; “Al Dr. Zorrilla de San Martín, inspirador de mi obra. Carlos María Herrera, junio 16-1913”.

Orientales, tal como lo veían casi un siglo antes dirigirse á la Meseta, al paso de su caballo.⁴⁴

Luego, transcribía aquellos párrafos de *La Epopeya...* de Juan Zorrilla de San Martín en los que se habría inspirado directamente Carlos María Herrera:

Iba vestido de su chaquetilla de Blandengue y cubierto por su poncho de campaña, color claro... Lo veían subir lentamente hasta la cumbre cuando el Sol se ponía en las pampas argentinas; allí permanecía largas horas solitario... Miraba la corriente del Uruguay, en que se enfriaban las sombras trémulas de la barranca, las azules lejanías occidentales, las verdes colinas de la Patria. Miraba, sobre todo, en su propio pensamiento, el reflejo melancólico del porvenir incierto. Su fe triunfaba en él, sin embargo, la fe que lo acompañó hasta el fin.⁴⁵

Al ser una construcción histórica y simbólica, el cuadro se puede leer de múltiples maneras. La intención de esta reconstrucción figurativa, que no puede sin embargo calificarse de “realista”, como hemos visto, se enmarca entonces en un contexto cultural determinado: en una forma de concebir la historia del país derivada de la difusión que ciertas obras alcanzaron. Este mensaje visual que se correspondía sin dificultades con el textual quizás pueda explicar el éxito de estas composiciones, su perdurabilidad en el tiempo y la adhesión emocional que generaron entonces y que generan aún en el público, por su amplia difusión como ilustraciones en los textos de historia del Uruguay.

La adhesión inmediata que obtuvo la representación de Herrera puede observarse en este comentario que hizo Ricardo Garzón al reproducir por primera vez en color el cuadro de 1911 en la revista “Tierra de Artigas”, en 1921.⁴⁶ En su artículo, el autor sostenía que a “una gran mayoría de orientales se les ha antojado esta concepción superior de Artigas, la verdadera, la única.” Y agregaba que “este cuadro que podría representar la Serenidad, tiene la solemnidad del gesto y la grandeza de la naturaleza que lo rodea.” También hacía un paralelismo entre la idea de Artigas –posiblemente la confederación americana–, calificándola de “inmensa” con la naturaleza y la adhesión popular: “En esa apostura, en esa quietud, en la inmovilidad de la mirada fija en un más allá poblado de multitudes que aclaman, uruguayas todas, como las verdes gramillas de los bajos que abrazan la Meseta, hay religioso silencio de los sitios sagrados.” Asimismo, indicaba con agudeza la incorporación del poncho en el atuendo del héroe como una prenda simbólica y propia de la identidad rioplatense y americana:

44. José María Fernández Saldaña, *Pintores y escultores uruguayos*, Montevideo, Brignole y cía Libreros-Editores, 1916, p. 86.

45. Juan Zorrilla de San Martín, *La Epopeya de Artigas*, citado en *ibidem*.

46. *Uruguay, Tierra de Artigas, Literatura, Artes, Cultura, Riqueza Nacional*, Ricardo Garzón, Dir., Año II, N.º IV, Montevideo, enero de 1921, p. s/n, “Nuestra Carátula”, R.G. (¿Ricardo Garzón?).

Pero además ese hombre-caudillo es el tipo de la época. El poncho, es un símbolo de los que saben de las cosas de esta parte del continente. Lo usó Artigas como Neptuno las immaculadas espumas de los mares que hacen contraste con los fondos azules. Ha habido en la historia quien ha criticado el uso por el Gran Patriarca de esa prenda que movieron las brisas patrias en las contiendas heroicas. Pero han sido ciegos esos escritores. El poncho es un penacho. Es la pluma del sombrero que nuestros antepasados pasearon orgullosos en justas inmortales. Bajo sus leves alones latieron con violencia los corazones de los abuelos. Cuando el pampero los batió con grosería, el pecho que más tarde fue muralla, recibió las caricias del sol de Mayo. ¿Con qué cubrieron sus desnudeces los gauchos que nos dieron libertad?

Artigas no estaría completo sin el poncho. No tendría el caballo esa tranquila paz inspirada por la conciencia de que es un hijo de la tierra quien lo gobierna, si no sintiera en el anca el roce de los trenzados flecos.⁴⁷

El autor captó la dimensión simbólica de la prenda más allá de la eventual “verdad” histórica de las descripciones textuales de los contemporáneos: de hecho, las pone en duda frente a la intuición del artista. El rostro que Herrera da al héroe en el retrato ecuestre parece obedecer a una recreación de los carbones de Blanes, recientemente conocidos. Roberto Amigo ha señalado esta efusión de retratos ecuestres de personajes de la historia rioplatense como una versión rural y federal de la revolución americana.⁴⁸ Sin embargo, desde el punto de vista simbólico clásico, estas grandes composiciones parecen evocar el *imperium*, es decir, la facultad de los magistrados de la república romana para conducir los ejércitos, tanto como el dominio sobre un territorio extenso: un recorrido no exento de contrastes entre la imagen de Marco Aurelio en la plaza del Capitolio de Roma y la de “Napoleón cruzando los Alpes” de Jacques Louis David.

El cuadro de Herrera abre una discusión sobre los monumentos ecuestres bocetados y finalmente erigidos al prócer cuyo proceso documentan Beretta y González. Por su parte, Ana Frega aborda el análisis de las controversias en torno a la construcción del monumento a José Artigas en un artículo que marcó un hito en la consideración del tema y que se publica por primera vez en el país en esta ocasión.⁴⁹

Luego de la investigación realizada para esta exposición, podemos sostener que la imagen contemplativa que Herrera ensayó en su retrato ecuestre de monumental formato se derivó en otras vertientes en las composiciones

47. *Ibidem*.

48. Roberto Amigo, “A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata, 1810-1870”, en Gabriel Peluffo Linari (editor), *Memorias...*, 2, ob. cit., pp. 98-109.

49. Ver en este catálogo, pp. 287 - 305.

escultóricas: una versión triunfante del héroe clásico en el caso de la escultura de Zanelli, que esculpe la cabeza con rasgos muy similares o la versión enigmática del boceto de Juan Ferrari. En la interpretación ensayada por Ferrari para este héroe americano, el caballo criollo, el rostro oculto, el gesto apesadumbrado evocan también, como el cuadro de Herrera, y tanto más aún si se atiende al basamento proyectado para el monumento, la grandiosidad heroica del derrotado, como conductor real y simbólico del pueblo oriental en su lucha por la libertad, aún luego de su retiro al Paraguay. El basamento se componía de una abigarrada multitud en movimiento ascendente, una representación gloriosa de la gesta. La composición de Ferrari deviene un Artigas conceptual, que no acepta figurativamente ninguno de los rostros imaginados en ilusión de verdad.



Pedro Blanes Viale. "Las Instrucciones del Año XIII". Primer boceto, óleo sobre tela, ca. 1915 a 1920. Colección particular. ^(MHN)

La versión del estadista adquirió singular dimensión en los dos grandes óleos de Pedro Blanes Viale, "Artigas en el Congreso de Abril" y "Artigas dictando a su secretario José Monterroso". En este último, también conocido como "Artigas en el Hervidero", de 1919, Blanes Viale tradujo al lenguaje visual la descripción de los contemporáneos de Artigas, creando una pintura del ambiente que aspira a la adhesión emocional. Como en el caso de Herrera, esto se logra sobre todo por el impacto sensible del manejo de la luz, pero con los efectos más dramáticos propios del estilo de Blanes Viale, en la percepción vibrante de la atmósfera derivada de las pinceladas cargadas de óleo que forman el relieve de la piel del cuadro.



Pedro Blanes Viale. "Las Instrucciones del Año XIII", óleo sobre tela. Segundo boceto, ca. 1915 a 1920. Palacio Legislativo. Colección Senado de la República. ^(NC)

Ambos cuadros son posteriores a la publicación del *Alegato histórico...* de Eduardo Acevedo y de *Las Instrucciones del Año XIII* de Héctor Miranda.⁵⁰ Con estas obras se abrió paso la percepción de Artigas desde otro concepto de identidad y de nación. Su papel como "fundador de la nacionalidad" no se puso en cuestión, pero el concepto de nacionalidad que subyace en ellas resulta diferente. Como sostuvo el propio Héctor Miranda:

Hay una enorme distancia del Artigas de los primeros cronistas y de las primeras consagraciones, el temerario guerrillero indómito en su leonera matinal, simple blandengue de la patria, de melena al viento en el recio entrevero, al Artigas del presente, estadista y patriarca, soñador y hombre, en que el cerebro que piensa prima sobre la mano que batalla, y en que el sable de *Las Piedras* cede su puesto a la pluma de las *Instrucciones*.⁵¹



Pedro Blanes Viale. "Las Instrucciones del Año XIII", óleo sobre tela, 1920. Palacio Legislativo. Colección Senado de la República. ^(NC)

A la expresión telúrica se agregó una concepción política, que unió los conceptos de nacionalidad y patria a los de república, democracia y confederación en un sentido laxo, "americano" y, eventualmente "panamericano", que hizo de Artigas un símbolo de la identidad cosmopolita de los uruguayos.

50. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910.

51. Citado en Juan Zorrilla de San Martín, ob. cit., p. 30, "Prefacio a la segunda edición".

Como señalan Beretta y González en su ficha técnica, la descripción que los hermanos Parish Robertson hicieron del Cuartel General en Paysandú parece haber servido de inspiración para este cuadro histórico.⁵² Mientras que los comerciantes escoceses habían retratado al estadista con una visión corrosiva, Blanes Viale transformó la ironía en visión heroica. La descripción de Artigas en el “Diario de Montevideo a Paysandú” de Dámaso Antonio Larrañaga se había dado a conocer al público en el *Alegato...* de Eduardo Acevedo, en 1909 y el texto completo en la *Revista Histórica* en 1910,⁵³ mientras que las *Cartas desde el Paraguay...* de los hermanos Parish Robertson, en su versión original, eran conocidas por Pablo Blanco Acevedo, que tenía un ejemplar de la edición en inglés en su biblioteca, hoy en el Museo Histórico Nacional.

Blanes Viale mantuvo una fluida correspondencia con Pablo Blanco Acevedo, del que era amigo personal. Recurrió a su asesoramiento en aspectos históricos cuando componía “Artigas en el Congreso de Abril” o “Las Instrucciones del año XIII”.⁵⁴ Por su parte, las dos versiones de “Artigas dictando a su secretario...” dan cuenta de esta relación. Los cambios que documentan Beretta y González en las respectivas fichas técnicas de las obras, prueban la modificación conceptual del tema de la pintura, seguramente consecuencia del asesoramiento histórico de Blanco Acevedo. Entre el boceto y la obra definitiva, el Artigas de Blanes Viale abandonó el uniforme militar y se transformó plásticamente en “Su Excelencia el Protector”, vestido de poncho americano, pero de pie, dominando la abigarrada escena, iluminado por una luz matinal que destaca y hace preclara su despejada frente. John Parish Robertson describió el encuentro:

Soldados, ayudantes, exploradores, llegaban al galope de todas partes. Todos se dirigían a Su Excelencia el Protector, y Su Excelencia el Protector, sentado en su cráneo de toro, fumaba, comía, bebía, dictaba, conversaba y despachaba sucesivamente todos los asuntos de que se le noticiaba, con tranquila o deliberada, pero imperturbable calma que me mostraba de una manera práctica la verdad del axioma “vamos despacio, que estoy de prisa”. Pienso que si los negocios del mundo entero hubieran estado a su cargo no habría procedido de otro modo. Parecía un hombre incapaz de atropellamiento y era, bajo este único aspecto (permítaseme la alusión) semejante al más grande de los generales de nuestro tiempo.

52. Véase en este catálogo, pp. 138 - 144.

53. Eduardo Acevedo, ob. cit., Tomo I, pp. 168-169 y *Revista Histórica publicada por el Archivo Histórico Nacional*, Tomo III, 1910, pp. 103-139 y 426-451; en particular, pp. 431-435.

54. Cfr. Ariadna Islas, “Ilustrar la república”, en Gerardo Caetano y Ana Ribeiro (coords.), *Las Instrucciones del año XIII, 200 años después*, pp. 153-187.

El comentario quizás aluda a Bonaparte y eventualmente, rememora las frases atribuidas a Napoleón al dirigirse a su ayuda de cámara al prepararse para la batalla o bien al encargarse su retrato ecuestre a Jacques Louis David, cuando le pedía que lo retratará tranquilo, montado en un fogoso caballo. Esta solicitud traducida al lenguaje plástico la representación majestuosa del poder. En su descripción, Robertson recurrió a una caracterización similar, que reforzaba la imagen del ciudadano y del estadista:

Al leer mi carta de introducción, Su Excelencia se levantó de su asiento y me recibió no sólo con cordialidad sino también, lo que me sorprendió más, con maneras comparativamente caballerosas y de un hombre realmente bien educado.

Habló alegremente acerca de sus “apartamentos oficiales” o “casa de gobierno”, y como mis muslos y mis piernas no estaban acostumbrados a ponerse en cuclillas, me pidió que me sentara en el canto de un catre de cuero que estaba en el rincón del cuarto y que hizo acercar al fuego. Sin mayores preámbulos, puso en mis manos un cuchillo y un asador con un trozo de carne muy bien asada. Me rogó que comiese, luego me hizo beber y por último me ofreció un cigarro. Iniciada mi conversación, la interrumpió la llegada de un gaucho, y antes que hubieran transcurrido cinco minutos, ya el General Artigas estaba nuevamente dictando a sus secretarios, despachando un mundo de negocios.”⁵⁵

La “república batllista”⁵⁶ había construido estas grandes composiciones pictóricas tanto como las obras históricas que consolidaron la visión de Artigas como un héroe político, un estadista americano más que un héroe militar. El espectador contemporáneo reconoce aún en ellas la “auténtica” o “verdadera” imagen de Artigas. El arte había cumplido con realizar la síntesis a la que estaba llamado: saber interpretar la historia, transmitir el conocimiento histórico más reciente sobre el tema y transformarse en una pedagogía ciudadana de mensaje directo.

La opinión pública pareció percibirlo de inmediato. Ricardo Garzón, director de la publicación dedicada a la crítica cultural, denominada *Tierra de Artigas*, citada más arriba, escribió en julio de 1920 que “Artigas dictando a su secretario...” era “la creación espléndida de un tipo, la cristalización de una idea en el cerebro de un observador robusto, y la visión romántica de un artista que conoce su tierra y siente sus cosas grandes”. Y agregaba que el Artigas de esta tela de Blanes Viale era “un Artigas en la plenitud de la vida, antes de la batalla de

55. J. Parish Robertson y W. Parish Robertson, *Francia's Reign of Terror, being the continuation of Letters on Paraguay*, Vol. III, London, John Murray, 1839, pp. 103-104.

56. La expresión es tomada de Gerardo Caetano, *La república batllista*, Montevideo, Banda Oriental, 2011.

India Muerta, Carumbé y Arapey y mucho antes de los desastres que condujeron sus augustos silencios a tierras paraguayas”.

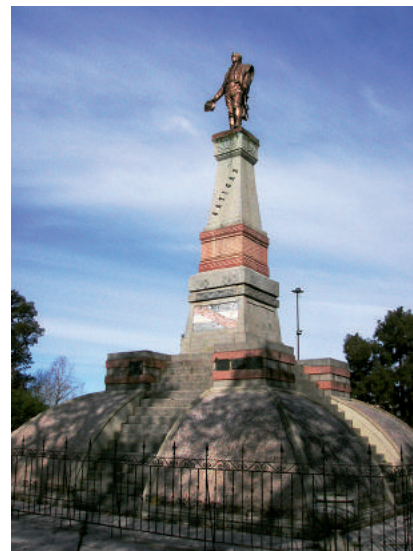
Garzón señalaba la percepción aguda de Blanes Viale al retratarlo en el momento del triunfo del proyecto de la Confederación, en 1815, sosteniendo que “vio Blanes [Viale] al gran Patriarca digno y rejuvenecido en el noble trabajo y lo hizo como lo sintió. De ahí que esa ‘actitud ejecutiva’ del capitán que dicta órdenes en apostura de ‘cabeza’, no tenga hoy en los ‘Artigas’ creados similar que se le aproxime.” Y agregó los elementos figurativos que compusieron este Artigas exitoso, en la cúspide de su poder político:

Su gallardía, que acusa voluntad y carácter, resalta más todavía con el contraste de todo el conjunto que obedece: Monterroso redactando la orden, el oficial esperando, el chasque en la actitud respetuosa y seria de un mensajero que parece comprender toda la importancia de su misión y allá lejos, a través de la ventana que muestra un día lleno de vida, los gauchos uruguayos sin apearse de sus cabalgaduras aguardando al compañero y dando la sensación del campamento histórico.⁵⁷

Esta versión del estadista, también puede verse en la estatuaria. Los monumentos erigidos a José Artigas a lo largo y ancho de la República, antes y después del de Zanelli, no reflejaron exclusivamente al héroe militar, que preferentemente encuentra su representación en la estatua ecuestre, sino al caudillo que matiza el poncho americano. El héroe cívico también se abrió camino, hasta abandonar incluso el poncho. José Luis Zorrilla de San Martín, hijo del poeta de la *Epopéya...*, ensayó esta posibilidad en la escultura y en la pintura.

Eduardo Vernazza destacó este aspecto en su comentario sobre una “nueva” imagen de José Artigas que se consolidó sobre 1950, aunque podemos afirmar que retomaba una vertiente de representación que había tenido sus ensayos en el entorno de 1890. En efecto, las litografías de Gouarnalusse y del “Establecimiento L’Italia”,⁵⁸ retrataban a Artigas como un anciano venerable, portando su levita.

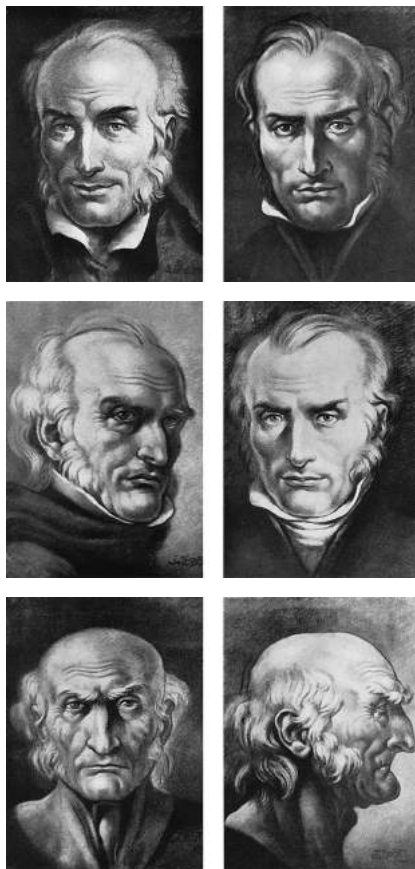
Vernazza relató el trabajo seguido por José Luis Zorrilla de San Martín para construir su Artigas. Indicó que a partir de “un documento –el dibujo de Demersay– al que creyó fiel, basó todo su itinerario, para presentar la fisonomía de Artigas en una serie de dibujos, pinturas y esculturas, en las que abarca, no sólo la faz del militar, sino, y más particularmente, la del civil, en su gran ejecutoria



Primer monumento erigido a Artigas en la República, inaugurado en 1898 en la ciudad de San José. La figura del prócer es obra del escultor y pintor Juan Luis Blanes.^(MHN)

57. *Uruguay, Tierra de Artigas...*, ob.cit., Año I, N.º 1, Montevideo, julio de 1920. En la portada “Artigas dictando a su secretario” o “Artigas en 1815” o “Artigas en el Hervidero” de Pedro Blanes Viale, “Notas y comentarios”, s/n, sin firma. En el mismo artículo, Garzón hace referencia a la composición de Blanes Viale “Artigas y el Congreso de Abril”.

58. Ver fichas técnicas en este catálogo.



Estudios sobre la fisonomía de Artigas. Seis de las catorce carbonillas sobre papel de José Luis Zorrilla de San Martín, 1941-1942. Montevideo, Colección particular. ^(MHN)

de repúblico.” Y más adelante, abundó en su argumentación al hacer referencia a alguno de los ejemplos que recogemos en esta exposición:

Estos Artigas de Zorrilla nacieron de intensos estudios en los que el escultor se propuso lograr una categórica composición del carácter noble y firme del héroe. Además tentó uno de los más difíciles procesos: llegar a dominar su fisonomía en las diversas etapas de su vida; es decir, crear la figura de Artigas en su juventud o en su madurez, basándose únicamente en aquel retrato realizado por el artista francés, cuando nuestro héroe pasaba la etapa más aguda de su ancianidad. Esta recreación del personaje Artigas, en la que Zorrilla lleva ya realizados ingentes esfuerzos con admirables resultados, es la que le hace dominar de tal forma su estructura física y espiritual, que en cada obra de aliento que realiza intenta una nueva faz de su magnífica personalidad. Al cuadro para la Cámara de Comercio, donde Zorrilla presenta por vez primera un Artigas vestido de civil con esclavina, y recibiendo para el tratado de comercio a los marinos ingleses, sucede una estatua inspirada en esta misma figura, que es la que hoy luce al frente del Banco de la República. El mismo Artigas con igual indumentaria, aparece en el segundo cuadro histórico, “La Aduana de Purificación”, encomendada por el Banco de San José.⁵⁹

Por su parte, el propio José Luis Zorrilla de San Martín reveló su fuente documental, al realizar un discurso en la ceremonia inaugural de la estatua de Artigas en la gran escalinata de acceso al edificio de la Casa Central del Banco República. Según recuerda el Arq. Lerena Acevedo en su monografía sobre el edificio, el artista había imaginado al Artigas civil, “vestido de paisano con aquel chaquetón de paño con esclavina, de que nos habla el coronel Antonio Díaz, al descubrirnos en una carta al Jefe de los Orientales, en su campamento de Purificación, en el Hervidero”. Lerena Acevedo sentenció que la estatua de Zorrilla era “la mejor interpretación escultórica [de Artigas] realizada hasta el presente en el país”.⁶⁰

Antonio Díaz había señalado que “la figura del General Artigas no era vulgar, a pesar de cierto aire adquirido en sus maneras en el largo trato con gentes rudas en sus primeros años, y un tinte en su fisonomía caracterizado como en la del marino, por la frecuente impresión del sol, el aire y el agua, y cierto toque en la mirada verdosa cruzada de líneas convergentes a la órbita como la del águila avezada a investigar los espacios”. Agregaba a esta comparación con el águila que “Su nariz era aguileña, su boca más bien grande, se contraía

59. *El Día*, Suplemento Dominical, Montevideo, 16 de marzo de 1958. Eduardo Vernazza, “Nuevo Artigas de José Luis Zorrilla de San Martín”.

60. Raúl Lerena Acevedo, *Monografía del Edificio de la Casa Central*, Montevideo, Banco de la República Oriental del Uruguay, 1966, pp. 88-100.

imperceptiblemente en sus extremidades, su cuerpo era bien desarrollado sin ser grueso; su estatura regular, y sin ser cargado de espaldas tenía una inclinación pronunciada hacia delante, defecto sin duda adquirido en sus largas marchas a caballo.”⁶¹ Sin embargo, la caracterización de Zorrilla pareció obedecer también a la descripción de Nicolás de Vedia quien había señalado que Artigas “no tenía modales agauchados, sin embargo de haber vivido siempre en el campo” y que “en los sitios se lo vio siempre montar en silla y vestir de levita azul sobre la cual ceñía su sable.”⁶²

Estos trabajos de Zorrilla culminaron en el Artigas anciano transformado en un filósofo clásico, en la personificación de un estoico togado, universal, sin los detalles costumbristas o veristas propios de la pintura histórica. En esta escultura, a pesar de su austeridad, Zorrilla utilizó el lenguaje neoclásico característico de las recreaciones simbólicas en las que los conductores de la revolución se representaron metafóricamente como héroes en su apoteosis, con toga y torso desnudo. La figura no está exenta de un cierto *pathos* característico de la escultura helenística. Al usar este lenguaje, el escultor parece instalarse en la paradoja de la vejez de Artigas que, aún derrotado y pobre en el Paraguay, se transforma sin embargo en el héroe eterno.

Desde los primeros años de reconstrucción de la imagen de José Artigas como “fundador de la nacionalidad” y paralelamente a la representación del héroe en solitario, puede identificarse otra vertiente en la composición pictórica de carácter histórico, que lo ubica en acontecimientos decisivos, en medio de escenas de masas. “La rendición de Posadas”, de Juan Luis Blanes, evoca el momento final de la batalla, la rendición y la clemencia del vencedor. Con vistas a la educación ciudadana y en un país amenazado por la sombra constante de las guerras civiles, el pintor olvidaba la batalla y reunía a un pueblo hipotético en el instante de la victoria, de la clemencia y de la paz.

Paralelamente, al documentar la serie de los “Episodios Nacionales”, que le fueron encargados para usarse como material auxiliar en la enseñanza primaria, Diógenes Héquet se vio en la necesidad de recrear los principales hechos de la revolución de la independencia como escenas de acción colectiva, en las que hubo de ensayar la reconstrucción de una fisonomía de Artigas en la madurez de su edad tanto como incorporar la presencia del pueblo en su relato visual de la historia patria, como se le llamaba entonces.⁶³ La necesidad de representar al



José Artigas, escultura de José Luis Zorrilla de San Martín, 1947, inaugurada en el frente de la sede central del Banco de la República Oriental del Uruguay de Montevideo en 1949. ^(MHN)



“Artigas en la Aduana de Purificación”, óleo sobre tela de José Luis Zorrilla de San Martín, 1954. Museo de Bellas Artes de San José. ^(ISJ)

61. Antonio Díaz, “Historia del General Don José Artigas”, en *Historia Política y Militar de las Repúblicas del Plata*, Tomo XIII, Montevideo, El Siglo, 1879, p. 69.

62. Mariano de Vedia y Mitre, *El manuscrito de Mitre sobre Artigas*, Buenos Aires, La Facultad, 1937, pp. 100-101, citado en Juan E. Pivel Devoto, *De la leyenda negra al culto artiguista*, ob. cit., p.28.

63. Cfr. Ernesto Beretta y Fernanda González, “Un simple ciudadano...” en este catálogo, pp. 39 - 238.

pueblo oriental como imagen de la nación en un conjunto de cuerpos de ejército, vecinos notables, sacerdotes, magistrados, comerciantes y hacendados, junto a artesanos, campesinos, gauchos pobres, obligó al pintor a construir una galería de tipos populares. En ella se suceden hombres, mujeres y niños criollos de distintas clases, mientras que los indios acompañan al ejército a lo lejos, con la ausencia notable de negros esclavos o libres en la composición. Estas reconstrucciones ideadas por Héquet referían a un nacionalismo romántico de corte étnico, que percibía una nación que unía sus raíces hispánicas con la recuperación de lo auténticamente americano, representado por las poblaciones indígenas, concepción de la “raza americana” que potencia Miguel Benzo en su composición del “éxodo”, al ubicar a la familia de indios en el primer plano en una obra fechada en la década de 1920.⁶⁴

La conmemoración del centenario de la batalla de Las Piedras, pero también del “éxodo” se enfocó en una representación inclusiva de la nación. Plásticamente podría imponerse la versión étnica de la nacionalidad, como se expresa en el párrafo anterior. Sin embargo, ¿sería posible a partir de 1911 representar la idea contractual de la nación, en su entonación “cosmopolita” en la que sin importar el origen de nacimiento, el ciudadano podía encontrar un sentido de pertenencia e identidad en una forma política de ver la nación uruguaya? La identificación podía darse en su carácter democrático, republicano, en el respeto de los derechos individuales y eventualmente, con una entonación liberal, revolucionaria o conservadora, según el hablante y su contexto ideológico.⁶⁵



“Éxodo del Pueblo Oriental”, óleo sobre tela de Guillermo Rodríguez, ca. 1923. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

Guillermo Rodríguez ensayó una versión posible. En sus bocetos para la gran composición “El éxodo del pueblo oriental” realizó un giro en la representación enfocando el centro y los primeros planos en el pueblo que sigue al prócer, retirando a Artigas casi a una presencia inmanente en la escena, sin estar en el sitio protagónico. En la obra, los negros libres o esclavos irrumpen con fuerza plástica inusitada, apoyando la noción de contrato entre iguales en derechos para formar la nación, sin importar el origen étnico ni de nacimiento. En esta composición abierta, la columna en marcha al Ayuí incorpora incluso al espectador que puede sentirse parte de la escena, como integrante de la nación.

64. La adhesión sentimental a la patria, representada en el despertar del amor por la tierra era el objetivo de la obra de Juan Zorrilla de San Martín que relataba la historia con un lenguaje poético inspirado en un nacionalismo de corte romántico. Según ha sostenido Pivel Devoto, esta forma de ver la historia lo emparentaba con Carlyle y posiblemente con Fichte, y de esta manera con la interpretación “étnica” de la nación. Clemente Fregeiro también la había ensayado en sus estudios sobre Artigas, en particular en el que dedicó al “éxodo”.

65. Cfr. por ejemplo la discusión parlamentaria en torno al sesquicentenario de las *Instrucciones...* en 1963, los hechos que debían evocarse y la forma plástica que debían adquirir los monumentos conmemorativos, en Ariadna Islas, “Ilustrar...”, ob. cit.

Si los trabajos de Benzo y Rodríguez se realizaron en las tres primeras décadas del siglo XX, los proyectos para murales de Felipe Seade o de Astapenco, Garayalde y Polleri coexistieron con el comienzo de una renovación de los estudios históricos sobre el artiguismo en el entorno de 1950.⁶⁶ Sus representaciones buscaron destacar al artiguismo como un movimiento popular revolucionario. Al mismo tiempo, partían de una percepción del papel que el arte debería cumplir en el despertar de la conciencia de los pueblos americanos, fuertemente influida por la corriente del muralismo comprometido con la revolución mexicana. Al reconstruir el campamento del Ayuí como un espacio para la formación de un orden nuevo, en la relación con las provincias, remitían a través de esta caracterización a la investigación sobre la gestión del gobierno artiguista. La intención pedagógica se percibe en el relato del mural en dirección ascendente, desde el coloniaje hasta la liberación por la unión de los pueblos americanos.

El mural de Astapenco, Garayalde y Polleri daba una interpretación del proceso de la revolución y de sus causas sociales. Posiblemente, este relato visual sea coincidente con la difusión de la obra de Jesualdo Sosa, *Artigas del vasallaje a la revolución*, editada en 1940. Se trata de un relato novelado apoyado en numerosa documentación en el que Jesualdo ensaya una historia popular de la revolución, inspirada en una opción por el materialismo histórico. Según su interpretación, las contradicciones de la sociedad colonial, preclaramente percibidas por Artigas, hicieron de él un conductor revolucionario. El estilo la hacía una obra destinada al gran público, más aún con la aparición de una versión dedicada a los niños.⁶⁷

Los pintores expresaron plásticamente una metáfora en la que asociaban históricamente el régimen colonial español con los distintos imperialismos de los siglos XIX y XX y la revolución de la independencia con las luchas de los pueblos oprimidos por su libertad y autodeterminación. Estaban comprometidos con el papel que podía y debía cumplir el arte como expresión de esa cosmovisión política, un mensaje que contribuyera a la formación de una conciencia de los

66. Cfr. Carlos Zubillaga, ob. cit., y también *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002. Para una revisión de la producción bibliográfica sobre Artigas en 1950 y más allá, ver Clarel de los Santos Flores, *La consagración mítica de Artigas*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2012, pp. 186-190 y pp. 269-277. Dada su vastedad, es imposible hacer aquí una enumeración del conjunto de historiadores que produjeron una extraordinaria serie de investigaciones sobre la figura de Artigas, el artiguismo y la revolución de independencia en la región rioplatense desde multiplicidad de puntos de vista desde 1950 hasta la actualidad. A ello debe agregarse la edición de la monumental recopilación documental del proyecto *Archivo Artigas*, cuya publicación se encuentra en curso desde entonces.

67. Jesualdo, *Artigas, del vasallaje a la revolución*, Montevideo, Claridad, 1940, y en una versión adaptada a los niños, *José Artigas. El primer uruguayo, ejemplo para los niños*, Montevideo, Claridad, 1944.

pueblos americanos por su liberación, tal como refleja la documentación anexa a las obras, presentada en las respectivas fichas técnicas de este catálogo.

Tanto las opciones plásticas de representación del héroe como las versiones historiográficas coexistieron en una visión polémica. La percepción del jefe revolucionario, defensor y representante de los sectores más pobres de la sociedad colonial, bajo la fórmula “los más infelices serán los más privilegiados” incorporada al “reglamento para el fomento de la campaña y seguridad de sus hacendados” dictado en Purificación el 10 de setiembre de 1815, se impuso como una interpretación singularmente vigente y simbólica para muchos sectores de la izquierda durante décadas.⁶⁸

Mientras tanto, Artigas fundador del orden y de la nacionalidad, vuelto a su expresión militar como el General Artigas, también pudo adoptarse en una versión excluyente de la patria, que encarnó en sectores de derecha, en años previos a la dictadura pero notablemente en la interpretación del pasado que se consolidó en 1975, en ocasión del sesquicentenario de los episodios de la “cruzada libertadora” y la independencia de 1825, según han señalado distintas investigaciones.⁶⁹

Desde el punto de vista de la representación pictórica, en el conjunto de las grandes construcciones realizadas entre 1911 y 1920, “Artigas dictando a su secretario José Monterroso” también conocida como “Artigas en el Hervidero”, fue ampliamente preferida como representación del jefe revolucionario, mientras que la recreación solitaria del héroe militar, en particular “Artigas en el puente de la Ciudadela”, tanto como las figuras ecuestres, se consolidó como expresión de la segunda opción, la de fundador de la nacionalidad.

Luego de la recuperación democrática, la historiografía rioplatense asistió a una sensible renovación en lo que respecta a la interpretación del proceso de la formación de las naciones. La eclosión de los nacionalismos en Europa, la revisión historiográfica sobre el tema, que reinterpretó la historia europea y el papel del nacionalismo, en particular los estudios de Ernest Gellner,⁷⁰ Benedict Anderson,⁷¹ y Eric Hobsbawm,⁷² entre otros, impulsaron una discusión historiográfica que se enfocó también en el proceso de formación de las naciones y las nacionalidades

68. Esther Ruiz, Jaime Yaffé y José Rilla han abordado este tema en numerosos estudios.

69. Cfr. el trabajo ya clásico de Vania Markarian e Isabella Cosse, *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Trilce, 1996.

70. Ernest Gellner, *Cultura, identidad y política*, Barcelona, Gedisa, 1989.

71. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

72. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1997 (2ª. reimpresión de la 2ª. edición ampliada).

en el mundo iberoamericano y en la región rioplatense. La puesta en cuestión de la perennidad inmutable de las naciones y por el contrario, la percepción de su dimensión histórica puso en crisis los mitos del origen, particularmente el de los héroes. Los nuevos estudios se enfocaron en los procesos de formación de las provincias, de los diferentes ensayos de unión y motivaron multiplicidad de enfoques regionales. En este espacio teórico, el artiguismo y sus características sociales comenzaron a enfocarse como un movimiento político regional y radical dentro de la revolución rioplatense, punto de vista que aun no ha encontrado su forma de representación en un lenguaje plástico que pueda sustituir el de las grandes construcciones de la pintura histórica.

La visión de Artigas desde un punto de vista diferente en el espacio regional puso en cuestión también las representaciones del “mito del héroe”. En rebeldía frente a todo este cúmulo de interpretaciones plásticas y en la interrogante sobre esta superposición de recreaciones históricas que contribuyeron al enigma tanto como a la explicación, las obras de Zoma Baitler y Anheló Hernández plantean una pregunta sobre la identidad de Artigas y su mito. Según el recuerdo personal de su esposa, Ida Holz, la lectura ocasional de la descripción realizada por Dámaso Antonio Larrañaga en su entrevista con Artigas en Paysandú, le generó a Anheló una preocupación por el regreso a un Artigas auténtico, en el que comenzó a trabajar.

Despojado de todos los contextos simbólicos, Anheló Hernández intentó recuperar en su “Artigas contemporáneo” un redescubrimiento documental de la figura: “Zapato y media blanca de algodón”, una chaqueta azul sin vivos ni vueltas, un mobiliario austero y aún todo ello desgastado, tal como relatara Dámaso Antonio Larrañaga, inspiró esta imagen que plantea un nuevo punto de partida. El rostro, sin embargo, evoca vagamente los carbones de Blanes, tal como lo habían hecho Herrera o Blanes Viale años atrás.

De alguna forma, tanto la recreación de Artigas de Zoma Baitler, que abstrae el Artigas de Blanes de su ubicación en el puente de la Ciudadela al resolverlo en planos y manchas de color sobre fondo neutro, como la de Anheló Hernández remiten a un combate por la Historia, una pregunta abierta a propósito de explicaciones, un reclamo ante los sucesivos usos políticos que encubrieron su figura: ¿cómo era Artigas? ¿quién era? Una vez más, con estos ciudadanos Artigas abstractos, en esta historia de los rostros de Artigas, la intuición del artista resumió el espíritu de una época.



“José Artigas”, óleo sobre tela de Zoma Baitler, 1983. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura. ^(MHN)

Un simple ciudadano, José Artigas

ERNESTO BERETTA

Museo Histórico Nacional

Sección Historia del Arte

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

FERNANDA GONZÁLEZ

Museo Histórico Nacional

Instituto de Profesores “Artigas”

CON LA COLABORACIÓN DE

MIRTHA CAZET

Museo Histórico Nacional

PRESENTACIÓN

La “verdadera” figura de José Artigas, héroe nacional del Uruguay, ha concitado a lo largo de la historia de la República, y concita aún un interés especial para los uruguayos desde las perspectivas histórica y biográfica, política e institucional. La selección de una figura a instaurar como símbolo dio origen a una discusión ideológica en el marco de la formación de una opinión pública y de un relato consensuado de la historia nacional. La necesidad de explicar los orígenes de la República, y eventualmente el surgimiento de una nación, llevó a estudiar su actuación en aquellos procesos históricos que algunos historiadores llamaron la “Patria Vieja”. Este período, que transcurre entre la crisis de 1810 y la formación del Estado Oriental del Uruguay independiente, cobró significación en los tiempos en los que se llevó adelante dicha construcción histórica, marcada por la voluntad de dejar atrás las luchas partidarias signadas por la violencia, y por el interés del Estado en conformar el cuerpo de la ciudadanía. El prócer nacional, José Artigas, hubo de encarnar todas aquellas virtudes que el nuevo Estado propiciaba en los ciudadanos, a través de la redacción de sucesivos relatos que descubrieron, encubrieron e interpretaron muy diversamente distintos aspectos de su actuación.

Además de la publicación de numerosas obras históricas, la definición de su “verdadera” figura promovió, a partir de mediados del siglo XIX y durante gran parte del XX, una producción artística relevante y sumamente interesante. Esta iconografía tuvo su origen en la reivindicación del “héroe” desde distintos sectores intelectuales, políticos y militares, a través de diversas propuestas tendientes a materializar una fisonomía verosímil para el personaje histórico y, al mismo tiempo, adecuada para ser aceptada por la ciudadanía como emblema de su identidad republicana. Al no existir prácticamente obras plásticas testimoniales, realizadas con el modelo presente, se corría el riesgo de carecer de una imagen de Artigas que trascendiera lo meramente verbal, sobre la base de las descripciones de sus contemporáneos.

El interés por la personalidad de Artigas, por su aspecto físico y su apariencia en distintos momentos de su vida, especialmente durante el período en el que fue figura central de la revolución, tiene pues, larga data. Las diferencias de opinión política entre los protagonistas de la revolución, los últimos años de su vida en el Paraguay, el misterio que rodeó los motivos de su alejamiento definitivo, su

postura reticente a volver al territorio oriental una vez que el novel país daba los primeros pasos, la animadversión y el olvido de su figura y su programa para las jóvenes generaciones, el desconocimiento de la historia del país para el conjunto de los inmigrantes, que crecientemente se incorporaban a la sociedad uruguaya, contribuyeron a la ignorancia sobre el proceso de la revolución, así como al “encubrimiento” de muchas de sus facetas.

La necesidad del Estado de homogeneizar la ciudadanía y formar la nacionalidad fue un factor primordial para investigar la historia, pero también para generar el mito. La construcción de un relato de la historia de la nación y de su héroe fundador se acompañó de una serie de ensayos para definir los rasgos de una figura simbólica de importancia clave en la forja de la identidad de los uruguayos.

José María Fernández Saldaña señaló que en el año 1860 un diario montevideano ofrecía 300 patacones a quien presentara en la redacción un retrato del General Artigas perfectamente parecido al modelo. Sin embargo, el primer dato que se tuvo sobre su imagen en el territorio nacional provino de la mano de Andrés Félix Vázquez quien recibió, de un amigo que viajaba por Europa, la lámina del Atlas de Alfred Demersay con la imagen del prócer, en 1862.¹

Actualmente, se ha alcanzado un consenso acerca de la inexistencia de otros retratos de José Artigas anteriores al de Demersay. No puede desconocerse que han circulado referencias a los mismos, sin que al momento se haya divulgado alguno considerado certero por los especialistas.

Desde 1862 pues, distintos artistas comenzaron a construir una imagen de Artigas a través de su versión del retrato de Demersay, en copia o en restitución más o menos fidedigna de su rostro y su cuerpo, a partir de los escasos datos disponibles sobre su fisonomía. Así, el cuadro “Artigas en el Paraguay”, de Eduardo Carbajal, fue sometido al examen de personas que habían conocido al Protector y garantizaron la verosimilitud de la representación. También fue alabada la interpretación realizada en cuanto al ambiente en el que transcurrieron sus últimos años y la calidad del trabajo del pintor.² Posteriormente distintos artistas iniciaron también un proceso de construcción heroica de su figura, al representar etapas anteriores de su vida política y militar.

1. *El Día*, suplemento dominical, Montevideo, 23 de mayo de 1937, año VI, N.º 228, p. s/n, José María Fernández Saldaña, “Artigas nunca fue retratado por Bonpland”. En este artículo, el autor sostiene que Andrés Félix Vázquez era un “artiguista entusiasta” y, apenas recibida la lámina con el perfil de Demersay, se ocupó de hacerla reproducir.

2. Ver ficha correspondiente a “Artigas en el Paraguay” de Eduardo Carbajal y documentación adjunta.

Para comienzos del siglo XX, existían numerosos retratos del prócer y en ellos era muy diversa la forma de presentar su fisonomía y su carácter. Sin embargo, la libertad artística y la calidad dispar de las distintas obras, de acuerdo a los parámetros de la época, impulsaron una reflexión por parte del entonces Director del Museo Histórico Nacional, Telmo Manacorda, quien en 1923 planteó la necesidad de determinar qué retratos de Artigas debían considerarse fidedignos. En la nota en la cual expuso el tema al Ministro de Instrucción Pública e historiador, Dr. Pablo Blanco Acevedo, hizo referencia a obras que se exhiben en esta exposición:

Es común y frecuente en el diario servicio del Archivo y Museo Histórico Nacional a mi cargo, la interrogación del visitante que busca el retrato **verdadero** de Artigas. Las oficinas administrativas, las instituciones patrióticas, las escuelas públicas de la nación, tienen cada una, una efigie del Precursor esencialmente distinta: ya es viejo sexagenario cargado de entorchados de general que nunca usó, como en el cuadro de Maraschino [Maraschini]; ya es joven y apuesto, en la edad triunfal de Las Piedras y Montevideo, como en el óleo de Juan Manuel Blanes [sic, ¿por Juan Luis?]; ya tiene el perfil aquilino del croquis de Bonpland [sic, ¿por Demersay?], en el Paraguay; ya está en la Meseta, quieto y fuerte y soñando, sobre su caballo criollo, como en el cuadro de Herrera. [...] **Ante la diversidad de visión y de técnica, el criterio histórico se pierde, la fantasía malogra la realidad, el héroe verdadero se convierte en legendario, y lo peor de todo, sin que la imaginación popular pueda grabarse una figura completa, que le dé una exacta y definitiva efigie al Padre de la Patria.** Hasta por eso mismo de que no se conozcan originales directos, necesitamos la oficialización de un retrato de Artigas, que no deje prosperar las interpretaciones erróneas o fantásticas. Máximo de verdad y de carácter: - figura fiel a la historia y al hombre: - imagen del soldado de Las Piedras y del estadista de las Instrucciones: - arquetipo triunfal destinado a “quedar” en el alma de la Patria sobre el vaivén del tiempo: - ese canon de Artigas será busto de sello y de medalla, retrato oficial para la escuela y para el libro, en el gobierno y en el extranjero. La República debe consagrar perdurablemente ese retrato, en que el Padre ha de estar en la edad rutilante de su gloria.³

No puede dejar de resaltarse la aparente contradicción en los dichos de Manacorda: por una parte, reconocía la inexistencia de retratos originales con excepción del de Demersay, pero reafirmaba la necesidad de ofrecer a la población un retrato “fiel”. Se entraba en un terreno ambiguo: en la búsqueda de lo fidedigno se lograría en todo caso una interpretación, una construcción a medio camino entre la realidad impuesta por los rasgos del perfil de Demersay y el aporte

3. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1 (1926), “Óleo de Juan Manuel Blanes, Artigas en el puente de la Ciudadela (Bocetos y obras)”. Los destacados son nuestros.

de los artistas en cuanto a dotarlo de la apostura y edad que se consideraban adecuadas a la figura de un prócer.

Las mismas calificaciones de Artigas como “héroe” y “prócer” implican características determinadas. Si bien el concepto no refiere necesariamente a la belleza, de acuerdo a cánones culturales específicos, o a la fortaleza física, es evidente que estos elementos contribuyen a la composición de una imagen seductora y convocante. Si seguimos una de las definiciones que proporciona la Real Academia Española, el héroe es “el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.” Los héroes, especialmente los héroes fundadores, como es el caso de Artigas para una línea de la historiografía nacional, que le asignó el papel de precursor de la nacionalidad, debían poseer una serie de virtudes que les posibilitaran llevar adelante tareas sobrehumanas, virtudes que rayaban en la divinidad. La belleza y la fortaleza eran expresión física de esas altas cualidades morales, de los ideales que los animaban, trasuntadas en el cuerpo y el rostro.

Hubo opiniones contrarias a la iniciativa de Manacorda. El Dr. Gustavo Gallinal, Presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, rechazó la determinación de un retrato oficial. Defendió que los artistas debían tener libertad a la hora de abordar la figura de Artigas, entendiendo que el retrato debía impresionar por sí mismo, “por su poder de sugestión sobre el espíritu del pueblo...”⁴

La ausencia de retratos unívocos propiciaba esta libertad, que podía derivar en fantasía reconstructiva. En este sentido, Gallinal compartía una idea imperante desde el siglo XIX, la del papel educativo de las bellas artes, su capacidad para enseñar valores y orientaciones para la acción y los comportamientos individuales, y por tanto sociales, así como para la generación de ideales nacionales.

Finalmente, el Consejo Nacional de Administración, por decreto de fecha 4 de octubre de 1923, estableció “que en las reparticiones públicas [...] en caso de usarse retratos de Artigas, deben ser estos, reproducciones de los hechos por Bonpland [léase Demersay y la copia de Willems], Blanes, Herrera, Blanes Viale o

4. Citado por Ana Frega, “La Construcción Monumental de un héroe”, en *Humanas*, Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 18, N.º 1-2, enero/diciembre 1995, pp. 132-133. También en este catálogo, pp. 287 - 305.

Zanelli.”⁵ Salvo el primero, ineludible por su valor testimonial directo, los demás constituyen experimentaciones de rejuvenecimiento, donde la orientación hacia una sobria apostura física responde a los ideales que el republicanismo propiciaba. Esta oficialización de imágenes fijó un límite a la creatividad de los artistas que aspirasen a producir una nueva versión verosímil, al tener que ceñirse a unos pocos modelos, cimientos de una fisonomía a respetar en futuros retratos.

En síntesis, los criterios que se reservaban la pintura y escultura históricas, la seriedad en el tratamiento de la temática, que llevó a los artistas a realizar proficuas investigaciones y numerosos ensayos, dieron como resultado una serie de retratos no necesariamente *idénticos* al modelo real ni entre sí, pero que manifiestan ideales de belleza, de género, de principios éticos representativos de los modelos de identidad ciudadana imperantes en la sociedad del momento. Pese a las diferencias, en las distintas obras todos identificamos a Artigas. La pregunta que se nos plantea es si esta facilidad que tenemos para reconocer su figura parte de las relativas similitudes, del “aire de familia” existente entre estos retratos, o de nuestra educación visual sobre estos modelos desde la infancia, a través del sistema escolar. Dicha educación visual incluye la percepción de facciones, posturas corporales, vestimentas y expresiones definidas y reiteradas en casi todas las obras.

Debido a esa larga decantación de retratos dibujados, pintados, modelados o esculpidos, sea como figura aislada o dentro de las escenas históricas del Éxodo o la Batalla de Las Piedras, algunos autores, como Fernando Andacht, afirman que los uruguayos hemos llegado a lo que puede denominarse el “exceso de Artigas”. Artigas acompaña a los uruguayos desde la infancia en el aula, y a lo largo de la vida por su omnipresencia en el espacio, en plazas, estaciones de trenes, oficinas públicas, comisarías, sellos y monedas, etc. Para Andacht esa multiplicidad siempre visible tendría un efecto contrario: producir la “invisibilidad” del prócer. No se repara en aquello que vemos de forma permanente. Afirma este autor que “para un uruguayo –aun si porfiadamente oriental– sólo hay el existir cívico inmerso en la iconografía insistente, ubicua e inevitable del prócer José Gervasio Artigas”.⁶

Por todas estas razones el Museo Histórico Nacional propone, en el marco de la conmemoración del bicentenario de los inicios de la revolución en el espacio iberoamericano, mirar reflexivamente la representación de la figura de Artigas: cómo se la ha imaginado, construido y difundido a lo largo de más de un siglo.

5. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1, Copia mecanografiada del decreto del Consejo Nacional de Administración de fecha 4 de octubre de 1923 sobre los retratos de Artigas a colocar en las oficinas públicas. El mismo puede consultarse también en E. Armand Ugon, et al., *República Oriental del Uruguay. Compilación de Leyes y Decretos 1825-1930*. Tomo 50 (1923), Montevideo, 1930, pp. 503 y 504.

6. Fernando Andacht y Martín Atme, *El Padre Nuestro Artigas*, Montevideo, Estuario, 2011, p. 44.

Se realiza esta propuesta sesenta años después de haberse inaugurado en el Teatro Solís la mayor exposición de iconografía artiguista que se haya realizado en el país. Dicha muestra presentó al público más de medio centenar de obras procedentes de diversos ámbitos, creadas por distintos artistas nacionales y extranjeros en distintos momentos de nuestra historia.

El presente catálogo se enfoca en las obras pertenecientes al Museo Histórico Nacional, muchas de las cuales participaron de aquella exposición, realizada en el marco de las celebraciones por el centenario de la muerte del prócer. Este conjunto de retratos intenta dar cuenta del proceso de construcción y reconstrucción de la figura de José Artigas. Para ello incorpora, además, tres obras invitadas, el boceto de la figura ecuestre del proyecto de monumento del escultor Juan Manuel Ferrari, del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales, una representación del éxodo de Felipe Seade, y un retrato contemporáneo de José Artigas realizado por Anheló Hernández, estas dos últimas obras pertenecen a colecciones particulares.

La exposición es resultado de un trabajo de investigación y documentación sobre el acervo del Museo Histórico Nacional, y se presenta en diferentes ejes temáticos que se identifican como tantas percepciones a propósito de la figura del héroe. Del jefe legendario de bandidos retratado al final de su vida por Demersay emergió el anciano venerable, el General José Artigas, el estadista y el Jefe de los Orientales, resuelto en varias versiones entre el jefe militar del ejército y el conductor revolucionario de un pueblo en armas.

En torno al retrato

Escribir sobre el retrato como género de las artes visuales implica tener presente un contexto temporal muy amplio y culturalmente muy variado. No puede afirmarse que hacer retratos sea un “universal cultural”,⁷ pero sí una práctica muy extendida en distintas sociedades a lo largo del tiempo. Se trata de un género antiguo, estrechamente vinculado a la conservación de la fisonomía de las personas, que aspira a la perpetuación de la identidad individual⁸ más allá del límite de la vida. Por tanto, pretende sortear el proceso de degradación biológica que el paso del tiempo implica para los individuos y, eventualmente, desafiar la desaparición absoluta que conlleva el deceso. Es por eso que el retrato ha tenido

7. Este término es utilizado por antropólogos como Franz Boas para designar aquellas categorías que encontraron presentes en todas las culturas humanas a partir de sus estudios con muestras.

8. Se plantea el término “aspiración” en la medida que la asociación entre retrato e identidad no siempre se ha mantenido. Son muchas las pinturas que representan personas concretas, pero de las que desconocemos datos básicos, como el nombre y la edad. La costumbre de inscribir en la misma obra, al dorso de los cuadros o en la base de la figura estos datos, fue una feliz iniciativa de los artistas, los propietarios o sus familiares.

siempre el velo de algo mágico, que recupera la memoria de la vida más allá de la muerte.

Roland Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida*,⁹ afirma que la pintura puede “fingir la realidad sin haberla visto”, mientras que la fotografía obliga a reflexionar sobre la existencia real de lo fotografiado, que estuvo frente al objetivo: aquello que denominó “referente fotográfico”. La fotografía es un desarrollo técnico contemporáneo de los primeros retratos dibujados, litografiados y pintados del prócer. Si a Artigas le hubieran tomado un daguerrotipo, posiblemente otro habría sido el proceso de reconstrucción de su imagen, y la fotografía, conceptuada entonces como una fiel reproductora de la realidad, habría constituido el retrato definitivo, el *retrato-reliquia*.

En el caso de Artigas la pintura debió trabajar siempre con la reconstrucción y la interpretación, su papel fue tejer el hilo de una representación fragmentaria, basada en descripciones, cuyo cimiento certero fue el perfil de Demersay. De acuerdo con su propio testimonio, el naturalista francés fue el único que estuvo frente a él al realizar el retrato, después, desde Willems a Anheló Hernández, todos los retratos que presentamos en esta exposición se basaron en las versiones de distintos artistas precedentes.

Las distintas culturas han determinado, de acuerdo a parámetros internos y también a influencias exteriores, la validez y el campo de acción de los retratos, aunque quizás hayan perdurado elementos atávicos. Especialmente a partir del mundo romano, el retrato se vinculó con la preservación de la fisonomía de los antepasados, de allí el interés en la exactitud de la copia del natural y el parecido físico entre la persona y sus ancestros, el aire de familia como indicio de consanguinidad y de legitimidad. Fue utilizado también para reforzar el sistema de dominación: a través de las monedas, en las que se podía ver su perfil, el Emperador hacía llegar su efigie a los más remotos rincones del Imperio, como símbolo de la unidad de Roma y de la extensión de su poder.

La búsqueda de la mimesis entre el sujeto retratado y la imagen reflejada en el retrato, que constituyó una preocupación en la antigüedad clásica, revalorizada a partir del Renacimiento, implicó la investigación de los materiales con el fin de determinar aquellos que permitieran esa aproximación al sujeto real. El óleo, a partir del siglo XV, posibilitó una gradación cromática sumamente apreciada, como también lo fue en algunos casos la textura de la cera a nivel escultórico. La preocupación del retratista era lograr no sólo la similitud física, sino también trasladar al estatismo de la imagen una personalidad, un carácter, incluso dinamizarla a través de la incorporación de una gestualidad. Geneviève Chaubel

9. Roland Barthes, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

en su libro *La pintora de la reina*, biografía novelada de Elisabeth Vigée Le Brun, pintora francesa del siglo XVIII y principios del XIX, resalta esa preocupación por captar la luz de la mirada, la fugacidad de las emociones que se traducen en el rostro. ¿Hasta qué punto el retrato no buscó siempre dotar de vida a la imagen?¹⁰

Por contradictorio que parezca, las mascarillas funerarias representan un caso extremo en esta preocupación por la perpetuación de la fisonomía: constituyen el último gesto para atrapar el aspecto que tenía una persona en vida. Según esta técnica, los rasgos en tres dimensiones se obtienen directamente del modelo. Atrás las alteraciones gestuales producidas por la vida, la enfermedad o la agonía, la muerte deja marcados en las máscaras los mínimos detalles fisonómicos: las pestañas, el vello facial, las líneas de los labios, e incluso, los poros de la piel. Lograr animar esa imagen era la tarea del artista.

Al momento de iniciarse la preocupación por la “verdadera” imagen de Artigas, la práctica del retrato tenía corta tradición en el Río de la Plata. Durante el período colonial, únicamente las mayores autoridades, y no siempre, mandaban a hacer su retrato. Al llegar a cumplir funciones en la región traían consigo, a veces, un retrato realizado en Europa, o bien lo encargaban en la capital del virreinato, Buenos Aires, a alguno de los artistas radicados allí; esto no era para nada frecuente –piénsese por ejemplo en el retrato de Bruno Mauricio de Zabala que resultó ser una creación de mediados del siglo XIX–.¹¹

Sin embargo en el Uruguay, desde 1830 aproximadamente, el retrato se consolidó como uno de los géneros preferidos, de hecho constituyó la mayor parte de los encargos que recibieron los pintores activos en la región. La posesión de retratos propios y de familiares se hizo progresivamente más frecuente a partir de la independencia, cuando se instalaron artistas, principalmente franceses e italianos, que ofrecieron sus servicios al público. Esta nueva posibilidad de adquirir la imagen propia, la de los seres queridos y la de los héroes, llevó a un cambio en las costumbres –principalmente urbanas– y en la percepción que los individuos tenían de sí mismos. De igual modo, la élite emergente en el país tuvo a su alcance la posibilidad de reflejar en una obra artística su posición de prestigio. El retrato no sólo debía ser fiel a los rasgos, también denotar altos valores y entereza moral. En las salas de las residencias privadas se colgaron los retratos pareados de los dueños de casa, junto a los de sus hijos, y en los edificios

10. La literatura ha dado innumerables ejemplos de la fascinación por el retrato y sus asociaciones e implicancias, incluso sobrenaturales, con las personas reales. Citemos sólo *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde y *El retrato oval*, de Edgar Allan Poe.

11. Ver Orestes Araújo, *El retrato y la tumba de Don Bruno Mauricio de Zabala, fundador de Montevideo*, Montevideo, La Nación, 1912, pp. 17-20. Para un análisis metodológico de este trabajo, cfr. Ariadna Islas, *Leyendo a Don Orestes*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995, pp. 71-80.

públicos y en el Museo Nacional habrían de lucir los de los *héroes* militares y políticos, constituyentes y presidentes de la República. Los sectores privilegiados de la sociedad de la época, quienes podían acceder a esta modalidad artística, manifestaban un deseo de perpetuación de la imagen y de imposición, a partir de este recurso, de su estatus dentro del círculo en el que se desarrollaba su existencia. El análisis de esa producción artística es sumamente revelador, al presentar a la señoras de la sociedad montevideana en custodia de la vida íntima, rodeadas de flores, abanicos y vistiendo sus mejores galas, a veces junto a sus hijos como garantes de la perpetuación del linaje. Los caballeros, en cambio, aparecen en general en sus escritorios con libros, lentes, papeles, con sellos oficiales o instrumentos profesionales en la mano. Ellos eran los protagonistas de lo público y, a mediados de siglo, se erigían como los hacedores de la joven nación.

El retrato al óleo era todavía una práctica muy reciente en el medio local al momento de la irrupción de la fotografía, que se generalizó en el último cuarto del siglo XIX.¹² Este descubrimiento supuso un nuevo aporte para los artistas que trataban de reproducir fielmente los rasgos físicos de los retratados. Aunque la reflexión actual la ha complejizado a nivel teórico, reconociéndose sesgos y subjetividad en los fotógrafos así como su carácter fragmentario, cuestionándose su valor de *verdad*. En el siglo XIX se convirtió en la base utilizada habitualmente por los artistas para crear los retratos, trasladando los rasgos a la tela, al papel o al mármol. De hecho, en las fuentes documentales, son múltiples las referencias a la utilización de la fotografía como soporte, tanto por parte de los pintores como de los escultores para realizar sus propias creaciones.¹³ La conflictividad político-militar en el país contribuyó a esta relación: en momentos de exaltación colectiva frente a acontecimientos dramáticos, los artistas solicitaban en la prensa o en las

12. El 29 de febrero de 1840, pocos meses después de que en Francia se presentara el sistema de obtención de imágenes con procedimientos químico-lumínicos a partir de la cámara oscura, desarrollado por Louis Daguerre, el Abate Louis Comte, quien fue el primer fotógrafo en el Río de la Plata, realizó en Montevideo las primeras tomas con el nuevo procedimiento. En el marco de la expedición de la fragata-escuela francesa "L'Oriental" se puso en práctica la primera experiencia de daguerrotipo en la región. La misma fue relatada por el Dr. Teodoro Vilardebó en el diario *El Nacional* del día 6 de marzo de 1840. Para estudios recientes sobre los usos de la fotografía en el Uruguay, ver Magdalena Broquetas (coordinadora), Mauricio Bruno, Clara Von Sanden e Isabel Wschebor, *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Centro de Fotografía de Montevideo, 2011, y Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en el Uruguay: Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

13. Ernesto Beretta, "A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX", en *Segundas jornadas sobre Fotografía, La fotografía y sus usos sociales*, Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo, 2007, pp.123-144.

casas de fotografía los retratos de las personalidades implicadas para crear retratos aislados o insertos en composiciones históricas.¹⁴

Sin embargo, aunque una fotografía contribuyera a la reconstrucción de las facciones tanto en registros bidimensionales (dibujo y pintura) como tridimensionales (escultura exenta y relieve) se producía siempre una mediación, retrato y retratado no eran lo mismo. En el retrato encontramos una serie de “ajustes” (idealizaciones, correcciones, exaltación de valores a través de elementos de la composición, etc.) que producen una “distorsión” de la realidad de la persona representada.

Además de los retratos realizados con el modelo presente, existieron siempre alternativas en caso de ausencia. Una modalidad implicaba que el dibujante construyera sobre el papel o el escultor sobre un material para modelado (arcilla), las facciones que se le describían verbalmente. Esa práctica no fue extraña a los artistas nacionales: la consulta efectuada por Eduardo Carbajal entre veteranos de guerra que habían conocido a Artigas y personas que lo habían tratado íntimamente, acerca de sus particularidades fisonómicas, sumado al perfil de Demersay, le permitieron construir un boceto y la pintura “Artigas en el Paraguay”. También fue práctica común entre pintores y escultores solicitar a través de la prensa modelos que tuvieran características físicas específicas para la obra que estaban realizando.

En cierta forma el embalsamamiento, desarrollado en diversas culturas, constituyó el intento más extremo de perpetuación del individuo, mediante la preservación de un cuerpo destinado naturalmente, como se dijo, a la desaparición. A manera de ejemplo, el filósofo del utilitarismo, Jeremy Bentham (1748-1832), dejó instrucciones al respecto: su cuerpo fue embalsamado y sentado en una silla dentro de un armario. La cabeza, que sufrió serios deterioros durante el proceso, fue sustituida por otra de cera, quedando la original depositada en el suelo, entre sus piernas. Esta obsesión, incluso en tiempos más recientes, por la pervivencia de los cuerpos de los líderes, puede ejemplificarse con los casos de Eva Perón, Vladimir Lenin y Mao Zedong. Si el retrato es la forma de conocer a quien nunca hemos visto o veremos en persona, los cuerpos conservados y a veces expuestos, pueden considerarse la radicalización de este concepto. A la idea de eternidad y supervivencia del individuo, a ese combate con lo efímero, se añade, en el caso de estos líderes, un claro componente político, como expresión del poder

14. La sociedad del siglo XIX practicó un verdadero culto de la imagen como forma de preservar y atesorar el recuerdo de los seres queridos y de los héroes. La incorporación de los soportes fotográficos –daguerrotipos, ambrotipos, etc.–, se sumó a las propuestas de pintores y miniaturistas. En el Museo Histórico Nacional, en Montevideo, se conservan diversos álbumes con fotografías de personalidades de la época en formato “carte de visite”, que también se ponían en venta para consumo popular, como coleccionables.

y la autoridad personales, y el culto a sus figuras como un elemento de cohesión social.

En aquellos casos en los cuales sólo se ha conservado la estructura ósea, particularmente el cráneo, los forenses realizan hoy las reconstrucciones mediante la determinación de una serie de puntos calibrados con un espesor determinado que indica el grosor de los tejidos desaparecidos, sobre los cuales se construyen nuevamente las facciones con materiales modelables. Ayudados también por modernas técnicas de antropología biológica y análisis de ADN se aspira a lograr la reconstrucción hipotética del modelo vivo. Otra técnica que se ha desarrollado a partir de la informática, mediante la aplicación de programas específicos, es la del rejuvenecimiento o envejecimiento de las personas a partir de su fotografía y de las de parientes cercanos. La tecnología continúa persiguiendo el mismo objetivo que antes buscaban los artistas por su oficio. Entre 1940 y 1945 el escultor y pintor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín realizó una serie de catorce dibujos a carbonilla y tiza sobre papel para lograr una imagen rejuvenecida de José Artigas:

Partiendo del apunte directo tomado por Alfred Demersay en oportunidad del viaje que efectuara al Paraguay en 1846 ó 1847, el busto de Artigas aparece representado gradualmente desde la adolescencia hasta la ancianidad, ya de frente, ya de perfil hacia la izquierda o hacia la derecha, con uniforme militar o con ropas civiles, en una serie de estudios mediante los cuales se ha buscado interpretar y reconstruir los verdaderos rasgos físicos y psicológicos del gran caudillo, para poder llegar a componer así un retrato definitivo del mismo.¹⁵

Todas estas variables, que actuaron en contextos culturales y estéticos específicos, obligan a tener presente que los retratos de próceres y personalidades permiten múltiples lecturas. La sociedad del momento en que fueron creados los juzgó y determinó su lugar en el imaginario colectivo, debiéndose tener en cuenta que estos retratos coinciden generalmente con la sensibilidad entonces vigente. El devenir de los mismos modificó las ópticas bajo las cuales se los interpretó y consideró en sucesivas instancias futuras. Finalmente, su sentido fue crear soportes para la memoria y el relato, fundamentales para la formación de la historia de las naciones. No es casualidad que en diversos libros de Historia Nacional, sea en sus tapas o en los capítulos dedicados a la *Patria Vieja* figuren reproducciones de varias de las obras que integran la “iconografía artiguista”, cuyos originales se exhiben en esta oportunidad en el Museo Histórico Nacional. Estas imágenes aparecen también en los álbumes de figuritas creados para los niños, con un marcado sentido didáctico. De allí que los juicios que todos emitimos cuando nos detenemos frente a estas obras tienen el valor efímero de ser

15. Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, *Artigas en la Historia y en el Arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís*, Montevideo, Talleres Gráficos Colombino Hermanos, 1952, p. 31.

opiniones del presente del espectador, que no se ajustan a la percepción existente en la sociedad en el momento en que fueron creadas, y posiblemente tampoco coincidan con los que se viertan en el futuro.

Esta diversidad de prácticas culturales ha enriquecido enormemente la discusión sobre las imágenes, especialmente a partir de su masificación. La reproductibilidad, los nuevos medios, soportes y efectos, como la fotografía digital y el cine en tres dimensiones, participan muchas veces de esa voluntad de fusión con la realidad, lo que también ha contribuido a actualizar el debate en torno a las imágenes, fijas y móviles, de las cuales los retratos son sólo una parte.

Las imágenes de Artigas no pueden separarse del análisis teórico que se ha desarrollado sobre las imágenes en general, análisis que requiere superar la fuerte impronta artística que ha tenido el concepto en la sociedad occidental. Hans Belting¹⁶ considera que las imágenes son más que el resultado de la percepción, surgen de una simbolización individual o colectiva. Para este autor vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Pero éstas deben ser percibidas sensorialmente, para lo cual necesitan un medio, encarnar en formas. Artigas, como personaje de la historia del Uruguay, se hace perceptible en un dibujo, una pintura, una imagen digital o una escultura, y estos medios están culturalmente determinados. Sus características responden a la sociedad en la que surgen, a sus parámetros estéticos y a la tecnología de la que dispone. A su vez, la imagen de Artigas es el resultado de una simbolización, en este caso colectiva, que asocia valores e ideas a unos rasgos físicos concretos, no importa si fidedignos o creados por invención de los artistas, pero que son funcionales a la consideración del papel de Artigas como símbolo de identidad para los uruguayos.

Por tanto, cuando observamos sus distintos retratos debemos mirar más allá de los mismos, e inscribirlos, por un lado, en momentos concretos de nuestra historia y de la producción social y cultural de imágenes en cada uno de ellos, pero también considerarlos parte de una práctica humana con profundos sentidos en la vida social.

16. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

Las representaciones del prócer

Si bien algunos antecedentes en la reproducción/construcción/creación de la figura de Artigas, datan de décadas anteriores, es a partir de 1880 que distintos artistas lo toman reiteradamente como sujeto de representación.¹⁷ Este proceso no se produjo en forma aislada.¹⁸

Los retratos de Artigas, que se realizaron desde la década de 1860, se incorporaron como parte de esa política de construcción de un relato histórico nacional que pudiera integrar a los distintos sectores, relato en el cual las imágenes cumplían un rol fundamental como catalizadores de identidad. Si bien aquellos primeros retratos no formaron parte de una política sistemática de recuperación de la figura de Artigas, no puede negarse que se realizaron en un medio local progresivamente sensibilizado hacia el personaje. En 1860, Isidoro de María publicó en Guleguaychú *Vida del Brigadier General D. José Jervasio* [sic] *Artigas, fundador de la nacionalidad oriental*, pero fue sobre todo desde la década del ochenta que el Estado propició o convocó proyectos para el monumento y pinturas de episodios históricos para las dependencias oficiales. “Artigas en el puente de la Ciudadela”, y los primeros bocetos para el monumento ecuestre a erigir en la plaza Independencia, son ejemplos de esta nueva voluntad oficial.¹⁹

Aun si consideramos solamente el conjunto de retratos conservados en el Museo Histórico Nacional –que en realidad es parte de una producción mucho más cuantiosa diseminada a lo largo y ancho de nuestro país y en las legaciones uruguayas en el exterior– encontramos elementos recurrentes que permiten realizar una clasificación a partir de distintas variables:

-
17. Entre las iniciativas anteriores a 1880 pueden citarse la reproducción del perfil de Demersay por Willems, la propuesta de erigir un monumento en bronce de parte del escultor italiano radicado en Montevideo, José Livi, en colaboración con el fundidor Ignacio Garragorry (1862), un boceto de autor desconocido y los retratos pintados por Eduardo Carbajal y Carmen Arraga.
 18. Las representaciones de los próceres americanos han sido estudiadas desde tiempo atrás, y con motivo de los bicentenarios de los procesos revolucionarios en América han cobrado auge nuevamente. Ver un estudio reciente de la imagen de Artigas en Alicia Otero y José María Olivero, *Artigas esquivo, una nación en busca de un héroe*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2012.
 19. Estos bocetos fueron dados a conocer en una exposición y a través de *Ilustración Uruguaya*, publicación de la Escuela de Artes y Oficios que seguía la línea de las revistas europeas contemporáneas del mismo nombre, como *La Ilustración Ibérica*, *L' Illustration* francesa, o *L' Illustrazione Italiana*. Se trataba de semanarios de novedades, arte y literatura que exaltaban los elementos ideales de la civilización y el progreso. En el Museo Nicolás García Uriburu en Maldonado, se conserva el boceto del proyecto de monumento presentado por el escultor uruguayo Federico Soneira.

- 1) etapa de la vida en que está reconstruida/construida²⁰ la figura de Artigas y con qué jerarquía;
- 2) su contexto; y
- 3) línea de representación que sigue cada retrato.

En algunos casos encontramos un Artigas anciano, en otros un Artigas maduro y en otros uno más joven. Algunos retratos lo representan en traje civil, o usando un poncho. En otros se le otorgan grados militares, el Blandengue, con su sobrio uniforme, o el General entorchado con grandes charreteras doradas. Diversas obras se adscriben al género del retrato individual, donde el interés del artista se centró en la figura, sin derivaciones. En estos casos, aparece generalmente recortada sobre un fondo neutro, frecuente en la pintura de la época, o a lo sumo, como hizo Juan Manuel Blanes en su “Artigas en el puente de la Ciudadela”, con algunos fragmentos altamente significativos del entorno.

En otras oportunidades se lo incluyó como figura central, o la principal reconocible, en escenas históricas. Tanto Juan Luis Blanes como Diógenes Héquet y Miguel Benzo, representaron a Artigas en el Éxodo y en la Batalla de Las Piedras. Finalmente, los retratos siguen líneas de representación concretas, basadas en obras referenciales, como las de Demersay, Blanes y Herrera. Una parte importante del conjunto de retratos de Artigas, como puede verse en la exposición, está formada por copias totales o parciales de algunas de dichas obras emblemáticas. No nos referimos únicamente a la reproducción seriada sino también a óleos o fundiciones en bronce. En general las réplicas eran muchas veces encargadas para alguna dependencia pública. En el caso de las láminas, litografías, fototipias, etc., se trata de estampaciones y reediciones para consumo popular, que se hicieron periódicamente y constituyeron una estrategia comercial por parte de los impresores, y también una manera de mantener presente la figura del prócer y su difusión en el seno de la sociedad uruguaya como un acto simbólico de renovación del pacto ciudadano. Un ejemplo lo constituyen las hojas y libros de texto, en los cuales se reproducen estas obras como soporte para la enseñanza de la historia nacional, o los álbumes de cromos, que otorgan un contenido patriótico a la afición por la colección o el juego característica de los niños en edad escolar.



Páginas del álbum de chocolates Águila No 1. Empresa Saint Hermanos, ca. 1940. Montevideo, colección particular. (MHN)

20. Puede hablarse de reconstrucción en la medida en que los artistas, basándose en los escasos elementos disponibles (retrato de Demersay, descripciones y datos brindados por quienes conocieron a Artigas) llevaron adelante el proceso de rejuvenecimiento en imágenes. Sin embargo, las idealizaciones y arbitrariedades requeridas para llenar los vacíos y alcanzar una imagen completa, nos permiten hablar de proceso constructivo.

I. DEL ANTIGUO JEFE DE BANDIDOS AL ANCIANO VENERABLE

Los retratos más antiguos que conocemos de Artigas lo representan durante su vejez. El primero que debe considerarse en este punto es aquel tomado del natural por Alfred Demersay, quien retrató en sus últimos años al antiguo “jefe de bandidos”. Demersay pudo representar a un tiempo para sus contemporáneos europeos y americanos, la objetividad del científico y el prestigio cultural que algunas naciones europeas, como Francia e Inglaterra, proyectaban en América. Su imagen de Artigas revestiría pues un carácter de *verdad*.²¹ Esto se vio reforzado porque el perfil de Artigas había sido tomado del natural: era el resultado de la observación personal directa de un médico, con todos los componentes de autoridad moral que esto connotaba.

Demersay fijó sobre el papel un Artigas deteriorado por la edad, menos de un lustro antes de su muerte en la profundidad exótica del Paraguay, dibujo que, ya en Francia, Sauvageot transferiría a la piedra litográfica para su estampación.²² Sin embargo, su visión está cargada de subjetividades sobre la trayectoria del personaje, como queda claro en los conceptos expresados en su libro *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*.²³ Por tanto, no es extraño ese interés por adaptarse a ese retrato prístino, un retrato de primera mano. Las múltiples reproducciones de que fue objeto en Montevideo, en general con marcada fidelidad, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, ya fuera por Willems y Mège, por Michon y Bajac o por Hidalgo, permiten considerarlo como un retrato-reliquia: *ése era Artigas*.

Sin embargo, paralelamente, los artistas actuantes en Montevideo comenzaron a construir imágenes sobre esa imagen, a desarrollarlas acorde al nuevo discurso sobre Artigas y a su lugar en la historia del país. Separado del

21. Para una discusión de este concepto ver el artículo de Laura Malosetti en este mismo catálogo.

22. Alfred Demersay, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites. Atlas*, (2ª. Reimpresión), París, Librairie de L. Hachette, 1865. Ejemplar en la biblioteca del Museo Histórico Nacional, Montevideo.

23. Alfred Demersay, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, vol. 1 y 2, París, Librairie de L. Hachette, 1860 y 1864. Ejemplar perteneciente al Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

texto, el Artigas de Demersay es una imagen neutra, pretendidamente médica, un anciano descontextualizado sin ninguna consustanciación con la realidad local paraguaya, (menos aún con la uruguaya), sin elementos que acrediten ningún lazo identitario. Sólo su nombre, además de las referencias que sobre él brinda el naturalista francés en su libro, nos lo presentan como una personalidad concreta, con un pasado de acción política que había llevado posteriormente a considerarlo el antiguo “jefe de bandidos”. Después de indicar que bajo el gobierno de Francia en el Paraguay se vivía en un relativo estado de paz, Demersay dedica a Artigas el siguiente párrafo:

El contraste [entre el Paraguay y las repúblicas vecinas asoladas por las guerras civiles] devino impactante, cuando el general Artigas, jefe de unos bandidos de la especie menos confiable, pues usaban la política como máscara y como pretexto, tras haber saqueado la Banda Oriental y atacado Buenos Aires, lanzó sus hordas devastadoras a través de las Misiones del Entre Ríos y la provincia de Corrientes. La llama de la hoguera que ellos encendieron a su paso se aproximó poco a poco al Paraguay y amenazaba sus fronteras. Sus tropas ya habían atravesado el Paraná, cuando el **altísimo Protector de la América del Sur, el Patriarca de los pueblos libres**, encontró la hora de ser reducido a pedir allí un asilo. La discordia había estallado entre sus filas; abandonado de la fortuna, combatido y perseguido por Ramírez, uno de sus tenientes, el autor de aquellas crueldades inauditas halló un refugio en el Paraguay (septiembre 1820). Entonces, Francia, juzgando que estaba por debajo de su dignidad admitir en su presencia a un hombre perdido por los crímenes, se rehusó a recibirlo; pero por respeto a los derechos sagrados de la hospitalidad hacia un enemigo, como decía él mismo, lo internó en el pueblo de Curuguay, cuyo comandante recibió la orden de proporcionarle socorros que fueron rápidamente suprimidos por razones de economía. Artigas pasó largos años en ese retiro en el que se dedicó a trabajos agrícolas. Después de la muerte del Dictador, se le permitió afincarse en los alrededores de Asunción. Allí fue que lo encontramos, viviendo de las limosnas del presidente López, como él mismo decía, alojado en una de sus casas en Ibiray; todavía erguido y vigoroso a pesar de su avanzada edad. Fue allí que su vida se apagó en 1850.²⁴

En nota al pie Demersay remite a los lectores al Atlas donde se encuentra la litografía con el retrato de Artigas.: “Ver en el Atlas el retrato dibujado del natural de este jefe de guerrilleros cuyas crueldades lo han hecho célebre...”²⁵

Entonces comenzó la metamorfosis. Inicialmente, su postura corporal fue modificada y retirada de la neutralidad del fondo donde la colocó Demersay. Para Eduardo Carbajal, el busto de perfil pasó a ser un retrato de cuerpo entero,

24. Alfred Demersay, ob. cit., vol. 2 p. 365 y 366. Traducción de Ariadna Islas.

25. Alfred Demersay, ibídem, p. 366.

orientado hacia la izquierda del observador, con lo cual se dio el primer paso para completar una figura originalmente fragmentaria. Se la ubicó en un paisaje selvático y sombrío, en consonancia con los relatos que circularon sobre sus costumbres en sus últimos años de vida, entre ellos el que refiere que Artigas gustaba de retirarse a un lugar apartado a consultar el libro de la Constitución uruguaya de 1830, que se le había obsequiado. Diversos testimonios refieren el interés de Artigas por la Constitución. El naturalista Aimé Bonpland relató al escultor Salvador Ximénez que, al entregarle el volumen, aquel besó el libro emocionado y exclamó “Bendito sea Dios! Te doy las gracias por haberme concedido la vida hasta ver mi patria independiente y constituida”.²⁶ Estas recreaciones en imágenes se hacen eco de la apropiación nacionalista de Artigas y lo funden con la esencia misma del país, al atribuirle la aspiración de fundar una república independiente según el modelo de 1830, apartándolo de su original idea de una confederación de repúblicas a las que se denominaba “provincias”. De todas formas, a la luz de los estudios actuales a propósito de las nociones de independencia y nación en la región rioplatense en la primera mitad del siglo XIX, “república independiente” y “confederación” quizás no se presentaran como ideas contradictorias para los contemporáneos.

Buena parte de los retratos del siglo XIX se ciñen al Artigas anciano, sean de busto o cuerpo entero, perfilados hacia la derecha o la izquierda. La representación de las facciones, a partir de la década de 1870, no parece basarse únicamente en Demersay, sumándose los aportes realizados por Carbajal, donde las facciones se han suavizado, se han disminuido las arrugas y ha desaparecido la notoria retracción maxilar. Una ancianidad más digna, según el concepto de la época, que la representada originalmente por el francés.

Esta tarea de construcción era lo que se consideraba correcto de acuerdo a los parámetros del arte: las Bellas Artes (o sea, aquellas cuyo factor común era la belleza) como herramienta de perfeccionamiento de la realidad, desde el punto de vista físico y moral. El diario *El Siglo* comentó al respecto:

La figura... debe sufrir una verdadera metamorfosis; la fotografía solo puede delinearla, la cuadrícula reducirla o aumentarla según su plano; la historia y la tradición ofrecer los rasgos característicos, sólo el genio del artista puede animarla abriendo sus ojos al pensamiento de su concepción [...]

Solo los que han consagrado gran parte de su vida al estudio razonado de la pintura sabrán valorar lo que es traducir una fotografía [o grabado, añadimos nosotros] debilitada por el tiempo, reanimarla según el objeto

26. *El Día*, suplemento dominical, año III, N.º 81, p. 6, Montevideo, 15 de abril de 1934, “El solar de Artigas (Paraguay)”. Allí se reproduce una obra perteneciente a la colección Mac Coll en la cual Bonpland contempla la emoción del prócer frente al libro de la Constitución uruguaya de 1830.

del cuadro, cambiar su posición según el plano que ocupa, sin desvirtuar el carácter del hombre y del cuadro.²⁷

Los pasos dados por los artistas fueron graduales, pero relativamente rápidos en el tiempo. La siguiente etapa en el proceso de generar un prócer, en la década de 1880 y coincidiendo con los gobiernos de Máximo Santos y Máximo Tajes, consistió en rodearlo de la aureola militar de inspiración napoleónica que se resaltó entonces como parte fundamental del proceso revolucionario e independentista americano. La conflictividad casi permanente del siglo XIX mantuvo vigente la representación de los hombres de armas, y Artigas no fue una excepción. Su historia, destinada a la formación de la ciudadanía, se enfocó en sus batallas, en una guerra casi permanente, pero simultánea a su gestión como estadista. El anciano venerable fue investido entonces con galas militares que nunca utilizó, el uniforme de General con charreteras y entorchados dorados, remitiendo a su designación póstuma como Brigadier General, en 1862, en reconocimiento a sus servicios a la patria. Así lo representaron Domingo Orrequia (ca.1880), José Maraschini (1884), Eduardo Carbajal (anterior a 1895), Barone (1894) y César Martínez (1894). Pero podemos observar aquí como entró en juego otra modalidad de representación, la introducida en nuestro medio por el pintor francés Amadeo Gras²⁸ para el retrato de Fructuoso Rivera, primer presidente de la República, realizado en 1833.²⁹ En ella Rivera aparece con uniforme de General, apoyando la mano derecha sobre una mesa con papeles y la izquierda sobre la empuñadura de la espada. La postura del retratado y la dignidad de su figura condicen con la idea que el siglo XIX tenía de lo que debía ser un héroe o personalidad relevante, alejada del decrepito perfil de Demersay. Debe repararse en que el esquema de representación presentado por Gras resultó tan adecuado a la sensibilidad de la época que el retrato de Rivera fue copiado en distintas

27. *El Siglo*, Año XV, 2ª Época N.º 3887, p. 1, Montevideo, 6 de enero de 1878, Miguel Jaume y Bosch, "Bellas Artes. El Cuadro de los Treinta y Tres Orientales, pintado por el Señor Blanes".

28. Amadeo Gras (Amiens, 1805-Gualeguaychú, 1871). Pintor y músico francés emigrado al Plata, creador de una de las primeras galerías de retratos que se conservan en el Uruguay. Desarrolló una importante actuación regional, ya que a través de largas incursiones por el continente americano, llevó sus trabajos hasta la Confederación Argentina, Bolivia y el Perú. En una clara estrategia comercial, se dedicó también al daguerrotipo, una técnica que se presentaba, en ciertos sentidos, como competidora de la pintura, pero aseguraba una ampliación de las posibilidades laborales. Ver Mario César Gras, *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

29. Este retrato fue exhibido en 1834 junto a otros trabajos del artista, en una de las primeras exposiciones artísticas realizadas en la ciudad, en esta oportunidad en el Cabildo de Montevideo, entonces sede de las Cámaras del Poder Legislativo. La misma fue comentada por José Rivera Indarte en la *Revista de 1834*.

oportunidades, por Baltasar Verazzi³⁰ en 1864, y por Juan Manuel Blanes en una versión que se conserva en el Museo Histórico Nacional. En esta representación se unen el Artigas general y el gobernante, remitiendo a su vez al establecimiento de la nación y la apropiación y exaltación de su figura como héroe del Uruguay.



Retrato del General Fructuoso Rivera, óleo sobre tela de Juan Manuel Blanes, ca. 1870. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN-CA)

La incongruencia cronológica y conceptual entre el prócer ungido como el General de una República cuya creación no estuvo entre sus miras políticas, y a la que no se sumó después de establecida, formó parte del reconocimiento póstumo que el Uruguay hizo a quien consideró responsable de las etapas iniciales del proceso independentista. La necesidad de contar, como el resto de los países americanos, con un héroe referencial, encontró en Artigas a quien encabezó la guerra que culminó con la separación política de este territorio de España y de Buenos Aires y, simultáneamente, a alguien que no había estado involucrado en los bandos políticos que se delinearon durante la vida republicana. Desde la década de 1860 Artigas daba la talla del héroe que la nación necesitaba, aquel que podía colocarse por encima de los partidos políticos. Como indica la historiadora Ana Frega, “Artigas había sido jefe de quienes después fueron los caudillos de ambos partidos, y su exilio en el Paraguay lo había mantenido al margen de las guerras civiles...”³¹

Esta apropiación nacionalista de Artigas y la concepción de identificarlo con el origen del país, es visible en la lámina impresa por la Litografía Oriental en 1894, con motivo de conmemorarse la fecha de la Declaratoria de la Independencia en agosto de 1825. En ella, una alegoría de la República se encuentra junto a un altar cuyo frente ostenta una reproducción del cuadro de Blanes “Juramento de los Treinta y Tres Orientales”, y sobre él pueden verse tres medallones conteniendo los retratos de José Artigas, Fructuoso Rivera y Juan Antonio Lavalleja.

La reivindicación de su figura se inició aproximadamente una década después de su muerte, y con ella el reconocimiento progresivo de su pensamiento político. La construcción e interpretación nacionalista fue cobrando forma con el devenir político del país y el surgimiento de los diferentes ámbitos referenciales del desarrollo académico nacional en el siglo XX, respaldando un relato que colocó a Artigas como prócer del Uruguay. Desde 1940, con el acceso de Juan Pivel

30. Baltasar Verazzi (1819-1886). Pintor formado en la Academia de Brera en Milán con Francisco Hayez. Emigró por razones políticas al Río de la Plata, residiendo inicialmente en Buenos Aires. Allí cultivó el retrato por encargo y realizó algunos trabajos de corte alegórico. En dicha ciudad fue profesor de Cándido López. Emigrado a Montevideo continuó recibiendo solicitudes de retratos, pero realizó también la primera decoración mural para la bóveda de la Rotonda del Cementerio Central.

31. Ana Frega, “La Construcción Monumental de un Héroe”, ob. cit., p. 133. También en este catálogo, pp. 287 - 305.

Devoto a la dirección del Museo Histórico Nacional, se desarrolló un proceso de erudición que, al decir de Carlos Zubillaga “comenzó a afianzarse desde ese centro de acción cultural, una suerte de nacionalismo que intentaba superar la visión partidaria de la historia nacional [...] Un nacionalismo que visualizaba el análisis como una labor de fronteras adentro, como una preocupación endógena”.³² Los estudios sobre Artigas y el artiguismo fueron centrales en esa labor académica, como puede apreciarse en la selección de obras escritas que figuran en la exposición.

Las décadas de 1940 y 1950 encontraron al país sumido en la tarea de reafirmación nacional, atento a los acontecimientos que convulsionaban al mundo, dividiéndolo entre modelos democráticos y totalitarios. En ese marco se produjo la conmemoración de los cien años de la muerte de José Artigas, lo que impulsó el estudio de su figura desde diversos de puntos de vista, desde uno estrictamente nacionalista hasta su interpretación como uno de los héroes de la revolución americana.

En algunas oportunidades los retratos comenzaban a incorporar fragmentos del ideario artiguista, como el que figura en la hoja suelta sobre la que Artigas apoya su mano en el óleo realizado por el italiano Maraschini en 1884: “No venderé el patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad”, base a su vez para el dibujo de Federico Renom destinado a una litografía, que mantuvo también esta inscripción. Estas frases, sintetizadoras del denominado “Ideario artiguista”, rescatadas de los documentos por los historiadores, se difundieron también en los textos destinados a la enseñanza primaria y media.

Sin embargo, ya para la década de 1880, si bien continuaba esta línea de representación de un Artigas anciano con vestimenta civil o militar, comenzó a percibirse la necesidad de unir al personaje con los hechos, con un interés pedagógico. Artigas entraría como protagonista de la pintura de historia, en cuanto a su más pura característica, la representación de acontecimientos memorables. Y para esta circunstancia su figura debía retroceder en el tiempo a una fisonomía de hombre maduro. José María Hidalgo para su pintura “Artigas en Purificación”, reproducida como litografía por Alfredo Michon para el establecimiento litográfico de Alfredo Godel, ensayó un rejuvenecimiento en el cual todavía no ha desaparecido del todo el anciano. Al mantener la calvicie, las largas patillas y un retrato de perfil... aún es notoria la inspiración en Demersay. Para esta representación “ambientada” se tornaba imprescindible la verosimilitud, es decir que el componente “Artigas” fuese creíble en un contexto determinado

32. Carlos Zubillaga, “El Instituto de Investigaciones Históricas y los Estudios Artiguistas”, en Ana Frega y Ariadna Islas (coordinadoras), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001, pp. 13-28.

y esencialmente en la dimensión cronológica. El “Artigas en el Paraguay”, de Eduardo Carbajal, constituyó y constituye hoy una obra verosímil, coinciden el personaje, su aspecto físico, el escenario y un punto en la línea de tiempo. Sin embargo los Artigas de Maraschini y Orrequia se desajustan respecto a la realidad, al presentarnos un anciano con uniforme de General. Para ese momento Artigas había dejado atrás la vida militar, dedicándose a la agricultura, según lo consignaron sus biógrafos. Sobre todo, es necesario recordar que, de acuerdo con las descripciones de sus contemporáneos, nunca utilizó ese uniforme; como se dijo, estos retratos deben ser analizados desde la óptica del ideal y del reconocimiento simbólico del prócer.³³

El gran paso en cuanto a presentar un Artigas físicamente congruente con su período de actividad político-militar, fue dado por Juan Manuel Blanes en su célebre tela “Artigas en el puente de la Ciudadela”. La convicción de un sector de sus contemporáneos acerca de la adecuación de dicho retrato a lo que debía ser el prócer, vino dada por la fama del artista y su sintonía con la sensibilidad de su época, ya atestiguada por las reacciones que habían producido sus pinturas “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871) y “Juramento de los Treinta y Tres Orientales” (1878). Y aquí es interesante notar que tanto para esta obra, como para el retrato anterior, el pintor expresó su escepticismo sobre la “verdad” que encerraban. Eduardo de Salterain y Herrera cita las reflexiones de Blanes respecto de su retrato de Artigas en el puente de la Ciudadela:

Este óleo, sin duda, se parece tanto al célebre caudillo, como un huevo a una castaña; pero yo no soy historiador, sino artista, y para una obra pictórica no me da base el dibujo que se supone de Bonpland [sic, ¿Demersay?], que fue sin duda un hombre de ciencia pero no un retratista, ni cosa que lo valga. El dibujo del sabio francés, más que retrato de cualquier viejo, me hace el efecto de la caricatura de una vieja.³⁴

Si bien Juan Manuel Blanes investigaba cuidadosamente sobre los personajes y el entorno para realizar sus obras, admite en este caso su alejamiento de la *verdad histórica* debido a la falta de elementos fidedignos. Al considerar que Demersay no era un retratista, privaba también a su producción del velo de belleza y poder de seducción, que eran valor distintivo de las bellas artes.

A partir de la década de 1890 la representación de escenas históricas que involucraban a Artigas se hicieron cada vez más frecuentes, y por tanto los artistas debieron hacer un esfuerzo mayor para ensayar el aspecto posible del conductor

33. Ver fichas correspondientes a las representaciones de Artigas como militar de José Maraschini, Domingo Orrequia y Eduardo Carbajal.

34. Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes: el hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 32.

de la “Revolución Oriental” en la década de 1810. La necesidad de construcción y recreación histórica presentó un nuevo desafío, al obligarlos a realizar estudios desde lo anecdótico y lo fisonómico que avalaran la reconstrucción de la imagen rejuvenecida, alejada del pilar fundamental que hasta entonces había sido Demersay.

De este modo, la etapa de las representaciones de Artigas como un anciano venerable quedaba prácticamente concluida.

FRANCIA-ARTIGAS

DIBUJO DE ALFRED DEMERSAY, LITOGRAFÍA DE C. SAUVAGEOT

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

41,5 X 25 CM

DIBUJOS CA. 1847, LITOGRAFÍA CA. 1865

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL DR. JOSÉ MAINGINO, 1925

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 50. CASA DE GIRÓ: B-VI-2.4 PAR-1 A 17, LÁMINA 4 (MHN-CA)

Hasta la actualidad, este es el único retrato de Artigas conocido tomado del natural, durante la etapa final de su vida en el Paraguay. Fue realizado en la segunda mitad de la década de 1840, y se publicó en el Atlas que acompañó al libro *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, editado en París por la Librería Hachette, entre 1860 y 1864. El Atlas existente en el Museo Histórico Nacional, al que pertenece la litografía que se expone, está datado en 1865 y corresponde a su segunda edición.³⁵

Este Artigas, representado crudamente en su vejez, con los deterioros físicos ocasionados por la edad, vestido con un poncho sencillo, apoyándose en un bastón con escasas decoraciones y sentado en una silla también simple, constituye el punto de partida para todos los retratos posteriores, y especialmente para la línea de representación de Artigas en la ancianidad.

En la misma lámina se encuentran enfrentados los retratos de José Artigas y de Gaspar Rodríguez de Francia. Las imágenes se acompañan de las inscripciones “FRANCIA / Né vers 1757 – Mort le 20 7bre 1840 y ARTIGAS / Né vers 1762 – Mort en 1850”, y de las reproducciones facsimilares de sus firmas. Se trata de los retratos enfrentados de dos personajes de una historia regional todavía reciente.

Esta elección no fue azarosa. Gaspar Rodríguez de Francia había detentado el poder absoluto en el Paraguay, había condicionado la vida y la cultura de sus habitantes, las posibilidades del desarrollo nacional y el peculiar aislamiento

35. Alfred Demersay, *Atlas*, ob. cit.



Dessiné par A. DEMÉRIAT

Couleur par C. SAUVAGEOT

FRANCOIS

Né vers 1735 — Mort le 20 7^{me} 1843

Al. Garnier

ARTIGAS

Né vers 1788 — Mort en 1830

Jean Artigas

paraguayo. Artigas estaba precedido de la tradición oral de sus adversarios políticos durante las guerras de la Independencia y su figura no dejaba de tener un carácter legendario. Es interesante destacar esta contigüidad sobre el papel de dos extremos de lo que podría caracterizarse desde el punto de vista europeo como la barbarie americana. De alguna forma, se unían plásticamente en el relato de horrores que se les atribuía y que Demersay reprodujo en su obra.

Las figuras de Francia y Artigas, realizadas en dos dibujos independientes, pero litografiados juntos en una lámina del Atlas, fueron trazadas a partir de procedimientos distintos. Mientras que Artigas “posó”, o fue copiado “del natural”, ya que aún vivía, las facciones de Francia y su vestimenta debieron ser reconstruidas, dado que había muerto años antes. Demersay se sirvió de una estrategia habitual seguida por los artistas en ausencia del modelo, partiendo de las facciones de un familiar, en este caso, la hermana del dictador, doña Petrona.³⁶

GENERAL ARTIGAS

DIBUJO DE WILLEMS, FIRMA HACIA EL CENTRO “WILLEMS LIT”.

LITOGRAFÍA DE MÈGE Y WILLEMS

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

27,5 x 35,5 CM

CA. 1862-1865

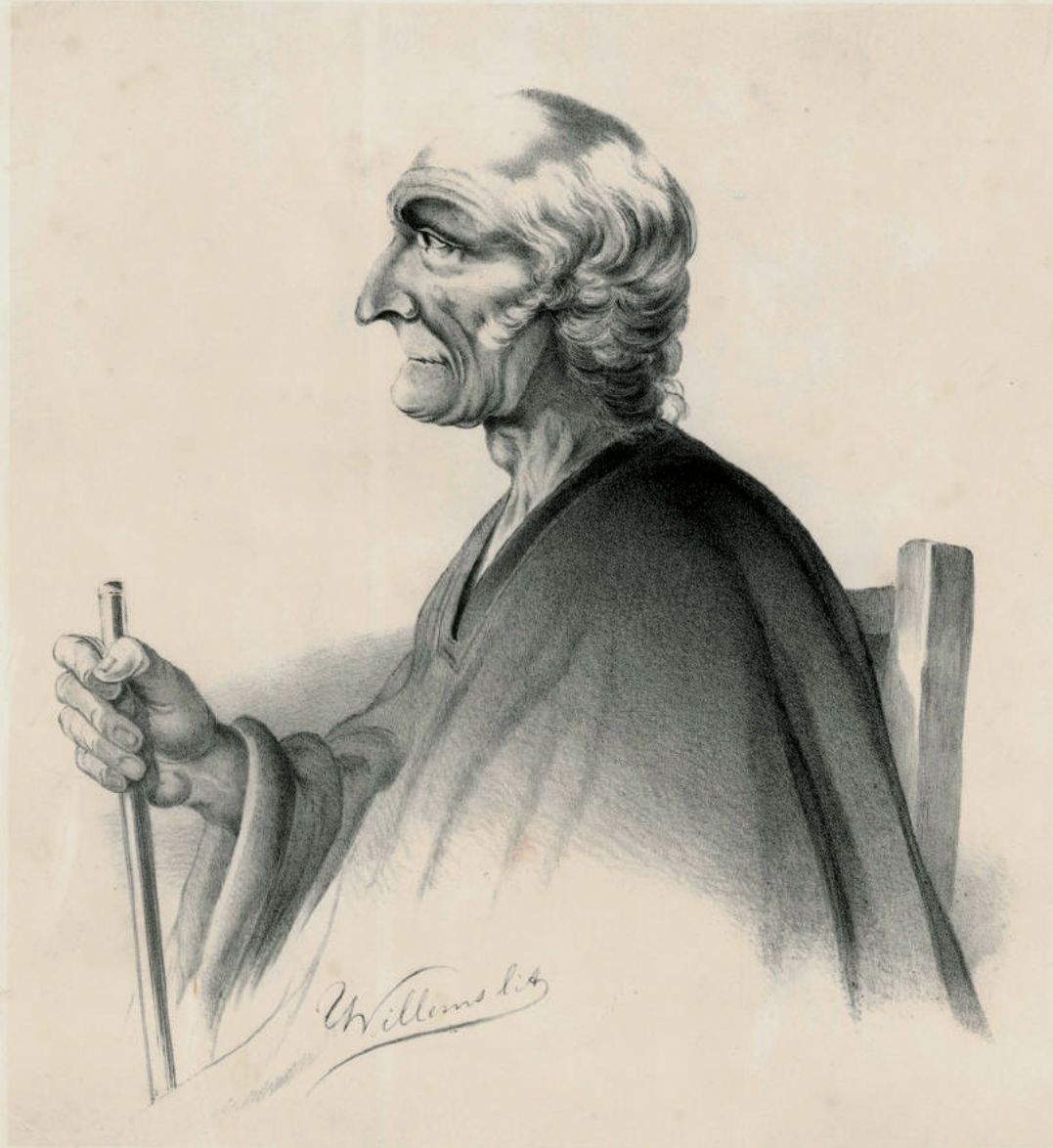
PROCEDENCIA: DONACIÓN DE LA SRA. JUANA S. DE GREVE, 1932

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 777 ^(MHN)

Esta litografía fue conocida en Montevideo hacia 1862, –según la datación realizada por José María Fernández Saldaña– o hacia 1865, si se sigue la datación del Atlas de Demersay existente en el Museo Histórico Nacional. La litografía de Willems reproduce el retrato de Artigas, desglosado de la lámina que incluía también el de Francia. Se la debe calificar como una copia, de dimensiones algo mayores a la original, hecha especialmente para difundir en el Uruguay la única imagen de Artigas conocida (y, muy posiblemente, única existente hasta entonces). De hecho, es esta versión de Willems la que se popularizó en Montevideo. La búsqueda de posibles retratos fidedignos de una figura que se iba consolidando lentamente como un referente y un actor fundamental en tiempos de la revolución, comenzó a ser una preocupación para la intelectualidad y la sociedad montevideanas. De acuerdo a Fernández Saldaña, la prensa difundió la noticia:

Retrato de Artigas. Algunas personas han recibido los retratos de Francia, dictador del Paraguay y del ilustre General Artigas correspondientes a la Historia del Paraguay que está escribiendo en París

36. Alfred Demersay, ob. cit., vol. 2, p. 392.



GENERAL ARTIGAS.

Justo Artigas
del

Cuando estaba preso en el Paraguay

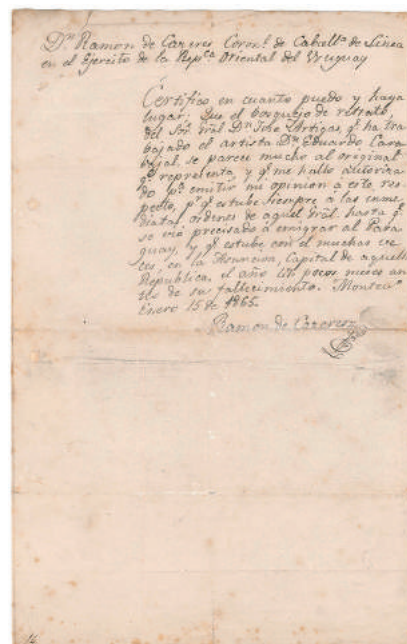
DE WILSON Y WILKES, IMP. EN CALLE DE SAN JUAN, 10.

Mr. Alfred Demersay. Artigas está de poncho con bastón, descubierto, sentado en una antiquísima silla de baqueta, representa 80 años de edad, su nariz es aguilena, ancha su frente.

Varias personas que conocieron al ilustre General afirman que el retrato es de una semejanza perfecta.³⁷

Esta litografía es ante todo ejemplo de la posibilidad de difusión y multiplicación de las imágenes en el siglo XIX. Sintéticamente, consiste en la reproducción seriada a partir de piedras calizas pulimentadas, sobre las cuales se trazan los dibujos o textos mediante lápices grasos. Estos trazos retienen la tinta y rechazan el agua, peculiaridad denominada adsorción. Colocando un papel blanco la tinta, depositada sobre los trazos grasos, reproducirá el dibujo en la hoja presionada sobre la piedra.

Este método de estampación económico fue desarrollado por Alois Senefelder³⁸ desde 1798. Llegó al Río de la Plata hacia 1820 y los primeros talleres litográficos montevidianos, el de Carlos Risso y el de José Gielis³⁹ se abrieron en los años 1830. Desde entonces los emprendimientos se multiplicaron y de las prensas salieron infinidad de láminas sueltas o insertas en libros y semanarios. La litografía constituyó uno de los cimientos fundamentales para la construcción de la memoria histórica a nivel popular. Dibujantes y litógrafos, atentos como los pintores y escultores a los requerimientos de la intelectualidad y la ciudadanía en este proceso, ofrecieron sus servicios para producir galerías de retratos y episodios históricos y de actualidad.



Documento autógrafo del Coronel Ramón de Cáceres, 1865. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

37. José María Fernández Saldaña, "Artigas nunca fue retratado por Bonpland", ob. cit.
38. Alois Senefelder (Praga, 1771-Munich, 1834). Desarrolló el procedimiento de la litografía a fines del siglo XVIII. Interesado en imprimir sus propias composiciones, realizó varios ensayos que lo condujeron al que sería uno de los métodos de estampación más populares del siglo XIX. Ver Richard Vicary, *Manual de Litografía*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
39. Carlos Risso (Italia s/d). Se lo considera el pionero de la litografía en Montevideo, actividad que comenzó a desarrollar localmente hacia 1830. Han llegado hasta nosotros muy pocas de sus estampaciones, las cuales son muy cuidadas, entre ellas, el retrato del presidente Fructuoso Rivera. Ver José María Fernández Saldaña, *Iconografía del General Rivera*, Montevideo, Imprenta Militar, 1928. José Gielis (Probablemente Courtrai, Bélgica, s/d-Montevideo, 1848). Dibujante, calígrafo y litógrafo establecido en Montevideo durante las décadas de 1830 y 1840, propietario de uno de los talleres litográficos más importantes de la primera mitad del siglo XIX. Estrechamente vinculado al Gobierno de la Defensa, realizó diversas láminas de propaganda contra el Gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Con él se formó como litógrafo Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Gielis integró el círculo de técnicos vinculados a la imprenta, y durante un tiempo tuvo su taller instalado en la principal librería de la ciudad, la de Jaime Hernández. Ver José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo, Editorial Amerindia, 1945, pp.554-555.

ARTIGAS EN EL PARAGUAY

EDUARDO CARBAJAL, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

153 X 192 CM, ÓVALO

INICIADO CA. 1863-1865, FINALIZADO EN 1873

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA EN MONTEVIDEO; MUSEO NACIONAL,

ADQUISICIÓN 1873; MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1911

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 733 (MHN-CA)

Este retrato de José Artigas anciano es el primero realizado en gran formato y por un artista nacional del cual se tiene referencia. Su creación fue impulsada por la divulgación del perfil de Demersay en Montevideo, a través de la copia de Willems, y por las expectativas que generó en una sociedad que se tornaba cada vez más sensible a su figura.

La documentación conservada permite conocer el procedimiento de concepción de la obra y las estrategias seguidas por Carbajal para alcanzar un resultado que la sociedad de su tiempo considerase correcto y fidedigno, de acuerdo a las convenciones y valores en boga, tanto desde el punto de vista de la *verdad* histórica y fisonómica, como de la corrección moral y de la técnica artística. Datos recogidos en la época revelan la aceptación que tuvo la imagen de José Artigas creada por Carbajal y el impacto que produjo en quienes lo conocieron. Se conservan distintos testimonios recopilados por el artista entre contemporáneos del prócer, avalando el parecido que el retrato conservaba en relación a la fisonomía de Artigas. Este dato es relevante teniendo en cuenta que es el primer retrato realizado en Montevideo y que constituyó la segunda referencia fundamental para toda la serie de retratos posteriores de Artigas en la ancianidad.

Un testimonio fue brindado por el Coronel Ramón de Cáceres, protagonista de las guerras de independencia en el ejército oriental:

Dn. Ramón de Cáceres Coron^l de Caball^a de Línea en el Ejército de la Rep^{ca} Oriental del Uruguay

Certifico en cuanto puedo y haya lugar; que el bosquejo de retrato del Sor. Gral Dⁿ José Artigas q^e ha trabajado el artista Dⁿ Eduardo Carabajal [sic], se parece mucho al original q^e representa, y q^e me hallo autorizado para emitir mi opinión á este respecto p^r q^e estube siempre á las inmediatas ordenes de aquel G^{ral} hasta q^e se vió precisado á emigrar al Paraguay, y q^e. estube con el muchas veces, en la Asuncion, Capital de aquella Republica, el año 47 pocos meses antes de su fallecimiento.

Montev° Enero 15 de 1865
Ramon de Caceres⁴⁰

En el mismo sentido se manifestó el Coronel Pedro D. y Melilla:

Certificado del señor Coronel Melilla.

El abajo firmado certifica: que habiendo sido invitado por el señor Carbajal, para dar su parecer sobre la semejanza de un retrato al óleo del General Artigas, ejecutado por aquel señor, le halló de un parecido sorprendente; que en ese momento se hallaban consigo, en casa del señor Carbajal, los señores don Manuel Durán y don Eduardo Dávila, en cuya presencia propuse al señor Carbajal de hacer llamar a un capitán Rivero, que vivía inmediato, el cual, por haber servido a las órdenes de Artigas, podría darnos también su opinión sobre el particular. Que en efecto, fue llamado el susodicho Rivero, hombre del campo, y que ni remotamente presumía que en Montevideo existiese el retrato de aquel héroe.

Preguntado por el infrascrito, si conocía aquel retrato, sacó de su bolsillo un pequeño vidrio de aumento, y en el acto de mirarlo, exclamó: “Pues no lo he de conocer, es tuitito el General Artigas: bastante mate le he cebado en mi vida!”

Y para que conste, doy el presente, en Montevideo a 19 de mayo de 1865
Pedro D. y Melilla.⁴¹

En 1873, cuando estaba en proceso la incorporación de la obra al Museo Nacional, el diario *El Ferrocarril* publicó una carta del pintor donde detalló el cuidado que tuvo en la reconstrucción de la imagen y la vestimenta a partir de datos recogidos de quienes acompañaron a Artigas en su exilio paraguayo. Asimismo explicó la elección del paisaje que lo rodea y la actitud del personaje:

En cuanto al traje no he hecho más que ceñirme a las instrucciones de los veteranos que le han acompañado, y entre estos al Sr. Cáceres. El héroe vestía con frecuencia levita azul, vueltas punzóes y el poncho nacional este su traje en la pintura y esta es la expresión de la historia que respeto muy mucho.

El señor Cáceres... me ha hablado de los recreos del cautivo.

40. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 733 (1873), “Retrato al óleo del General José Artigas en el Paraguay, figura sedente obra de Eduardo Carbajal”, documento s/n, “Certificación autógrafa del Coronel Ramón de Cáceres”, fechada el 15 de enero de 1865. Se transcribe respetando la ortografía del original.

41. Comisión del IV Centenario del Descubrimiento de América, *Montevideo-Colón, 1492-1892 12 de octubre*, número único, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado de Turenne, Varzi y Cia de Montevideo y la Litografía, Fototipia y Fotograbado de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1892, p. 57. También en Raúl Uslenghi, “Catálogo de las obras del pintor Eduardo D. Carbajal existentes en el Museo Histórico Nacional”, en *Revista Histórica del Museo Histórico Nacional*, Tomo XIII, N.º 37-39, Montevideo, 1941-1942, pp. 497-559.



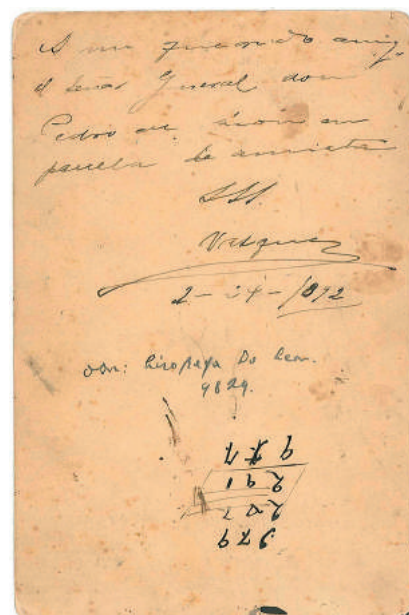
Con frecuencia se retiraba por la tarde a un paraje solitario después de un día de fatiga, llevando la constitución de la patria, fruto caído en su grande alma en la tierra prometida. Y allí acompañado de la sanción de su obra santa, vivía algunas horas de apacible libertad, no el fiero blandengue del pasado; pero sí el viejo prisionero, el campesino humilde, el rudo labrador. [...] 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 del hombre que se dedicaba personalmente a las tareas de labranza; por último es económica y se adapta mejor por esta doble condición a los recursos y a la edad del personaje. El calzado es bajo y de cuero natural y en carácter con el resto del vestido; el poncho y el calzado en fin son dos prendas históricas de que tampoco he podido ni debido prescindir.⁴²

Finalmente, en esta carta, el artista justifica la elección realizada de representar a Artigas no como un héroe militar en la plenitud de la edad y la gloria, sino como un anciano en sus últimos años, pero con un aura de dignidad:

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, borraron indudablemente el ceño del viril ardor en la amplia frente y la mirada del temible adalid a cuyos antiguos bríos, patria, independencia y libertad debemos. Si en mi humilde concepción no he retratado al fasto vano, he traducido la grandeza y la gloria real o procurándolo al menos.⁴³

Este retrato fue a su vez reproducido mediante una de las formas de comunicación difundidas a partir del siglo XIX, como son las tarjetas postales. Una de ellas lleva por título “El inmortal Artigas”, impresa en el establecimiento de F. Velásquez de Asunción del Paraguay.⁴⁴

Carbajal realizó también un boceto a carbonilla sobre papel, parte del proceso de definición de los rasgos para el retrato. Se trata de un estudio donde se traslada el perfil realizado por Demersay a tres cuartos, manteniendo las características más importantes de aquel: nariz aguileña prominente y retracción maxilar, calvicie y patillas pobladas. Este boceto fue donado al Museo Histórico Nacional por el nieto del pintor, Dr. Carlos Carbajal.



Postal del establecimiento de F. Velásquez, Asunción, Paraguay, ca. 1892. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

42. *El Ferrocarril*, Año V, N.º 1335, Montevideo, 21 de octubre de 1873, p. 1, “Carta del Sr. Carbajal” [Sobre el retrato al óleo de Artigas].

43. *Ibidem*, p. 1.

44. La reproducción fotográfica de obras artísticas fue haciéndose progresivamente habitual. La litografía y la oleografía ya habían acercado a los interiores domésticos reproducciones de obras célebres. Ahora se sumaban los nuevos progresos técnicos, y la reproductibilidad de las tomas las volvieron populares. Entonces se hizo frecuente también la presentación de obras artísticas relevantes realizadas en nuestro país.

ARTIGAS EN EL PARAGUAY

AUTOR DESCONOCIDO, ATRIBUIBLE A EDUARDO CARBAJAL, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, PEGADA SOBRE TABLA

20 x 27 CM

SE DESCONOCE EL AÑO DE REALIZACIÓN, CA. 1860-1865

PROCEDENCIA: ALFREDO VÁSQUEZ ACEVEDO, FAMILIA VÁSQUEZ ACEVEDO.

ADQUIRIDO POR EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA EN REMATE PÚBLICO EN LA CASA CASTELLS & CASTELLS CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1995

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3931 (MHN-CA)

Esta pequeña pintura presenta evidentes similitudes con la realizada por Eduardo Carbajal, por lo que podría ser considerada como una versión reducida de la anterior o bien un boceto preliminar, muy bien acabado. Durante el siglo XIX los artistas realizaban por encargo copias de obras propias, y esta costumbre fue aplicada en el Río de la Plata. A nivel privado, se solicitaban copias de retratos para obsequiar a familiares o amigos, y también había interés en poseer las reproducciones de obras reconocidas. Esta costumbre se acentuó con el ingreso de la fotografía que proporcionó un medio más económico y rápido de difusión. Sin embargo, el prestigio que mantenía la pintura llevaba a los clientes a solicitar copias al óleo.

La polémica que envolvió a estos primeros retratos de Artigas, especialmente en cuanto a determinar el modelo en que se basaron los distintos artistas, las referencias a retratos a la fecha desconocidos, incongruencias en cuanto a la sucesión cronológica de algunas obras y confusiones en la identificación de cada una, hace preferible analizarlo como pieza aparte.



José Artigas anciano, carbonilla sobre papel de Eduardo Carbajal. Boceto para la obra "Artigas en el Paraguay", ca. 1860-1865. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

Los certificados del Coronel Ramón de Cáceres y del Coronel Pedro D. y Melilla antes citados datan de enero y mayo de 1865 respectivamente, lo que permite afirmar que en esas fechas el artista Eduardo Carbajal se encontraba en Montevideo, presentando a contemporáneos de Artigas un retrato por lo menos muy avanzado en su elaboración. Si tomamos en cuenta que el Capitán Rivero, citado en la nota de Melilla, se sirvió de una lente de aumento para observar el retrato, podríamos inferir que Carbajal estaba exhibiendo una obra de pequeño formato, quizás como ésta. También podría considerarse que el retrato mostrado a los testigos fuera el boceto en carbonilla sobre papel que forma parte de los estudios previos para esta obra, o bien el óleo en pequeño formato de Artigas con uniforme militar, que figura en este catálogo. En la carta al diario *El Ferrocarril* de 1873, el artista declaraba que recién había finalizado el retrato en gran formato oval. En esa misiva se hace referencia a un largo, penoso y exhaustivo proceso de creación, lo que permite considerar como hipótesis que en 1865 el pintor podría haber exhibido un boceto para constatar el parecido con testigos presenciales.

Al comparar las dos obras se encuentran diferencias en el trazo, en la composición y en el soporte. En el retrato de gran formato, Carbajal optó por construir la figura a partir de zonas de color, sin que puedan apreciarse líneas de dibujo marcadas al examen visual. Esto permite una pincelada más libre. El soporte consiste en dos telas cosidas en sentido vertical, tensadas sobre un bastidor de madera. En la obra pequeña la figura está delineada, lo que es particularmente apreciable en el rostro. Esta opción técnica obliga a una pincelada más precisa que respete los límites de la figura al detalle. Esta definición fue aplicada también al fondo en que pueden identificarse dos figuras humanas en silueta. Finalmente para el soporte se escogió una técnica de “marouflage”, sin que pueda precisarse el momento en que fue aplicada a la obra. Este procedimiento consiste en adherir una pintura realizada sobre tela o papel a un soporte más rígido, como tela, cartón, madera u otros materiales como yesería o fábrica.

Por otra parte la aparición de esta obra tan similar a la de Carbajal en un remate montevideano en 1995 disparó la polémica sobre su origen y su autor. Un estudio e informe de Raúl Zaffaroni, asesor en artes plásticas de la firma que subastó la pintura, avaló la hipótesis de que esta obra, dadas sus características técnicas, pertenecería a un artista francés no identificado, de viaje por la región platense entre 1840 y 1850. Durante el trabajo de investigación para elaborar este catálogo, no se han encontrado datos documentales que puedan acompañar esta hipótesis. Tampoco conocemos al día de hoy referencias que permitan afirmar que Carbajal u otro artista realizó esta pintura, ni testimonio de personas que comenten haber conocido esta pieza. Otra posibilidad en relación a estas obras, sería otorgar a Eduardo Carbajal la autoría de ambas, datando este retrato en formato menor hacia 1865, cuando comenzó a exhibir sus estudios. Como hemos expuesto anteriormente, era una costumbre frecuente por parte de los artistas realizar copias de sus obras, ya fuera por encargo o a título personal.

Lo que sí podemos afirmar es que ambos retratos son claramente similares en su tema, con excepción de algunos detalles de la composición que se concentran en el lateral izquierdo de la versión de autor desconocido donde, como se dijo, aparece un fondo en el que se disponen dos figuras humanas que dialogan y una fortaleza en cuya torre se encuentra izada una bandera.



JOSÉ ARTIGAS

CARMEN ARRAGA DE SARDESON, SIN FIRMA

OLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

40,5 x 56 CM

CA. 1863

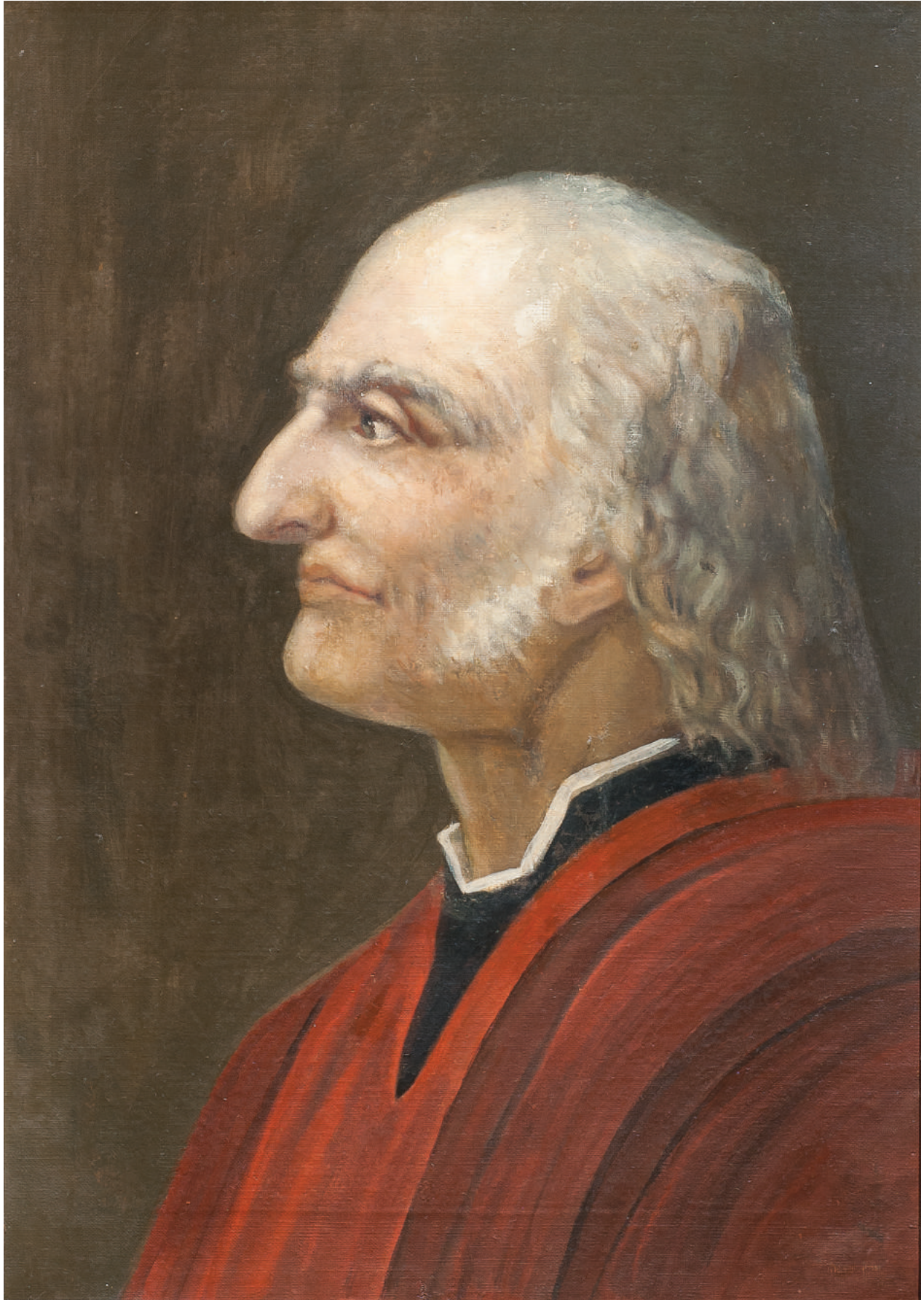
PROCEDENCIA: DONACIÓN DE CARLOS SEIJO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1925

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 49 ^(MHN-CA)

Éste es, junto con los anteriores, uno de los retratos al óleo más antiguos de José Gervasio Artigas realizados por un pintor nacional, quien en este caso fue también una de las primeras mujeres artistas en la historia del arte del Uruguay. Nuevamente el punto de partida fue la obra de Demersay y la emotividad que despertó entonces, pero Arraga llevó adelante un proceso original de moderado rejuvenecimiento, intentando dar a la ancianidad del prócer, una mayor vitalidad y dignidad en la postura. El rostro aparece animado, realzando los rasgos por medio del color. El perfil se recorta sobre un fondo neutro en tonalidades verdes. Esta técnica brinda, por contraste, mayor luminosidad a las facciones, suavizando la expresión. Quizás en alusión al federalismo, que usó el poncho colorado como distintivo en la época de la Confederación Argentina, Artigas viste un poncho de color rojo con listados en un tono más intenso.

Este retrato tuvo en su época cierta aceptación en cuanto a su valor de *verdad*, ya que fue reproducido, con escasas variantes en la decoración de la prenda, por la revista *Ilustración Uruguaya*, publicación de la Escuela de Artes y Oficios.⁴⁵

45. *Ilustración Uruguaya*, Periódico quincenal editado e ilustrado por la Escuela de Artes y Oficios, Año I, N.º 1, p. 4, Montevideo, 15 de agosto de 1883.



ARTIGAS EN EL PARAGUAY

JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN, FIRMA EN LA BASE, LATERAL DERECHO,

“PARIS 1923 J. ZORRILLA DE SAN MARTÍN”

BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE YESO

ALTURA 110 CM X 62 CM DE PROFUNDIDAD X 44 CM DE ANCHO

1923

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO AL AUTOR POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1953

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2372 (MHN-CA)

Esta escultura de bronce presenta en forma tridimensional lo que ya habían ensayado los dibujantes y pintores desde Demersay, Carbajal y Arraga: la figura de Artigas en el Paraguay durante sus últimos años. Zorrilla lo representó de cuerpo entero, a escala menor que el natural, con los visibles deterioros propios de la edad. Artigas aparece como un hombre anciano, en el cual la túnica, casi diríamos un atuendo de la escultura clásica, lo hace digno y frágil a la vez. La estatuaria antigua utilizó el desnudo con un sentido de heroísmo, fortaleza y belleza, incluso de divinidad, ya que los dioses mismos eran representados desnudos. Sin embargo, la desnudez del anciano, aunque mantiene la dignidad, muestra al prócer desprotegido, cercano a la muerte, encorvado, despojado de cualquier insignia de identidad o mando, sea uniforme militar o poncho. Zorrilla se decanta a una postura existencialista, nos enfrenta con el hombre al final de su vida, no con el héroe en el auge de su actividad, concentrando la atención en un rostro inquisitivo, astuto y severo.

Esta ambientación de la efigie de Artigas en la estatuaria clásica, como un estoico, establece puntos de contacto con otras personalidades de la antigüedad, como Séneca o Diógenes, también perseguidos por el poder político y que fueron objeto de atención de los artistas desde el Renacimiento en adelante.



JOSÉ ARTIGAS, BUSTO CON VESTIMENTA CIVIL

DIBUJO DE J. GOUARNALUSSE, FIRMA ABAJO A LA IZQUIERDA "J. GOUARNALUSSE".

ESTABLECIMIENTO IMPRESORA "LA ANTICUARIA", MONTEVIDEO

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

42,7 x 59 CM

CA. 1880-1900

PROCEDENCIA: SIN DATOS

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ E-X-ART. 16 ^(MHN-CA)

Esta litografía exhibe una nueva forma de representación y significación, ya que potencia la dimensión ciudadana y urbana de Artigas, al mostrarlo con la vestimenta de un burgués de la segunda mitad del siglo XIX. Aparece así totalmente alejado de los galardones y glorias militares, pero también del poncho de paisano, vertientes características adoptadas tradicionalmente por los artistas para representarlo. La imagen se adecua al momento en que, al consolidarse políticamente la República, se favoreció la afirmación de las formas de convivencia política enmarcadas en el sistema republicano representativo, alejadas de las guerras civiles características del siglo XIX. Estas fueron vistas entonces por los sectores ilustrados como un producto de la "barbarie" regional, en general asociada a los sectores rurales.

La lámina lleva abajo a la derecha la reproducción facsimilar de la firma de Artigas. Debajo de la figura se puede leer "General Don José Gervasio Artigas – Fundador de la Nacionalidad Oriental – Declarado por el Cabildo de Buenos Aires (30 de abril de 1815) Ilustre y Benemérito Gefe [sic] de los Orientales – (Campamento sobre el Río Uruguay, cuando la Invasión Portuguesa al mando del Gral Lecot [sic] 1817) – Ultima etapa de su vida pública en la tierra de su nacimiento, de su cariño, de sus sacrificios y de su gloriosa posteridad – Nació en las Piedras el 19 de Junio de 1764 – Murió el 23 de Setiembre de 1850 en las cercanías de la Asunción del Paraguay á la edad de 86 años".

Este pequeño texto sintetiza no sólo la biografía de Artigas, también lo remite a los cimientos de la nación, al considerarlo el héroe fundador de la nacionalidad, incluyendo puntos de controversia que ya habían sido zanjados para el año de su publicación, como el lugar de su nacimiento, acaecido en Montevideo.

En esta lámina, así como en otras que se exhiben en la exposición, se incorporan datos históricos y efemérides, no exentas de error. Por ejemplo, en este caso se atribuye al Cabildo de Buenos Aires el nombramiento de Artigas como "Jefe de los Orientales" en 1815, cuando su elección como tal se había realizado años atrás en la Asamblea de la Quinta de la Paraguaya, el 10 de octubre de 1811. Por tanto, a la vez que tenían por finalidad dar a conocer la imagen de Artigas, presentaban también su vida y su actividad política. En estas estampas del siglo XIX se plasmó sintéticamente la información disponible entonces sobre la



GENERAL DON JOSÉ GERVASIO ARTIGAS

FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL -- Declarado por el Cabildo de Buenos Aires (30 de Abril de 1815)

ILUSTRE Y BENEMÉRITO JEFE DE LOS ORIENTALES

(Campamento sobre el Rio Uruguay, cuando la invasión Portuguesa al mando del Gral. Lecot 1817)

Ultima etapa de su vida pública en la tierra de su nacimiento, de su cariño, de sus sacrificios y de su gloriosa posteridad.

Nació en las Piedras el 19 de Junio de 1764

Murió el 23 de Setiembre de 1850 en las cercanías de la Asunción del Paraguay á la edad de 86 años

actuación del prócer, todavía poco conocida y apenas estudiada por historiadores no prejuiciados hacia su figura. En una línea consagratoria, abandonaban la “Leyenda negra” y traducían, para la ciudadanía, los cimientos de un nuevo enfoque, que maduraría en los estudios históricos llevados adelante en los siglos XIX y XX.

RETRATO-BIOGRAFÍA DEL GENERAL DON JOSÉ GERVASIO ARTIGAS FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL

ESTABLECIMIENTO “L’ITALIA”, MONTEVIDEO

IMPRESO SOBRE PAPEL

50 X 62 CM

1894

PROCEDENCIA: SE DESCONOCE

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ: E-X-ART. 16 ^(MHN-CA)

Este interesante impreso bajo la forma de un caligrama, requiere ser analizado en tres aspectos: por una parte, el retrato, por otra el fondo donde está inserto, y finalmente el texto que conforma la imagen. El retrato oval continúa con la línea de representación del Artigas anciano, ya vista en distintas oportunidades, pero aquí, contraviniendo la tradición de vestirlo con uniforme militar, se lo presenta de traje civil, como lo representó también Gouarnalusse para la lámina impresa por “La Anticuaria”. Los rasgos se lograron mediante la combinación ritmada de tipos de imprenta que agrega a puntos y guiones diferente espaciado entre palabras. El efecto que resulta es la reproducción de la figura en tonos de gris y negro para representar la fisonomía de Artigas. Las palabras forman el relato de su biografía y principales hechos de su actuación pública. Cuanto más nos alejamos del retrato, las letras se convierten para nuestra vista en pequeños puntos, dando predominio a las facciones como totalidad. Al acercarnos, distinguimos las letras y podemos leer las frases que relatan la vida de Artigas, desdibujándose la imagen. El texto enumera cronológicamente los acontecimientos de la biografía del prócer y las acciones fundamentales del período, y participa de un relato histórico de carácter lineal y nacionalista, en el cual el proyecto emancipador artiguista se continúa en la Cruzada de los Treinta y tres Orientales. Artigas “dejó sembrada la semilla de la Independencia que fructificó rápidamente al vivísimo calor patriótico de los homéricos Treinta y Tres.” El texto lleva como firma las iniciales F. F.

El óvalo, rodeado por una corona de laurel, emblema de homenaje y de triunfo, se encuentra respaldado por banderas uruguayas y artiguistas, con el sol naciente en la cúspide y dos cañones en la parte inferior. Son notorias las similitudes con el antiguo Escudo Nacional, habiéndose sustituido en esta oportunidad el campo del escudo y sus símbolos por la efigie de Artigas, con lo cual nos hallamos nuevamente con otra obra donde se transmite la concepción de

NACIÓ EL 19 DE JUNIO DE 1763

XXV AGOSTO MDCCXCIV

MURIÓ EL 25 DE SETIEMBRE DE 1850



ARTIGAS
 (The following text is a dense, small print biography of Don José Gervasio Artigas, detailing his military career, political actions, and the founding of the National Oriental Party.)

VERDAD
 (A short, reflective text or poem, possibly a motto or a personal note related to the subject's life.)

(A short, reflective text or poem, possibly a motto or a personal note related to the subject's life.)

**RETRATO-BIOGRAFIA
 DEL GENERAL
 DON JOSÉ GERVASIO ARTIGAS
 FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL**

ver en él al fundador de la nación uruguaya. Esta apreciación se ve respaldada por la fecha con motivo de la cual fue publicado este impreso, el 25 de agosto, día de proclamación de la independencia respecto de Brasil.

El fondo está compuesto por pequeñas formas cuadradas que imitan un canevas, estilo de impresión usado muy frecuentemente en los diseños para bordar. Fue muy habitual en el siglo XIX por parte de agrupaciones femeninas o de señoras con encendidos sentimientos patrióticos, la confección de escudos, banderas o alegorías bordadas con retratos particulares y de los héroes, con aquellos elementos de las labores consideradas esencialmente propias de su sexo. El bordado en filigrana con hilos de colores, hilos metálicos de oro y plata, cuentas, perlas, canutillos, lentejuelas, cintas de seda y terciopelo, fue usado como adorno para los símbolos nacionales que enmarcaban los retratos. Estos trabajos se protegían con vidrio en marcos ricamente moldurados y dorados y este impreso está rodeado por una guarda perimetral lograda mediante una sucesión de tipos de imprenta de diseño abigarrado.⁴⁶

En los ángulos inferiores se desarrolla el texto completo del Himno Nacional del poeta Francisco Acuña de Figueroa, incluyendo aquellas estrofas que no se entonan desde 1938, cuando se estableció la versión actual.

ARTIGAS EN EL PARAGUAY

PABLO SERRANO, SIN FIRMA

CARBONILLA SOBRE PAPEL

30 x 36 CM

CA. 1950

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL ING. JORGE MASENÉS, 2003

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 4026 (MHN)

Esta carbonilla representa la cabeza de Artigas perfilada a la izquierda y retoma en el siglo XX la línea de Demersay. La imagen se encuentra totalmente despojada de elementos accesorios y el artista logró un fuerte impacto visual por medio de un trazo violento y abigarrado. Sobre fondo sepia juega con el contraste de luz y sombra. A través de este dramatismo, Pablo Serrano alcanza a dar un giro a su fuente de inspiración, el prístino perfil realizado por el naturalista francés. Este Artigas anciano que parece estar tan cercano a la muerte, mantiene una mirada abatida, pero aún viva y reflexiva.



Opalinotipo con retrato del Coronel Diego Lamas, enmarcado en una decoración bordada con perlas de cultivo, hilos de oro y plata, canutillos y cuentas, 1898. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

46. En el Museo Histórico Nacional se conservan diversos retratos a los cuales se aplicó esta solución decorativa. Citemos como ejemplo los de Diego Lamas y los de Aparicio Saravia y su esposa, estos últimos recientemente adquiridos.



Serrano, artista español, encontró en la figura de Artigas, y en sus raíces peninsulares, un nexo entre España y el Uruguay. Es notorio el afecto que el artista tuvo por nuestro país, donde pudo desarrollar su vocación y obtuvo un reconocimiento que se consolidó en su posterior trayectoria internacional. Evocó sus sentimientos de esta forma:

28 de julio de 1955. Una sensación extraña siento al tocar tierra española, la tierra que me dio origen; emoción acrecentada por la presencia de mis padres; veinte y dos años sin verlos, se justifica el estado de espíritu; pero siento una emoción también extraña al dejar el Uruguay con mis afectos más queridos.

Si una me dio el ser la otra me proporcionó el tiempo para formar mi personalidad artística. Uruguay es tierra noble por excelencia. A tan larga distancia no puedo menos que decir que la extraño.

La lengua, las costumbres, la historia que les da patrimonio, hacen que los españoles y los uruguayos se sientan hermanados. Por la misma lengua, la proximidad de España, por las costumbres, su construcción social, por la historia, la sangre heroica de sus héroes en cuyo sentido se resume Artigas, tan Uruguayo como Español baturro....⁴⁷

Esta interpretación en clave hispanista o bien, iberoamericana, y su imagen de Artigas, nacen de los sentimientos más íntimos de Serrano, en los que se mezcla la emoción de aquellos que sienten como propia una tierra ajena a sus orígenes, pero hermanada en su cultura. Al usar Serrano la palabra “baturro”, forma del español de Aragón, refiere seguramente al origen de los Artigas en la Puebla de Albortón en su misma región de nacimiento y al carácter campesino de su familia. Connota también, si se atiende a la definición castellana, al hombre sencillo, de hábitos rurales, como un nexo cultural primario entre España y el Uruguay. Pero esta representación también puede tener un fondo ideológico. Pablo Serrano integró un movimiento artístico que asoció el compromiso político a una opción estética de oposición a las normas de la academia franquista. De alguna forma este anciano de perfil participa de la memoria de un viejo republicano en el exilio, como Serrano, como Artigas, quizás también de la percepción de las gentes de Aragón como un símbolo de la resistencia de la república contra el franquismo.

47. Museo Torres García, *Pablo Serrano: su trayectoria europea*, Montevideo, ARPI relieve impresora, 1998.

II. GENERAL, PAISANO, CIUDADANO

La vestimenta se integra como parte de la personalidad y contribuye en todas las sociedades a definir rol y estatus de los individuos. Desde el punto de vista social y de la representación, existen también ciertas restricciones en cuanto al uso de determinadas prendas o complementos en la indumentaria, restricción que tiende a reforzar la definición del lugar que cada persona ocupa en la sociedad. En este sentido las distintas representaciones de Artigas utilizan el atuendo con fines concretos, que abandonan rápidamente el mero aspecto documental para irrumpir en el terreno simbólico.

En la línea de representación de Artigas anciano encontramos tres vertientes: una imagen rural, como paisano, durante su exilio en el Paraguay; otra castrense como general de la revolución, de inspiración napoleónica; y otra como civil, como estadista y hombre de gobierno. El perfil de Demersay, donde aparece de poncho, se convirtió en la imagen paradigmática de Artigas hacia mediados del siglo XIX. Tanto esta litografía como las reproducciones de Willems y Mège o Michon y Bajac, no dibujan ninguna otra prenda bajo aquel. Éste, más allá de ser un atuendo tradicionalmente americano añadía, para los lectores europeos de Demersay, una nota de exotismo que requerían los libros ilustrados que versaban sobre regiones remotas tanto como denotaba la pobreza en que vivió en sus últimos años.

Hacia fin de siglo, algunos artistas abandonaron progresivamente la representación del poncho, recurriendo a un traje civil de calle: camisa blanca, chaleco abotonado y saco o levita. Estaríamos entonces frente a un típico ciudadano, como lo representó Gouarnalusse para la lámina publicada por “La Anticuaria”. Esta visión también se reflejó en la lámina del establecimiento “L’Italia”.

Un nuevo giro en esta línea de representación se inicia con “Artigas en el Paraguay” de Eduardo Carbajal que incorpora, bajo el poncho, la vestimenta coincidente con el uniforme militar. En este caso el uniforme azul con detalles rojos se vislumbra por el escote del poncho y en el puño. En la carta del pintor a la que se hizo referencia, publicada por *El Ferrocarril*, se detalla la vestimenta habitual de Artigas en el Paraguay: “En cuanto al traje no he hecho más que ceñirme a las instrucciones de los veteranos que le han acompañado y entre estos

al Sr. Cáceres. El héroe vestía con frecuencia levita azul, vueltas punzoes y el poncho nacional...”⁴⁸

Sin embargo, en pocas décadas, el Artigas militar cobró peso como parte de la definición de una personalidad acorde con el heroísmo, pero también con la impronta que daba a la sociedad el gobierno de Máximo Santos, especialmente aficionado al lujo y los entorchados, en el marco de prosperidad económica derivada del crecimiento del modelo agroexportador. Santos, como admirador de los decorados al estilo Napoleón III, asumió en su vida las galas e interiores fastuosos, proyectando una idea de la autoridad que transformó al caudillo Jefe de los Orientales, en el general del ejército de línea profesional de un Estado moderno. Es así que la década de 1880 se caracterizó por los retratos en los cuales se lo representó como General, luciendo lujosos uniformes con bordados en oro y grandes charreteras. Esta línea parece haber predominado en el tiempo entre 1884 y 1894, y su representación más acabada es el óleo de José Maraschini.

RETRATO DEL GENERAL JOSÉ GERVASIO ARTIGAS

JOSÉ MARASCHINI, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “G M 1884”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

86 x 106 CM

1884

PROCEDENCIA: PALACIO LEGISLATIVO, BIBLIOTECA NACIONAL, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1983

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3792 (MHN-CA)

El retrato del General Artigas de Maraschini parece inspirarse en el retrato del Presidente Fructuoso Rivera que pintó el francés Amadeo Gras en 1833 y que causó sensación al ser exhibido en 1834. Fue tal su adecuación a lo que debía ser la imagen de un Presidente de la República que posteriormente fue copiado por Baltasar Verazzi (1864) y por Juan Manuel Blanes.⁴⁹ Dada la peripecia del retrato de Amadeo Gras, presumimos que Maraschini pudo tener como modelo la copia

48. *El Ferrocarril*, cit.

49. Para conocer la genealogía de estos retratos de Fructuoso Rivera ver Mario Cesar Gras, ob. cit., pp. 158-161.



No vendré el patrimonio
de los Orientales al bajo
precio de la
necesidad

J.M. 1884

de Verazzi.⁵⁰ Las comparaciones permiten determinar una evidente similitud, tanto en la postura y actitud de la figura como en la vestimenta. Con algunas variantes, y a veces llevado a medio cuerpo, o busto, este modelo de representación fue cultivado también por Eduardo Carbajal, Domingo Orrequia, Juan Manuel Ferrari y otros artistas, e inclusive por aficionados.

No deja de ser un dato interesante que Maraschini fue designado en 1885, junto con artistas referenciales de entonces como Eduardo Carbajal, Miguel Pallejá, Nicolás Panini y Juan Ferrari,⁵¹ para integrar el jurado artístico que debía evaluar los proyectos presentados al primer concurso para un monumento a Artigas en la plaza Independencia.

GENERAL JOSÉ GERVASIO ARTIGAS

DIBUJO DE FEDERICO RENOM, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "F. RENOM".

LITOGRAFÍA SIN DATOS

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

53,5 x 66,6 CM

CA. 1890-1897

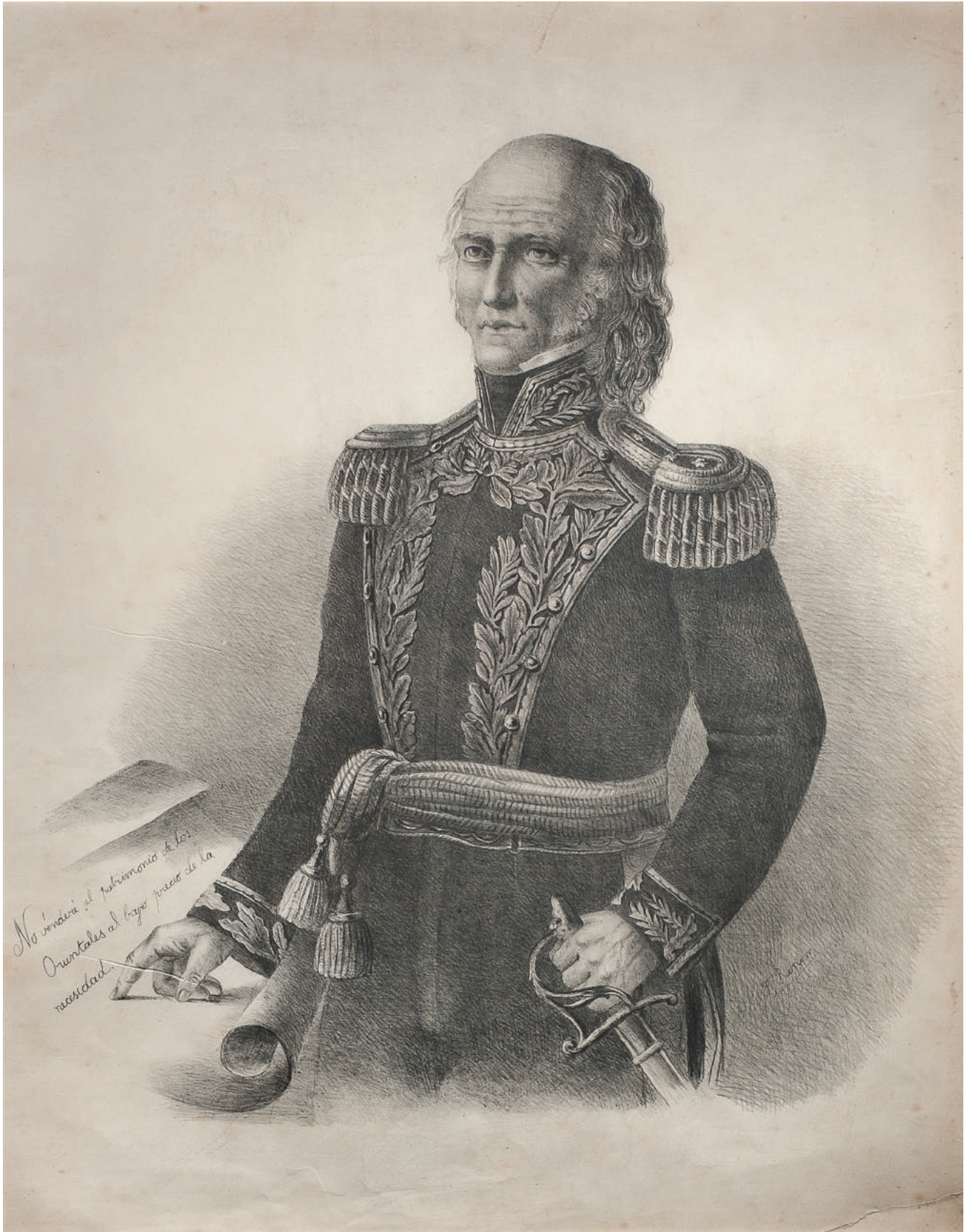
PROCEDENCIA: SIN DATOS

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ E-X ART. 17 (MHN-CA)

Esta litografía es otro ejemplo de esa faceta de divulgación de aquellas obras que por su técnica, efectos o asunto llamaban la atención y conmovían al público. En este caso, Renom reprodujo la pintura de Maraschini, probablemente entre su regreso de Europa en 1890 y su muerte en 1897. Renom actuó como copista, manteniendo las características de la pintura original, incluso la inscripción con la célebre frase de Artigas.

50. Amadeo Gras fue convocado por el Presidente Fructuoso Rivera para pintar su retrato y el de su esposa, Bernardina Fragoso. Ambas obras permanecieron en poder de ésta hasta su muerte, acaecida en 1863. Para el año siguiente Verazzi ya había realizado su copia a partir de este original, que quedó en propiedad del hijo de Rivera, Pablo Fructuoso Rivera y, posteriormente, de sus descendientes. El retrato pintado por Gras se mantuvo siempre en manos privadas, perdiéndose su rastro, deteriorándose al punto que fue recortado para eliminar parte del perímetro. Para 1928, José María Fernández Saldaña en su libro, *Iconografía del General Rivera*, afirmaba que el retrato que guardaba Bernardina Fragoso se encontraba perdido y no encontró informantes que pudieran brindarle alguna referencia sobre su paradero. En 1946 el nieto del pintor Gras, Mario César Gras, da con la pintura de su abuelo y la incorpora al catálogo de su obra. En cambio, la excelente copia realizada por Verazzi permaneció en poder del Estado, siendo fácilmente accesible a Maraschini como referente para su retrato de Artigas. Ver José María Fernández Saldaña, *Iconografía...* ob. cit. y Mario César Gras, *El pintor Gras...*, ob. cit.

51. No debe confundirse a Juan Ferrari con su hijo, el también escultor Juan Manuel Ferrari. Juan Ferrari, italiano afincado en Montevideo, realizó diversas obras, tales como la fuente original para la Plaza de la Constitución, hoy en el patio del Cabildo, y monumentos funerarios para el Cementerio Central.



GENERAL JOSÉ ARTIGAS

EDUARDO CARBAJAL, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, ORIGINALMENTE SIN BASTIDOR⁵²

29 x 35 CM

ANTERIOR A 1895

PROCEDENCIA: DONACIÓN DE CARLOS CARBAJAL, NIETO DEL PINTOR, AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1947

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2044 (MHN-CA)

En esta oportunidad, Carbajal se incorpora a la línea de representación del Artigas militar. Combina los rasgos que trazara para su célebre “Artigas en el Paraguay” con el uniforme de general, en un esquema de representación similar al de Maraschini, y por tanto, al de Gras y Verazzi. La evocación de los generales europeos, en particular Napoleón o Wellington, o de George Washington, se conjugaban en estas representaciones, ya si se pusiera el acento en los aspectos políticos o militares de la actuación de Artigas.

La obra presenta su figura de medio cuerpo, vestido con uniforme militar, perfilado hacia la izquierda y recortado sobre un fondo oscuro. El brazo derecho extendido y pegado al cuerpo sostiene lo que parece ser un escrito; en la mano izquierda lleva un bicornio.

52. Esta obra se hallaba guardada en el Departamento de Antecedentes e Inventarios del Museo Histórico Nacional, Carpeta N.º 2044 (1947), “Conjunto de objetos que pertenecieron al pintor Eduardo D. Carbajal”. Esta carpeta contenía la documentación sobre la donación de objetos del pintor, realizada por su nieto, Carlos Carbajal. Fue montada sobre un bastidor y enmarcada con motivo de esta exposición.



JOSÉ ARTIGAS ANCIANO

DOMINGO ORREQUIA, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO, "D. ORREQUIA"

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

23 x 27 CM

CA. 1880

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO AL SR. GERMÁN ROOSEN REGALÍA, 1940

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 172 (MHN-CA)

Este retrato de busto perfilado a la izquierda representa al General Artigas en edad avanzada, con el cabello blanco y largas patillas, sobre un fondo neutro de color blanco grisáceo. Viste uniforme militar de color azul, adornado en el peto con palmas bordadas en hilo dorado y amplias charreteras.

De acuerdo al informe realizado por el profesor Juan Pivel Devoto, Director del Museo Histórico Nacional al adquirirse este óleo, forma parte de una serie de trabajos sobre la fisonomía de Artigas realizados entre 1884 y 1890, a partir de los homenajes promovidos en torno a su figura durante el gobierno de Máximo Santos. Entre ellos pueden citarse la litografía de Alfredo Godel (1884), el dibujo de Lipski (sin más datos), la litografía de Federico Renom (Ca. 1890-1897) y el óleo de Maraschini (1884). Todos se basan en la pintura de Eduardo Carbajal y en el dibujo de Alfred Demersay.



MEDALLÓN CIRCULAR O CLÍPEO CON EL BUSTO DEL GENERAL ARTIGAS

JUAN MANUEL FERRARI, SIN FIRMA

BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL EN YESO

DIÁMETRO 71,5 CM

CA. 1910

PROCEDENCIA: ORIGINAL EN YESO PERTENECIENTE AL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, VERTIDO AL BRONCE POR DISPOSICIÓN DEL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1967
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2956 (MHN-CA)

Esta pieza ingresó al Museo Histórico Nacional en 1967 bajo el nombre “Medallón, bajo relieve en bronce”. Puede adscribirse al grupo de los denominados “clípeos”. Se trató originalmente de escudos circulares utilizados en la antigüedad clásica, a los cuales se incorporaban retratos de los antepasados para ser expuestos en los templos o lugares públicos. En la literatura, en el mítico escudo de Perseo, figuraba la cabeza de la Gorgona ya vencida, pero que conservaba su poder sobre los enemigos del héroe.

Comparada con las medallas, esta variante plantea algunas diferencias con su definición tradicional, en la medida en que presenta una sola cara, el anverso. Durante el Renacimiento se retomó esta tradición antigua como una forma de representación habitual en los retratos esculpidos en diversos materiales. A partir del interés local por los usos artísticos europeos esta tipología se impuso también en el Uruguay. Es muy frecuente en el arte funerario.

Juan Manuel Ferrari adoptó este marco, que realzaba la personalidad del retratado, rodeando el busto del prócer de distintos elementos simbólicos que “complementan” la personalidad de Artigas y destacan sus aspectos heroicos. El águila, emblema de la libertad, las altas miras y la sagacidad, y las ramas de roble (fortaleza, nobleza), junto con el laurel que representa la Victoria. En la parte baja una cinta con la inscripción “Libertad / Paz / Trabajo / R. O. del / Uruguay” hace visible la apropiación de Artigas como héroe de la nación, en una sociedad que se sentía próspera y optimista en el contexto de la conmemoración del centenario de 1810.

Este Artigas, basado directamente en Maraschini, también se enmarca en la serie de retratos que tiene su punto de partida en el perfil realizado por Alfred Demersay, continuado y modificado, con los de Carbajal y Orrequia, en los cuales se lo representa anciano y con uniforme militar. Esta línea aparece como una de las más antiguas, uniendo dos criterios, el de la *verdad histórica*, inspirándose en el único retrato tomado en vida de Artigas, y el de la idealización, aludiendo al heroísmo y a la fortaleza, al representarlo erguido y con uniforme de General.



LIBERTÉ

RABATO

R. O. de la

URUGUAY

FOND. NATIONAL

JOSÉ ARTIGAS

JUAN SANUY, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "J. SANUY"

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

31 X 45,5 CM

1898

PROCEDENCIA: SIN DATOS

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3028 ^(MHN)

Este retrato de Artigas, acompañado de la reproducción de su firma, se encuentra en una página recortada de un órgano de prensa sin identificar. Sanuy partió de la imagen del Artigas octogenario de Demersay, y realizó un discreto proceso de rejuvenecimiento, vistiéndolo con la casaquilla militar sencilla y despojada. Esta representación quizás marca una inflexión hacia una recuperación veraz de la imagen de Artigas como jefe de Blandegues. Debe recordarse que Juan Sanuy se especializó en la pintura de los uniformes y tipos militares de la República en los fines del siglo XIX.

En el dorso de la página puede leerse parte de un artículo dedicado a Artigas, al proceso de reivindicación de su figura y a las distintas propuestas de monumentos en su memoria. El periodista se pregunta: "¿Qué faltaba para coronar la rehabilitación del caudillo vencido, proscrito y calumniado por una implacable coalición de odios? ¿Consagrar su recuerdo en el mármol o el bronce de los monumentos imperecederos?" Como apoyo, transcribe y comenta fragmentos de una composición del poeta Alejandro Magariños Cervantes conmemorativa de la batalla de Las Piedras, presentada como el diálogo entre un padre y su hijo. Allí, con el tono inflamado característico de la sensibilidad de ese entonces, el poeta escribió:

-Por qué el paso detienes y qué miras / Padre, con tanto afán? ¿por qué
suspiras? / -En este campo que inmortal hiciera / Del inmortal Artigas la
victoria, / No se ve un monumento, ni siquiera / Levantada una piedra á
su memoria! / -Pero tiene una página en la historia! / -Niño, en tu pecho
el entusiasmo late, / En tu rostro infantil se pinta el brío.../ Vamos que es
tarde. / -Ya no tengo frío: / Llévame al sitio donde fue el combate!

Continúa el artículo con la transcripción del decreto que estableció por primera vez levantar un monumento a Artigas, en 1862, durante la presidencia de Bernardo Berro. Nuevamente, se lo reivindica como precursor de la nacionalidad, en sintonía con la visión que había comenzado a forjarse desde su recuperación como héroe de la República:

Artigas es la personificación de la patria. Su grande alma se adelantó a los tiempos, y es admirable oírle hablar *de la patria de los orientales* como de una nacionalidad ya reconocida, cuando solo era una aspiración generosa



Jose Artigas

y no existía más que en su corazón y en el alma de los patriotas, que le hacía presentir en 1811 la Constitución de 1830.

Este artículo resulta más interesante aún por su sentido de unidad nacional. Refiere que tanto el General Leandro Gómez como el General Venancio Flores, figuras emblemáticas y contrapuestas de los partidos Blanco y Colorado, habían sido artiguistas fervorosos. Destaca que el primero fue quien remitió al Gobierno Nacional la espada de Artigas, que le obsequiara la provincia de Córdoba, espada depositada originalmente en el Museo Nacional y después en el Museo Histórico Nacional, y el segundo quien propició la repatriación de los restos del prócer. Recalca asimismo, el acto de justicia reparadora que hacia Artigas llevó adelante el Uruguay, mientras que la Argentina continuaba sosteniendo la “leyenda negra”. Ejemplifica esta visión con una anécdota sobre el poeta Luis Domínguez, quien pretendía que en la “Meseta de Artigas” se erigiera una capilla expiatoria para conmemorar los crímenes atribuidos al prócer. Alude, sin transcribirlos a los siguientes versos:

Cuando sea sembrada una dehesa / Este campo de yerbas y de ortigas /
Y en esa estéril hoy Mesa de Artigas / Levante un campanario la cabeza.
/ Un anciano dirá al pueblo sencillo / Que habite este lugar, la horrible
historia / Del que aquí dejó escrita su memoria / con el puñal sangriento
del caudillo / La Purificadora será su nombre, / así la llamó él; Así se
llame! / Y la cruz purifique el suelo infame / Por los hechos atroces de
aquel hombre. [...] / Ciertamente que Dios no hizo a este río / que corre
desde el trópico al océano, / Para que diga un hombre –todo es mío– / Y
sea el patrimonio de un tirano. / Otros son los destinos de esta tierra / La
civilización viene a ocuparla; / El sudor del trabajo va rejirla. / Basta de
Artigas ya! Basta de guerra.⁵³

La respuesta del poeta oriental Heraclio Fajardo refiere nuevamente al homenaje monumental del héroe:

Tal ha sido el *caudillo sanguinario* / Que en tus versos pindáricos
fustigas!.../Mas esa que ora ves Mesa de Artigas / Una estatua alzaré,- no
un campanario! / En ese pedestal de su grandeza, / La trompa sonará,
-no la campana! / Una columna se alzaré mañana / En templo, sí! Porque
su gloria empieza! / Y nuestros hijos cuando el tiempo mande / De ese
templo girar el áureo gonce, /En el altar de mármol y de bronce / Leerán
esta inscripción: ¡*Al hombre grande!* / Y en vez del geroglífico [sic] de

53. *La Tribuna*, Buenos Aires, 5 de Noviembre de 1864, p. 2, “Una joya poética”, citado en María Julia Ardao y Aurora Capillas de Castellanos, *Bibliografía de Artigas*, tomo II, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1958, p. 39.

ortigas / Que el genio de la historia habrá explicado, / Este lema por
Córdoba grabado: / -“¡Al inmortal libertador Artigas!⁵⁴

Las ilustraciones con las diversas fisonomías de Artigas, incorporadas a libros, periódicos y diarios, acompañaban los artículos que lo exaltaban como el prócer de los orientales desde una perspectiva histórica y a la vez emotiva. Así como un sector de la prensa, de los poetas e intelectuales nacionales defendieron progresivamente sus ideas frente a los apuntes críticos de otros, y de muchos pares argentinos, los artistas aportaron sus reconstrucciones para dotar de un rostro a un ideario, haciéndolo más accesible a la población, al generar su imagen pública y su memoria histórica popular. Distintas láminas impresas, algunas de las cuales se integran en esta exposición, alcanzaban los hogares y las colecciones privadas haciendo a Artigas presente para todos.

Juan Manuel Blanes construye la imagen del héroe

Referirse a Juan Manuel Blanes implica remitirse a la figura más reconocida de la pintura nacional del siglo XIX, tanto por sus conocimientos técnicos en el marco de la pintura académica que reflejó en múltiples obras, como por su habilidad para las composiciones de carácter histórico que conmovieron a la sociedad de su tiempo y se volvieron íconos como representación de determinados hechos. A partir de su primera estadía europea (1860-1864), entre su obra y la realizada por otros artistas contemporáneos radicados en Montevideo, se establece una distancia sustancial para la sensibilidad y el gusto de la época. El hecho de que fuera un oriental también influyó en este reconocimiento, ya que ejemplificó a la perfección el ideal de civilización que se pretendía instaurar en el país, un ideal en el cual las Bellas Artes cumplirían un papel fundamental. La entonación patriótica con que impregnó sus representaciones, sumada a esa capacidad tanto técnica como de composición escenográfica impactante, propició que el Estado uruguayo se inclinara por él al momento de encomendarle una serie de obras históricas, entre ellas el retrato de José Artigas.

Antes incluso de su aprendizaje/perfeccionamiento europeo, el pintor había iniciado una carrera destacada a nivel regional, cuando el caudillo gobernador de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, lo contrató para pintar las batallas en las que había participado. Dichas obras estaban destinadas a decorar el palacio San José, en Concepción del Uruguay, donde todavía se encuentran. A partir de la década de 1860, sus obras alcanzaron también al Paraguay (retrato de Francisco Solano López), al Imperio del Brasil (retrato del General Manuel Luis Osorio), a Buenos

54. *Artigas*, Montevideo, 13 de noviembre de 1864, p. 2, Heraclio C. Fajardo, “La Mesa de Artigas. Al poeta argentino Luis Domínguez”, citado en María Julia Ardao y Aurora Capillas de Castellanos, ob. cit., p.39.

Aires (Un episodio de la fiebre amarilla), a Chile (El ministro Arrieta y su familia, Últimos momentos de José Miguel Carrera) y nuevamente a Entre Ríos, al pintar un retrato ecuestre de Urquiza. La exposición en Buenos Aires de “Un episodio de la fiebre amarilla” lo consagró, en la opinión pública de la época, como el principal artista rioplatense.⁵⁵

El prestigio local de Blanes estuvo basado en parte en sus retratos, pero radicó principalmente en sus composiciones históricas, a partir de las cuales se ofreció a la sociedad una representación de los episodios nacionales acorde a la sensibilidad y a la magnitud requerida para estas expresiones.

El conjunto de obras que Blanes realizó sobre José Artigas da cuenta del detallado estudio que llevó adelante sobre su fisonomía a los efectos de lograr la credibilidad del personaje. En el Museo Histórico Nacional se exhiben en el marco de esta exposición dos bocetos a carbonilla y uno al óleo, que sirvieron de base para el “Artigas en el puente de la Ciudadela”. Datan todos del período posterior a su primer viaje a Italia, si bien el interés del artista por la figura del caudillo había despertado mucho tiempo antes, al no permanecer ajeno durante su juventud a las diferentes valoraciones y debates sobre la personalidad de Artigas. Los estudios se ajustan a una construcción de la figura, tratamientos cromáticos y de luz y sombra aprendidos seguramente en el taller de Ciseri,⁵⁶ en Florencia. Pese a tratarse de imágenes muy conocidas por el público, éste no ha tenido contacto frecuente con los originales, ya que se trata de un pequeño número de obras y no han sido destacadas en las exposiciones por tratarse de estudios preparatorios. Si fueron múltiples sus reproducciones, que realmente los han vuelto familiares, al hacerlos visibles en oficinas, billetes y sellos. Estas reproducciones se propusieron desde distintas vías. Ya en 1908, el diario *La Razón* estimulaba la reproducción de la imagen del héroe realizada por Blanes:

Ese cuadro de Artigas es una gran obra. El gobierno debería popularizarlo y difundirlo por toda la República.

Para ello se podría mandar imprimir varios miles de cartulinas con la copia del cuadro y repartirlas con profusión.

55. Octavio Assunção, *El arte de Juan Manuel Blanes*, Nueva York, Fundación Bunge y Born, 1994.

56. Antonio Ciseri (Suiza, 1821-Florencia, 1891). Pintor de historia y retratista, a quien se considera seguidor del estilo de Santiago Luis David y, en algunos casos, de Rafael Sanzio. Fundó en Florencia una escuela privada de arte, en la cual estudiaron discípulos de la talla de Silvestre Lega o del propio Blanes.

En las escuelas públicas, en las oficinas del Estado, en los hogares, en todas partes donde se ostente el retrato de Artigas, debe tenerse una reproducción del magnífico cuadro de Blanes, que evoca toda la grandeza del héroe nacional.⁵⁷

Esta iniciativa no era nueva, ya se había puesto en práctica con otros retratos previos, especialmente con el de Demersay, y con la serie de Episodios de la Independencia, de Diógenes Héquet.⁵⁸

JOSÉ ARTIGAS, ESTUDIOS DE PERFIL Y TRES CUARTOS DE FRENTE

JUAN MANUEL BLANES, SIN FIRMA

CARBONILLAS SOBRE PAPEL

36 x 46 CM

CA. 1880

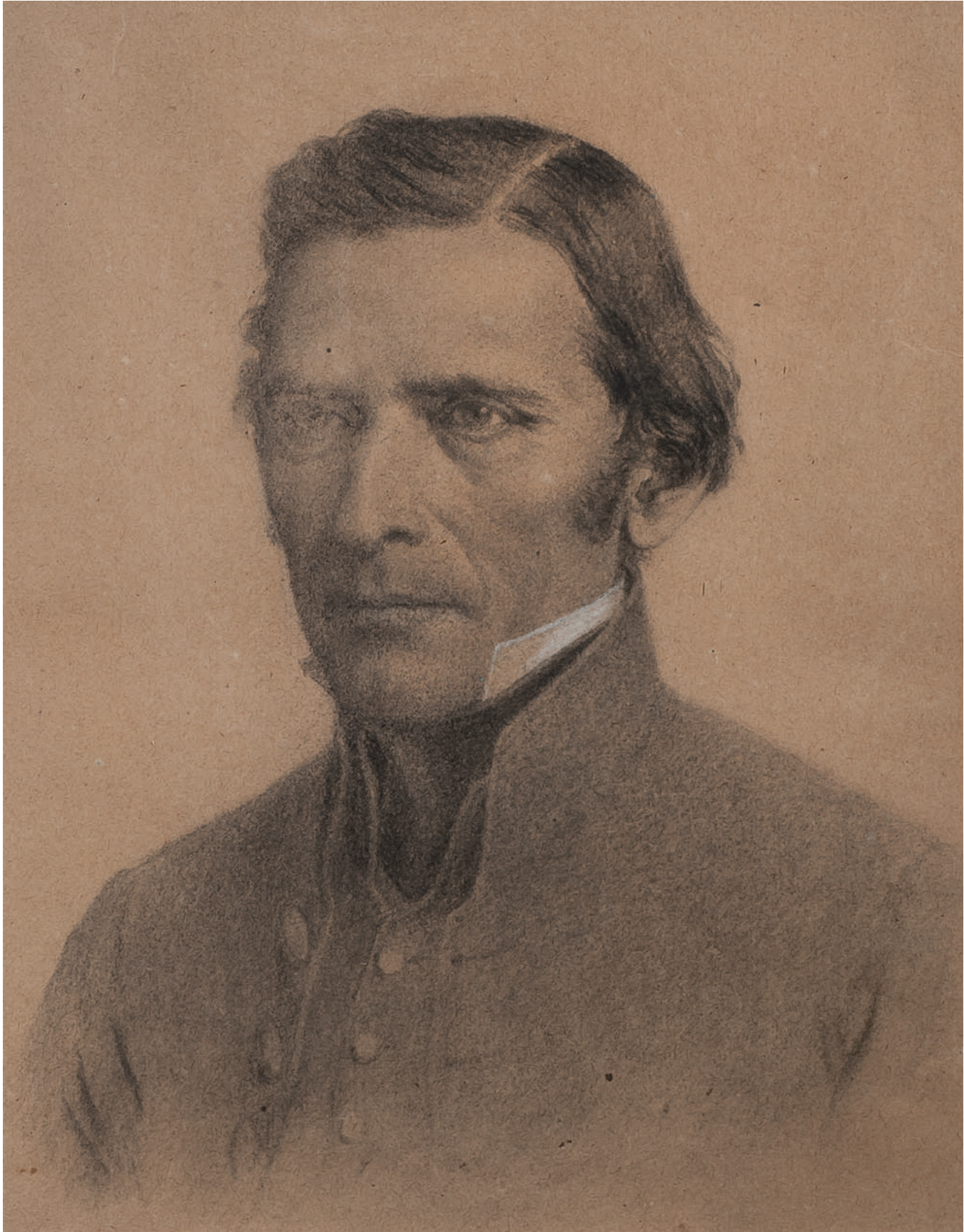
PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, SUCESIÓN JUAN MANUEL BLANES, 1913, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, CUSTODIA, 1913. ADQUIRIDO POR EL CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1926
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 6 (MHN-CA)

Estas dos carbonillas se analizan conjuntamente ya que constituyen parte de un mismo estudio de reconstrucción y rejuvenecimiento de las facciones de Artigas realizado por Juan Manuel Blanes. El perfil trazado por Demersay en el Paraguay había constituido el punto de partida para todos los retratos posteriores, y también fue utilizado por Blanes, conjuntamente con las investigaciones que realizó sobre la fisonomía del prócer. Partir de un perfil fue una estrategia habitual, ya que posibilitaba basarse en Demersay e intentar plasmar las modificaciones necesarias. Tomando ese retrato y orientándolo en otro sentido, pero manteniendo la vejez del personaje, habían trabajado ya otros artistas (Eduardo Carbajal, Domingo Orrequia, José Maraschini, entre otros.) Sin embargo, Blanes añadía el rejuvenecimiento, un proceso necesario en la medida que se buscaba insertar a Artigas en la representación de los acontecimientos que protagonizó siendo un hombre de mediana edad. La indagación iniciada por Blanes en su juventud –de acuerdo a lo referido por el diario *La Razón*– con la finalidad de recoger relatos y documentos para trazar una semblanza cabal de Artigas, se habría visto finalmente reflejada en este grupo de obras, aunque no debe olvidarse la crítica del mismo artista acerca de la fidelidad de su composición al modelo real.

57. *La Razón*, Año XXX, N.º 8691, p. 3, Montevideo, 9 de abril de 1908, “Artigas en la plenitud de su vida y de su gloria. Una imagen que evoca al héroe y que debe popularizarse. La Razón apunta al Gobierno esta idea”.

58. Ver más adelante ficha correspondiente a los cuadros de Diógenes Héquet y documentación adjunta.





Sin embargo, esta versión del héroe ciudadano podría transmitir alguna de las descripciones realizadas por sus contemporáneos o aún la semblanza biográfica de Isidoro de María. Entre estos relatos figura también el de Dámaso Antonio Larrañaga, quien durante el invierno de 1815 realizó un viaje a Paysandú con la finalidad de entrevistarse con el jefe de la Liga de los Pueblos Libres. Aun cuando no podemos probar si Blanes se basó en este relato, su interpretación fisonómica en estas dos carbonillas puede considerarse coincidente con las apreciaciones que hizo Dámaso Antonio Larrañaga. En su diario de viaje dejó un retrato escrito aportando datos sobre el aspecto físico de Artigas, que podrían apoyar la interpretación de Blanes:

En nada parecía un general, su traje era de paisano, y muy sencillo, pantalón y chaqueta azul sin vivos ni vueltas, zapato y media blanca de algodón; sombrero redondo con forro blanco, y un capote de bayetón eran todas sus galas, y aun todo esto pobre y viejo.

Es un hombre de una estatura regular y robusta, de color bastante blanco, de muy buenas facciones, con la nariz aguileña; pelo negro y con pocas canas; aparenta tener unos cuarenta y ocho años.⁵⁹

Estas dos carbonillas, complementadas con el boceto-máscara, donde se incorporó el color, constituyen estudios primordialmente fisonómicos, y forman parte de un meticuloso proceso de trabajo que aspiró a alcanzar una representación verosímil y correcta de las facciones de Artigas a partir de los testimonios conservados y de los pocos antecedentes plásticos disponibles. Se cuentan entre las representaciones más difundidas de Artigas, ya que aparecieron en sellos de correos, billetes y monedas.

BOCETO MÁSCARA DE LAS FACCIÓNES DE ARTIGAS

JUAN MANUEL BLANES, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE CARTÓN IMPRIMADO

23 x 31 CM

CA. 1884

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, SUCESIÓN JUAN MANUEL BLANES, 1913, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, CUSTODIA, 1913. ADQUIRIDO POR EL CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1926

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1 (MHN-CA)

“Artigas en el puente de la Ciudadela” (1884) y los estudios previos al óleo y carbonilla, con el aspecto que tendría el prócer hacia 1815 recibieron, tras el debate, el beneplácito oficial. El poeta Juan Zorrilla de San Martín, especialmente

59. Dámaso A. Larrañaga: “Diario del viaje de Montevideo a Paysandú.”, en Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, Tomo XXIII, Montevideo, Monteverde y Cia., 1989, pp. 119-166.



inclinado a la materialización de la historia y la comunión emocional de los Orientales a través de la poesía y la plástica, escribió:

Blanes se valió de las descripciones literarias que poseemos del héroe, que son muchas y buenas; recogió tradiciones y estudió tipos. [...] Este retrato es un documento, un precioso documento... Podemos, pues, sin ningún escrúpulo de conciencia, difundir esa figura, rindiendo nuestro tributo de gratitud al artista que la ha creado, tan acreedor por sus servicios análogos, a la gratitud nacional. Es, por hoy, la que más se aproxima al original.⁶⁰

El arquitecto Leopoldo Carlos Agorio, en el discurso pronunciado con motivo de la inauguración de la exposición “Artigas en la Historia y en el Arte” (1952), escribió: “el artista busca definir y fijar rasgos físicos que acusen y trasuntan lo que aquel hombre fue como carácter y voluntad”,⁶¹ afirmando la concepción tradicional del retrato como expresión de una personalidad. La exposición abierta en el Museo Histórico Nacional tiene como intención brindar al público la oportunidad de apreciar diversas modalidades de representación que, a veces, nos alejan de la imagen oficializada. Las reconstrucciones de sus facciones no fueron caprichosas, y más allá de la “verdad” que puedan encerrar, resultaron de estudios detallados, entrevistas y tentativas de reconstrucción con los escasos elementos disponibles hasta alcanzar cierto consenso, respetado históricamente aun por los artistas. Sin embargo, también ellos formaban parte de un medio social y compartían sus ideales y gustos, por lo cual se filtraron en las distintas representaciones de Artigas modelos de belleza, de contextura física y de actitud culturalmente determinados, y que pueden apartarse de la realidad del personaje.

Este estudio al óleo sobre cartón, calificado en algunos catálogos como “máscara”, ya que como éstas no tiene ojos, consiste en un estudio anatómico de las facciones, centrado en los tonos de la piel y los músculos faciales, en el relieve del rostro, dejando de lado el peinado y la mirada. Blanes parece haber ensayado distintos modelos de peinados en sus carbonillas, en el boceto al óleo y en el gran cuadro de 1884. En este boceto una fina línea en tiza blanca indicaría su forma.

60. Eduardo de Salterain y Herrera, ob.cit., p. 227.

61. Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, ob. cit., p. 7.

ARTIGAS EN EL PUENTE DE LA CIUDADELA⁶²

JUAN MANUEL BLANES, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

119 x 182 CM

CA. 1884

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, SUCESIÓN JUAN MANUEL BLANES, 1913, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, CUSTODIA, 1913. ADQUIRIDO POR EL CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1926. MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1 (MHN-CA)

En el período que va desde el regreso de su primera estadía europea en 1864, hasta su muerte en 1901, Blanes abordó en repetidas oportunidades la representación de episodios históricos y de personalidades nacionales. De esa actitud de documentalista y, más aún, como creador de una iconografía nacional que transitó desde un afán de veracidad hasta la alegoría simbólica, alimentada también por el discurso de la intelectualidad y por los encargos oficiales, surgieron telas como “Juramento de los Treinta y los Tres Orientales”, “Batalla de Sarandí”, “Jura de la Constitución de 1830” y “El Altar de la Patria”, entre otras obras.

Su retrato de Artigas constituyó un salto cualitativo respecto a las representaciones del prócer realizadas hasta entonces. Esto se debe a la posición de Blanes como principal artista nacional, cuyo nombre garantizaba la calidad en la acertada composición, en la cromática adecuada y en la moralidad del tema abordado.

Según relata el historiador José María Fernández Saldaña esta obra fue encargada por el Senado de la República en 1884. Previamente a la gran composición de cuerpo entero, el artista realizó dos carbonillas, retratos de frente y perfil. De acuerdo al catálogo de la Exposición Juan Manuel Blanes, realizada en el Teatro Solís en 1941, Blanes “ha referido este retrato, que está inconcluso, a los años 1815 y 1816, y con él se propuso fijar definitivamente la imagen del héroe en plena gloria, como culminación de las pacientes investigaciones y trabajos que consagró a la reconstrucción ideal de Artigas, y de que son documento los cartones que conserva el Museo Histórico Nacional.”⁶³

62. Distintos autores refieren que se trata de un trabajo inconcluso, sin embargo algunos medios de prensa no lo consideraron así al exhibirse por primera vez. Esta pintura, adquirida a la sucesión Blanes con destino al Museo Histórico Nacional, donde se exhibió durante largos años, fue posteriormente trasladada a la Casa de Gobierno, Palacio Estévez, donde actualmente se encuentra en calidad de préstamo sin plazo de restitución.

63. Ministerio de Instrucción Pública-Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes*. Catálogo, vol. I., Montevideo, Impresora Uruguaya, 1941, p. 129. No se trata de cartones, sino de hojas de papel de relativo gramaje.

Si bien los datos apuntan a que Blanes y Artigas no se conocieron, fueron contemporáneos durante un par de décadas: es propio afirmar que el joven artista, que contaba veinte años a la muerte del prócer, estaba al tanto de su reputación, afectada todavía por la “leyenda negra” que comenzó a tejerse a partir de 1818, con el libelo encargado por el gobierno porteño a Pedro Feliciano Cavia. Sin embargo, durante el período de la Guerra Grande también hubo indicios de su recuperación como héroe. A manera de ejemplo podría decirse que la calle principal de la Villa Restauración llevaba su nombre.

Durante su larga vida, Blanes asistió al proceso de reivindicación de la figura de Artigas. El pintor habría comenzado sus estudios sobre su fisonomía durante el Sitio a Montevideo, en el transcurso de la Guerra Grande, entre 1843 y 1851. Para la construcción del retrato, su primera fuente documental se la proporcionó José María Artigas, quien visitó a su padre en el Paraguay en 1844, y le brindó información a su regreso del viaje, a la que supuestamente añadió “un pequeño croquis” de la imagen del prócer.⁶⁴

Blanes recurrió también a la estrategia referida en las consideraciones teóricas sobre el retrato, al buscar el aire de familia para reconstruir las facciones de una persona desconocida. Por esta razón trabajó sobre la fisonomía del hijo, a partir de los parecidos físicos; pero no agotó aquí los recursos de reconstrucción, echando mano del retrato hablado a partir de los datos que obtuvo del General José Martín Pueyrredón y de Juan José Aguiar durante su estancia en Entre Ríos:

Fue con todos esos informes que Blanes se propuso hacer un trabajo perfecto sobre la figura del héroe y con el fin de garantizar aún más la autenticidad del retrato que preparaba, dibujó en varias cartulinas los lineamientos principales de la cara del caudillo, a fin de que las personas que habían conocido íntimamente a éste juzgaran el parecido.

Estas cartulinas fueron repartidas entre los generales Fructuoso Rivera, Juan Antonio Lavalleja, Manuel Oribe, Enrique Martínez, Ignacio Oribe, coronel Atanasio Sierra, Sres. Joaquín Suarez, Gabriel Antonio Pereyra, Alejandro Chucarro y varios otros personajes de la independencia...⁶⁵

64. *La Razón*, Año XXX, N.º 8707, Montevideo, 25 de abril de 1908, p. 2, Plácido Abad, “Importancia histórica del retrato de Artigas. Trabajos que tuvo que realizar el pintor Blanes. Detalles interesantes sobre la obra”.

65. Plácido Abad, ob. cit. Si los datos aportados por Abad fueran correctos, Blanes debería haber comenzado a trabajar en sus bocetos en el entorno de 1850, dado la fecha de fallecimiento de algunos de los personajes citados como referentes.



Sin embargo, todos estos ensayos debieron esperar el momento propicio, cuando el Estado uruguayo revitalizó el interés por su figura, en la década de 1880, con el encargo del retrato y la convocatoria para los proyectos del monumento.

El óleo “Artigas en el puente de la Ciudadela” dividió a la opinión pública cuando se exhibió en 1908, algunos años después de la muerte de Blanes. Un sector del público y de los entendidos lo consideró ajustado a la realidad, mientras que otro lo denigró como una imagen física y moralmente falsa, indigna del héroe que idealmente debía ser Artigas. Las críticas hicieron énfasis justamente en esa dimensión de lo moral que trasuntaba la fisonomía:

Decir que Artigas es esa figura fría de mirada tosca y acerada, de aspecto repulsivo que vemos allí de brazos cruzados y que bien podría tener un puñal en su diestra...

No, no se concibe que en aquella cabeza pueda engendrarse ningún ideal noble, elevado o generoso; nada nos haría pensar mirándolo que allí está depositada la simiente de la libertad de los pueblos.⁶⁶

El espacio donde está colocada la figura resulta sumamente interesante y permite reflexionar acerca del mensaje que la obra transmite. Al decir del historiador Carlos Demasi:

...el hallazgo más destacable al cuadro es la milagrosa reconciliación simbólica de Artigas con la ciudad de Montevideo, dos elementos que resultan históricamente antagónicos y que era imprescindible reunir si se pretendía la construcción de una historia común.⁶⁷

Otra vertiente interpretativa de esta pintura puede referirse a un Artigas simbólico, plantado con aire triunfal frente al principal símbolo militar español del Río de la Plata, la fortaleza conocida como “la Ciudadela”, representando el triunfo de los orientales en el año de 1815, cuando los artiguistas tomaron Montevideo, gobernado primero por los regentistas y luego de junio de 1814 por el Directorio de Buenos Aires.

Cuando Blanes abordó este retrato hacía más de veinte años que se había dado a conocer en Montevideo la litografía con el perfil realizado por Demersay, y podía considerarse muy nutrida la serie de representaciones de Artigas anciano. Por tanto, y reconociendo que pocos años antes, Valenzani había pintado su

66. *La Razón*, Año XXX, N.º 8699, p. 2, Montevideo, 15 de abril de 1908, Abdul-i-Achis (seudónimo), “La nueva personificación de Artigas. Opiniones extremas respecto al cuadro de Blanes”.

67. Carlos Demasi, “La figura de Artigas en la construcción del primer imaginario nacional”, en Ana Frega y Ariadna Islas (coordinadoras), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001, p. 349.

“Artigas en Purificación”⁶⁸ y “Los héroes”,⁶⁹ obras en las cuales aparece un Artigas maduro, la obra de Blanes se convirtió en una imagen icónica, en el sentido de mantener una relación de semejanza con el prócer socialmente respaldada, una vez calmado el impacto que causó al mostrarse por primera vez.

Sin embargo, pese a los esfuerzos realizados a través de los estudios a carbonilla, que también se incluyen en este catálogo, el artista reconocía la arbitrariedad de sus reconstrucciones. Mediaba una gran distancia temporal entre el único retrato de Artigas tomado al modelo, pero al final de su vida, y el actor de la revolución oriental: era absoluta la ausencia de retratos fidedignos de un Artigas joven o al menos de mediana edad que pudieran servir como soportes para representar otras etapas de su vida.

Se ha podido constatar, como establece Eduardo de Salterain y Herrera, en su obra *Blanes. El hombre, su obra y la época*, que el artista no acostumbraba basarse en representaciones previas sobre los asuntos que abordaba. Un ejemplo es que al momento de realizar su tela “Juramento de los Treinta y Tres orientales”, ya existían dos antecedentes del Desembarco, el de Josefa Palacios y el de Luis Sacarelo,⁷⁰ que no parecen haber influido en su obra.

68. La pintura del mismo título, de José María Hidalgo, y la litografía realizada en base a ella por Alfredo Michon para la litografía de Godel se inspiran en esta obra. Ver ficha correspondiente en este catálogo.

69. Pedro Valenzani (Milán 1827-Montevideo 1898). Pintor italiano radicado en Montevideo. Desarrolló una importante actividad durante el Gobierno Provisorio de Venancio Flores (1865-1868), pintando las telas “Entrada del General Flores en Montevideo” y “El General Flores pasa revista a la Guardia Nacional”. Incursionó también en el retrato. Ver José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías*, p.1245. En “Los héroes”, denominado también “Los próceres de la República” (ca. 1876) presentó un retrato colectivo donde figuran importantes personalidades de la historia nacional, entre ellas Fructuoso Rivera, Manuel Oribe, Melchor Pacheco y Obes, Eugenio Garzón, Venancio Flores y Artigas. Para estos retratos se basó en imágenes precedentes, pinturas, litografías y fotografías. Su reconstrucción del prócer parte de Demersay, incorporando cierto rejuvenecimiento, y es también muy similar a la fisonomía que llevó a su tela “Artigas en Purificación”.

70. Josefa Palacios (Colonia, hacia 1837-Montevideo, 1877). Fue una de las primeras mujeres artistas que desplegó su actividad de forma profesional en el Uruguay. Su nombre figura en la sección “Pintores y retratistas al óleo y en miniatura” de la *Guía de Montevideo con algunos pormenores sobre el Estado Oriental del Uruguay*, de J. Horne y E. Wonner (Montevideo, 1859). Además de este “Desembarco de los Treinta y tres orientales”, realizó diversos retratos, como los de la familia Argentó, y pinturas de temática sacra. El “Desembarco...” forma parte del acervo del Museo Histórico Nacional. Luis Sacarelo (s/d). Hijo del botero que cruzó por el río Uruguay hacia la Banda Oriental a los revolucionarios de 1825, parece haber creado su “Desembarco” como aficionado, y con un interés esencialmente documental, dadas las referencias directas recogidas de los testimonios de su padre. La pintura fue obsequiada por el autor a Antonio Quintana, pero desconocemos su paradero actual. De acuerdo a la descripción brindada por Eduardo de Salterain y Herrera en su libro *Blanes: el hombre, su obra y la época*, se trata de una obra de forma oval, en la cual se representó a los Treinta y Tres Orientales en la playa de la Agraciada. Al fondo se ve el río y el bote que se aleja, y en lo alto un rancho.

Sin lugar a dudas “Artigas en el puente de la Ciudadela” ha sido y sigue siendo uno de los retratos que generan mayor impacto emotivo en el público. El debate que generó cuando fue expuesto por primera vez, en 1908, del cual la prensa fue generadora y a la vez eco, trascendió la obra misma. Al decir de Juan Mesa desde las páginas del periódico *Rivera*, Artigas se mantiene allí, sobre el puente de la Ciudadela, al margen de las críticas, en “actitud que parece decir: aquí me tenéis juzgadme, o bien: espero tranquilo el fallo de la historia.”⁷¹

Después de Blanes

Una vez aceptada la imagen de Artigas realizada por Juan Manuel Blanes, distintos artistas ensayaron otras reconstrucciones de su figura. Sin embargo, la referencia a aquella, sobre todo de las carbonillas, es un hilo conductor constante sobre el cual trabajaron pintores y escultores.

ARTIGAS EN EL CAMPAMENTO-1815, BOCETO

LUIS QUEIROLO REPETTO, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO

“L. QUEIROLO REPETTO”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

40 X 56 CM

CA. 1908-1915⁷²

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL SR. RAÚL QUEIROLO, 1975

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3411 (MHN-CA)

71. *Rivera*. Publicación quinquenal, Año I, N.º 23, Montevideo, 15 de mayo de 1908, p.1, Juan Mesa, “Los retratos de Artigas”.

72. En 1908 Queirolo Repetto vio el “Artigas en el puente de la Ciudadela” cuando se expuso en Montevideo. En 1915 la Liga Uruguaya de Fútbol, pasó a llamarse Asociación Uruguaya de Fútbol y adquirió ese mismo año su obra “Artigas en el campamento-1815”. Si bien resulta evidente la influencia de Blanes en la elaboración de la figura de Artigas, Queirolo Repetto lo contextualiza históricamente, haciendo referencia al campamento de Paysandú o de Purificación, intentando aproximarse a la verdad histórica. El pintor consideró verosímil la figura de Artigas creada por Blanes, pero no su ubicación sobre el puente de la ciudadela de Montevideo.



ARTIGAS EN EL CAMPAMENTO-1815, BOCETO PARCIAL

LUIS QUEIROLO REPETTO, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO

“L. QUEIROLO REPETTO”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

56 X 66 CM

CA. 1908-1915

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL SR. RAÚL QUEIROLO, 1975

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3411 (MHN-CA)

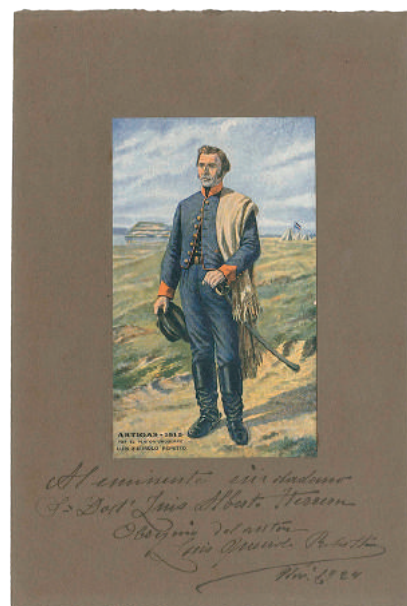
En el primero de los óleos se presenta a Artigas de cuerpo entero, en primer plano. El campamento, ubicado detrás, sobre el cual ondea la bandera artiguista, ocupa la mitad derecha de la tela.

Artigas viste casaquilla militar, respetando el alejamiento del modelo planteado en la década del ochenta del siglo XIX, el que lo representó como General con uniforme de gala. El artista siguió claramente la línea trazada por Juan Manuel Blanes: un Artigas sobrio, consustanciado con el modelo de ciudadanía propiciado por el republicanismo. Es de hecho, una copia de la figura trazada por Blanes en “Artigas en el puente de la Ciudadela”, con los mismos elementos de indumentaria y accesorios, variando únicamente la postura. Al igual que Blanes, Queirolo Repetto incorporó el poncho sobre el hombro, como prenda distintiva nacional. Ambos artistas participaron en el año 1908 de la exposición de Pintores Uruguayos realizada en el Club Católico. Queirolo Repetto decidió conservar esta imagen de Blanes para su interpretación de la figura de Artigas, pero lo ubicó en la sede del Cuartel General en Purificación, en 1815, con un afán realista que se enfrenta a la composición simbólica de Blanes. Estos retratos fueron hechos con la finalidad de reproducirlos, para engalanar con las impresiones diferentes centros e instituciones culturales. Sobre la cromática del artista, afirma Walter Laroche que “nunca choca a la vista por una elocuente armonización de los tonos cálidos y brillantes, con los excesivamente apagados o inexpresivos.”⁷³ Asimismo, se pidieron al artista varias copias, destinadas a la Escuela Artigas en Paraguay, a la Escuela Militar de Montevideo, y al Banco Hipotecario.

El detalle de la pintura constituye un ejercicio de definición de las facciones, trabajadas a partir de pequeñas pinceladas, aplicando el material con empastes. El campamento aparece a la derecha, más alejado que en la tela anterior, con el efecto de centrar la atención en la aproximación directa al rostro.

En el catálogo de la exposición sobre este artista, titulado *Luis Queirolo Repetto. Retratista por excelencia*, Walter Laroche escribió:

73. Walter Laroche, *Luis Queirolo Repetto, retratista por excelencia*. Montevideo, Museo Ernesto Laroche, 1949, p. s/n.



Tarjeta con dedicatoria del pintor Luis Queirolo Repetto al Doctor Luis Alberto de Herrera, 1924. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)



Caricature
Reynolds

Realizó temas de evocación histórica, consagrándose en ese género, con su “Artigas en 1815” –fruto de un hondo sentido emocional– en el que, por la justeza del tono, la fuerza de la evocación, la perfección del dibujo, el planteamiento artístico de la figura y venciendo a fuerza de técnica las dificultades que ofrecen las propias fuentes documentales, construyó una figura del ilustre Precursor que, por su austera majestuosidad, responde al ideal que de la figura del héroe tiene formada la masa del pueblo y la conciencia ciudadana.⁷⁴

Una respuesta a Blanes

JOSÉ ARTIGAS

JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN, FIRMA EN EL SECTOR INFERIOR DERECHO

“J. L. ZORRILLA DE SAN MARTÍN”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

60 X 76 CM

1940

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, ASOCIACIÓN DE BANCOS DEL URUGUAY,

DONACIÓN AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 2004

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 4033 (MHN-CA)

Este retrato de Artigas, se inscribe en el proceso seguido por varios artistas para rejuvenecer sus rasgos a partir de las descripciones de los contemporáneos y el perfil de Demersay. Zorrilla llevó adelante un detallado trabajo de investigación sobre la figura de Artigas, para lo cual ejecutó una serie de catorce carbonillas en las que, partiendo del Artigas anciano, modificó sus facciones progresivamente hasta lograr un rostro de juventud. Para las representaciones en la edad madura, el artista pudo basarse en el antecedente de Blanes, “Artigas en el puente de la Ciudadela”. De hecho, este óleo presenta claras similitudes con una de dichas carbonillas, pero no puede negarse que su ensayo alcanzó una proyección inédita hasta entonces. Mientras que Blanes, Sanuy, Queirolo Repetto y otros recrearon puntualmente el rostro de Artigas en un momento concreto de su vida, Zorrilla se empeñó en una obra total, que cubre la evolución de su aspecto físico a lo largo de los años.

El retrato se recorta sobre un fondo neutro de color oscuro, recurso recurrente en la retratística con la finalidad de centrar la atención en el personaje. Bajo el poncho, de color marrón muy sobrio, es visible una chaquetilla oscura, respetando la interpretación del héroe cívico, que Zorrilla consolidó en múltiples

74. Walter Laroche, ob. cit.



versiones en la pintura y la escultura. Una de las fuentes que pueden haber servido al artista es la descripción de Artigas realizada por el Coronel Antonio Díaz, donde se afirma que el prócer tenía ojos de color claro, lo que el artista respetó en la pintura:

La figura del General Artigas no era vulgar, a pesar de cierto aire adquirido en sus maneras en el largo trato con gentes rudas en sus primeros años, y un tinte en su fisonomía, caracterizado como la del marino, por la frecuente impresión del sol, el aire y el agua, y cierto toque en la mirada verdosa cruzada de líneas convergentes, á la órbita, como la del ágil (sic) avezada á investigar los espacios.

Sus facciones, sin acercarse en nada a la decrepitud, denunciaban á la edad de 30 años la presencia severa de los padecimientos físicos que habían trazado en los surcos imborrables, su cabeza era bien desarrollada particularmente en su conjunción con la columna vertebral, sobre la que descansaba recta y flexible. Su pelo era de un castaño claro, aproximándose al rubio, lo usaba largo y caía en rizos sobre su cuello. Escasos pelos de vigote (sic) y barbas aparecían en su rostro, que tomaba con tal motivo un aspecto pobre y bilioso, complementado por sus pómulos saltantes, la reunión de su entrecejo, y el aire cauteloso rara vez risueño. Su nariz era aguileña, su boca más bien grande, se contraía imperceptiblemente en las extremidades – su cuerpo era bien desarrollado sin ser grueso; su estatura regular, y sin ser cargado de espaldas, tenía una inclinación pronunciada hacia adelante, defecto sin duda adquirido en sus largas marchas a caballo ...⁷⁵

Indudablemente, el Artigas de Zorrilla se aleja de las líneas de representación clásica, del anciano plasmado por Demersay y del previo ensayo de rejuvenecimiento de Blanes. Zorrilla desarrolló su propio proceso de construcción de los rasgos de Artigas, utilizando una línea de representación basada en un ideal romántico del héroe, de mirada transparente.

Esta obra se distancia de la escultura realizada por el mismo Zorrilla quien aborda en esa oportunidad una representación cruda de la vejez.

75. Antonio Díaz, "Historia del General Don José Artigas", en *Historia política y militar de las Repúblicas del Plata*, Tomo XIII, Montevideo, El Siglo, 1879, p. 69.

OBRA INVITADA: ARTIGAS CONTEMPORÁNEO

ANHELO HERNÁNDEZ, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "ANHELO HERNÁNDEZ"
ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA Y BOCETO INCONCLUSO EN EL REVERSO
121,5 x 172 CM

2005

PROCEDENCIA: PROPIEDAD DE LA FAMILIA HERNÁNDEZ HOLZ (MHN-CA)

Este es el retrato más reciente que integra la exposición. En ese sentido, no participa e incluso se despoja de las intenciones laudatorias de las obras más antiguas, pero incorpora nuevos elementos de reflexión. Se presenta como una obra abierta, en la cual los significados posibles no fueron determinados por el artista, dejando espacio a la complicidad y deliberación de los espectadores. Si comparamos este retrato con el pintado por Maraschini vemos que continúa con la tradición de la incorporación escrita del ideario artiguista. Si aquel escribió en el pliego que acompaña a Artigas, "No venderé el patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad", Hernández hace sostener a Artigas un papel donde únicamente se lee "Sean". Si bien se alude al santo y seña atribuido tradicionalmente a los días próximos al 26 de mayo de 1816, en momentos en que se inauguraba la biblioteca pública, "Sean los orientales tan ilustrados como valientes", al dejar inconclusa la frase, queda abierta a diversas continuaciones posibles: Sean (los orientales)... ¿Qué?, o, ¿cómo? O simplemente eso, "Sean" con la absoluta indeterminación del sentido de la palabra, que cada uno ha de llenar con sus expectativas.

Tanto en la obra original como en el boceto en el reverso, Anhele Hernández representó a Artigas sentado, en un entorno neutro, en el cual lo único fuera de su figura y su asiento, es el chambergo y unos papeles sobre el piso, a su lado. El pintor elige al Artigas civil, con una vestimenta acorde, a medio camino entre el pantalón a la rodilla, al estilo de fines del siglo XVIII, o el pantalón largo del XIX: en ambos usa levita azul, "sin vivos ni vueltas". Junto al retrato, permanece en el archivo de sus familiares la descripción de Dámaso Antonio Larrañaga, que fue su fuente de inspiración, reproducida en una revista de uso escolar. Al volver a esta descripción de un testigo directo, Anhele Hernández parece haber intentado plasmar a un Artigas esencial, despojado de otras interpretaciones. Sin embargo, al escoger un rostro para su Artigas, eligió como modelo uno de los estudios a carbonilla de Blanes, decisión que da cuenta de la aceptación de esta obra como la efigie más verosímil de Artigas.

La paleta cromática, en tonos equilibrados de verdes, azules y ocre amarillo ha sido utilizada por Hernández para otros retratos. De alguna forma esta paleta fría quita materialidad a la figura, centrándose en la evocación de una memoria, casi de un concepto.





III. EL ESTADISTA

Otra vertiente en la que incursionaron los artistas abordó la dimensión heroica de José Artigas como organizador provincial y regional, lo que implicaba dotar al personaje de actitudes y entornos muchas veces distintos a los del Artigas militar. Esta forma de interpretar su figura, alejada de la representación de los triunfos bélicos, centrando la acción en lo que refiere a organizar la institucionalidad de aquellos territorios que lo habían proclamado como protector, desprende una lectura interesante, al entender al estadista que proyecta el futuro de aquellas personas que lo siguen. Seguramente el caudillo como conductor del pueblo adquiere aquí un giro singular, al asistir a la revelación de un proyecto político y económico que trasciende la historia inmediata de los acontecimientos.

La voluntad del círculo intelectual de representarlo en estas instancias, tenía por objetivo lograr separarlo del discurso histórico que tejió la “leyenda negra” del artiguismo, signada por las atribuciones de violencia y “anarquía”, para constituirlo como el héroe reflexivo, preocupado por la formación de su pueblo, con capacidad de trabajo político y de organización institucional. Presenta entonces una estatura de hombre diferente, integradora y necesaria para la sociedad que aspiraba a representarlo en imágenes y monumentos.

Posiblemente la figura de José Artigas sea de las más interesantes que se presenta para el análisis histórico en su período de actuación política, pero también al estudiar cómo fue visto por las generaciones posteriores. Ya se ha consignado que su elección para representar al “Héroe de la Patria” revistió una necesidad pragmática de unificación y pacificación nacional que surgió a partir del último cuarto del siglo XIX. Carlos Demasi sostiene:

La Paz de abril de 1872 había implantado una norma de convivencia entre los partidos, que eliminaba el recurso de las guerras civiles, tan frecuentes hasta entonces...

Así se creaba el contexto para la conformación de una identidad propia, que resolviera las antiguas divisiones entre los habitantes del país y construyera una visión aceptable de la historia.⁷⁶

La diversidad y amplitud de criterios en la forma de entender la acción artiguista, se vio reflejada en la representación artística, para la cual ya no resultó suficiente presentar al anciano, al general galardonado, o al conductor de pueblos y ejércitos; también se representó al estadista, centrado en la proyección política, económica, diplomática y cultural de la región.

Ejemplos paradigmáticos de esta orientación son la tela de Pedro Blanes Viale, “Artigas dictando a su secretario José Monterroso” y el óleo de Diógenes Héquet “Congreso del Año XIII”. Estas obras se encuentran en el cruce de distintas vertientes, en la medida que incorporan, como no puede ser de otra forma, el retrato del prócer, pero también constituyen representaciones de grupos propios de la gestión de gobierno. Únicamente la gran composición de Carlos María Herrera, “Artigas en la meseta”, nos presenta una figura ecuestre y solitaria al borde de la llamada Mesa [Meseta] de Artigas, próxima al sitio donde se hallaban instalados la villa y cuartel general de Purificación al formarse la Confederación de Oriente o Liga Federal, mientras se llevó adelante la guerra contra Portugal y contra el Directorio de Buenos Aires. Esta tercera obra se incluye en esta categoría ya que refiere, aunque no sea visible, a la territorialidad política. C.A. Herrera Mac Lean comentó esta pintura destacando especialmente la situación emocional del personaje:

He ahí la quietud melancólica de la escena, dominada por un mismo clima de desolación y resignada angustia. Este proceso lo lleva a una ejecución pictórica serena, lejos de arrebatos pasionales [...]

Aquí el vuelo pictórico está contenido en un afán de veracidad y traducción realista, alejado de la gran escenografía histórica.⁷⁷

El sentido profundo del Artigas que nos presenta Herrera se encuentra más allá del límite de la tela. Vemos al hombre en su papel de patriarca, de “Protector de los pueblos libres”. La geografía no es azarosa, el prócer se encuentra cuarenta y cinco metros sobre el río Uruguay proyectando su mirada preocupada sobre su horizonte político. Esta enorme pintura donde el personaje está representado casi de tamaño natural constituye quizás, y aunque a primera vista no lo parezca, un soberbio ejemplo de la vertiente que estamos refiriendo, ya que en ella todo está

76. Carlos Demasi, ob. cit., p. 343.

77. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social - Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición Carlos María Herrera*, Montevideo, 1961, p. s/n.

aludido, requiriendo que el espectador conozca la extensión de la red provincial de la Liga Federal que se adivina a la derecha más allá del límite del cuadro.⁷⁸

En las otras obras incorporadas a esta categoría, es explícita la vertiente del Artigas estadista. El óleo de Héquet, destinado a ser reproducido en láminas, formó parte de un conjunto de pinturas pensadas con una función didáctica, especialmente orientada a los niños⁷⁹ y a su uso en la escuela primaria. Blanes Viale realizó su obra en el marco de las conmemoraciones de los centenarios, ya que “Artigas dictando a su secretario José Monterroso” le fue encargado por el Poder Ejecutivo en 1919.

ARTIGAS EN PURIFICACIÓN

JOSÉ MARÍA HIDALGO, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “JOSÉ MARÍA HIDALGO PINTOR SEVILLANO”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

130 X 152 CM

1885

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO AL GENERAL JOSÉ MARÍA GOMEZA POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1952

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2335 (MHN-CA)

ARTIGAS EN PURIFICACIÓN

ALFREDO MICHON, DIBUJO - ALFREDO GODEL, LITOGRAFÍA. LLEVA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO LA INSCRIPCIÓN “A. MICHON, DIBUJO” Y EN EL IZQUIERDO “LITOG. A. GODEL MONTO”

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

49 X 65 CM

CA. 1885

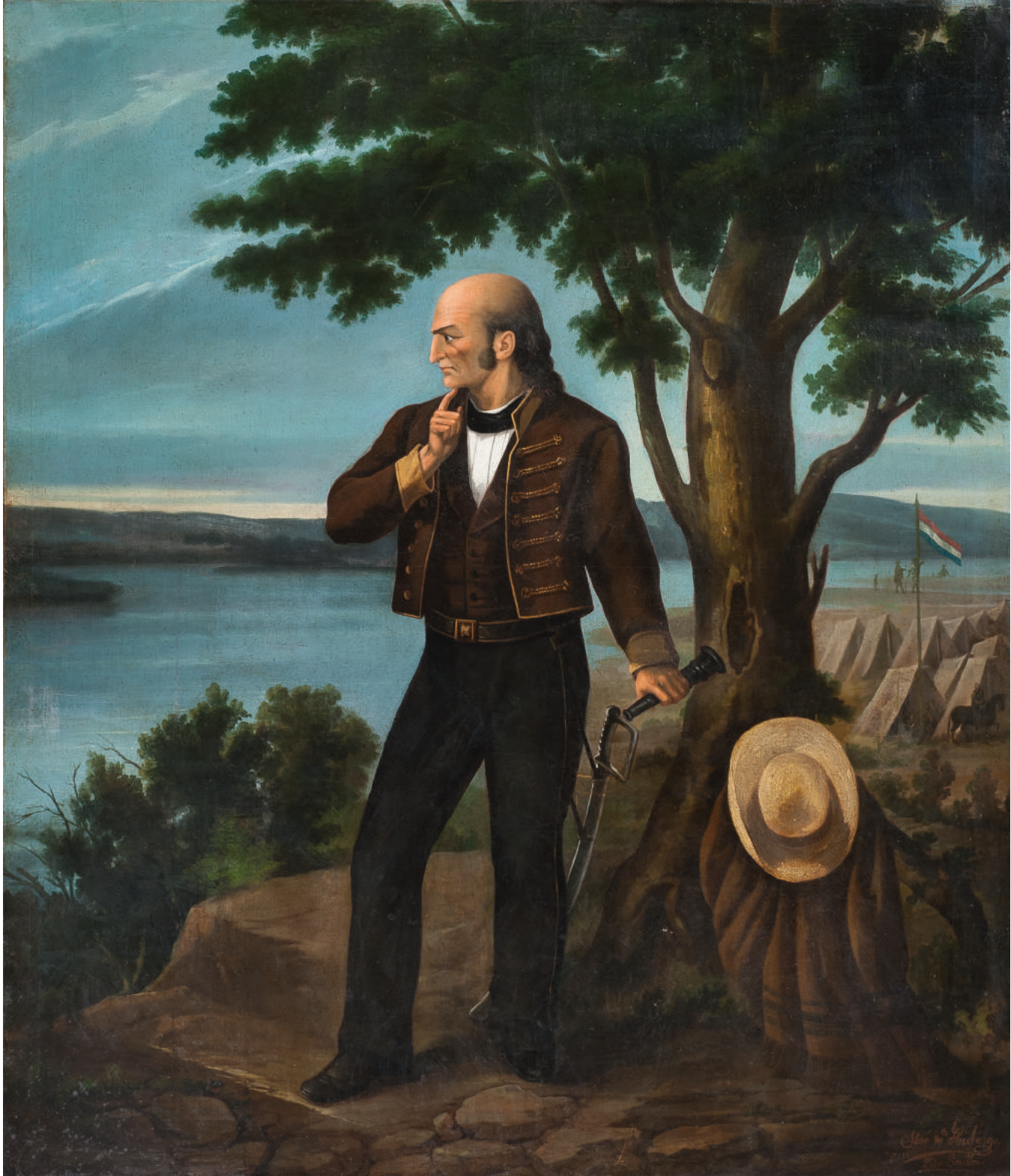
PROCEDENCIA: ADQUIRIDO A V. POGGI POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1941

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ M-X-ART.-18 (MHN-CA)

En la década de 1880 al menos tres artistas abordaron, fuese como creadores o en un rol de copistas, la imagen de Artigas en el campamento de Purificación. Esta representación se sumó a la de Juan Manuel Blanes al ensayar el rejuvenecimiento de la figura del prócer, necesario para situarlo en un contexto temporal y espacial determinado, cuando se hallaba en plena actividad política y militar. Los pintores incorporaron elementos que resurgirán en obras posteriores:

78. En Buenos Aires el “Club Oriental” conservaba otra tela de Herrera, también de gran formato, cuyo boceto en tonos de gris pertenece al Museo Histórico Nacional y se exhibe en esta oportunidad, titulada “Artigas frente a Montevideo”.

79. Ver ficha correspondiente a las pinturas de Diógenes Héquet y documentación adjunta.





Lit. A. Gödel. Mont.

De Michon. Disuj.

EL GENERAL D^o JOSÉ G. ARTIGAS

FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL... declarado por el Cabildo de Buenos Aires (30 de Abril de 1815) ILUSTRE Y BENEMÉRITO JEFE DE LOS ORIENTALES.
Campamento sobre el Río Uruguay cuando la invasión portuguesa al mando del General Lecor (año 1817)
ÚLTIMA ETAPA DE SU VIDA PÚBLICA. EN LA TIERRA DE SU NACIMIENTO, DE SU CARIÑO, DE SUS SACRIFICIOS Y DE SU GLORIOSA POSTERIDAD!
Parecido confirmado por la opinión de contemporáneos, tomado de un cuadro al óleo del Sr. Valenzani.

el campamento, situado en el lateral derecho del cuadro, sobre el que ondea la bandera, aparece también, muy similar, en el óleo de Queirolo Repetto “Artigas en el campamento”.

Es clara la relación de este óleo con la litografía de Alfredo Godel, realizada a partir del dibujo de Alfredo Michon, sin que sea posible afirmar hoy cuál de estas obras se inspira en la otra. Como era habitual la edición de láminas que tenían por base obras de artistas, siendo una forma de popularización y difusión tanto de las bellas artes como de los episodios que constituían la herencia histórica nacional, lo más lógico sería pensar que la litografía haya tenido por función difundir el óleo de Hidalgo. Ambas entroncan con otra pintura, del italiano Pedro Valenzani, que no figura en esta exposición, también titulada “Artigas en Purificación”. El texto que acompaña a la litografía –casi idéntico al que figura al pie del retrato de Artigas impreso por “La Anticuaría”– hace explícita esta vinculación:

El General Don José G. Artigas; FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL. – Declarado por el Cabildo de Buenos Aires (30 de abril de 1815) ILUSTRE Y BENEMÉRITO GEFE [sic] DE LOS ORIENTALES / Campamento sobre el Río Uruguay cuando la invasión portuguesa al mando del General Lecor (año 1817) / ULTIMA ETAPA DE SU VIDA PUBLICA, EN LA TIERRA DE SU NACIMIENTO, DE SU CARIÑO, DE SU SACRIFICIO Y DE SU GLORIOSA POSTERIDAD! / Parecido confirmado por la opinión de contemporáneos, tomado de un cuadro al óleo del Sor. Valenzani.

Los elementos de la composición son los mismos, con algunas variantes, principalmente en la pose de Artigas. Se mantienen el borde de la meseta, un árbol, y al fondo el río Uruguay, la costa de Entre Ríos y el campamento donde aparece izada la bandera, la de Otorgués en la pintura de Hidalgo, la que conocemos como artiguista según el boceto de José María Roo en la de Valenzani. El boceto de Roo, que se acompaña de la descripción, se conserva en el Museo Histórico Nacional. Se trata de un trabajo a tinta y acuarela sobre papel y se lo define como “Diseño de la bandera oriental que por primera vez se enarboló en un baluarte de la antigua Ciudadela de Montevideo el 25 de mayo de 1815”. La bandera lleva números indicadores que refieren a las medidas de la pieza de tela y de cada una de las bandas azules y roja.

ARTIGAS EN LA MESETA

CARLOS MARÍA HERRERA, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO "C M HERRERA -911-"

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

372 x 309 CM

1911

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA, MUSEO

HISTÓRICO NACIONAL, 1987

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 3832 (MHN-CA)

Este cuadro de gran porte se enmarca en la línea de representación del Artigas maduro en la cúspide de su actividad. Está representado sobre la meseta, lugar geográfico al que se asoció hacia el final del siglo XIX su gestión al frente de la Liga Federal, mientras se operaba la mayor extensión del "sistema de los pueblos libres", pero cuando también se abrieron varios frentes de guerra (contra el Directorio de Buenos Aires, contra los portugueses en la Provincia Oriental y en la Comandancia de Misiones). Su impactante figura viste el poncho típico, bajo el cual se percibe el uniforme militar, manteniendo lazos con otras representaciones afirmadas en el siglo XIX, como la de Eduardo Carbajal. El poncho, prenda que figura en distintos retratos, incluyendo el primigenio de Demersay, cobra entonces un significado simbólico, como reivindicación de la tradición americana, constituyéndose en un elemento de identidad. La impronta que el militarismo propició en la representación del General, ha quedado atrás, acorde con las características político-ideológicas del Uruguay del novecientos, cuando el sistema democrático-representativo se afianzaba, los ciudadanos cobraron un papel fundamental como sustento de las instituciones, dada la confianza depositada en el sistema de elecciones, y los gobiernos llevaron adelante políticas de integración social y homogeneización de la identidad nacional.⁸⁰

80. Para otros abordajes de estos aspectos ver Gerardo Cactano (coord.), *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*, Montevideo, Observatorio del Sur-Taurus Santillana, 2000; y Ariadna Islas y Ana Frega, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad" en Ana Frega et al., *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2008, pp. 359-392.

El artista plantea una composición centrada en el personaje al reducir el paisaje a su mínima expresión, únicamente destaca el borde de la meseta del Hervidero.⁸¹ Desde 1899 existe en ese lugar un monumento en honor a José Artigas, una columna de diecinueve metros de altura, un metro por cada departamento del país, sobre la cual se erige un busto colosal del prócer. Este monumento materializó el deseo expresado por Heraclio Fajardo, en respuesta a la capilla expiatoria propuesta por Luis Domínguez desde la composición poética ya citada. Encontramos nuevamente en esta vertiente monumental una apropiación nacionalista de la figura de Artigas, relacionándolo con una configuración política, la de la República Oriental del Uruguay del tránsito del siglo XIX al XX y sus jurisdicciones departamentales, que lo alejan de su proyecto original, en el cual la Provincia Oriental se integraba en un conjunto territorial más amplio. Esta noción es la que parece evocar la composición de Herrera, que ubica a Artigas en un espacio regional abierto.



Monumento a Artigas en la Meseta del Hervidero, inaugurado en 1899. El busto colosal de bronce fue realizado por el escultor Juan Azzarini.^(MHN)

81. Esta meseta cuyas barrancas dan al Río Uruguay, se encuentra en el Departamento de Paysandú, en la región donde se instaló el campamento artiguista en 1815. Durante mucho tiempo se entendió que era el emplazamiento de la Villa de Purificación, que se encontraba en realidad en la otra orilla del arroyo Hervidero. Ver Ana Frega et al. *Informe de la investigación histórico-arqueológica para la localización del emplazamiento de la Villa, Campamento y Cuartel General de Purificación*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, 2003. Edición en CD.



BUSTO DE ARTIGAS DE PERFIL

CARLOS MARÍA HERRERA, FIRMA EN EL BORDE INFERIOR DERECHO "C. M. HERRERA"

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

48 CM DE DIÁMETRO (TONDO)

SE DESCONOCE LA FECHA DE REALIZACIÓN, PROBABLEMENTE HACIA 1910-1911

PROCEDENCIA: SE DESCONOCE

MHN. CARPETAS DE INVENTARIO N.º 1543 Y 1724⁸² (MHN-CA)

Se puede considerar esta obra como un estudio detallado de las facciones para la figura de la gran tela "Artigas en la meseta".

Este tondo con el busto de Artigas de perfil, orientado hacia la derecha, lo presenta con cabello abundante y patillas castaño claro. En su vestimenta se puede observar el cuello rojo del uniforme militar y sobre el mismo un sencillo poncho de vicuña, vestimenta que se hizo habitual en las representaciones de su figura.

El artista trabajó el rostro del prócer destacando algunos rasgos que según documentos escritos y tradiciones orales eran característicos de su persona, como la nariz aguileña y la mandíbula fuerte.

82. El Museo Histórico Nacional cuenta con dos obras similares, este tondo original de Herrera con el perfil de Artigas y una copia del mismo de formato cuadrangular, de 52 x 52 cm. Se desconoce el autor de esta copia, pero en la medida que el Artigas de Herrera fue una de las imágenes oficializadas por el Estado, su reproducción pudo haber sido más frecuente. La versión cuadrangular fue adquirida al Sr. Artigas Eguía en 1944.



ARTIGAS EN LA MESETA, BOCETO PARCIAL A ESCALA REDUCIDA

CARLOS MARÍA HERRERA, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

115 x 115 CM

SE DESCONOCE LA FECHA DE REALIZACIÓN, PROBABLEMENTE HACIA 1910-1911

PROCEDENCIA: SE DESCONOCE

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1423 (MHN-CA)

Esta tela es otro de los bocetos elaborados por Herrera para la pintura “Artigas en la meseta” y es testimonio de un procedimiento habitual, llevado adelante por los artistas al realizar obras de gran formato. Mediante estos estudios preparatorios podían evaluar el aspecto final de la composición y el efecto sobre los espectadores, con un ahorro de recursos. Incluso, como en este caso, se trabajaba sobre la tela sin imprimir.⁸³ El pintor se centró en la figuras del caballo y del cuerpo de Artigas desde los hombros, sin prestar atención a las facciones, abordadas en el tondo; el prócer aparece así “decapitado”, ya que el borde superior del bastidor y el marco quedan a la altura del nacimiento del cuello.

En la conferencia que dictó para ingresar como Miembro de Número al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, el crítico José Pedro Argul afirmó que el caballo tomado como modelo para esta pintura, se encontraba bañándose en la playa Capurro, cuando paseaban por allí el artista y el historiador José María Fernández Saldaña.⁸⁴ Debe atribuirse entonces la elección de ese animal a los ojos inquisitivos del pintor por su entorno, pero también a un considerable margen de azar en la elección de los modelos.

Los bocetos y la obra final constituyen un valioso conjunto que permite estudiar el proceso creativo del artista y comprender el desafío que se le presentó al aspirar a plasmar de forma convincente, en una tela de grandes dimensiones, el proceso de reconfiguración de un personaje especialmente sensible para la sociedad, en su carácter simbólico de héroe fundador en el espacio americano.

83. Recibe el nombre de imprimación la base que da el artista sobre el soporte antes de trazar su obra. Antiguamente se utilizaba una mezcla de cola de conejo con alguna carga inerte, como creta o blanco de España. También podían hacerse imprimaciones coloreadas, que contribuían al efecto final de la pintura, ya que a veces el artista prefería no cubrir con óleo toda la preparación, dejando visible la base.

84. José Pedro Argul, “El pintor de la época modernista, Carlos María Herrera (1875-1914)”. Conferencia dictada con motivo de su designación como miembro de número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, en catálogo de la exposición *Carlos María Herrera*, Montevideo, Galería de la Matriz, 1994, p. 19.



ARTIGAS FRENTE A MONTEVIDEO,⁸⁵ BOCETO A ESCALA REDUCIDA

CARLOS MARÍA HERRERA, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "C M HERRERA"

ÓLEO SOBRE CARTÓN ENTELADO

32 x 40 CM

SE DESCONOCE LA FECHA REALIZACIÓN, CA. 1908

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1936

MHN, CARPETA DE INVENTARIO N.º 107 (MHN-CA)

Este pequeño óleo es un boceto trabajado en blanco, negro y escalas de gris para una obra de grandes dimensiones destinada al Club Oriental de Buenos Aires, institución que posee una rica pinacoteca, integrada también por obras de Juan Manuel Blanes, Miguel Pallejá y Pedro Blanes Viale. En el marco de la celebración de los Centenarios nacionales y en el del Centenario argentino de 1910, los países vecinos sintieron como un deber acompañar a la República Argentina, de modo que diversas colectividades extranjeras engalanaron sus sedes con obras artísticas, o financiaron monumentos para Buenos Aires o las capitales provinciales. La obra de los pintores renombrados fue una herramienta diplomática y cultural en la conmemoración de la historia regional. Pese a las discrepancias sobre la figura de Artigas existente en ambos países, la Argentina lo incorporó al panteón de sus héroes como fundador de la corriente federal.

De acuerdo a la descripción del Club Oriental de Buenos Aires realizada por el diario *El Día* en 1950, la obra definitiva de Herrera se caracterizaba por su "expresivo colorido".⁸⁶ Nada más contrario a este boceto, de paleta baja y limitada en sus tonalidades.

Esta obra, titulada "Artigas frente a Montevideo" alude al primer sitio de la ciudad por los revolucionarios, puesto luego del triunfo decisivo de los ejércitos de la Junta en la batalla de Las Piedras, así como en otros combates. A la derecha se vislumbra el cerro y parte de la bahía. Artigas muestra una actitud desafiante hacia las autoridades españolas, a las que el espectador puede imaginar atrincheradas tras los muros y la ciudadela que no se muestran en la pintura. Establecer la fuente de luz a la izquierda, permitió al artista hacer un uso simbólico de la misma, aludiendo al amanecer, como expresión del inicio de la revolución de independencia.

85. José Pedro Argul, lo denomina "Artigas en el Cerrito". Ver Argul, ob. cit.

86. *El Día*, suplemento dominical, Año XIX, N.º 929, Montevideo 5 de noviembre de 1950, p. s/n, José L. Buzzetti, "Apuntes de viaje. El Club Oriental". Se conservan dos bocetos más de esta obra, que pertenecían a colecciones privadas, uno de ellos de 50 x 60 cm integraba la colección de Octavio Assunção, el otro, de 43 x 51 cm era propiedad de Pablo Rodríguez Sanguinetti. Ver Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social - Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición Carlos María Herrera*, ob. cit.



ARTIGAS DICTANDO A SU SECRETARIO JOSÉ MONTERROSO

PEDRO BLANES VIALE, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

328 x 239 CM

CA. 1919

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN,

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1939

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 936 ^(MHN-CA)

Blanes Viale incursionó principalmente en dos vertientes pictóricas, el retrato y el paisaje, géneros en los que destacó por sus audacias cromáticas y el empleo del empaste. La pintura de historia corresponde a la última etapa de su vida y se relaciona con el clima imperante en el Uruguay al producirse las conmemoraciones del centenario de 1810 en Buenos Aires, de la Batalla de Las Piedras en 1811 y enfrentándose a la discusión sobre la verdadera fecha de la independencia en el Uruguay, en la proyección de los centenarios de 1825 y 1830. El establecimiento del artista en Montevideo, a partir de 1916, posibilitó su participación en un ambiente emocionalmente propicio para las representaciones de acontecimientos del pasado nacional. La tela fue encargada al artista por el Poder Ejecutivo en el año 1919.

Pocas son sus obras correspondientes, junto con ésta, al género histórico: “Jura de la Constitución de 1830”, “Las Instrucciones del Año XIII”, “Artigas arando en el Paraguay”. Se trata de composiciones de grandes dimensiones, como había sido tradicional para esta temática que no dejó de buscar el impacto, creando las figuras del tamaño de personas reales, o aún de un tamaño mayor al natural. Si se observa detenidamente el cuadro, Artigas está levemente por encima del espectador, cuyo horizonte se encuentra a la altura del secretario y el chasque. Mientras tanto, el esclavo, que se inclina en el fogón se encuentra por debajo del horizonte del observador. En la tela se ve el interior de un rancho, posiblemente en Purificación, donde Artigas dicta a su secretario, el franciscano José Monterroso. La atención se concentra en las dos figuras principales mediante el juego de luz y color: sólo las facciones de Artigas y Monterroso están tratadas e iluminadas en tonos claros; los otros personajes, aunque no pasan desapercibidos se desdibujan en la penumbra y dos se pierden en el fondo, hacia la derecha. Si bien Monterroso con su mesa y sus papeles es el centro de la composición, el predominio de la figura del prócer, de pie y desplazado hacia la derecha, se logró intensificando la luz en su poncho claro, que contrasta con el hábito oscuro del sacerdote, y su postura erguida y firme. El empleo de una actitud digna como forma de diferenciación frente al resto de los personajes se repite en “Las Instrucciones del Año XIII”. No escapó al artista la concepción integradora del artiguismo, ya que aparecen representadas las etnias que poblaron la región y se sumaron a la revolución: indios (el chasque a quien un militar sentado de espaldas al espectador entrega una carta), negros (el personaje que ceba mate a la derecha) y criollos,

representados por el mismo Artigas y por Monterroso, destacándose en esta obra la atribución de un aporte social al reconocerse plásticamente los diferentes grupos que acompañaron a Artigas en la etapa más radical de la revolución.

La ambientación característica de la vida en campaña está dada por el rancho, cuya estructura interior es visible, y por los cráneos de vaca utilizados como asiento en torno al fogón, como muestra de la austeridad del cuartel general. Blanes Viale controló su vocación como pintor paisajista: el campo, una enramada, caballos y jinetes aparecen discretamente a través de las dos aberturas. Debe consignarse que la obra es tributaria de las descripciones que hicieron Dámaso Antonio Larrañaga y los hermanos Parish Robertson al entrevistarse con Artigas.



Retrato de José Monterroso, óleo sobre tela de Cayetano Gallino, anterior a 1838. Montevidéo, Museo Histórico Nacional. (MHN-CA)

Al momento de realizarse esta obra, se había alcanzado un consenso en la reconstrucción de las facciones de Artigas, y en pocos años más se decretaría cuáles entre aquellas imágenes revestirían carácter oficial. La figura de José Monterroso, de particular importancia en el período más radical de la revolución artiguista, está delineada por sus atributos sacerdotales, sin reparar en sus rasgos. De Monterroso, sin embargo, se conserva en el Museo Histórico Nacional un retrato que le fuera pintado en vida por el genovés Cayetano Gallino, anterior por tanto a 1838, y que posiblemente fuera conocido por Blanes Viale. En dicho retrato el modelo cuenta con unos cincuenta años, veinte más de la edad con que se lo debía representar en aquella obra. El artista se pudo basar en el retrato original y adecuarlo al aspecto que presentaría en la década de 1810 mediante un proceso de rejuvenecimiento similar al realizado posteriormente por José Luis Zorrilla con Artigas.

Esta pintura fue reproducida en reiteradas oportunidades, y se la interpretó como una representación de Artigas dictando las instrucciones a los delegados de la Provincia Oriental ante la Asamblea Constituyente, en 1813, acontecimiento al que Blanes Viale dedicó otra obra monumental, perteneciente al acervo del Palacio Legislativo. Sin embargo, debe aclararse que no corresponde a ese momento histórico, entre otras razones porque en 1813 el secretario que acompañó a José Artigas en el Congreso de Abril no fue José Monterroso sino Miguel Barreiro. De igual forma, los personajes que acompañan a Artigas en la composición no se corresponden con la situación de los delegados de los pueblos de la Banda Oriental reunidos en Congreso en la Quinta de Cavia, en la zona de Tres Cruces, delante de Montevideo durante el segundo sitio. Debe consignarse que con el crecimiento de la ciudad a lo largo de los siglos XIX y XX, la zona de las Tres Cruces forma parte hoy de la planta urbana.



Publicidad de cigarrillos La Paz, serie titulada "Obras maestras", que reproduce la pintura de Pedro Blanes Viale "Artigas dictando a su secretario José Monterroso". (MHN)

Como detalle anecdótico es interesante recordar que la celebridad alcanzada por esta pintura hizo que fuera difundida a través de la serie de láminas publicitarias de cigarrillos "La Paz" de la década de 1930, que bajo el nombre "Obras





maestras” reunió una serie de pinturas de artistas nacionales y europeos, siendo un ejemplo de las diversas maneras utilizadas para difundir y prestigiar el arte nacional en la sociedad, entre otras múltiples reproducciones en folletos y libros de texto.

ARTIGAS DICTANDO A SU SECRETARIO JOSÉ MONTERROSO, BOCETO A ESCALA REDUCIDA

PEDRO BLANES VIALE, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “P. BLANES VIALE” Y CON LA INSCRIPCIÓN DEDICADA “A MI BUEN AMIGO EL DR. PABLO BLANCO ACEVEDO”

ÓLEO SOBRE CARTÓN, ADHERIDO A TABLAS

73 X 60 CM

CA. 1919

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, COLECCIÓN DR. PABLO BLANCO ACEVEDO, DONACIÓN DE ROSINA PÉREZ BUTLER DE BLANCO ACEVEDO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1942

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1494 (MHN-CA)

El boceto de la obra precedente presenta diferencias con la versión final. Si bien el artista mantuvo la composición en líneas generales, en esta oportunidad Artigas aparece de uniforme militar, sin el poncho característico, aunque su postura es similar. Este no es un detalle menor, si damos a esta prenda el valor simbólico que adquiere en la composición. El Artigas que viste poncho se vuelve un paisano, aunque excepcional quien, al decir de Dámaso Antonio Larrañaga en su *Diario de Viaje a Paysandú en 1815*, “conoce mucho el corazón humano, principalmente el de nuestros paisanos, y así no hay quien le iguale en el arte de manejarlos.”⁸⁷ Según esta representación, Artigas recupera una dimensión de conductor civil y rural, en contraposición con el militar galardonado de corte napoleónico o el magistrado ciudadano que encontramos en la litografía de Gouarnalusse.

En el boceto sin embargo, se desarrolla una versión de carácter castrense. El artista planteó en sus dos composiciones las orientaciones que descollaban en la época, la representación del conductor revestido de sus raíces de identidad americana a través de una prenda tradicional como es el poncho, y la representación del héroe militar.

Artigas comparte con el fraile la centralidad de la escena, pero en este caso la fisonomía del personaje religioso difiere con la construcción de las figuras de Monterroso antes citadas. Algunas líneas abordadas se mantienen intactas, como es la presencia de representantes de los distintos grupos étnicos, indios y negros

87. Dámaso Antonio Larrañaga, ob. cit., p. 119.



que acompañan a Artigas y las figuras que aparecen en un segundo plano a la derecha, en las sombras, con vestimenta europea. Una hipótesis acerca de estas dos figuras es que se trate de los hermanos Robertson, comerciantes británicos en la región, quienes dejaron una descripción de Artigas y de las condiciones en las que vivía en el Cuartel General, que puede haber sido usada por Blanes Viale en la documentación para la composición del cuadro:

¿Qué creen que vi?; Pues, al Excelentísimo Protector de la mitad del Nuevo Mundo sentado en un cráneo de novillo junto al fogón encendido en el piso de barro de un rancho, comiendo carne de un asador y bebiendo ginebra en guampa! Lo rodeaban una docena de oficiales mal vestidos, en posturas semejantes y ocupados en lo mismo que su jefe. Todos estaban fumando y charlando. El Protector dictaba a dos secretarios que ocupaban junto a una mesa de pino los dos únicas desvencijadas sillas con asiento de paja que había en la choza...”⁸⁸

El empleo de una luz fría en el interior del rancho es más intenso que en la obra definitiva, y se destaca en el paisaje de fondo, visible a través de las aberturas, una tendencia a sintetizar las formas.

Este boceto, tiene matices impresionistas más marcados en algunas áreas. Una vez completada la idea para esta composición, Blanes Viale se mantuvo en la representación figurativa, adecuada al tratamiento de obras históricas. El boceto, dedicado a su amigo, le brindaba mayor libertad para el trazado del episodio. Se podría pensar, teniendo en cuenta la trayectoria académica del Dr. Pablo Blanco Acevedo, en la posibilidad de que aportara datos y sugerencias históricas al pintor para la “corrección” y el destaque de los aspectos de interpretación histórica de esta pintura, tal como ocurrió en el caso de su composición de “Las Instrucciones del año XIII”.⁸⁹

88. “Cartas de los hermanos Juan P. y Guillermo P. Robertson en las que relatan las andanzas en las Provincias del Río de la Plata en 1814 y 1815”, en Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, XXVIII, Montevideo, Monteverde y cía, 1989, pp. 175-180. Una edición completa de la obra original en inglés se encuentra en la biblioteca de Pablo Blanco Acevedo, hoy en el fondo bibliográfico del Museo Histórico Nacional. Pablo Blanco Acevedo asesoró a Blanes Viale en la composición de por lo menos dos de sus cuadros, éste que estudiamos en esta ocasión y “Artigas en el Congreso de Abril”.

89. Cfr. Juan Pivel Devoto, Prólogo, en Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, XI, Monteverde y cía., 1974, pp. CXX-CXXI.

La obra fue un encargo del Poder Ejecutivo y el artista debió respetar formas y gustos aceptados desde tiempo atrás en una sociedad estéticamente conservadora, especialmente en lo que corresponde a la representación de la historia, si bien no estamos frente a una pintura academicista en la línea del siglo XIX. Blanes Viale representa una corriente que recoge aportes del “manchismo” y el impresionismo, que pueden apreciarse también en la obra terminada y, sobre todo, en el boceto.

ENTREVISTA DEL GENERAL ARTIGAS CON EL DOCTOR DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA

GILBERTO BELLINI, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "G. BELLINI"

ACUARELA Y TINTA SOBRE PAPEL

52 X 34 CM

ANTERIOR A 1935

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO A LA GALERÍA "MECENAS" DE MONTEVIDEO POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1945

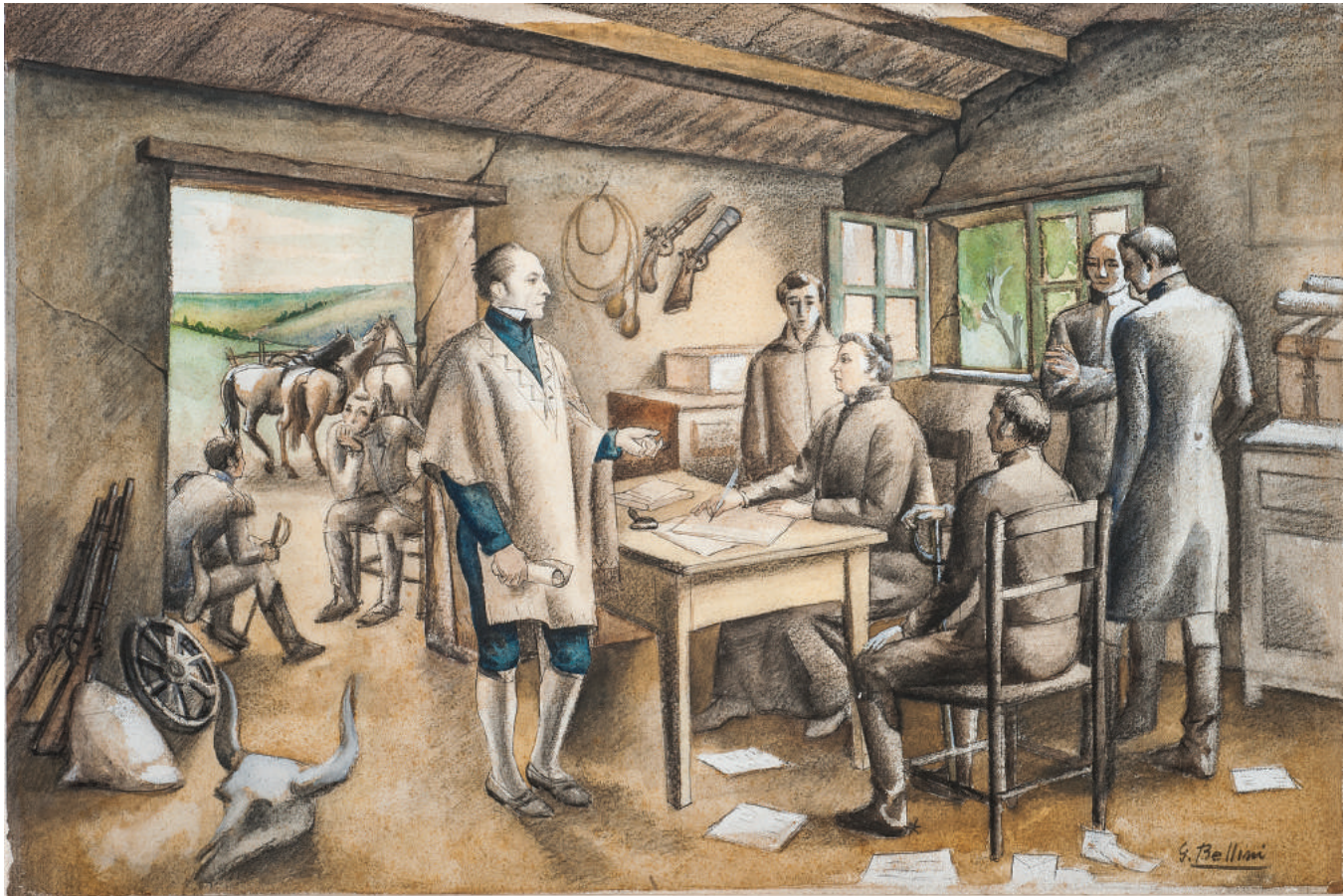
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1998 (MHN-CA)

Esta obra es una recreación del artista a partir del relato de Dámaso Antonio Larrañaga en el que narra su encuentro con José Artigas, en su *Diario del Viaje de Montevideo a Paysandú* en 1815. Bellini tomó elementos del documento y representó la escena de la entrevista. El valor de la descripción en el Diario de Larrañaga radica en que, con la mirada del naturalista acostumbrado al ejercicio de la observación tanto como del hombre comprometido con la vida pública, realiza un perfil detallado del prócer y de las condiciones de vida que lo rodeaban, aportando numerosos detalles sobre la fisonomía y la personalidad de Artigas, además de valoraciones políticas propias y datos del ambiente social al momento de desarrollar su comisión.

El pintor, retornado a Uruguay desde Europa hacia 1930, acercó al medio montevideano las enseñanzas recibidas en el taller de André Lhote en París. Parte de la pintura de Bellini se caracteriza por lo que Gabriel Peluffo definió como "las explícitas construcciones geométricas que ordenan su composición".⁹⁰ Esta vertiente de la pintura figurativa de la década de 1930, visible incluso en algunas de sus obras más reconocidas, como el retrato de Fructuoso Rivera, no se refleja en esta acuarela, en la que despunta una libertad propia de la ilustración. Incluso podría pensarse en "Artigas dictando a su secretario José Monterroso" de Pedro Blanes Viale, como una posible fuente de inspiración. Trocando la ubicación de Artigas hacia la izquierda, y cambiando a Monterroso por Larrañaga, las similitudes entre ambas escenas son claras, no así la sensibilidad que se desprende de la composición ni tampoco el lenguaje plástico.

Pese a su temprana muerte, Bellini dejó una producción considerable con un estilo personal. Al igual que otros artistas, incursionó en el género histórico en un momento en el cual los festejos de los centenarios ofrecían una ocasión propicia para el lucimiento de los artistas. En esta línea se integran "Batalla de Cagancha" y los retratos de Carlos Federico Lecor y del Presidente Fructuoso Rivera.

90. Gabriel Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, *Representaciones de la modernidad (1930-1960)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, p. 53.



**MARE LIBERUM. FIRMA DEL TRATADO DE COMERCIO
ENTRE LOS INGLESES Y ARTIGAS, JEFE DE LOS ORIENTALES,
2 DE AGOSTO DE 1817, BOCETO A ESCALA REDUCIDA**

JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

140 x 65,5 CM

CA. 1944

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO A SU AUTOR POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1946

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2024 (MHN-CA)

Esta recreación de otro episodio histórico en el marco de la Confederación de Oriente o Liga Federal, tiene a Artigas como figura central. El Jefe de los Orientales firma un tratado de comercio con el representante del Comandante de la Estación Naval británica en el Río de la Plata, Comodoro William Bowles, el Teniente de Navío Edward Frankland en el Campamento de Purificación el 2 de agosto de 1817, cuyo propósito era garantizar la libre navegación del río Uruguay y el libre comercio.

El primer artículo del tratado establecía:

“Artículo 1º - El Jefe de los Orientales admite por su parte a un libre comercio a todo comerciante inglés. Por este artículo queda dicho jefe comprometido de respetar la seguridad en sus personas y propiedades, con tal de que al presentarse cualquiera de dichos comerciantes en nuestros puertos presente el Pasaporte del señor Comandante Inglés o quien lo represente.”⁹¹

En nota pasada por Artigas a las receptorías para dar cumplimiento del convenio escribió:

Convencido de la importancia que demanda el comercio para el fomento de los pueblos y convenido con el Señor Comandante Inglés y el Cónsul de S. M. Británica sobre los artículos que servirán de base a la reciprocidad de un libre comercio entre los súbditos de S. M. Británica y nuestros ciudadanos; por ésta mi orden deberán ser admitidos en cualquiera de los puertos habilitados de nuestra dirección a un libre y mutuo comercio, en el modo y forma expresado en los Artículos del Convenio, que adjunto al efecto y deseado que ésta mi orden circular tenga su más exacto cumplimiento, pasará de Receptoría en Receptoría hasta la última de esa Jurisdicción de donde se me devolverá el original, con la nota al pie, de los receptores de haber dejado copias autorizadas en el Registro de su cargo y de haberlas pasado al Señor Comandante o Juez del Pueblo, quien la mandará publicar y fijar en los parajes acostumbrados, para que impuestos los ciudadanos de ésta, mi resolución,

91. Jacinto Duarte, *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*, Montevideo, 1952, p. 15.



tenga en todos y en cada uno de ellos su más exacto cumplimiento, siendo responsables los dichos Jueces o Comandantes como igualmente los Receptores sobre la menor infracción de cualquiera de los Artículos estipulados. Dada en Purificación el 19 de Setiembre de 1817.- José Artigas.⁹²

Junto al prócer aparecen sus secretarios, Miguel Barreiro y José Monterroso, y el Teniente de Navío Edward Frankland, Comisionado del Jefe de la marina británica en el Río de la Plata. Más allá de que el acuerdo nunca fue ratificado por Su Majestad Británica, fue interpretado como un ejemplo de política de estado por numerosos historiadores. En la escena, los personajes centrales están rodeados por una serie de tipos populares, representando la llamada *Patria Vieja*, –que da a su vez nombre a otra pintura del artista–, cara a las representaciones de Zorrilla. Se trató de un acontecimiento destacado del gobierno artiguista, y muestra su preocupación por realizar diversos acuerdos y gestiones diplomáticas. Thomas Lloyd Halsey, entonces Cónsul de los Estados Unidos de Norteamérica en Buenos Aires, visitó a Artigas en el campamento de Purificación en el momento en que se gestaba este tratado con Inglaterra. Dada la importancia del mismo y las posibles consecuencias que podría traer para la región, informó a las autoridades de Washington, generando tal repercusión que el tema fue recogido en la prensa de la época, e incluso el presidente Monroe informó sobre el mismo al Congreso. Zorrilla de San Martín recreó esta escena en otra tela de importantes dimensiones, en la que la villa y cuartel general de Purificación se recrea como un abigarrado emporio comercial.

Para interiorizarse de este episodio, el artista recurrió en diversas oportunidades al Museo Histórico Nacional, con la finalidad de solicitar información y estudiar los elementos necesarios para su composición. Puede verse en este caso, como en otros, al museo como una institución referencial para los artistas a la hora de emprender la realización de obras de carácter histórico, e incluso la misma institución auspició concursos que le permitieron dotarse de representaciones de episodios y de retratos de personalidades de los que no existían imágenes previas. Para ello brindó a los interesados asesoramiento sobre vestimenta, mobiliario de época y sobre los protagonistas de los episodios a representar, mediante el acervo y la documentación que custodia.

La versión definitiva de esta obra, de grandes dimensiones (410 x 200 cm), fue realizada para la Sala de Sesiones de la Cámara de Comercio de Montevideo y se expuso al público en el Salón Nacional de Bellas Artes. En 1975 sirvió para la ilustración de un sello de correo.

92. Jacinto Duarte, ob. cit, p. 15.

La representación del Artigas estadista, llevó al diario *El Día* a realizar la siguiente reflexión sobre este trabajo de Zorrilla:

Pero queremos detenernos especialmente en el original aspecto de Artigas, expresado plásticamente por vez primera con la indumentaria que el Coronel Antonio Díaz describe en su frase... “usaba capote de paño con esclavina en invierno”. El Artigas civil que poco conocemos despierta aquí un especial interés por la dignidad y sobriedad con que lo ha tratado el artista, aprovechando notablemente la indumentaria que se presta magníficamente para exponerlo en uno de los aspectos importantes de su vida. Sin restarle sencillez, le procura verdadera dignidad y apostura, pudiendo afirmarse que tenemos a nuestro héroe representado con verdad histórica en su cometido civil. Este –que no fue menos importante que el militar–, necesitaba la expresión plástica que fijara esa imagen nueva y creemos que Zorrilla de San Martín lo ha logrado en este cuadro, realizándola tanto en los rasgos fisonómicos como en la indumentaria y en los elementos ambientales, de modo definitivo.⁹³



La Patria Vieja, óleo sobre tela de José Luis Zorrilla de San Martín, 1942. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

93. *El Día*, suplemento dominical, año XIII, N.º 590, Montevideo, 7 de mayo de 1944. pp. s/n, E. V. [¿Eduardo Vernazza?] “Tratado de 1817. Cuadro de José Luis Zorrilla de San Martín”.

IV. JEFE DE LOS ORIENTALES

La inclusión de la imagen de Artigas en composiciones de grupo y representaciones de acontecimientos, continuó la corriente de pintura histórica desarrollada previamente en Europa. En este sentido, el Uruguay se incorporó a una tradición que, a partir de las revoluciones burguesas y los movimientos nacionalistas, adaptó a las nuevas formas políticas liberales y republicanas en el marco de naciones recientemente constituidas, un género que tradicionalmente había servido a la exaltación de los triunfos monárquicos y de la historia sagrada. La búsqueda de un lazo que uniera al relato con la imagen, llevó a la recreación de batallas y episodios diversos de carácter político, diplomático, cultural, religioso, en una búsqueda necesaria para la definición de una historia propia en las instancias fundacionales de algunos estados y en la redefinición política de otros.

En 1879 el poeta Juan Zorrilla de San Martín expresó esta necesidad de la nueva nación en su *Leyenda Patria*: “Es la voz de la patria... Pide gloria. Yo obedezco esa voz...”; gloria reclamada desde diversos sectores públicos y privados, en el marco de la construcción simbólica de una identidad nacional. El Uruguay, en cuya sociedad crecía la inmigración, y pervivían formas violentas de participación política, necesitaba de una figura que resultara integradora: debía hallarse el gobernante-vínculo social que garantizara simbólicamente el pacto, y ese fue José Artigas.⁹⁴

En tal sentido, diversos artistas se orientaron a construir un relato en imágenes de los orígenes nacionales, incorporando aquellas características culturales que permitirían la integración social y aquellos acontecimientos que lo hermanaban pero a la vez diferenciaban en el contexto regional.

El arte oficial avaló el relato histórico al aportar algo tan valioso como la imagen y la posibilidad, para los espectadores, de formar parte de cada acontecimiento representado. Desde el punto de vista artístico esta captación del espectador utilizaba el recurso del gran formato y la proporcionalidad entre el

94. Un estudio sobre este punto puede verse en Ariadna Islas, *La Liga Patriótica de Enseñanza. Una historia sobre ciudadanía, orden social y educación en el Uruguay (1888-1898)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

observador y las figuras representadas. La pedagogía de la imagen cobró aquí una importancia mayúscula.

Es en este marco que comenzaron a aparecer grandes obras de pintores destacados, del medio local y regional, que abordaron aquellos acontecimientos referenciales de nuestra historia. Estas composiciones mantienen el interés del público, originado muchas veces en el conocimiento de una referencia escrita (partes de batalla, descripción de ceremonias, novelas, poemas, artículos de prensa, etc.), o del relato recogido en la escuela durante la infancia. La imagen actúa como un estímulo fundamental para el nacimiento del sentimiento patrio, por lo que estas obras buscan trascender a los héroes que las protagonizan. Brindan al espectador una idea socialmente consensuada de la historia que se está escribiendo, difundiendo y estudiando, aportan a la reconstrucción de los episodios en la percepción de los ciudadanos, brindándoles una forma visual de recrear el relato y dotarlo de vivacidad. Como si de descubrir un código se tratase, el artista da vida y revela en su obra los secretos vividos por otros en un pasado más o menos lejano.

La mirada del espectador salta de un personaje a otro, de un detalle a otro, establece lazos entre paisajes, personajes, actitudes representadas con los relatos conocidos. Mucho antes de la conmoción que generaron los medios audiovisuales, las imágenes fijas tuvieron también un valor importante. Una vez culminados los procesos de la independencia y formación de las repúblicas, se abrió un período en el que los nuevos estados se afianzaron, incorporando también una nueva simbología patria, adoptando nuevos emblemas que permitieran una clara diferenciación de la monarquía española.

En el Uruguay de fines del siglo XIX y comienzos del XX los artistas que se enfocaron en el género histórico trabajaron activamente en la construcción, sobre bases fidedignas, de obras que transmitiesen valores éticos, fundamentales para sustentar a la sociedad en formación de un país que entendía necesario dejar atrás su pasado bélico y bárbaro, para vivir un presente y proyectar un futuro basado en el orden social y el progreso de la nación. Civilizar a la nación, utilizando los elementos que se hallaban a disposición del Estado como el sistema escolar, constituyó una meta a alcanzar. Una nación moderna debía ahondar en sus raíces históricas, en las cuales encontrar la fuerza moral para construir ese país modelo. Allí jugó un rol fundamental el relato histórico y su representación en imágenes.

Estas escenas de nuestra historia, gigantes muchas veces por sus dimensiones pero también por su concepción simbólica, reflejan a su vez la evolución del arte desarrollada en Europa, donde los artistas concurrían a formarse o perfeccionarse. Mientras que las más antiguas se vinculan al lenguaje académico, el siglo XX aportó formas y soluciones plásticas propias, que permitieron definir las como parte del desarrollo artístico local y por tanto de la evolución cultural del país.

Sin embargo, estas representaciones cuentan también con un grado inherente de ficción. Recrean la realidad presentando hasta cierto punto una imagen idealizada o alegórica de los sucesos. Por la imposición de la imagen, la batalla de Las Piedras fue, para el observador, la interpretación visual que pintó Juan Luis Blanes en su tela “Batalla de Las Piedras. Rendición de Posadas”, con una distribución específica de las figuras, una cromática estudiada y una narración en planos perspectivos, pero en la que es imposible reproducir punto a punto el acontecimiento como realmente se desarrolló.

La pintura de historia pues, se presenta como un género complejo, requiriendo de los artistas indagaciones profundas, ya que estaban obligados a la verosimilitud, al tener que reconstruir las facciones de los protagonistas, así como también los escenarios y la cultura material (vestimenta, armamento, mobiliario). Al mismo tiempo que empleaban su imaginación para recrear y componer los momentos concretos de los acontecimientos, también realizaban estudios documentales profundos para lograr la ilusión del testimonio.

BATALLA DE LAS PIEDRAS-RENDICIÓN DE POSADAS

JUAN LUIS BLANES, CON INTERVENCIONES DE JUAN MANUEL BLANES, SIN FIRMA
ÓLEO SOBRE TELA INCONCLUSO, CON BASTIDOR DE MADERA

503 x 304 CM

CA. 1890-1895

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, ANTIGUO MUSEO NACIONAL, MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1942

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1468 ^(MHN-CA)



Puntas de lanza. Inicios del siglo XIX.
Montevideo, Museo Histórico Nacional.
(MHN-CA)

Esta obra es ejemplo de una línea de composición histórica característica del siglo XIX, y de larga tradición en Europa, denominada popularmente “pintura de batallas”, acontecimientos históricos por excelencia en el relato de los procesos políticos. En esta tela se mantiene la concepción tradicional para este género de gran formato, relacionado en sus orígenes con la costumbre de ubicar las obras en los amplios ambientes oficiales y palaciegos para exaltar las victorias del rey o del gobierno que las encargaba. A partir del arribo de artistas inmigrantes y de la producción local, las representaciones de batallas se volvieron populares también en las repúblicas formadas en los antiguos dominios de la monarquía española. La historia patria, señalada y forjada a través de múltiples conflictos armados, ofrecía un rico repertorio para el género y para el lucimiento de los artistas.

Esta corriente mantenía una estética común trasladada a los territorios americanos. De esta forma hay un tratamiento similar en los personajes, así como la introducción de diferentes planos y la utilización del paisaje como marco de la heroicidad de la escena tratada. En general en estas obras los protagonistas centrales se encuentran agrupados en sectores de la composición, que dan





referencia de los triunfadores y de los derrotados. Destacar a las figuras principales mediante retratos ecuestres fue un recurso habitual para establecer la diferencia de estatus en relación al resto de los personajes, habitualmente los soldados o combatientes. Muchas veces, el empleo del “brazo extendido”, del o de los personajes principales, guía al observador hacia la escena secundaria, pero no por eso menos trascendente, que se desarrolla en el campo de batalla.

El momento recreado por Juan Luis Blanes es el de la rendición de Posadas, cuando el combate prácticamente ha concluido, continuando al fondo las últimas batidas. En el centro, el vencido se dispone a entregar su sable al Presbítero Valentín Gómez, en gesto simbólico de la rendición.

Para la figura de Artigas, el artista retomó la línea trazada por su padre, quien recreó el rostro del prócer a través de los estudios de frente y perfil en las carbonillas ya descriptas. Por su larga experiencia, los éxitos alcanzados en pintura histórica, y sus indagaciones para su “Artigas en el puente de la Ciudadela”, Juan Manuel Blanes pudo aportarle información diversa y sustantiva para incorporar el retrato en la composición.

Resalta también la arbitrariedad de la reconstrucción histórica, el momento que se registra es seleccionado por el artista, así como el enfoque y la profundidad en la que sitúa la escena. La obra actúa como un disparador emotivo, buscando la identificación del público con lo representado, al punto que este cuadro se ha convertido en la imagen referencial y oficial sobre este acontecimiento fundamental de la tradición de la historia nacional, siendo reproducido en distintos formatos y técnicas con una finalidad esencialmente pedagógica.

Esta tela es una valiosa fuente de información sobre el proceso de trabajo del pintor de historia. La composición es abigarrada: entre diversos tipos sociales destacan como personajes principales en el centro de la obra el Capitán de Fragata José Posadas y el Padre Valentín Gómez. Pero sobre todo José Artigas, es resaltado en una figura ecuestre. El artista empleó una serie de recursos pictóricos para centrar la atención del observador en la imagen de Artigas: el caballo alazán, el color oscuro de su uniforme, la postura del personaje, al aparecer como el más alto de los jinetes. La obra define su equilibrio a partir de la utilización de algunos elementos como la vestimenta oscura de algunas figuras, que actúan de contrapunto, el mismo Artigas y el Padre Valentín Gómez, a la izquierda y, en el sector derecho, el soldado que sostiene la brida de un caballo, el militar con capa y sombrero de copa y el soldado muerto con uniforme español. El boceto preparatorio, de reducidas dimensiones y también realizado al óleo, permite advertir los cambios que el artista realizó al pasar al gran formato. En la obra definitiva, que permanece inconclusa, puede apreciarse el dibujo utilizado como base y la progresión de la pintura mediante zonas coloreadas, en las que se



Sable de marina con su vaina, cuya propiedad se atribuye al capitán español José Posadas, ca. 1810. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN-CA)

daba precisión a los detalles. Esto se hace notoriamente visible en las partes no terminadas, como en el rostro de Posadas y en las manos de Artigas.

Tras la muerte de Juan Luis Blanes, una Comisión integrada por artistas y amigos del pintor, propuso al gobierno la adquisición de la pintura para destinarla al Museo Nacional. Entre los argumentos esgrimidos para sensibilizar a las autoridades, los integrantes de la misma dejaban claro el valor que el arte tenía en la vida de las sociedades: “Los pueblos, como los hombres, no viven sólo vida material, y la civilización y cultura de una nación no se pueden revelar más brillantemente, que con las producciones intelectuales de sus hijos.”⁹⁵

Adquirida la tela por el Estado, se solicitó a Juan Manuel Blanes que la terminara. El artista aceptó, pese al conflicto emocional que le producía intervenir sobre lo que su hijo había dejado inconcluso, pero señaló que consideraba la “Acción de las Piedras” lo suficientemente legible, no requiriendo su intervención.

Esto lleva a preguntarse a propósito del momento en que una obra se considera concluida: ¿Quién emite el juicio definitivo sobre su culminación, el artista, el comitente o el público? Este ejemplo, que pervive como la imagen preferida de la Batalla señala una de las opciones. Las últimas intervenciones, llevadas a cabo por Juan Manuel Blanes entre 1896 y 1898, tampoco alcanzaron a finalizarla, limitándose a completar parte del caballo de Artigas, el soldado herido auxiliado por una mujer y el gaucho de chiripá rojo. Si el observador repara en los detalles, encontrará zonas que permanecen delineadas en negro sobre el fondo claro de la imprimación, pero estos detalles no afectan ni su lectura ni el mensaje global de la obra, sino que meramente informan de sus aspectos técnicos.

95. Ernesto Laroche, ob.cit., p. 133.

BATALLA DE LAS PIEDRAS-RENDICIÓN DE POSADAS, BOCETO A ESCALA REDUCIDA

JUAN LUIS BLANES, SIN FIRMA

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

74 x 45 CM

CA. 1890-1895

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, SUCESIÓN JUAN MANUEL BLANES, 1913, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, CUSTODIA, 1913. ADQUIRIDO POR EL CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN CON DESTINO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1926

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 4 ^(MHN-CA)

Este boceto, muy detallado, presenta algunas diferencias respecto a la obra inconclusa final. En primer lugar, cromáticamente hay aquí una mayor carga de rojos, con lo cual los equilibrios visuales de tonalidad general varían. La resolución del personaje de Posadas plantea detalles diferentes, en gestos y fisonomía. Mientras que en el óleo definitivo lleva sus manos al cinto para desabrocharlo y entregar la espada a Gómez, en el boceto hace efectiva la entrega de la misma.

Artigas no presenta variaciones entre ambas obras, lo cual da a entender la conformidad del artista con la figura que había compuesto, muy influida por la obra de su padre.

Exhibidos en esta oportunidad el boceto junto a la obra definitiva, el espectador puede realizar un estudio comparativo entre ambas.



ÉXODO DEL PUEBLO ORIENTAL, 1811

MIGUEL BENZO, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "M BENZO"

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

70 x 30,5 CM

CA. 1928-1930

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO A LA GALERÍA DE ARTE "MECENAS" POR EL MUSEO

HISTÓRICO NACIONAL,

MONTEVIDEO, 1945

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1998 (MHN-CA)

Al iniciarse los estudios sobre el artiguismo, sus primeros historiadores otorgaron a la emigración de las familias de los pueblos de la Banda Oriental junto al ejército que se retiraba a territorio de Entre Ríos, un carácter fundante de la nación. La emigración se produjo tras el levantamiento del sitio a la ciudad luego del armisticio entre los gobiernos de Buenos Aires y Montevideo firmado el 20 de octubre de 1811. La "Redota", que fue el nombre que le dieron los contemporáneos al seguir la "derrota" del ejército, en el sentido del camino y sus estaciones, se transformó en el "éxodo", denominación que daba perfiles bíblicos a este acontecimiento.⁹⁶

Por sus connotaciones épicas pues, el "éxodo" es uno de los episodios más representados como escena de la revolución, constituyendo otro foco de interés para los artistas. Éstos fijaron en imágenes la recreación de la columna o bien momentos concretos de una acción que se prolongó en el tiempo, pero de la que no se conocen dibujos testimoniales contemporáneos, como es habitual para casi todo el período de la *Patria Vieja*.

96. La expresión "éxodo" fue acuñada por Clemente Fregeiro. Ver "El éxodo del pueblo oriental 1811" en *Anales del Ateneo del Uruguay*, Año VI, Tomo VIII, N.º 41, Montevideo, 5 de enero de 1885, pp. 64-77. Allí se establece el carácter grandioso y popular del éxodo del pueblo oriental. Para un estudio sobre el episodio y su ruta ver María Julia Ardao y Aurora Capillas de Castellanos, "El escenario geográfico del artiguismo", en *Revista Histórica*, Museo Histórico Nacional, Montevideo, tomo LV, N.º 163, julio 1991, pp. 2-217. Tb. Ana Frege et al. "La Redota. Derrotero para la libertad y la unión de los pueblos." Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación-Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 2011.

Las representaciones ensayan una composición con numerosas figuras, que evocan la impresión de una emigración masiva. En el óleo de Benzo, de composición abigarrada, compacta, en el cual el grupo humano se presenta como un bloque, remitiendo a la unidad del pueblo oriental, Artigas aparece en primer plano, de perfil, como uno más de los paisanos. En su vestimenta apenas puede percibirse la casaquilla militar debajo del poncho. Para lograr esta unidad también se utiliza una gama de colores tierra que van de los tonos sepia a los ocre, con matices de rojo y amarillo. El grupo humano que lo rodea refleja el paradigma de las fisonomías características de la población rural y la obra transmite una imagen representativa de la integración multiétnica de la sociedad oriental que acompañó al ejército.

Es probable que este óleo fuera realizado especialmente por el artista para ilustrar la portada de la publicación *Éxodo del Pueblo Oriental 1811*, reproducción facsimilar del padrón de familias que se disponían a cruzar el Río Uruguay en diciembre de 1811, editada por el Museo Histórico Nacional próximo a la conmemoración del centenario de la constitución del Estado, en 1930.





ÉXODO DEL PUEBLO ORIENTAL, 1811

PEDRO MIGUEL ASTAPENCO, CARMEN GARAYALDE Y AMALIA POLLERI, FIRMAS EN EL BORDE INFERIOR HACIA EL CENTRO "AMALIA POLLERI, "PEDRO M. ASTAPENCO", "CARMEN GARAYALDE"

ÓLEO SOBRE FIBRA, BOCETO PARA UN MURAL

95 x 150 CM

CA. 1950

PROCEDENCIA: ADQUIRIDO A LOS AUTORES POR EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1953
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2381 (MHN-CA)

Con motivo de los homenajes por el centenario de la muerte de José Artigas, los artistas Astapenco, Garayalde y Polleri ofrecieron en venta al Museo Histórico Nacional esta nueva versión del "éxodo", y un detalle de la misma. Acompañaron su ofrecimiento con una pormenorizada descripción explicativa de la obra. Se trata de una composición abigarrada, pero ordenada geométricamente, en la que se desarrolla el progreso del "éxodo", en un único registro. Éste se divide en siete sectores, cada uno de los cuales alude a momentos concretos, desde las causas a la culminación del episodio, en el campamento artiguista. De acuerdo con la explicación proporcionada por los autores, en el sector inferior, a la izquierda, se representa la Ciudadela, en cuyo interior las potencias imperiales acuerdan la entrega de la Banda Oriental. A la derecha, la estructura económica colonial se muestra con el puerto de Montevideo por donde se extraía la riqueza pecuaria y por donde ingresaban los esclavos. En el segundo sector, a la izquierda, se ve el fin del Sitio de Montevideo, con la partida de los soldados. A la derecha, la asamblea ciudadana manifiesta su rechazo al levantamiento del sitio, mientras arden los ranchos de los pobladores que optan por seguir a Artigas.

En el tercer sector aparece el éxodo propiamente dicho, grupos de paisanos que siguen a los soldados con sus pertenencias, representándose también momentos de la vida cotidiana.

En el cuarto sector destaca al centro la figura de Artigas, pieza fundamental de toda la composición, sobre su caballo y vistiendo el tradicional poncho, como líder reconocido por indígenas y representantes de otras provincias que lo rodean. Con su mano señala el lugar donde se instalará el campamento. Lo acompañan sus lugartenientes. Viene después el cruce del río Uruguay, y detrás de una loma puede verse a los portugueses, derrotados tras haber hostilizado permanentemente a los orientales. Finalmente, la obra culmina con el campamento artiguista, donde se muestran los logros de la gestión del prócer: horno de carbón, escuela, hospital, etc. La fauna y la vegetación autóctonas contribuyen a dar verosimilitud al relato.



Según sus creadores:

La composición se desarrolla sobre líneas oblicuas, dinámicas, formando dos rombos que encuadran las distintas escenas, con su secuencia lógica en el tiempo.- El cuadro tiene la particularidad de reunir diversas perspectivas: - directa, desde la base hasta el comienzo de la retirada; inversa, desde allí, hasta la figura de Artigas; y otra vez directa, hasta la terminación del cuadro.-

Estos cambios de la perspectiva surgieron, -a nuestro juicio sin antecedentes-, por la complejidad del desarrollo del tema.⁹⁷

Destaca en la obra el colorido y las figuras delineadas en negro. En consonancia con la ideología de sus creadores, de fuerte sensibilidad social, tanto el soporte como el sistema de enmarcado elegido se caracterizan por su austeridad y rusticidad. Nuevos materiales surgidos del desarrollo industrial, como la fibra, fueron incorporados por los artistas durante esta etapa para sus trabajos.

Astapenco, Garayalde y Polleri se interesaron en el muralismo, difundido en el Río de la Plata por uno de sus más importantes realizadores latinoamericanos, el mexicano David Alfaro Siqueiros. El muralismo mexicano tuvo una fuerte impronta política y social, ya que el arte del momento, al igual que en otras oportunidades, sirvió como vehículo para expresar pensamientos políticos y corrientes ideológicas. Dicho movimiento muralista, pese a su originalidad, contó con la influencia del arte italiano, país adonde concurrieron a formarse sus artistas, adoptando el abigarramiento compositivo y la representación simultánea en una misma obra de distintos momentos cronológicos.

97. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 2381 (1953), "Éxodo del Pueblo Oriental. 1811", Amalia Polleri, Pedro Astapenco, y Carmen Garayalde: "Éxodo del pueblo oriental. Sentido del mural." Escrito que acompaña la donación de la obra.

OBRA INVITADA: ÉXODO DEL PUEBLO ORIENTAL⁹⁸

FELIPE SEADE, FIRMA EN EL ÁNGULO SUPERIOR IZQUIERDO SEUDÓNIMO "CATATO"

ÓLEO SOBRE FIBRA

143 X 83,5 CM

ANTERIOR A 1969

PROCEDENCIA: PROPIEDAD DE LA FAMILIA DEL ARTISTA (MHN-CA)

Esta representación del éxodo muestra similitudes con la propuesta de Astapenco, Garayalde y Polleri, siendo ambas obras contemporáneas. Seade trabajó, al igual que aquellos, con óleos sobre fibra, rodeando la composición de un *passerpartout* blanco, también pintado sobre aquella. El artista optó por una composición horizontal, en la cual representó la marcha del pueblo oriental desde la derecha hacia la izquierda, y en sentido levemente ascendente, en forma de un conjunto homogéneo que cubre toda la superficie. La composición se ordena en distintas agrupaciones y pueden verse los tipos humanos del período de la *Patria Vieja*: gauchos, indígenas y ciudadanos. Aparecen representados distintos elementos característicos de la vida cotidiana rural como los perros cimarrones y las carretas. El interés del artista se centró en la idea de conjunto, de agrupación humana marchando al unísono.

En el marco de la pintura nacional de las décadas de 1940 y 1950, se tendió a abandonar la cromática vibrante que había caracterizado al planismo, e incluso a la pintura de Blanes Viale y se produjo una decantación hacia una paleta baja, más oscura y opaca. A su vez irrumpió la influencia del muralismo mexicano, dando lugar a una corriente propia en el Uruguay que, si bien no alcanzó la vigencia que tuvo en aquel país, dejó distintos ejemplos, algunos del mismo Seade.

Si bien la "redota", fue un acontecimiento histórico, las características sociales del mismo brindaron al artista, comprometido políticamente, campo fértil para el arte consustanciado con el movimiento del *realismo social*. Seade, como Astapenco, Garayalde y Polleri, al mostrar a los paisanos como parte de una masa rural desplazada que encontró esperanzas de participación y mejoría de su situación durante el gobierno artiguista, se identifica con los sectores populares de su tiempo, encontrando similitudes con la realidad social de la generalidad de América Latina.

En las décadas de 1930 y 1940, con el trasfondo de la crisis económica, el golpe de estado de Terra, la irrupción de los totalitarismos en Europa, la guerra civil española y la guerra mundial, se acentuó la preocupación de parte de la intelectualidad y de los artistas por las desigualdades sociales y por los ideales de

98. Agradecemos a Alicia Muzante por haber sido el vehículo para encontrarnos con esta obra y exhibirla en el Museo Histórico Nacional en el marco de esta exposición.

justicia y libertad. En el éxodo de 1811 vieron confluír el espíritu democrático del artiguismo y la integración de la población rural, con un fuerte carácter popular y de pluralidad étnica.

Como se estableció al referirnos a la representación del Éxodo de Astapenco, Garayalde y Polleri, la llegada del muralista David Alfaro Siqueiros a Montevideo, en 1933, sensibilizó el ambiente plástico nacional con sus propuestas en el marco de un arte mexicano de profunda carga ideológica, de denuncia de injusticias sociales, al servicio de la revolución y la identidad latinoamericanas. Como declaró el mismo artista a la revista *Mundo Uruguayo* en 1940:

Para mí, el problema es bien claro y bien simple. En efecto –y hablo sobre todo, para los compañeros más jóvenes– lo importante no es cómo, sino qué pintamos. Digámoslo crudamente. Nuestra generación debe meterse de lleno en el drama humano, porque lejos de la opereta y la llorosa ópera italiana, nosotros nacimos en una época de bombas y cañonazos, y no podemos estar engañando al público con fotografías iluminadas y paisajes ahí, en el plato, como un postre.

Fieles, entonces, a nuestro destino y a nuestra misión tenemos que despreciar y atacar no ya sólo a la técnica impresionista, sino a todo ese sentir impresionista y externo de las vibraciones lumínicas, de los tonos de crepúsculo y los almendros en flor. Mírese, si no, qué caso extraño. Todos esos pintores, de caballete, que vuelven de Europa, hablando, a más no poder, de las grandes tradiciones – de los egipcios, de los griegos, de los renacentistas, y de los góticos – una vez con los pinceles en la mano, no saben hacer otra cosa que una pintura intimista o “naturalezas muertas”. Y bueno! A esos señores hay que recordarles, precisamente, que en ninguna época el arte verdadero tuvo como base una cosa tan anémica y “chica”, sino que, por el contrario, siempre se metió en el pueblo y expresó el problema humano, con todas sus tragedias y todas sus alegrías.

Por consiguiente ¿Qué es lo que debemos pintar nosotros? ¿Cuál es el tema nacional? ¿El gaucho? No. ¿El fútbol? Tampoco. ¿Y entonces? La historia señores. No hay levante. Tenemos que pintar la historia –la nuestra– y en el muro, a lo grande! [...]⁹⁹

99. Declaraciones de Felipe Seade a la revista *Mundo Uruguayo* en diciembre de 1940. Consultado en www.felipseade.com/blog/criticosb.shtml



La técnica populariza la imagen de Artigas

Diógenes Héquet: “Episodios de la independencia”¹⁰⁰

Durante el siglo XIX se abrieron progresivamente en Montevideo numerosas imprentas y casas de litografía, que contribuyeron a facilitar una creciente circulación de las imágenes impresas o estampadas. Desde los primeros ensayos con la litografía llevados adelante por Carlos Risso, José Gielis y Juan Manuel Besnes e Irigoyen, junto a la actividad de grabadores en metal que realizaron viñetas para la imprenta, la incorporación de láminas en publicaciones periódicas, –que aparecen inicialmente como hojas sueltas insertas entre sus páginas–, y libros, se fue haciendo progresivamente habitual. La apertura de talleres litográficos como los de Ludovico Wiegeland, Alberto Mège, Alfredo Godel y el del francés Adolfo Héquet, padre del pintor Diógenes Héquet, cuya serie de episodios históricos del período artiguista se analiza en esta sección del catálogo, contribuyeron a la educación del público en una cultura visual vinculada a los parámetros estéticos del arte europeo, con énfasis en los aspectos documentales y una búsqueda de la fidelidad en la recreación de acontecimientos y en la fisonomía de los protagonistas. Debe señalarse que también se cultivó la caricatura en una dimensión satírica, pero no es el caso de las obras que se exhiben en esta exposición. También la presencia y actuación local de pintores europeos, principalmente italianos, y la concurrencia de artistas nacionales a perfeccionarse en talleres y academias europeas cumplieron un papel fundamental en esta decantación del gusto. Se conjugaron las posibilidades técnicas con un público diverso, sensibilizado, que adquiriría en la medida que lo permitía su economía, lo que el mercado local ponía a su alcance en forma creciente.

En 1896, cuando esta nueva relación de los montevidEOS con las imágenes estaba instalada, se publicó en Montevideo el folleto *Arte é Historia / Cuadros históricos / de / Episodios de la Independencia / pintados por / Diógenes Héquet / Reproducidos en fototipias de 95 x 65 centímetros / Sierra y Antuña / Editores / Recortes de “La Razón” / Montevideo / Librería y Papelería del Ateneo / 202 Calle 18 de Julio 204 / 1896*. En él, los editores explican la gestación de la idea de realizar una serie de cuadros, destinados a ser reproducidos como láminas impresas para dar a conocer los más importantes episodios que condujeron al proceso de emancipación de España y a la conformación de la República, desde el Grito de Asencio hasta la Jura de la Constitución de 1830. De acuerdo con sus palabras, se proponían “un fin altamente educativo, no sólo en las escuelas,

100. La decisión de colocar este conjunto de obras agrupadas en esta sección, responde a la intencionalidad de no separar los diferentes cuadros a efectos de su análisis, ya que en el momento de su realización se los pensó como una obra global, con un objetivo pedagógico concreto.

sino también en el hogar, en el local del trabajo, en las oficinas públicas, en todas partes donde palpite un corazón patriota”, hacer una “historia gráfica de la Independencia en un número limitado de cuadros.”¹⁰¹ La obra proyectada incluía las siguientes composiciones sobre distintos acontecimientos: Grito de Asencio, Artigas proclamado Primer Jefe de los Orientales, Combate de San José, Batalla de Las Piedras, Primer Sitio de Montevideo, Expulsión de los franciscanos de Montevideo, Éxodo del pueblo Oriental, Segundo sitio de Montevideo, Combate del Cerrito, Congreso del año XIII, Entrada de los Orientales en Montevideo en 1815, Combate del Catalán, Dominación luso brasilera, Los Treinta y Tres, El gobierno provisorio de la Florida, Proclamación de la independencia, Rincón, Sarandí, Ituzaingó, Misiones, Jura de la Constitución.

La iniciativa se justificaba en la ignorancia de la ciudadanía sobre nuestra historia, a lo sumo poseedora de un conocimiento fragmentario y superficial. De esta forma, se contribuía a cimentar el conocimiento histórico en imágenes y esta guía, puesta a disposición del público, sería un material didáctico, para recrear un momento preciso de cada episodio representado.

También se explica en el folleto cómo se seleccionó al artista que materializaría la idea. Para esas fechas, en Montevideo no sólo estaban en actividad diversos pintores y dibujantes, también la Escuela de Artes y Oficios contaba con personal docente calificado en la materia. Sin embargo, los editores buscaban a alguien que reuniera conocimientos de la naturaleza autóctona, los tipos humanos, la vestimenta, conjugados con un sincero entusiasmo por la historia nacional. La decisión fue tomada al conocer la publicación de la “Litografía Oriental” en homenaje a Fructuoso Rivera (1894), titulada *Rivera*, para la cual Diógenes Héquet había realizado un retrato del primer Presidente constitucional y un dibujo representando sus últimos momentos en un rancho en el interior del país.¹⁰² Los editores de las láminas de los Episodios Históricos consideraron que: “Hay verdad, hay realismo, hay conocimiento del medio, de las costumbres, de la indumentaria de la época; y hay, sobre todo, fidelidad en la concepción del momento pictórico y en la representación del hecho, unido todo á excepcional habilidad artística.”¹⁰³

101. *Arte é Historia. Cuadros históricos de Episodios de la Independencia pintados por Diógenes Héquet. Recortes de 'La Razón'*, Montevideo, Sierra y Antuña-Librería y Papelería del Atenco, 1896, pp. 7 y 8.

102. El dibujo original de Héquet representando este episodio se conserva en el Museo Histórico Nacional.

103. *Arte e historia...*, ob. cit., p. 11.

El tiraje como láminas de los “Episodios” fue posible por la colaboración de la Dirección General de Instrucción Pública, que adquirió de antemano varias series para las escuelas públicas, iniciativa que indica el interés de las autoridades por cimentar un relato visual de la historia nacional en las jóvenes generaciones.

Las fototipias¹⁰⁴ de los cuadros se realizaron en los talleres de Jacobo Peuser,¹⁰⁵ reconocida firma porteña, seleccionada por la calidad de sus impresiones. Para esta serie, Héquet realizó los óleos originales, trabajados todos en blanco, negro y tonos de grises, a lo sumo con inclusión de ocre y sepias en algunos de ellos.

De los cuadros proyectados, corresponden al período artiguista: “Artigas proclamado Primer Jefe de los Orientales”, “Batalla de San José”, “Batalla de Las Piedras”, “Expulsión de los franciscanos de Montevideo”, “Primer Sitio de Montevideo”, “Éxodo del pueblo Oriental”, “Segundo Sitio de Montevideo”, “Batalla del Cerrito”, “Congreso del Año XIII”, “Entrada de los Orientales en Montevideo en 1815”, “Combate del Catalán”. La realización de los cuadros requirió un detallado trabajo de indagación, destinado a alcanzar la fidelidad histórica, de acuerdo a los criterios vigentes entonces, en cuanto a los personajes, acontecimientos y escenarios representados. El rescate de la “gesta artiguista” implicó recuperar nuevamente un Artigas más joven que el retratado por Demersay, imagen en la cual, como se ha visto, se basaron la mayoría de los retratos del período 1860-1890. Los editores explicitaron esta necesidad al referirse al cuadro en el que se representa la proclamación de Artigas como Jefe de los Orientales, ubicado erróneamente aún en la Calera de las Huérfanas:

...en esa época contaba 53 años de edad. Como no existe más retrato auténtico que el que diseñó el sabio Bompland [sic] en el Paraguay, cuando ya era casi nonagenario, y del cual se han hecho infinidad de reproducciones más o menos exactas, hemos tenido que reconstruir sobre esa base la fisonomía del héroe, pues el vencedor de Las Piedras, el político del Congreso del Año XIII, en la plenitud de la vida y de

104. La fototipia o colotipia es una técnica desarrollada originalmente por el francés Alphonse Poitevin hacia 1855. Consiste en reproducir negativos fotográficos sobre una capa de gelatina bicromada colocada sobre vidrio o cobre. Fue muy utilizada a partir de la década de 1880 y hasta mediados del siglo XX, por la calidad de las reproducciones obtenidas. En el Uruguay, la Escuela de Artes y Oficios incorporó otra técnica de fotograbado contemporánea, la fotolitografía, para la Impresión de imágenes en su publicación *Ilustración Uruguaya*.

105. Jacobo Peuser (Camberg, 1843-Buenos Aires, 1901). Empresario impresor y editor, abrió su primer establecimiento en 1867, que con los años se convertiría en uno de los más importantes de la Argentina. La calidad de sus trabajos y la importación de maquinaria moderna le permitieron instalar sucursales en distintas provincias donde también comercializaba artículos de papelería y escritorio. A la actividad de imprenta, en la que se incluyó la realización de láminas artísticas, sumó la edición de tarjetas postales y de las famosas *Guía Peuser* y *Guía Peuser del viajero*, fundamentales en un país en donde la inmigración era creciente, y los recién llegados debían familiarizarse con el nuevo medio. A su muerte, la empresa continuó en actividad hasta 1964.

la actividad, no podía tener la misma fisonomía que el nonagenario retratado por Bompland [sic]. Este era una reliquia venerable del perpetuo luchador, gastado por la edad, por las fatigas y por los sinsabores de su trabajada existencia...

Pintamos, pues, á Artigas tal y cual era en la época histórica que representamos gráficamente. No ha sido esto difícil para el pintor, pues, sus profundos conocimientos de anatomía artística le han facilitado inmensamente la tarea, habilitándolo para llevarla a feliz término, con toda clase de garantías de fidelidad.¹⁰⁶

Para lograr esa imagen convincente de Artigas, Héquet realizó varios ensayos, dibujos a pluma que integran la colección de Roberto Pietracaprina, hoy en el Museo Histórico Nacional, y que se exhiben también en esta oportunidad.



“Váyanse con sus matreros”, pintura de la serie Episodios de la Independencia, de Diógenes Héquet, 1896. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

Es notoria en toda la serie la preocupación por recrear convincentemente los episodios y los lugares donde transcurrieron. Se seleccionaron momentos concretos de cada uno, “instantes” que el artista plasmó. Por ejemplo, para “Váyanse con sus amigos los matreros” se eligió el momento más dramático de la expulsión de los franciscanos de Montevideo, cuando acababan de salir de la plaza, en medio de la noche. Aquí el artista estudió en planos y descripciones el aspecto general de la muralla y sus accesos, extremando el juego de su imaginación en los aspectos dramáticos de la escena, que recoge el relato tradicional. En el folleto se hace referencia a *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz, otra posible fuente de información.¹⁰⁷

Este conjunto de cuadros constituye un interesante ejemplo de pintura histórica pensado para difundir en una escala masiva, lo que ha resultado en que algunas de las imágenes sean conocidas por el gran público desde la infancia, puesto que han sido ampliamente reproducidas en libros y cuadernos.

En el Museo Histórico Nacional se conservan nueve cuadros sobre los Episodios: “Batalla de Las Piedras”, “Batalla del Cerrito”, “Grito de Asencio”, “Batalla del Rincón”, “Entrada de los Orientales en la Plaza de Montevideo”, “Éxodo del Pueblo Oriental”, “Combate de San José”, “Artigas proclamado Primer Jefe de los Orientales” y “Váyanse con sus amigos los matreros”. A ellos se suma una de las láminas impresas, la correspondiente al “Congreso del Año XIII”.

Los cuadros originales fueron ofrecidos en venta al Museo Histórico Nacional por Adelaida Scot, madre del pintor, en 1931. Un intento de adquisición anterior, por el Consejo Nacional de Administración en 1924, traducido en proyecto de Ley por la Cámara de Representantes en 1929, no prosperó. Este

106. *Arte e Historia...*, ob. cit., pp. 28 y 29.

107. Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael*, Buenos Aires, Imprenta La Tribuna Nacional, 1888, pp. 297-299.

proyecto de Ley autorizaba la compra y garantizaba la propiedad artística, punto importante con vistas a la impresión de láminas comercializables. El Museo Histórico Nacional estaba sumamente interesado en su adquisición, y proponía pagarlos con las rentas del museo, reintegrando el dinero “con una reimpresión gráfica de dichos cuadros, al igual de la que se hizo en 1898 por la Dirección de Enseñanza Primaria y en la actualidad totalmente agotada y desaparecida.”¹⁰⁸ Se trataba de involucrar al Estado en la adquisición de las láminas para distribuir en las distintas oficinas públicas. Se proponía imprimirlas en la Imprenta Nacional, lo que protegería la propiedad del museo en cuanto a los clisés de fotografía. La iniciativa no se materializó debido a problemas de derechos sobre los originales.

Finalmente, las pinturas derivaron al Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, en una lógica actitud, los Directores de los museos nacionales resolvieron un reparto de las obras de acuerdo a una priorización de su sentido. La exhibición de los cuadros de Héquet en el Museo Histórico Nacional era más acertada, en la medida que su aporte para el conocimiento histórico –fin para el que fueron creados–prevalció frente a su significación artística, la cual podía rescatarse a través de otras obras del artista.

ARTIGAS PROCLAMADO PRIMER JEFE DE LOS ORIENTALES / ARTIGAS EN LA CALERA DE LAS HUÉRFANAS / ARTIGAS AL FRENTE DE LOS ORIENTALES

DIÓGENES HÉQUET, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO: “D. HEQUET
MONTEVIDEO 95”

ÓLEO SOBRE PAPEL ENTELADO, CON BASTIDOR DE MADERA

104,5 x 67,5 CM

1895

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, FAMILIA HÉQUET, MUSEO NACIONAL DE BELLAS
ARTES, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1962

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2710 (MHN-CA)

En el folleto de *La Razón* se da la siguiente referencia sobre esta escena representada en el cuadro N.º 2 de la serie:

Este es el tema del cuadro: la presentación del gran caudillo en el momento histórico en que asume el mando en Jefe de las milicias orientales, y es proclamado unánimemente *Primer Jefe De Los Orientales*, en la antigua Calera de las Huérfanas, en el Departamento de la Colonia.

108. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 2710 (1962), “Objetos varios procedentes del Museo Nacional de Bellas Artes”. Nota dirigida por Telmo Manacorda al Ministro de Instrucción Pública, Dr. Eduardo Jiménez de Aréchaga, Montevideo 7 de diciembre de 1931.



Es este el primer acto de la gloriosa vida política y militar del ilustre prócer; en esa época contaba 53 años de edad.¹⁰⁹

La descripción que plantea el folleto de *La Razón*, nos remite a una interpretación concreta de los acontecimientos históricos. Esta designación en Colonia se presenta discutible, si tomamos en cuenta la Asamblea de la Quinta de la Paraguaya, en la cual se nombró a Artigas Jefe de los Orientales el 10 de octubre de 1811, mientras los gobiernos de Buenos Aires y Montevideo negociaban los términos de un armisticio.

Como sucede con los cuadros de la serie que ya habían sido realizados al imprimirse el folleto, se hace una descripción de cada uno y del momento que el artista decidió plasmar en la obra. Son tres los componentes fundamentales de esta escena: Artigas, montado en un caballo blanco, en el centro, un poco desplazado a la izquierda, con el regimiento de Patricios detrás. Viene hacia él, saludando con el sombrero Pedro Viera, quien llega acompañado de su hueste para ponerse a sus órdenes. Al fondo se ve el barranco de la calera. Los redactores del folleto destacan la minuciosidad y fidelidad a la verdad histórica con que están tratados los uniformes del regimiento de Patricios y los paisanos de Viera “cuyos tipos e indumentaria han sido estudiados con el mismo cuidado que en los cuadros anteriores.”¹¹⁰

BATALLA DE LAS PIEDRAS

DIÓGENES HÉQUET, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “D. HEQUET M° 96”

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

104,5 x 67,5 CM

1896

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, FAMILIA HÉQUET, MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1962

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2710 (MHN-CA)

Otro de los episodios representados fue la Batalla de las Piedras, el 18 de mayo de 1811, número cuatro de la serie, de acuerdo al índice de figura al final del folleto editado por *La Razón*; hito histórico de la “gesta artiguista” que significó el triunfo del ejército de la Junta de Buenos Aires sobre suelo oriental y el inicio del sitio a la ciudad de Montevideo.

En todos los casos se eligió representar, lo que se consideró el momento culminante. Aquí el artista debió familiarizarse con las palabras del mismo Artigas, quien relató el hecho en el parte elevado a la Junta Gubernativa de las

109. *Arte e Historia...*, ob. cit., p. 28.

110. *Arte e Historia...*, ob. cit., p. 30.



Provincias del Río de la Plata, desde el campamento del Cerrito, el 30 de mayo de 1811. En el mismo se hace una detallada descripción y relación del episodio, desde el 12 de mayo en adelante, en la que se incluyeron datos sobre el número de combatientes, la posición de los mismos, tipo de armamento utilizado, etc. El Museo cuenta con un ejemplar original del impreso con el parte de la batalla, que constituyó un elemento propagandístico en la época para exaltar los triunfos de la revolución.¹¹¹ Diógenes Héquet llevó adelante un profundo estudio de la realidad histórica y geográfica, para lo cual viajó en tres oportunidades al lugar donde se desarrolló la batalla.

En la pintura se representan varios grupos, ubicados en diferentes planos, con lo cual Héquet intentó visualizar el desarrollo del episodio. De acuerdo al texto descriptivo:

Los realistas, después de haber abandonado su fuerte posición de la loma, han formado cuadro; los Patricios y las milicias de infantería los atacan de frente; en primer término, una fuerza de infantería marcha a atacarlos por la izquierda, va a su frente, espada en mano, el patriota sacerdote Don Valentín Gómez (retrato auténtico, copia del que existe en el Museo Histórico de Buenos Aires); la hueste de caballería de Manuel Francisco Artigas, emprende la marcha por el flanco enemigo, para situarse a su retaguardia y cortar la retirada; a la derecha del cuadro, se ven las dos piezas de artillería tomadas a los realistas durante la acción; al fondo, la caballada de la infantería; y en el centro se destaca la figura del Jefe de los Orientales, rodeada por algunos oficiales del estado mayor.¹¹²

Los editores destacaron que éste “es un cuadro verdaderamente nuestro, criollo”, diferenciándolo de las pinturas europeas, con lo cual se indica una referencia acerca de la necesidad de contar con un arte genuinamente nacional, que reflejara la cultura material y los tipos humanos locales.

111. Montevideo, Museo Histórico Nacional, José Artigas, *Parte de la batalla de Las Piedras. Mayo de 1811*, Imprenta de los Niños Expósitos, Buenos Aires, 1811.

También en Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, IV, Montevideo, 1953, p. 397 “Ampliación del parte de la batalla de Las Piedras dirigido a la Junta Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata”.

112. *Arte e Historia...*, ob. cit., pp. 42 y 43.

ÉXODO DEL PUEBLO ORIENTAL

DIÓGENES HÉQUET, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO "D.HEQUET Mo. 96"

ÓLEO SOBRE TELA, CON BASTIDOR DE MADERA

104,5 x 67,5 CM

1896

PROCEDENCIA: TALLER DEL ARTISTA, FAMILIA HÉQUET, MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1962

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2710 ^(MHN-CA)

Esta obra constituye la N.º 6 de la serie y en 1896, cuando se publicó el folleto explicativo de *La Razón*, la lámina correspondiente estaba en prensa. En el mismo folleto se afirma que el episodio fue "El gran movimiento cívico trasunto de los tiempos bíblicos, el éxodo del Pueblo Oriental, su gloria grande, la ostentación de su civismo y de su abnegación en el altar de la patria."¹¹³

Las láminas impresas se acompañarían de pequeños textos publicados bajo el título *Cuadernos nacionales. Serie histórica*. La intención era "desarrollar un pequeño curso de moral cívica... aprovechar los ejemplos que nos proporciona la historia de nuestra Independencia." Estas láminas y los textos correspondientes fueron pensados con una clara finalidad educativa, como especificaron los editores:

despertamos la curiosidad del niño, por medio de un grabado, (pequeña reproducción de los *Episodios de la Independencia*) que representa un hecho histórico; ve un grupo de gauchos con las lanzas en alto, o una escena de guerra; al pie encuentra una indicación de cuál es el hecho que representa el grabado. Pero no le basta, quiere más explicaciones, quiere saber porque en El Grito de Asencio, por ejemplo, los gauchos levantan las lanzas gritando, quiere saber quién es el que les habla y *el otro hombre* que lo acompaña; sabe que al dorso de ese mismo cuaderno está la explicación del grabado que le ha interesado y el niño lee; y al leer, sin darse cuenta el mismo, aprende.¹¹⁴

Estos pequeños Cuadernos Nacionales combinarían entonces, una reproducción de cada uno de los cuadros de Héquet con la explicación del mismo. Si Peuser imprimió las láminas de mayor tamaño reproduciendo las obras del pintor, las imágenes más pequeñas para los cuadernos se encomendaron a la "Litografía Oriental" de Montevideo.

113. *Ibidem*, p.8.

114. *Ibidem*, pp. 47 y 48.

La finalidad educativa de los cuadros, si bien se pensó para todas las edades, estaba especialmente dirigida a los niños, con el objetivo de cimentar la conciencia histórica y los valores republicanos en la futura ciudadanía. Refiriéndose a la participación de los sectores ilustrados en la Revolución se establecía una máxima para las nuevas generaciones: “los niños deben estudiar, para ser buenos ciudadanos.”¹¹⁵

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se observa una preocupación por homogeneizar la identidad de los diferentes sectores sociales que integraban la sociedad nacional, en la aspiración de constituir una nación “civilizada”. Ariadna Islas presenta, en el capítulo final de su libro *Leyendo a Don Orestes*, una reflexión acerca de a quiénes estaba dirigida la obra de Araujo y cuál era su objetivo a mediano y largo plazo, considerando su rol como Inspector de escuelas y Profesor del Instituto Normal: la escuela debía contribuir a proyectar la construcción de la nación y la armonía social, integrando a las clases populares y a los sectores inmigrantes extranjeros en un destino común en la nación republicana:

Creo que, sin exageraciones, su público destinatario era, en verdad, la gente común, que tiene que estudiar historia...

O sea que la nación se hace por la cultura, la tradición y el *recuerdo nacional*...

¿Dónde y cómo se recuerda? Por supuesto, miremos a las naciones civilizadas: enseñando historia en la escuela...¹¹⁶

El artista representó el momento en el cual las fuerzas orientales abandonan el sitio de Montevideo. A sus espaldas hacia el ángulo superior derecho, es visible el Cerro. Este monte, elemento identificador de Montevideo, fue reproducido por distintos artistas como imagen referencial de la ciudad, como en este caso.

Simbólicamente, Artigas no se encuentra representado en el centro del cuadro: su figura está desplazada a la izquierda, aunque resulta claramente identificable. De esta forma Héquet logra transmitir la idea de movimiento popular que se desarrolla a su alrededor y detrás. El Jefe de los Orientales no lleva uniforme militar, siguiendo una de las líneas de retratos revisadas.

115. *Ibidem*, p. 49.

116. Ariadna Islas, *Leyendo a Don Orestes*, ob. cit., pp. 147-157.



CONGRESO DEL AÑO XIII

DIÓGENES HÉQUET, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “D. HÉQUET MONTEVIDEO BOCETO”

FOTOTIPIA DE LA CASA J. PEUSER-BUENOS AIRES

68 X 43 CM

CA. 1896

PROCEDENCIA: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1962

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2710 (MHN-CA)

En esta oportunidad nos encontramos frente a una de las láminas impresas en Casa Peuser, no frente a uno de los óleos originales de la serie “Episodios nacionales”. Esta obra, inspirada en un acontecimiento histórico fundamental en la gesta artiguista, ha sido desplazada del imaginario colectivo por otras representaciones que evocan el Congreso de Abril y la redacción de las Instrucciones, por ejemplo, el gran cuadro de Pedro Blanes Viale.

Siguiendo la línea de las otras obras de esta serie, el artista se informó en relación a los hechos históricos que marcan el momento de reunión de los orientales en la instancia del Congreso de abril, cuyas sesiones documentadas se desarrollaron entre los días 5, 13 y 21 de abril de 1813 en la quinta de Manuel Sainz de Cavia. Es interesante detenerse en las opiniones vertidas en el folleto editado por *La Razón*, ya que expresan la visión que tenían los editores sobre las prácticas democráticas del artiguismo:

...cuando los directores, los próceres de la Revolución en el Río de la Plata abrigaban y preconizaban ideas de centralismo, de absolutismo oligárquico en el gobierno y hasta de monarquismo, los Orientales proclamaban a la faz del mundo principios de verdadera democracia, de autonomía provincial, de libertad política, civil, comercial y hasta religiosa -detengan su atención los pensadores en ese fasto sublime: era el año XIII, en los primeros tiempos del siglo XIX, cuando la ignorancia aún tenía abatido el espíritu del vulgo, y era en la patria chica.¹¹⁷

La composición de Héquet recrea el ambiente de la asamblea. Artigas la preside, y tanto por su ubicación frente a la mesa de sesiones, como por su postura, lo destaca del resto de los asistentes. Lo rodean sus dos secretarios, posiblemente Monterroso y Barreiro, aunque el primero no participó en las sesiones. Para componer todos estos retratos, el pintor pudo tener a su alcance una galería relativamente amplia en el caso del prócer, y algunos retratos, como los de Monterroso y Barreiro, realizados en la década de 1830 por Gallino, así como la copia del retrato de Barreiro hecha por el pintor Eduardo Carbajal.



Retrato de Miguel Barreiro, copia del pintor Eduardo Carbajal, ca. 1882, a partir del original de Cayetano Gallino, anterior a 1848. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

117. *Arte e Historia...*, ob. cit., p. 8.



JOSÉ ARTIGAS, CINCO ESTUDIOS

DIÓGENES HÉQUET, SIN FIRMA. SELLO OVAL AL DORSO DE CADA UNO CON LA INSCRIPCIÓN "POR DIOG. HÉQUET"

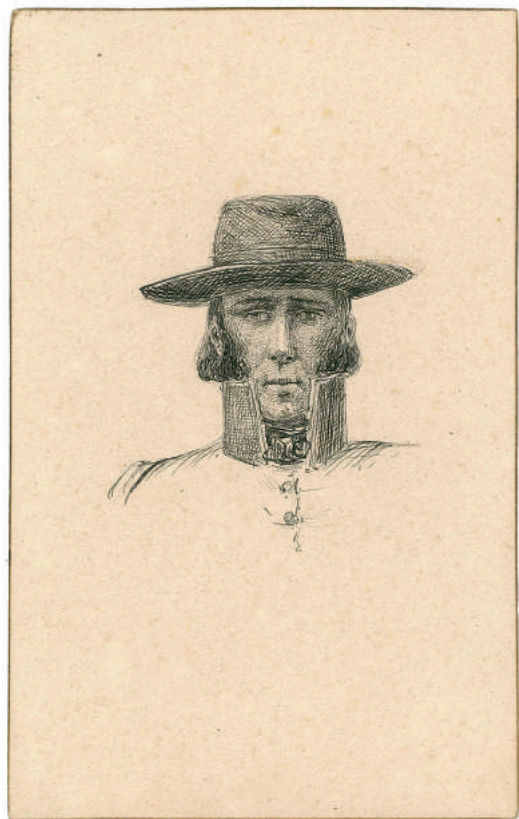
TINTA SOBRE CARTÓN

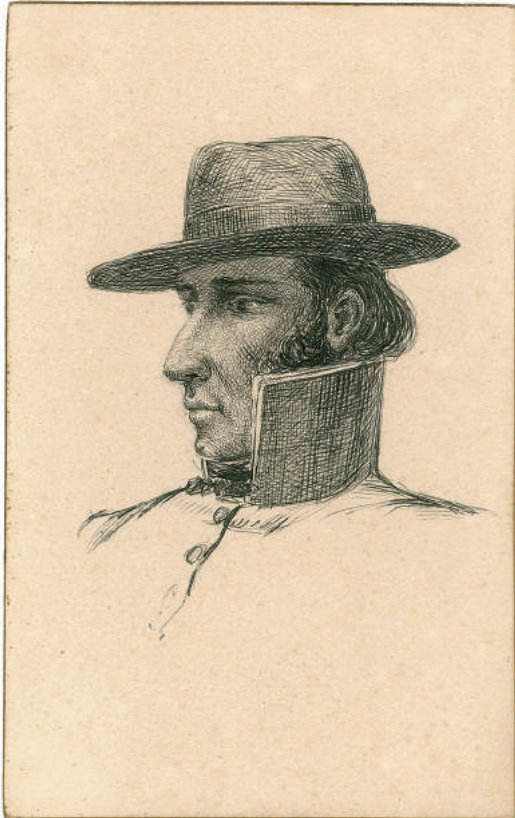
10 X 16 CM

CA. 1895

PROCEDENCIA: COLECCIÓN ROBERTO PIETRACAPRINA, DONADA AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1942

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1484 (MHN)





JOSÉ ARTIGAS

DIÓGENES HÉQUET, SIN FIRMA. SELLO OVAL EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO

“POR DIOG. HÉQUET”

TINTA Y ACUARELA SOBRE PAPEL

18 X 23 CM

CA. 1895

PROCEDENCIA: COLECCIÓN ROBERTO PIETRACAPRINA, DONADA AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1942

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1484 (MHN)

Con el objetivo de definir la figura de Artigas, especialmente sus facciones, para los diferentes cuadros de los Episodios de la Independencia, Héquet realizó una serie de estudios a tinta en pequeñas cartulinas, representándolo de frente, levemente perfilado a la izquierda, o de perfil. Estos estudios se vinculan claramente con las figuras del prócer presentadas en los cuadros, por ejemplo, en “Éxodo del pueblo oriental” y “Congreso del año XIII”. En todos estos estudios el artista no desarrolla un proceso de rejuvenecimiento de Artigas, sino que se concentra en las facciones que se le atribuyen en un momento de su vida, orientando la representación ya de perfil, medio perfil o de frente.

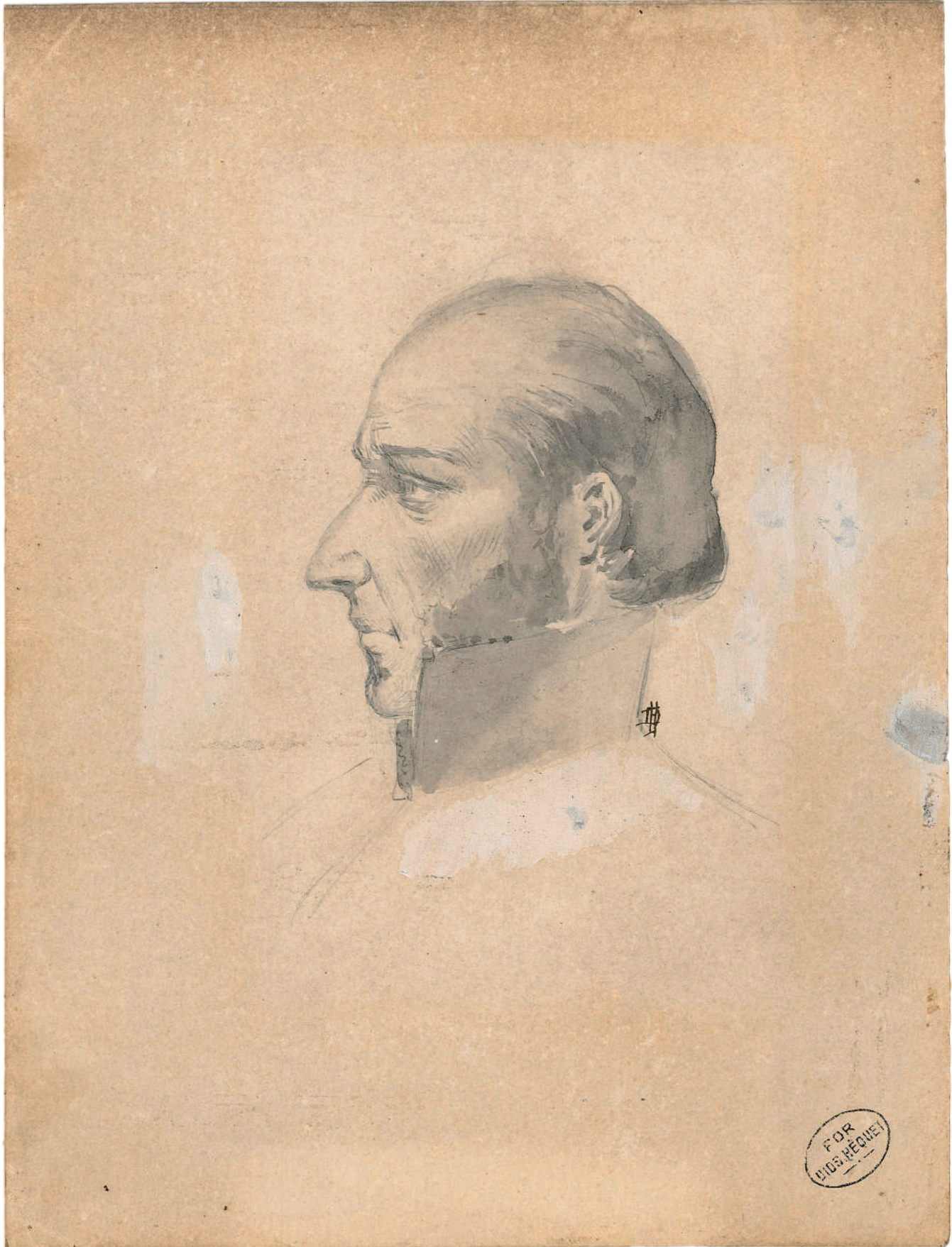


LÁMINA ALEGÓRICA 25 DE AGOSTO 1825-1894

IMPRESA Y LITOGRAFÍA ORIENTAL

LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL

34,5 x 56 CM

1894

PROCEDENCIA: SE DESCONOCE

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ E-X-ART. 13 (MHN-CA)

En esta litografía de carácter alegórico, Artigas aparece en el vértice superior de un arco en que se disponen los tres medallones circulares, los otros dos encerrando los retratos de Fructuoso Rivera y Juan Antonio Lavalleja. La base, que semeja una mesa de altar –el altar de la Patria–, lleva en el frontal la reproducción del óleo de Juan Manuel Blanes “Juramento de los 33 Orientales”. A la derecha, una figura femenina representa la alegoría de la República, identificada por el escudo y la bandera nacional, sosteniendo el libro de la Constitución. Se trata de una vertiente tradicional para la representación de las nacionalidades en el marco del arte decimonónico. Varias figuras de aspecto infantil y juvenil de carácter simbólico se reparten por la composición. Incorporan el aire festivo asociado a la alegría popular y a los festejos de la Independencia. Al fondo aparece el cerro de Montevideo, y barcos en la bahía como emblema del desarrollo comercial.

Este tipo de láminas, impresas con motivo de las efemérides nacionales, eran aporte de distintas casas litográficas en el marco de celebraciones patrióticas. La leyenda “1825 agosto 25 1894 - La República Oriental se declara libre e independiente”, completa el sentido de la imagen. La conjunción de texto e ilustración constituye una asociación reiterada para alcanzar la difusión del mensaje y su recepción tanto racional como emotiva. Esta lámina mantiene la apropiación nacionalista de Artigas como fundador de la nacionalidad y toma sus rasgos de Carbajal, Maraschini y Orrequia.



HOMENAJE DE LA IMP. Y LITOGRAFIA "ORIENTAL"

Escritorio: Calle 33 n.º 112 -- Grandes Talleres en la Playa Ramirez

TELÉFONOS } La Uruguay 649
 } La Cooperativa 285

TELÉFONOS } La Uruguay 2114
 } La Cooperativa 1079

ARTIGAS, SUS IDEAS Y SU OBRA, 1764-1964

LEDOUX, DIBUJANTE, IMPRESORA COLOMBINO HERMANOS

SIETE LITOGRAFÍAS COLOREADAS SOBRE PAPEL

21,5 X 23,7 CM CADA UNA

1964

PROCEDENCIA: SIN DATOS

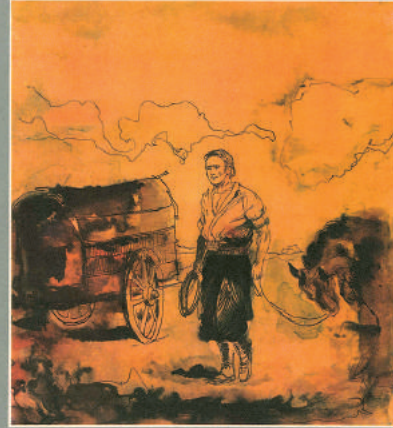
MHN. CARPETA DE INVENTARIO, CASA DE GIRÓ, NO M-E-X ART. 1 A 7 ^(MHN)

En el bicentenario del nacimiento de José Artigas, la Esso Standard Oil Co. le rindió homenaje con esta publicación. Las láminas presentan a Artigas en diferentes etapas de su vida, desde la juventud hasta la ancianidad repasando los acontecimientos fundamentales de su actuación política y militar.

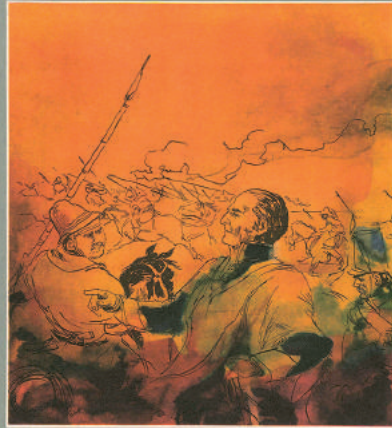
El dibujante combinó el trazo negro con fondos coloreados en tonos rojos, amarillos y marrones, respetuoso de la historia pero innovador en cuanto a la libertad en la representación de la misma como “comic”, ya que los diferentes cuadros conforman una “historieta”, en el sentido de amenidad, recuperando únicamente los aspectos esenciales, esbozando a través de ellos la complejidad del proceso histórico del artiguismo.



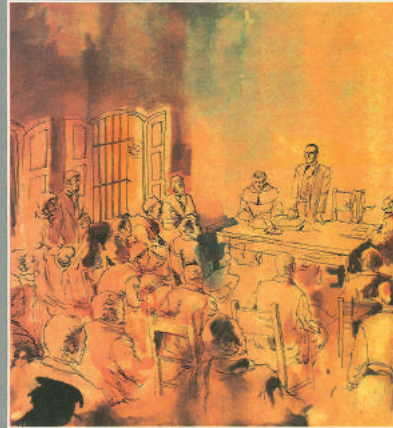
"¡GUARDO DE MI GRANDEZAS, LARGA VIDA AL CARO DON SIMÓN BOLÍVAR, SEÑOR DE LOS CIELOS Y LA TIERRA, DON SIMÓN BOLÍVAR, PARA ARRANCARME LA VIDA PERO NO EL DIGNIFICARME!"



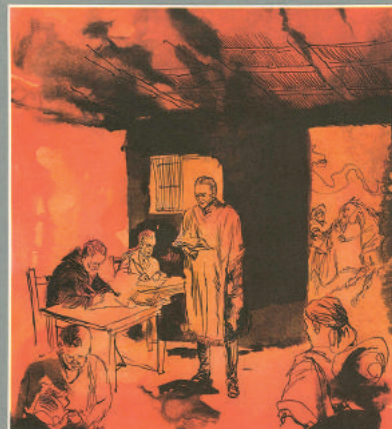
El 19 de Julio de 1789 nació en Maracaybo, Ant. Vesperto, Simón Bolívar, el más grande de los héroes de la América Latina. Su padre, don Juan Pablo de Bolívar, era un rico hacendado de la zona de Maracaybo. Su madre, doña María de Bolívar, era una mujer de gran virtud y nobleza.



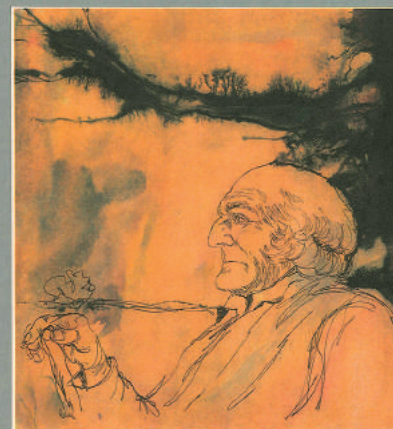
En 1811, una vez más de vuelta a Venezuela, Bolívar, acompañado por el joven Francisco de Miranda, organizó el 23 de Enero, en Los Tránsito, el grito del ejército español. Dos años después, Bolívar, con el apoyo de Miranda, organizó el 19 de Abril, en Caracas, el grito de independencia.



El 30 de mayo de 1819, en un salón de la ciudad de Bogotá, Colombia, se reunió el Congreso de la Gran Colombia. En esta reunión se decidió la unión de Venezuela, Colombia y Ecuador en una sola nación, la Gran Colombia. Bolívar fue elegido presidente de la Gran Colombia.



En 1812, la figura de Bolívar fue el eje de la guerra de independencia. Bolívar, con el apoyo de Miranda, organizó el 19 de Abril, en Caracas, el grito de independencia. Bolívar fue elegido presidente de la Gran Colombia.



El 23 de octubre de 1830, 10 años después de su destierro, Bolívar regresó a Venezuela. En esta ocasión, Bolívar fue recibido como un héroe. Bolívar fue elegido presidente de la Gran Colombia.

PERFIL DE ARTIGAS

FACULTAD DE INGENIERÍA-UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

IMPRESO DE COMPUTADORA SOBRE PAPEL

28,5 x 38,5 CM

CA. 1960-1970

PROCEDENCIA: FACULTAD DE INGENIERÍA, DONACIÓN DEL SR. JUAN ORTIZ DE

TARANCO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 2005

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 4043 ^(MHN)

Este retrato se presenta como una curiosidad, conjugando la imagen tradicional de la carbonilla del perfil de Artigas, dibujada por Juan Manuel Blanes, con los adelantos tecnológicos de mediados del siglo XX. Esta imagen en alguna forma innovadora, está elaborada a partir de un único carácter del alfabeto, la letra ñ mayúscula, quizás escogida por ser una de las que cargaba mayor cantidad de tinta por tipo. El efecto del retrato se logra por medio de la combinación de espacios en blanco y espacios ocupados por el signo para diagramar el perfil del prócer. El papel de soporte salía de la máquina en sentido horizontal, por lo que se programó el inicio de la impresión por la parte posterior de la cabeza.

La elección del perfil trazado por Blanes para hacer esta impresión al momento de incorporar la primera impresora a la computadora de Facultad de Ingeniería, refleja el valor simbólico de la figura de Artigas en un trabajo que tendía a mostrar la experimentación y la pericia con una técnica que comenzaba a utilizarse en el país. Este retrato constituye un ejercicio de programación, cuando este era aun un desarrollo tecnológico reciente, que se aplicó a una imagen conocida y emblemática de José Artigas. De alguna forma representa la impregnación de esta imagen como componente de la identidad de todos los uruguayos.¹¹⁸

118. Agradecemos a las Ingenieras Ida Holz, Ana Asuaga y Maria Simon por el aporte de datos de carácter técnico para incorporar a la documentación de esta obra.

V. UN MONUMENTO A ARTIGAS EN MONTEVIDEO

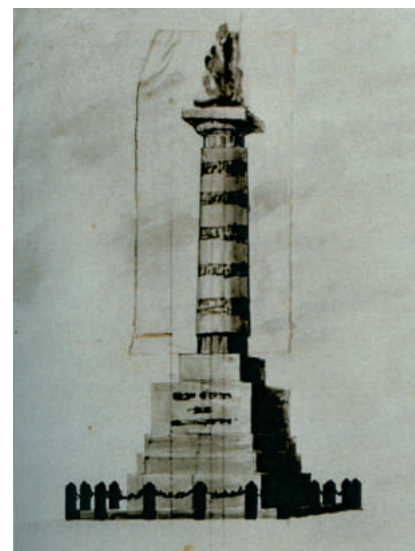
Desde mediados del siglo XIX y coincidiendo con la reivindicación de la figura de Artigas por los sectores intelectuales y políticos, comenzaron a generarse distintas propuestas y proyectos de monumentos en su homenaje, como culminación del reconocimiento a su protagonismo durante las guerras que culminaron con la expulsión del gobierno español de Montevideo y la organización del primer gobierno independiente, durante la “Patria Vieja”. Esta política estaba enmarcada en la aspiración por la cual la nación pretendía cobrar forma y estabilidad en el contexto regional, definiendo una identidad propia. La historiadora Ana Frega considera que “erigir estos santuarios de la identidad... que son los monumentos históricos, coincidió con el proceso de afirmación del Uruguay moderno iniciado en el último cuarto del siglo XIX: perfeccionamiento técnico de la exportación pecuaria, fomento de la incipiente actividad industrial, afirmación del poder estatal, incorporación de un importante contingente de inmigrantes, incremento de inversiones extranjeras, pero también, extensión de la educación primaria y desarrollo de los estudios históricos que contribuyeran a recuperar un pasado fundante.”¹¹⁹

Una de las primeras propuestas de monumento, ideado para ser fundido en bronce, considerado uno de los materiales más nobles para la escultura, fue realizada por el escultor italiano José Livi y el fundidor Ignacio Garragorry,

119. Ana Frega, ob. cit., p. 124.

en 1862.¹²⁰ La propuesta de los artistas respondía a la discusión desarrollada en la Cámara de Representantes de la moción presentada por Tomás Diago, representante nacional por Soriano, para erigir un monumento a Artigas. El proyecto proponía una estatua ecuestre de bronce de tamaño natural en cuyo pedestal se grabarían distintas inscripciones en sus cuatro caras: “Al padre de la patria”, “José Gervasio Artigas”, “El pueblo agradecido” y la fecha de promulgación de la Ley. A partir del debate se introdujeron en el proyecto diversas modificaciones y se evaluaron distintas posibilidades, entre ellas la de instalar el monumento en la Plaza de Cagancha y cambiar su denominación por Plaza General Artigas. El proyecto de Ley, aprobado en la Cámara de Representantes, fue pospuesto en el Senado por el estallido de la revolución florista de 1863, y nunca se materializó. El primer monumento público de Montevideo, realizado también por aquellos artífices, fue la estatua consagrada a conmemorar la paz de febrero de 1865. Ella recoge una figura de la Libertad que aplasta bajo su pie a la tiranía, a la que acaba de decapitar, enarbolando la bandera en señal de triunfo. Fue inaugurada en 1867 en la plaza Cagancha, que conservó popularmente el nombre de Libertad. Años más tarde, el primer monumento que se instaló en la plaza Independencia fue el de Joaquín Suárez, fundido en bronce en Florencia, en 1896, a partir del modelo original de Juan Luis Blanes. Este mismo artista modeló una estatua de Artigas que, también llevada al bronce en 1898, se erigió en la Ciudad de San José.

La idea de instalar monumentos en la Plaza Independencia tenía larga data. En su proyecto de reforma de la pequeña plaza de maniobras para las carretas del Mercado, que el Ingeniero José María Reyes había proyectado detrás de la Ciudadela, el Ingeniero Arquitecto Carlos Zucchi propuso, en 1837, la demolición



Boceto de monumento –columna conmemorativa de carácter republicano– para la plaza Independencia de Montevideo, diseñado hacia 1837 por Carlo Zucchi, Ingeniero-Arquitecto de la Comisión Topográfica, en el marco del “Centro Cívico” que proyectó para la capital. (MHN)

120. José Livi (Massa Carrara hacia 1830-París, 1890). Escultor italiano emigrado al Río de la Plata en 1857 y establecido en Montevideo a fines de 1859. Fue el artista más renombrado de la ciudad durante la década de 1860, y hasta su regreso a Europa hacia 1870. Realizó importantes monumentos funerarios, bustos de personalidades y monumentos públicos. Propietario de la “Marmolería Carrarense”, fue pionero también en experimentar con mármoles nacionales, con la finalidad de conocer su aptitud para ser empleados en trabajos escultóricos. Resultado de esta iniciativa fueron las columnas, zócalos y frisos para la fachada del desaparecido Banco de Londres, Buenos Aires y Río de la Plata, sobre la calle Cerrito.

Ignacio Garragorry (País Vasco s/d-Montevideo, 1878). Maestro herrero que gracias a su habilidad alcanzó a dirigir la fundición del Parque de Artillería, fabricando los cañones durante la Guerra Grande. Al finalizar el conflicto se orientó también a la fundición artística, diseñando las rejas para el arco del atrio del Cabildo y para la Rotonda del Cementerio Central, y las columnas de hierro para la antigua Jefatura Política de Salto. Ver José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías*, ob. cit., pp. 753-754 y p. 542.



Monumento imaginario a Artigas proyectado por el pintor Juan Manuel Blanes en su tela "La Revista de 1885". Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, ca. 1885-1886. ^(MHN)

total de la fortificación y, en el sector oriental, la ubicación de una columna conmemorativa de los triunfos republicanos.¹²¹

La idea de erigir un monumento en la plaza perduró en el imaginario colectivo y se mantuvo en las décadas siguientes. Juan Manuel Blanes en su tela "La revista de 1885" colocó un imaginario monumento ecuestre del prócer. El mismo es una representación de su propio proyecto para el monumento a Artigas, cuya realización fue convocada a partir de la ley de 1883, promulgada durante el gobierno de Máximo Santos. En ella se especificaba que sería una estatua ecuestre en bronce, cuyo pedestal estaría edificado con granito de Las Piedras (cuya calidad había sido ya determinada por el escultor Livi, que lo utilizó para la fachada del Banco de Londres, Buenos Aires y Río de la Plata en 1868-69), y sus cimientos con piedras enviadas por todos los departamentos de la República. Esta obra sería erigida en el centro de la Plaza Independencia y en el pedestal sólo se grabaría una inscripción: "Artigas".

La revista de la Escuela de Artes y Oficios *Ilustración Uruguaya* publicó en sus páginas los bocetos presentados por distintos artistas para este monumento no concretado, pero ganado por el escultor uruguayo Federico Soneira.¹²² En 1909, a partir de la Ley de conmemoración del centenario del primer triunfo militar de las fuerzas orientales en mayo de 1811, se creó la "Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de las Piedras". Por decreto del Presidente de la República, Dr.

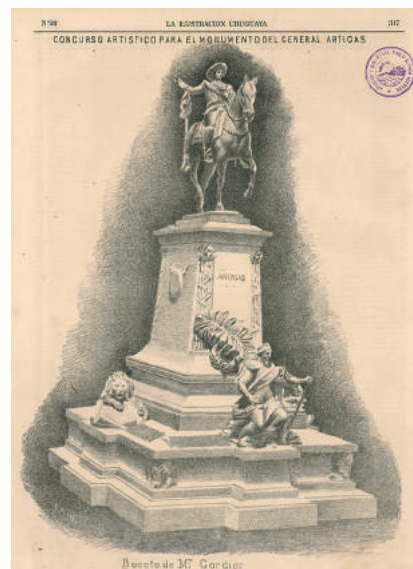
121. En el archivo Zucchi, conservado en Reggio Emilia, Italia, se encuentra el proyecto y el croquis para este monumento: una columna anillada sobre una base escalonada en cuya cúspide se encontraba una figura, quizás alegoría de la República o de la Constitución. Carlo Zucchi (Reggio Emilia 1789-1849), arquitecto y decorador emigrado al Río de la Plata debido a sus actividades masónicas y liberales. Actuó en Buenos Aires entre 1827 y 1836, como Ingeniero Arquitecto de la Provincia, y en Montevideo, entre 1836 y 1843, como Ingeniero Arquitecto de la Comisión Topográfica. Preparó infinidad de proyectos, a nivel público y privado, que no fueron concretados, o lo fueron parcialmente, debido a problemas financieros y a la inestabilidad política local. Entre ellos se encuentra un Centro Cívico para la plaza de la Independencia, que incluía parque, monumento y Capitolio de las Leyes, la casa de Elías Gil, popularmente conocida como "Arcos de la Pasiva", el proyecto original para el Teatro Solís y un plan de reforma para el Cementerio Nuevo (Central). Ver Fernando Aliata et al., *Carlo Zucchi Arquitectura Decoraciones Urbanas Monumentos*, La Plata-Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

José María Reyes (Córdoba del Tucumán, 1803-Montevideo, 1864). Militar que, tras haber obtenido el título de alférez de Ingenieros, se convertiría en uno de los principales cartógrafos del país. Integró el ejército republicano en 1826 durante la guerra de Independencia con el Brasil, y fue incorporado luego al ejército nacional. Ocupó la presidencia de la Comisión Topográfica y, en 1838, fue designado como Encargado de Negocios de la República para tratar los límites con el Brasil. Durante el Sitio de Montevideo, trazó la línea de fortificaciones del Cerrito y las que pusieron cerco a la ciudad, interviniendo asimismo en distintos proyectos de construcción y urbanismo en la Villa de la Restauración. Es el autor de la primera carta geográfica de la república y de la *Descripción Geográfica del territorio de la República del Uruguay*. Ver José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías*, ob. cit., pp. 1070-1073.

122. Federico Soneira (1830-1900). Pintor formado en la Academia de Florencia, incursionó también en la escultura. Realizó varias figuras de mármol representando personalidades de las artes y las ciencias para la quinta neogótica familiar, el denominado "castillo Soneira" en El Prado montevideano.

Claudio Williman, en 1907 se había convocado el concurso internacional. La Comisión encargada del monumento decidió invitar a las reuniones al poeta Juan Zorrilla de San Martín, y a artistas del renombre de Carlos María Herrera, Vicente Puig y Domingo Laporte¹²³ entre otros, con la finalidad de evaluar los bocetos presentados, los cuales fueron expuestos en el Salón del Ateneo a partir del 2 de enero de 1913. A juicio de estos artistas el boceto del italiano Ángel Zanelli era el más interesante, por destacar el carácter heroico y monumental, cumpliendo con los requerimientos planteados en las bases del llamado. En ese momento Ángel Zanelli estaba considerado un escultor prestigioso. En 1911 había ganado el concurso para completar el monumento a Víctor Manuel II en Roma, iniciado en 1898, conocido más tarde como “Altar de la Patria”.

Finalmente, tras más de sesenta años de tentativas, el monumento a Artigas se concretó y se inauguró el 28 de febrero de 1923, al culminar su mandato el Dr. Baltasar Brum.



Bocetos de monumento a Artigas presentados por los artistas Leduc y Cordier en la convocatoria de 1883, reproducidos en la revista *Ilustración Uruguaya*, 1885. Ejemplar perteneciente al Museo Histórico Nacional, Montevideo. (MHN)

123. Para el caso de Carlos María Herrera, ver reseñas biográficas de los artistas cuyas obras integran esta exposición. Vicente Puig (Cataluña, 1882-Buenos Aires, 1965). Pintor e ilustrador formado en su país de origen, y en Alemania y Francia. Radicado en Montevideo fue Director del Círculo de Bellas Artes, afincándose finalmente en Buenos Aires. Como otros pintores, se desempeñó como ilustrador realizando, entre otros trabajos, la portada para el libro *Los arrecifes de coral* de Horacio Quiroga en 1901.

Domingo Laporte (Montevideo, 1855-1928). Considerado un exponente de la pintura clásica en el Uruguay, se formó en Francia e Italia, ejerciendo, a su regreso, como profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Fue Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Entre sus obras, destacan “Después del baño”, “Lectura pesada”, “Autorretrato” y “La plegaria de un árabe”. Ver Ernesto Laroche, *Algunos pintores y escultores uruguayos*, Montevideo, Morales Hermanos Impresores, 1939, pp.73 y 74.

BOCETO PARA EL MONUMENTO AL GENERAL ARTIGAS

JUAN MANUEL BLANES, FIRMA EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO “JUAN BLANES”

TINTA Y ACUARELA SOBRE PAPEL

46 x 63 CM

CA. 1883

PROCEDENCIA: SE DESCONOCE¹²⁴

MHN. CARPETA DE INVENTARIO CASA DE GIRÓ C-VII-23-1 (MHN)

Este boceto nos permite hacer un contrapunto con las imágenes de Artigas que Blanes legó a la posteridad y se tornaron referenciales, sus carbonillas y su “Artigas en el puente de la Ciudadela”. Para 1883, cuando fue reactivada la idea presentada en las Cámaras, en 1862, de erigir el monumento al prócer en la plaza Independencia, Blanes se encontraba en la cúspide de su fama, precedido por los éxitos de “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” y el “Juramento de los Treinta y Tres Orientales”.

Resulta interesante observar la rápida evolución que, de las facciones de Artigas, se produjo en la obra de Blanes, porque en muy poco tiempo, entre 1883 y 1884, materializó dos vertientes, la de un Artigas cuyas facciones son claramente herederas de Demersay con la atenuación de la decrepitud realizada por Eduardo Carbajal, y el rejuvenecimiento visible en las carbonillas y otra visión que se hace evidente en el “Artigas en el puente de la Ciudadela”, que se aparta de los rasgos tomados del natural en el retrato de Artigas anciano.



Composición de Juan Manuel Blanes que encabeza los números de la revista *Ilustración Uruguaya*, 1883, en la cual figura un proyecto de monumento a José Artigas. (MHN)

Blanes dejó otras referencias visuales a su proyecto de monumento, además del que aquí se informa, introduciéndolo en la viñeta que dibujó para las portadas de *Ilustración Uruguaya*, en 1883, y en una rústica plaza Independencia sin pavimentar, detrás de Máximo Santos y su séquito, en la gran composición “La Revista de 1885”. En la publicación de la Escuela de Artes y Oficios, el monumento ocupa simbólicamente el centro, rodeado por una alegoría de la República, que sostiene un pergamino donde están escritas diversas actividades propiciadas por los sectores europeizados, amplificadas en la serie de elementos que la acompañan (una paleta de pintor y una lira para las artes, un globo terráqueo, libros y catalejos para las ciencias, bovinos, lanares y cajas de mercaderías para la producción, etc.). Como una deidad, responsable de tantos dones, incluso del republicanismo mismo, Artigas destaca en trazos oscuros sobre la escena. Detrás, los progresos materiales y culturales del país, representados por

124. Este boceto se encuentra en una carpeta que contiene dibujos de Juan Manuel y Juan Luis Blanes. Es posible que hayan ingresado al museo como parte de la sucesión Blanes, ya que en el listado original de obras que la integran figura “Infinidad de bocetos del General Artigas”. Si bien el museo conserva algunos, el término es sumamente impreciso respecto al número exacto y su identificación. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1 (1926), “Óleo de Juan Manuel Blanes, Artigas en el puente de la Ciudadela (Bocetos y obras)”.

las obras de arquitectura y los monumentos de la república. Dado que los rasgos de la figura ecuestre no son nítidos, una inscripción al frente del pedestal, respetando lo establecido por ley de 1883, identifica al representado con una sola palabra: “Artigas”.

En el boceto acuarelado que se conserva en el Museo Histórico Nacional las facciones del prócer se manifiestan claramente, no como el Artigas retrotraído al aspecto que podría haber presentado en la edad en que participó de la revolución, sino como el anciano venerable investido de General, modalidad más aceptada en ese momento, con el bicornio en su mano derecha y las riendas del caballo en la izquierda. En una variante de la figura ecuestre,¹²⁵ Artigas, manteniendo los rasgos del anciano, lleva puesto el bicornio, mientras sostiene con su mano derecha la bandera uruguaya. Es tradicional la representación de los ejércitos que marchaban al combate precedidos por banderas y emblemas. Este Artigas, que parece arengar a su tropa, o al pueblo oriental, constituye una clara expresión de la apropiación del prócer como precursor de la nacionalidad. Si bien la estrategia funciona en el terreno simbólico y político, peca, como otras obras que se comentan en este catálogo, de una incongruencia cronológica e histórica. De acuerdo a la Ley de fecha 12 de julio de 1830, se modificó el pabellón establecido por el Decreto-Ley del 16 de diciembre de 1828, estableciéndose una bandera con cuatro franjas horizontales azules y cinco blancas, con el sol en el ángulo superior del lado del asta. Esta bandera de 1830 es la que sostiene el Artigas que nos presenta Blanes, un Artigas que, de acuerdo a la edad con la que el pintor lo representa, llevaba ya años recluido en el Paraguay y no participó en las últimas etapas de la gesta independentista, ni en su ancianidad arengó a las multitudes con la actual bandera uruguaya. En la variante del monumento que figura en la viñeta de *Ilustración Uruguaya*, Artigas simplemente se lleva la mano en la cintura, con aire marcial.

El basamento, idéntico en el boceto acuarelado y en la variante visible en la fotografía, es un típico pedestal para figuras ecuestres del siglo XIX, cuyos orígenes pueden remontarse hasta las figuras ecuestres de los emperadores romanos, de las que puede ser ejemplo la de Marco Aurelio, erigida en Roma en el siglo II. En el frente lleva una placa, posiblemente de bronce, –dado su color en el boceto–, con la inscripción “Al General / Artigas / La / Patria” y en el lateral se reitera un relieve de forma rectangular, una escena militar, hipotéticamente, la Batalla de Las Piedras.



Fotografía de una variante del boceto para monumento a José Artigas de Juan Blanes, ca. 1883, sin firma. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, C-VII-23-2. (MHN)

125. En la misma carpeta del museo, se conserva una antigua fotografía de otra versión del proyecto de monumento en homenaje a Artigas, cuyo paradero desconocemos. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Carpeta de Inventario Casa de Giró C-VII-23-2.



Juan Blanes

Resulta curioso que, en ninguno de ambos bocetos, el monumento se encuentre ubicado en la plaza Independencia, donde sí lo instaló el pintor en la gran tela “La Revista de 1885”, sino en un parque, con vegetación y árboles como telón de fondo.

Otra alternativa presentó Blanes en esta última obra, realizada para Máximo Santos. Mientras la figura ecuestre presenta similitudes con la del boceto acuarelado, el basamento es sustancialmente distinto. En ninguna de las dos propuestas, ni en el boceto acuarelado ni en la que conocemos por la fotografía, parece haber respetado Blanes lo dispuesto por la ley de erección del monumento acerca de que el basamento sería realizado con granito de Las Piedras: su color blanco refiere al mármol estatuario. En cambio, sí parece haber aplicado el material decretado a la base visible en “La Revista...”, que presenta, además, características de arco triunfal, con una abertura de medio punto enmarcada por pares de pilastras.

Era frecuente que los artistas ensayaran alternativas para una misma obra, muchas veces como forma de convencer a los jurados con alguna de sus propuestas y asegurarse el trabajo. Pero este Artigas ecuestre es claro heredero de la línea iniciada por la representación del anciano de Demersay, con las correcciones dignificantes de Carbajal y la aparatosidad añadida por Maraschini. Muy otra fue la figura que instaló sobre el puente de la vieja Ciudadela.

El monumento erigido en la Plaza Independencia en 1923

En las primeras décadas del siglo XX, con el entusiasmo por las celebraciones en torno a las conmemoraciones de los centenarios de 1810, 1811, 1825 y 1830, el concurso para el monumento ecuestre de Artigas caminaba a su materialización. Su ganador, Zanelli, había sido uno de los artistas invitados por el gobierno nacional a participar en el concurso, junto a escultores de la talla de los españoles Mariano Benlliure y Miguel Blay.¹²⁶

La propuesta de Zanelli, siguiendo los lineamientos del decreto de 1907, logró integrar el ideal político del Uruguay del Centenario y el respeto por los parámetros artísticos europeos. Italia conservaba un enorme prestigio artístico en el Río de la Plata desde el siglo XIX, y fue el lugar referencial para la formación de nuestros pintores y escultores. El medio local era muy receptivo a los artistas procedentes de la península desde los inicios del Uruguay independiente, como sucedió con Cayetano Gallino¹²⁷ y Baltasar Verazzi. Esta impronta italianizante se visualiza desde el tratamiento estético en la composición de la obra, que sigue la tradición de los monumentos ecuestres a partir de la antigüedad clásica, retomada por el Renacimiento y vigente hasta el siglo XX. Durante el siglo XIX este tipo de obras cobró gran importancia en el marco del Romanticismo, del surgimiento de los estados nacionales y de los ideales revolucionarios, expresados y representados por los próceres y héroes. Pero, en el caso del monumento ecuestre a José Artigas se revalorizaron los elementos distintivos de lo regional americano en

126. Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947) es uno de los más importantes escultores españoles de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Participó en diversas exposiciones internacionales y obtuvo encargos de monumentos, como el de San Martín para la ciudad de Lima, y el de Alfonso XII, ubicado en el Parque del Retiro de la capital española. Desarrolló también una línea muy personal sobre la tauromaquia. Fue Director General de Bellas Artes y del Museo Nacional de Arte Moderno en Madrid.

Miguel Blay (Olot, España 1866-Madrid, 1936). Es uno de los principales escultores modernistas catalanes, formado en París, en la Academia Julien. Entre sus obras destacan el grupo escultórico en el frente del Palacio de la Música Catalana de Barcelona y "Los primeros fríos". El Uruguay, atento a los artistas europeos exitosos, contrató a Blay para realizar el monumento a José Pedro Varela en Montevideo.

127. Cayetano (Gaetano) Gallino (Génova, 1804-1884). Pintor emigrado a Montevideo hacia 1834, desempeñándose en nuestra ciudad hasta aproximadamente 1848. Es autor de una de las principales galerías de retratos de la primera mitad del siglo XIX. Vinculado a la colectividad italiana, pintó un retrato emblemático de Garibaldi (Ca. 1848). Trabajó también como ilustrador para la realización de litografías, dibujando el retrato del Presidente Manuel Oribe, litografiado por Gielis en 1836. Es a partir de sus obras que conocemos las facciones de algunas personalidades, como José Monterroso y Miguel Barreiro, antiguos secretarios de Artigas. El volumen de encargos que recibía hacen la producción de este artista despareja dentro de los parámetros académicos. Ernesto Larroche afirma que dada la cantidad de solicitudes, adelantaba el trabajo preparando previamente varias obras, a las que sólo faltaba añadir la cabeza y las manos del cliente. A su regreso a Italia se dedicó también a la fotografía. Ver José María Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías*, ob. cit. pp. 527 y Ministerio de Instrucción Pública-Comisión Nacional de Bellas Artes *Exposición Cayetano Gallino 1804-1884*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1944.

la vestimenta, dejando de lado la imagen de los militares, monarcas y ciudadanos europeos y recogiendo la tradición de mayor arraigo americanista, tomando el poncho como prenda que identifica la figura de Artigas y su comunión con el paisano, componentes típicos que se elevan así a la perennidad de lo clásico.

Comparando la propuesta de Zanelli con las imágenes conservadas de los bocetos presentados para el concurso de 1883, se observa la maduración de la identidad nacional, tendiente a revalorizar lo local, combinándolo con los modelos importados del clasicismo.

La obra consta de un zócalo escalonado, un basamento rodeado por un friso en alto relieve realizado en bronce, que representa el Éxodo del Pueblo Oriental interpretado como momento fundacional de la nación y en lo alto, la figura ecuestre e imponente de Artigas.

En la década de 1970 se abrió el concurso para la construcción del Mausoleo, siendo el proyecto ganador el presentado por los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro Morón. Incorporar al monumento un recinto funerario alteró el aspecto de la obra original con dos ramales de escalera descendentes y el parapeto circundante. El monumento pasó a integrar una nueva categoría que no era desconocida en el país, la de sepulcro-monumento, uno de cuyos primeros ejemplos fue el levantado para los Mártires de Quinteros en el Cementerio Central entre 1865 y 1868, pero que, en este caso, se escapa del espacio funerario. De alguna manera se lleva al extremo la figura inmortal como objeto de culto y concomitantemente su deshumanización, al no compartir siquiera el momento de la muerte como un espacio de igualación.

En esta oportunidad, el Museo Histórico expone diversos bocetos totales y parciales de la figura ecuestre, cuyos originales de yeso fueron vaciados en bronce, no así de los relieves del basamento. Se exhibe también el modelo original en yeso de la medalla acuñada para la ceremonia inaugural del monumento.



Fotografías de las obras de instalación y de la ceremonia de inauguración del monumento a Artigas en la Plaza Independencia, 1923. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

BOCETO DE LA CABEZA DE JOSÉ ARTIGAS A ESCALA NATURAL DEL MONUMENTO

ÁNGEL ZANELLI, FIRMA EN EL LATERAL INFERIOR DERECHO "A. ZANELLI"
EN EL LATERAL IZQUIERDO LLEVA LA INSCRIPCIÓN –FUND. VIGNALI–
BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE YESO
44 CM DE ANCHO X 55,5 CM DE ALTURA X 40 CM DE PROFUNDIDAD
YESO, CA. 1922, BRONCE, 1966
PROCEDENCIA DEL YESO ORIGINAL: DONACIÓN DEL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN
PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1922
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 128 ^(MHN-CA)

BOCETO A ESCALA REDUCIDA DEL BUSTO DE JOSÉ ARTIGAS

ÁNGEL ZANELLI, FIRMA EN LA ZONA INFERIOR DERECHA, "A. ZANELLI"
BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE YESO
27 CM DE ANCHO X 23 CM DE ALTURA X 12 CM DE PROFUNDIDAD
CA. 1923
PROCEDENCIA: DONACIÓN DE LA SRA. J. D. DE NOGUEIRA, 1958
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2568

Esta cabeza-retrato de Artigas es un boceto parcial para la convocatoria a realizar el monumento. Los concursantes debían presentar “la cabeza de la figura principal, por separado, y en la medida, por lo menos, del natural.”¹²⁸

Para la representación de la figura, teniendo en cuenta la fecha de realización y la falta de retratos fidedignos tomados en vida del Artigas revolucionario, Zanelli se basó en estudios fisonómicos realizados previamente por artistas nacionales, como Juan Manuel Blanes, Diógenes Héquet y Carlos María Herrera. En el libro *Monumento á Artigas*, publicado por la Comisión del Centenario de la Batalla de las Piedras en 1910, figura una semblanza y una descripción física de Artigas aportada por Juan Zorrilla de San Martín,¹²⁹ junto a diversas fotografías de obras de artistas nacionales y extranjeros en las que aparece representado: Alfred Demersay, Juan Manuel Blanes, Juan Luis Blanes, Diógenes Héquet y Carlos María Herrera. Este material fue entregado a los concursantes, a quienes se brindó total libertad para concebir su obra

128. Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, *Monumento á Artigas*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910, pp. 8 a 11.

129. Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, ob. cit., pp. 12-46.



BOCETO A ESCALA REDUCIDA DEL MONUMENTO ECUESTRE DE JOSÉ ARTIGAS

ÁNGEL ZANELLI, FIRMA EN LA BASE "A. ZANELLI"

LLEVA LA INSCRIPCIÓN DE LA FUNDICIÓN: "A. CASANDRI – FONDITORE – ROMA – 1923"

BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE YESO

BASE: 34 CM ANCHO X 80 CM LARGO. FIGURA: 84 CM LARGO X 87 CM ALTO

APROXIMADAMENTE

YESO ORIGINAL ANTERIOR A 1923

PROCEDENCIA: DEL BOCETO, REMATE JUDICIAL, 1966. EL MUSEO CUENTA CON UNA

COPIA EN BRONCE HECHA ESPECIALMENTE PARA SUS SALAS

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 2963 ^(MHN-CA)

Se conservan varios bocetos del monumento proyectado por Zanelli. El que pertenece al museo fue fundido en el establecimiento Vignali. Para fundirlo, Vignali utilizó los taseles originales que la fundición Casandri confeccionó para el boceto de 1923, los que ese año fueron traídos a Montevideo por él, quien trabajó en la fundición e instalación del monumento.

La función de estos bocetos resultó importante en dos sentidos: por una parte contribuían a dar idea global de la obra proyectada en tres dimensiones, al permitir percibir con claridad los volúmenes y su disposición en el espacio; por otra parte, se convirtieron en piezas histórico-decorativas para distintas dependencias del Estado, réplicas en miniatura de la obra definitiva, realizada por un artista prestigioso.



MODELO EN YESO DEL ANVERSO Y REVERSO DE LA MEDALLA CONMEMORATIVA DE LA INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO A JOSÉ ARTIGAS

ARÍSTIDES BASSI, FIRMA EN EL BORDE INFERIOR DEL REVERSO "A. BASSI"

MODELO ORIGINAL EN YESO PARA LAS ACUÑACIONES EN METAL

DIÁMETRO 30,5 CM

1923

PROCEDENCIA: DONACIÓN DE LA COMISIÓN NACIONAL DEL CENTENARIO DE LA
BATALLA DE LAS PIEDRAS, 1923

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 108 (MHN-GA)

La acuñación de medallas constituye un recurso frecuente desde la antigüedad para conmemorar acontecimientos y homenajear personalidades. Las representaciones en monedas y medallas pueden ser consideradas como una de las primeras formas masivas de difusión de la imagen y la propaganda, trascendiendo también como un elemento simbólico de imposición de la autoridad. En los sestercios romanos, así como en las medallas renacentistas encontramos ejemplos de esta tradición, que retomaron los estados modernos. Durante los siglos XVIII y XIX, la acuñación de monedas y medallas acompañó el surgimiento de los estados nacionales y obedeció a la necesidad de exaltación de los valores republicanos asociados a la figura de los héroes.

En el Uruguay, a partir de la constitución del estado, se inició una etapa prolífica de acuñaciones, por ejemplo las realizadas con motivo de las sucesivas conmemoraciones de la Jura de la Constitución de 1830. También se recurrió a ellas para homenajear a distintas personalidades por sus acciones en diferentes campos. La que aquí nos ocupa, realizada por Arístides Bassi, conmemora la inauguración del monumento a Artigas y fue realizada en 1923.

En el anverso, faz o cara, aparece una vista lateral de la figura ecuestre realizada por Ángel Zanelli con la leyenda ubicada en el exergo: "Inauguración del monumento a Artigas Montevideo MCMXXIII". En el reverso se encuentra una figura masculina con el brazo levantado sosteniendo una amplia túnica ondulante, como alegoría de la Libertad, en la que el autor otorgó mayor movimiento al modelado. Se aprecia la leyenda "Con Libertad no ofendo ni temo". En el borde inferior aparece la firma del artista.

El Museo cuenta también con una fundición en bronce del reverso.



OBRA INVITADA: JOSÉ ARTIGAS

JUAN MANUEL FERRARI, SIN FIRMA

BRONCE FUNDIDO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE YESO

BASE: 16 CM ANCHO X 25 CM LARGO. FIGURA: 36 CM LARGO X 46 CM ALTO

APROXIMADAMENTE

ANTERIOR A 1923

OBRA PERTENECIENTE AL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. EL YESO ORIGINAL, INGRESADO EN 1922 AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL FUE CEDIDO POR ÉSTE AL MUSEO DE BELLAS ARTES HACIA 1941, SEGÚN INFORMACIÓN CONTENIDA EN LA CARPETA DE INVENTARIO N.º 135 (MHN-CA)

Este pequeño boceto forma parte del proyecto de monumento presentado por el escultor Juan Manuel Ferrari al concurso convocado en 1907 para levantar el monumento a Artigas en la plaza Independencia. La obra se aparta de la línea preferida por las autoridades y por el Tribunal designado al momento de evaluar las propuestas presentadas. Ferrari modeló una figura ecuestre en la cual, frente a la vivacidad del caballo, contrasta la actitud del prócer, con los brazos cruzados bajo el poncho y la vista baja. La figura resulta desconcertante e indicaría cierta actitud de derrota que parece emanar del héroe. Su postura participa en alguna medida de la actitud reflexiva que presentó el pintor Carlos María Herrera en su gran tela "Artigas en la meseta". De acuerdo a la publicación *Artigas, inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes*¹³⁰ existe otro proyecto de monumento del mismo escultor, con una propuesta sustancialmente distinta. Si bien Artigas aparece con un atuendo similar, la actitud de abandono reflejada en el boceto expuesto, contrasta con la del otro, donde Artigas arenga a su tropa, o al pueblo, en una actitud combativa y con el sable en alto. Este último proyecto fue presentado por Juan Manuel Ferrari en 1894, por iniciativa propia, proponiendo incluso el posible financiamiento, pero no pudo concretarse.

En las fotografías del boceto completo de la propuesta de Ferrari que compitió con la de Zanelli, encontramos un planteamiento sustancialmente distinto y original. La base resulta innovadora para la época y para el medio uruguayo, alejándose de los diseños geométricos, propios del academicismo. La presencia del pueblo oriental que emerge como una masa humana desde la roca aporta movimiento, fluidez y representa la fuerza arrolladora de la revolución. Artigas aparece sobre el pedestal, un promontorio de carácter rústico, desplazado hacia un extremo del mismo. En la tradición monumental europea las figuras ecuestres aparecen, en general, centradas respecto al eje de la base. Artigas se encuentra desde la altura mirando hacia abajo, a su pueblo, eludiendo así el aislamiento de la figura principal. El boceto reducido de la figura ecuestre que



Fotografía del boceto de monumento a Artigas presentado por el escultor Juan Manuel Ferrari en la convocatoria de 1907. Montevideo, Museo Histórico Nacional. (MHN)

130. Fernando Assunção y Wilfredo Pérez, *Artigas, inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes*, Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1978.



participa en esta exposición, al carecer de su base y de las restantes figuras, transmite esa sensación más próxima a la soledad de la derrota que a la conducción de las masas que propone el monumento completo.

En torno a los años 1910-1915 se constata una tendencia de los artistas a la elaboración de monumentos con bases irregulares pobladas de alegorías relativas a la libertad y los movimientos de masas. El monumento al Ejército de los Andes, también llamado “Paso de los Andes”, en Mendoza, República Argentina, también realizado por Juan Manuel Ferrari e inaugurado en 1914 sería un ejemplo, al que podemos sumar el boceto para el monumento a Artigas presentado por el escultor Felipe Menini.¹³¹



Fotografías del boceto de monumento a Artigas presentado por el escultor Felipe Menini en la convocatoria de 1907. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

131. Felipe Menini (Montevideo, 1867-1940). Inició sus estudios en la Academia Albertina de Turín, pasando luego a la Academia de Bellas Artes de Milán. Instalado en Montevideo realizó diversas obras, entre ellas el monumento conmemorativo al Coronel Diego Lamas, en la Avenida Garzón, instalado en el lugar preciso donde murió aquel. Fue también contratado para realizar el monumento al Grito de Asencio en Mercedes, obra finalmente no realizada, y encomendada posteriormente al escultor José Luis Zorrilla de San Martín. El boceto del Grito de Asencio de Juan Manuel Ferrari forma parte del acervo del Museo Histórico Nacional.

VI. UNOS POCOS OBJETOS

La exposición “Un simple ciudadano, José Artigas” se centró en el proceso de construcción de la figura del prócer y su decantación en distintas modalidades de representación, orientadas por concepciones ideológicas y políticas diversas en torno a la evocación del héroe.

Sin embargo, paralelamente a la construcción del relato histórico y al proceso de creación de esta iconografía, se hizo imperativo en la historia del antiguo Museo Nacional, en su sección histórica, incorporar objetos-reliquia que dieran cuenta arqueológica de la vida de Artigas. A su vez, el Museo Histórico Nacional, y como sucede con una línea de los museos de historia, no dejó de cultivar cierta faceta fetichista, en la cual los objetos de carácter histórico y cultural se cubrían con un aura mística de propiedad personal y comunión espiritual. “La silla de Artigas”, “el mate de Artigas”, “el poncho de Artigas” expresan, más que el interés por los objetos como productos culturales en sí, en su contexto temporal y social, una actitud emotiva y reverencial. De hecho, esos objetos serían el lazo más directo que podemos mantener con el prócer. Con su ayuda, lo podríamos imaginar tomando mate en su retiro paraguayo, en esa pequeña calabaza, caminar apoyándose en ese bastón, vistiendo ese poncho, sentándose en esa silla, objetos que tras cruzar los siglos se exhiben en las vitrinas de esta exposición.

En el marco de la epopeya del héroe, evocan un sentimiento casi religioso, un espacio de culto: se trataría de verdaderas reliquias laicas. Sin embargo, en muchos de los casos no existe una absoluta certeza acerca del vínculo entre Artigas y esos objetos. La misma documentación conservada en la institución es esquiva a esta determinación, como puede verse en las fichas que siguen. La revisión de los enfoques museísticos, en el marco del desarrollo de una investigación científica no puede dejar de explicitar cuánto hay de construcción en la memoria histórica y en las formas de presentarla al público.

Néstor García Canclini definió el profundo sentido nacionalista e ideológico de los museos:

Los monumentos presentan la colección de héroes, escenas y objetos fundadores. Se colocan en una plaza, un territorio público que no es de nadie en particular pero que es de “todos”, de un conjunto social

claramente delimitado, los que habitan el barrio, la ciudad o la nación. El territorio de la plaza o el museo se vuelve ceremonial por el hecho de contener los símbolos de la identidad, objetos y recuerdos de los mejores héroes y batallas, algo que ya no existe pero es guardado porque alude al origen y la esencia. Allí se conserva el modelo de la identidad, la versión *auténtica*.¹³²

Esta visión tradicionalista, en la cual el museo y sus colecciones contribuyen a mantener los lazos de identidad grupal en torno a figuras y acontecimientos relevantes, es la que hizo posible la reunión de un acervo vinculado al prócer, siempre dispuesto a incrementarse, con la finalidad de acercar a José Artigas al público de la forma más realista y, a la vez, más afectiva posible, en el tránsito de la “leyenda negra” al “culto”, si se parafraseara el título de la ya clásica obra de Juan Pivel Devoto. En una acepción más contemporánea de la tarea del museo, la documentación de las piezas no como reliquias sino como vestigios tienden a generar una apropiación concreta de un tiempo pasado, una aproximación sensible a formas diversas de vida, entendiendo el pasado como un país extraño, pero que suele irrumpir en nuestro presente a través de múltiples indicios, en este caso, estos objetos de uso cotidiano.

UNA SILLA

MADERA TALLADA Y CUERO REPUJADO

ANCHO 46 CM X 41 CM DE PROFUNDIDAD X 98 CM DE ALTURA

ANTERIOR A 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN DE JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1925

MHN, CARPETA DE INVENTARIO N.º 1232 (MHN-CA)

Esta silla de madera, con respaldo y asiento de cuero repujado, es ejemplo de una categoría de mobiliario utilizado desde la colonia en el Río de la Plata y en la América hispana en general. Heredero de los modelos de silla renacentistas difundidos por España, su designación de “silla frailerá” refiere a su sencillez y aspecto rústico, adecuado a la vida monástica. Según los casos, pueden combinar, como en éste, un trabajo muy simple de la madera, sin torneados o tallados, apenas algunos rebajes, con la labor sobre el cuero, que podía incluir blasones familiares, elementos policromados y, como en esta oportunidad, motivos faunísticos. La sección del respaldo tiene a derecha e izquierda una guarda formada por volutas. Arriba, una guirnalda de motivos triangulares con pequeñas flores de cuatro pétalos. La guarda inferior consta de tres ornamentos triangulares rematados por una forma de lágrima invertida. En el centro, un león con las garras extendidas,

132. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 178.



la cabeza girada hacia la cola y las fauces abiertas. El asiento consta de marcos contiguos y guardas que reproducen los modelos del respaldo. En el centro un ornamento compuesto de elementos vegetales entrelazados.

El donante, el poeta Juan Zorrilla de San Martín, muy involucrado en la construcción literaria del relato histórico nacional, donó al Museo Histórico Nacional ésta y otras piezas con la intención de aproximar emotivamente al público con la figura de Artigas como hombre, a través de objetos que, en este contexto, desprenden cierta energía personal, los enseres domésticos que lo rodearon o con los que tuvo contacto en sus últimos años.

El diario montevidiano *Imparcial*, publicó el día domingo 23 de agosto de 1925, una nota sobre esta donación, afirmando que el poeta entregó “al Archivo y Museo Histórico Nacional, dos valiosas reliquias históricas de que era poseedor: [una de ellas] la silla que Artigas usó en el solar de Iviray en el Paraguay durante sus últimos años”, dando al acontecimiento una gran trascendencia, adecuada a toda la emotividad que rodeaba su figura.

En el Centro Cultural “Casa de Artigas”, en Sauce, Canelones, se conserva una silla muy similar, también catalogada como perteneciente a José Artigas.

UN MATE Y UNA BOMBILLA

FRUTO DEL PORONGO O CALABAZA CON DETALLE DE PLATA

MATE: ALTURA 8,8 CM X 6,9 CM DIÁMETRO MÁXIMO

BOMBILLA DE PLATA CON APLICACIONES EN ORO: ALTURA 22 CM X 3 CM DE ANCHO X 2 CM DE PROFUNDIDAD

ANTERIOR A 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL DR. JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1925

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 1235 (MHN-CA)

Este mate y su bombilla, nos llevan nuevamente a analizar bajo qué óptica se incorporan y se exponen las piezas de un museo. En este caso la mística del objeto no refiere a un utensilio perteneciente a Artigas, sino de un objeto que usó Artigas personalmente. La nota citada previamente, publicada por el *Imparcial*, refiere que el poeta había donado también “el mate y la bombilla de plata que siendo propiedad del Juez García de la Asunción, utilizó muchas veces el Precursor de la Nacionalidad Oriental, en las visitas diarias que realizaba a aquel caracterizado vecino de su ostracismo.” Ambos términos, implican una categorización sutilmente diferente, pero sin perder esa aura mágica que en el imaginario colectivo carga todo lo que estuvo en contacto físico con una personalidad relevante. Piezas como estas, de las cuales hay múltiples ejemplos en los museos, se ubican en una región ambigua, entre el objeto de época, que puede ilustrar



sobre tecnologías de fabricación, materiales y modelos decorativos, y la propiedad personal o el uso, mediante los cuales el objeto pasa a denotar algo que va más allá de su estricta materialidad, adquiriendo una carga emotiva, simiente fundamental del culto a los héroes. En la década de 1920, también *El Diario* indicó este sentido místico extraído de la asociación entre personajes y objetos. Para el articulista, el museo encerraba “en sus vitrinas y salas valiosísimas reliquias históricas que hablarán elocuentemente de las viejas generaciones de esforzados luchadores que forjaron nuestra libertad”.¹³³

Se trata de un mate sencillo, de forma globular y color oscuro con virola de plata, ornamentada sólo por líneas y con el borde inferior dentado. La bombilla, de plata, lleva la caña torneada, ornamentos de motivos vegetales y dos finos aros de oro.

UN BASTÓN LABRADO

MADERA TALLADA Y LUSTRADA

LARGO 92,5 CM X 3,7 CM DE DIÁMETRO MÁXIMO

ANTERIOR A 1849

PROCEDENCIA: DONACIÓN DE LA SRA. DE ANDRADE AL MUSEO NACIONAL, 1902

MHN, CARPETA DE INVENTARIO N.º 189 ^(MHN-CA)

La llegada de este bastón al museo está consignada en dos cartas, conservadas en la carpeta de inventario correspondiente. La primera, fechada en Villa Ballester, Argentina, el 29 de abril de 1895, ilustra como los objetos históricos pasan de mano en mano con el correr del tiempo, y permite reflexionar acerca de los museos como los ámbitos más adecuados para su custodia, al brindarles un espacio donde las piezas pasan a ser patrimonio de toda una sociedad, alejándose de los caprichos personales y preservándose para el futuro y el conocimiento. Firmada por H. Barbieri y su esposa, Delia Robillard de Barbieri, y dirigida al Sr. Bernalous, a quien obsequiaban la pieza, detalla que el bastón se hallaba en poder de la familia de esta señora desde 1849, y que había sido un presente de Manuel Oribe al padre de ésta, Alfonso Robillard, molinero en el Cerrito. De acuerdo a la misma “...este bastón había pertenecido al ilustre guerrero Oriental General Artigas”.

La segunda nota, firmada por Carlos María Morales y fechada en Buenos Aires el 27 de enero de 1902, explicita la donación de este bastón al Museo Nacional. Ofrece el bastón, junto con la carta probatoria de su procedencia anterior. A su vez, una etiqueta hallada en el museo atribuye la donación a la Sra.

133. *El Diario*, Montevideo, sábado 22 de agosto de 1925.



de Andrade, sin que a la fecha se haya podido establecer la relación que existía entre estas personas.

Se trata de un bastón profusamente ornamentado, pero se desconoce su lugar de origen. De forma irregular, lleva como única aplicación de otro material el puntero de hierro. Las decoraciones combinan la sección inferior, con motivos vegetales de ramas y follaje, y el resto del cuerpo con una espiral que semeja la galería ascendente con arcos de medio punto de una torre. Entre una y otra vuelta de la espiral se intercalan formas romboidales. La empuñadura lleva un conjunto de motivos tallados diversos.

UN BASTÓN-ESTOQUE CON PUÑO DE MARFIL Y VIROLAS DE PLATA

CAÑA DE LA INDIA CON APLICACIONES DE MARFIL Y PLATA

LARGO 82,3 CM X 3 CM DE DIÁMETRO MÁXIMO

ANTERIOR A 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL DR. JOSÉ MANGINOU

AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1925

MHN, CARPETA DE INVENTARIO N.º 45 (MHN-CA)

Este bastón constituye una de las piezas más interesantes de la colección de objetos vinculados a José Artigas, ya que de acuerdo al donante es nada menos que el bastón que acompaña a Artigas en el dibujo de Demersay. Afirma Manginou que el mismo era “sólo conocido hasta ahora por el contorno somero que de él había trazado el lápiz de Bonpland [sic] en diseño famoso”. El Dr. José Manginou –quien también donó al museo la litografía con los retratos de Francia y Artigas dibujados por Demersay–, aportó información documental y probatoria para establecer la genealogía de la persona de la cual él lo obtuvo, quien había solicitado a las Cámaras una pensión dado su parentesco con el prócer. Este parentesco fue certificado a través de una serie de partidas de bautismo y matrimonio, que cita la documentación del Museo. La pieza se encontraba en manos de la Sra. Julia López de González, y había pertenecido a su padre, Francisco López y Artigas, primo de Artigas. Al proponerse visitarlo en el Paraguay con motivo de su enfermedad, le llegó la noticia de su muerte, y el bastón le fue entregado a él y a otro primo, Andrés Menchaca, por orden del presidente de aquel país, Carlos Antonio López. Junto con él se les hizo entrega de un poncho, una tabaquera y un libro de apuntes.

Se trata de un bastón sencillo, pero de cuidada factura en madera. Lustrado en color claro, la ornamentación se concentra en la empuñadura. La sección de marfil, con finas estrías paralelas formando secciones más y menos anchas, se encuentra entre dos virolas de plata. La inferior con dos líneas paralelas y una sucesión de finas estrías, y la superior con detalles labrados de tipo vegetal muy discretos. Un pequeño botón en la empuñadura permite extraer del bastón-vaina



el estoque de metal. Estos bastones, muy comunes durante el siglo XIX, son un arma blanca defensiva, cuya finalidad no era cortar, sino punzar al atacante, de allí su extremidad muy aguzada.

UN ESCRITORIO DE CAMPAÑA

MADERA REVESTIDA DE CUERO CON APLICACIONES DE METAL
ANCHO 30 CM X 6,5 CM DE PROFUNDIDAD X 30 CM DE LARGO
ANTERIOR A 1850
PROCEDENCIA: ADQUISICIÓN A LA SRA. CELMIRA GÓMEZ, 1902
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 182 (MHN-CA)

Durante el período de organización del Museo Histórico Nacional la incorporación de piezas vinculadas a José Artigas fue un interés constante. Mediante donaciones, legados testamentarios y adquisiciones se logró, con el correr de los años, reunir un conjunto de objetos, generalmente en poder de descendientes, que a veces aspiraron a la gracia de una pensión estatal, como se estableció previamente. Estos objetos eran una prueba más de su parentesco con el prócer. En ese marco, se incorporó en 1902 este escritorio de campaña.

La revista *Caras y Caretas*, en su número de fecha 14 de junio de ese año refiere el significativo valor de este acervo disperso: “En la República del Uruguay es un culto la memoria del Gral. Artigas y cualquiera de los objetos que fueran de su uso personal son considerados como reliquias.” Como escribió en nota a José Arechavaleta la propietaria del escritorio, Fernanda G. de Gómez, la pieza había pertenecido “al ídolo de los Orientales”.

Quien donó o vendió un objeto al museo certificó de alguna manera los vínculos del mismo con la persona de Artigas. Nos dice Fernanda G. de Gómez que José Artigas dejó el escritorio a su hijo, José María Artigas, quien a su vez lo legó a su sobrino, Eugenio Gómez, su esposo. Presenta como certificado, una nota escrita por Doña Josefa De María de Artigas probando la autenticidad del escritorio y la refiere como testigo, junto a Isidoro De María, escritor y pedagogo sumamente reconocido. Consigna también en la nota que informado el Director del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires de la existencia de este escritorio afirmó “que no lo quería porque Artigas no tenía ningún mérito pues no pasaba de haber sido un bandolero”, con lo cual hallamos nuevamente las dos vertientes historiográficas enfrentadas sobre la figura de Artigas, la consagratoria, imperante ya en Uruguay, y la “leyenda negra”, vigente en Argentina aun entonces.

Sin embargo, las habituales demoras en la gestión pública, en este caso para concretar la adquisición de la pieza, llevaron a la Honorable Cámara de Representantes a dirigir a Joaquín de Salterain una nota, fechada el 21 de mayo de



1902, comunicándole la aprobación de la moción presentada por el Diputado de Treinta y Tres, Dr. Ricardo Areco, para adquirir el escritorio.

El museo cuenta con escritorios portátiles que pertenecieron a otras personalidades. Su uso se explica en la necesidad de trasladar objetos vinculados a la escritura en un soporte fácilmente transportable, característicos del equipamiento militar, por ejemplo, pero no sólo de éste. Los traslados continuos a la campaña, para combatir, para ejercer la autoridad judicial o policial, para medir terrenos o registrar acontecimientos, junto con la necesidad de enviar partes en forma permanente y mantener una fluida comunicación con aliados, autoridades locales y con la capital, hicieron a estos escritorios sumamente populares. A veces se acampaba en lugares aislados, donde era imposible obtener los útiles necesarios para escribir.

Realizado en madera recubierta de cuero, contiene en su interior los espacios necesarios para llevar papeles, plumas, tinteros y arenilla secante.

UNA TABAQUERA

CUERO REPUJADO

8 x 14 CM

ANTERIOR A 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL DR. JOSÉ MANGINOU

AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1925

MHN, CARPETA DE INVENTARIO N.º 50 (45) ^(MHN-CA)

Las tabaqueras fueron objetos de uso cotidiano muy utilizadas durante el siglo XIX, cuando todavía no se había impuesto la venta de cigarrillos envasados y cada uno portaba el tabaco picado consigo para armarlos o bien para cargar la pipa. Fumar era una práctica muy extendida en América y formaba parte de los rituales de sociabilidad. Las tabaqueras se fabricaban en distintos materiales y con diferentes ornamentaciones, adecuadas al poder adquisitivo de sus propietarios.

Esta pieza, realizada en cuero fino de color claro, ingresó al Museo en la donación que realizó el Dr. Manginou, junto con el bastón-estoque con puño de marfil y virolas de plata. Se compone de dos piezas, la tabaquera propiamente dicha y la funda que impide que el tabaco se derrame. Esta funda lleva un medallón oval que ocupa casi la totalidad de cada cara. El marco se compone de formas vegetales y en el campo lleva una escena galante, característica de los siglos XVIII y XIX, con una pareja de enamorados. En este caso se trata de un majo con guitarra y una dama con mantón y abanico.



UN PONCHO

ALGODÓN Y LANA TEJIDA

146 X 183 CM

ANTERIOR A 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN DEL DR. GUSTAVO VIDART

AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 2004

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 4063 (MHN-CA)

El poncho es una prenda típica utilizada en el medio rural en el Río de la Plata y en buena parte de la América andina y Artigas fue representado en diversas oportunidades usándolo, tal como se ve en las obras que participan en esta exposición. Alfred Demersay, Eduardo Carbajal, Carmen Arraga, Juan Manuel Blanes, Pedro Blanes Viale, Miguel Benzo, Gilberto Bellini, y otros, aportaron colores y diseños diversos a los ponchos que luce Artigas, en general muy sobrios, dejando más o menos margen a su imaginación. Todas las pertenencias de Artigas se dispersaron a su muerte, quedando en poder de familiares y distintas personas de su entorno en el Paraguay. Por distintos medios, en el marco del establecimiento de una memoria histórica, muchos de ellos recalieron finalmente en el Museo Histórico Nacional. Cada uno se acompañó de documentación probatoria, pero la mayor parte de las veces no es posible establecer con certeza que Artigas fuese su propietario. Asumir esta relación implica aceptar las afirmaciones de las personas en cuyo poder estaban al momento de pasar al museo, y testimonios orales recopilados a lo largo del tiempo, pero no existen pruebas materiales incuestionables. La certeza refiere a objetos producidos en la época en que vivió el prócer, y en el hecho de haber estado en poder de algún descendiente, lo que da a entender cierta “proximidad” con él. Como algunos de ellos aspiraban a obtener pensiones graciabiles, que el Estado concedía a descendientes de Artigas, certificar los lazos de parentesco que mantenían con el prócer por distintos medios, inclusive a través de los objetos, se convertía en una prioridad. Desde un punto de vista científico, objetos contemporáneos a Artigas, en poder de descendientes, partidarios o compañeros de campañas y exilio no prueban automáticamente el lazo entre dichos objetos y el prócer. Las pruebas que muchas veces se presentan, no siempre son concluyentes y nos obligan a tomar las precauciones del caso. No debe descartarse la buena fe y la sincera veneración patriótica de los donantes. Según la tradición oral invocada, este poncho fue legado por Artigas a la comunidad de Cambacú, formada según la misma tradición oral por descendientes de los soldados negros que acompañaban a Artigas al momento de entrar en Paraguay. Si bien la memoria oral, las tradiciones y relatos son también insumos válidos para la investigación, no aseguran la trazabilidad y real procedencia de un objeto.



El poncho de tonalidades ocre con toques marrones, decorado con dos bandas paralelas y flecos en todo su perímetro, habría sido utilizado como cubrecama tiempo después de la muerte de Artigas, de acuerdo a testimonios orales, razón por la cual la abertura del cuello fue cerrada con un parche y cosida.

La pieza formó parte de la colección de Antonio Lissandrini en Asunción, quien lo regaló al Dr. Gustavo Vidart en 2004. Vidart lo donó al Museo Histórico Nacional ese mismo año.

La institución encargó estudios técnicos para determinar la antigüedad y procedencia del mismo. Estos estudios fueron realizados en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM) de Chile, determinándose que su urdimbre es de algodón y el hilado de lana de oveja, estableciéndose su factura americana y de mediados del siglo XIX.

La repatriación

LÁPIDA DEL SEPULCRO DE ARTIGAS EN EL PARAGUAY

PIEDRA TALLADA

ANCHO 80 CM X 40 CM DE ALTO X 9 CM DE ESPESOR

CA. 1850

PROCEDENCIA: DONACIÓN AL ESTADO URUGUAYO DEL DR. ESTANISLAO VEGA, 1856,

ANTIGUO MUSEO NACIONAL, 1856, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1911

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 186 ^(MHN-CA)

Una vez levantada la sepultura de José Artigas en el Cementerio de la Recoleta de Asunción, la lápida que la señalaba quedó en poder de Estanislao Vega, quien la donó al Gobierno de la República Oriental del Uruguay. Se trató de una iniciativa personal, ya que obtener esta losa no formaba parte de los objetivos de la misión de repatriación de los restos del prócer. Lo mismo sucedió con los objetos personales, que a partir del deceso fueron pasando a manos de diversos familiares, y sólo posteriormente se incorporaron como bienes del Estado.

La lápida, muy sencilla, sólo lleva grabado el nombre del difunto y la fecha de la muerte, sin ningún epitafio o inscripción conmemorativa. Únicamente esos dos datos, con el fin de no perder una identidad, una individualidad, sin ninguna frase de homenaje o de referencia a sus tiempos como líder revolucionario.

General D. Jose Artigas

1850.

URNA EN QUE FUERON REPATRIADOS DESDE EL PARAGUAY LOS RESTOS DEL GENERAL ARTIGAS

CHAPA DE LATÓN PINTADA DE ROJO CON DETALLES DORADOS (FILETES Y HERRAJES)
ANCHO MÁXIMO 89 CM X 113 CM DE ALTURA

CA. 1855

PROCEDENCIA: ENVÍO DEL MINISTERIO DE GUERRA Y MARINA AL ANTIGUO MUSEO NACIONAL, 1856, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1911

MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 106 (MHN-CA)

Luego de su muerte, en 1850, Artigas fue sepultado en el Cementerio de La Recoleta de Asunción, donde permaneció hasta que el Gobierno del Uruguay decidió la repatriación de sus restos, lo que puede considerarse un hito en el proceso de recuperación de su figura como fundador de la nacionalidad. Con ese fin, en 1855 viajó a la capital paraguaya en calidad de agente confidencial Estanislao Vega junto al médico cirujano Luis Echeverría y una comitiva de personalidades. El sacerdote Cornelio Contreras se encargó de conducirlos a la tumba de Artigas:

...se cavó como vara y media, a cuya distancia apareció el cadáver; entonces el profesor en medicina y cirugía, Dr. Echeverría, encargado de dirigir la exhumación, empezó a dar a los huesos un baño de agua con cal viva y en seguida le dio dos baños con cloruro de cal y se colocaron sobre unas telas para que se oreasen; después de tres horas de esta operación los huesos aparecieron enteramente secos y se procedió a envolverlos en algodón y colocarlos en la urna de lata destinada al efecto.

Concluida esta operación se cerró la urna con dos candados cuyas llaves conservó en su poder el Agente Oriental y la urna fue depositada en la Iglesia de dicho Curato, para ser conducida en oportunidad a bordo del vapor Uruguay la víspera de la salida de este puerto.¹³⁴

Los restos viajaron en el vapor “Uruguay” hasta Buenos Aires, y allí embarcados en el “Menay” rumbo a Montevideo, llegando a puerto el 19 de setiembre de 1855.

134. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 106 (1881) “Urna en que fueron traídos desde el Paraguay los restos del General Artigas y bandera que los cubrió”. Transcripción del Acta labrada en oportunidad de la exhumación de los restos de Artigas el 20 de agosto de 1855.



La urna, con un costo de treinta patacones, según la relación de gastos de la Misión al Paraguay, fue encargada al hojalatero Nicolás Troja, en Asunción. Se trata de una urna austera, de formas trabajadas, pero de decoración sencilla y materiales económicos.

Los restos del prócer fueron trasladados a una urna de madera fina en noviembre de 1856, en oportunidad de los funerales. Su deterioro llevó a un nuevo traslado en 1877, para instalar la urna en el Panteón Nacional, ubicado en la cripta de la Rotonda del Cementerio Central. En la necrópolis, el recinto del Panteón Nacional fue destinado al homenaje, después de su muerte y en gloria eterna, de aquellos ciudadanos que se escogieron como depositarios de los valores nacionales y partícipes en la construcción del país, entre ellos políticos, militares y hombres de la cultura que trascendieron por su liderazgo en la nación republicana.



Desembarco en el puerto de Montevideo de la urna conteniendo los restos de José Artigas, óleo sobre tela de Domingo Puig, 1930. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)

BANDERA QUE CUBRIÓ LA URNA EN LOS FUNERALES DE JOSÉ ARTIGAS EN 1856

TELA DE ALGODÓN TEÑIDA EN AZUL Y ROJO Y SEDA ESTAMPADA
CON APLICACIONES DE HILOS METÁLICOS

191 x 142 CM

CA. 1855-56

PROCEDENCIA: ENVÍO DEL MINISTERIO DE GUERRA Y MARINA AL ANTIGUO MUSEO
NACIONAL, 1856, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 1911
MHN. CARPETA DE INVENTARIO N.º 107¹³⁵ (MHN-CA)

Esta bandera es una réplica de la que diseñó José María Roo, Administrador de Aduanas, para ser izada en 1815 en uno de los baluartes de la antigua Ciudadela, por orden del Coronel Fernando Otorgués, nombrado Gobernador de Montevideo una vez tomada la plaza por los revolucionarios. Con esta bandera, encargada por José María Roo hijo, y que ofreció al Presidente Gabriel Pereyra, se cubrió la urna en los funerales de Artigas, el 20 de noviembre de 1856, tras la repatriación de sus restos a la capital de la República.

135. También contiene información la Carpeta N.º 106, correspondiente a la urna.



Dibujo de José María Roo de la bandera izada en la Ciudadela de Montevideo el 25 de mayo de 1815. Montevideo, Museo Histórico Nacional. ^(MHN)





Los Artistas

La historia del arte en el Uruguay, aunque es cuantioso lo investigado y publicado al día de hoy, continúa siendo todavía una rama del conocimiento fragmentaria, abordadas sus distintas figuras, escuelas y períodos de manera desigual por los estudiosos. Eso ha conducido a que no contemos aún con inventarios de la obra de muchos artistas, incluso de algunos considerados hoy fundamentales para el arte nacional, como tampoco con biografías e investigaciones sobre su obra, y algunos nombres apenas si han sido incorporados en la bibliografía. Esta situación hace difícil brindar datos en un compendio de trayectorias individuales numeroso y sintético, ya que, si bien sobre los artistas más renombrados la información está disponible, cada autor “secundario” constituye un objeto de estudio en sí mismo, y recopilar los materiales dispersos implica una ardua tarea de investigación sobre cada uno, que no es el objetivo de este catálogo. Simplemente se trata aquí de brindar los datos básicos para que el lector ubique temporalmente a los artistas y las etapas del arte nacional en las cuales se inscriben.

Carmen Arraga

(S/D, 1840–S/D)

Pintora uruguaya, una de las primeras mujeres artistas de nuestro país, discípula de Juan Manuel Blanes. Su capacidad la hizo acreedora de una beca para perfeccionarse en el extranjero, la cual no usufructuó. Cultivó principalmente el retrato, con una destacada habilidad de acuerdo a la sensibilidad y a los parámetros artísticos de su época. Entre ellos se encuentran los de Venancio Flores, Juan Méndez Caldeyra, Tomás Gomensoro, Alejandro Chucarro y Joaquín Suárez, además de su reconstrucción de las facciones de Artigas. Realizó también naturalezas muertas, paisajes y cuadros de costumbres, como “Capuchino dando limosna a una invidente”, expuesto en Montevideo en 1862.

Pedro Miguel Astapenco

(TOLEDO, URUGUAY, 1924–MONTEVIDEO, 1996)

Dibujante y pintor de formación autodidacta con importante presencia en los salones nacionales y en los salones del interior, en los cuales fueron premiadas varias de sus obras, entre ellas “Maternidad”, “Refugiados”, “Bombardeo sobre campesinos”, en una línea de fuerte denuncia social. Otras de sus obras son “Curando el empacho”, “La lavandera”, “Don Quijote y Sancho Panza”. Entre los retratos que realizó destacan el de José Pedro Varela y el de José Artigas. Incursionó también en el muralismo, ya que el artista se sintió atraído por la pintura mexicana, que en el siglo XX destacó en esta técnica. De su autoría se conservan en el Vivero Nacional “Dr. Alejandro Gallinal”, en Toledo, Canelones, dos murales relativos al trabajo con especies vegetales. El pintor fue empleado desde muy joven en el Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca, interviniendo en los planes de forestación para el Cabo Polonio. Parte de su obra, hoy en manos privadas, circuló en el marco de “rifas” como resultado de su colaboración con campañas financieras de organizaciones sindicales y políticas, en particular la Convención Nacional de Trabajadores, el Partido Comunista y el Frente Amplio organizaciones con las que estuvo profundamente comprometido.¹

1. El Museo Histórico Nacional agradece a los hijos del pintor, Andrea, Adriana, Ana, Tania y Pedro Astapenco la información brindada sobre su padre.

Arístides Bassi

(CREMONA, ITALIA, 1875–MONTEVIDEO, 1942)

Escultor italiano, destacó en el comienzo de su carrera por su escultura “La Madre” y el monumento a Ángelo Balestrieri. Radicado en Uruguay colaboró con trabajos escultóricos en el proceso de construcción de una de las obras más trascendentes del primer cuarto del siglo XX, el Palacio Legislativo, realizando la Cariátide que representa a la Medicina, situada en el cuerpo que corona el edificio. Otras de sus obras son el monumento “El surco”, dedicado a los fundadores de Colonia Suiza (1944) y el de María Sklodowska de Curie (1938). Diseñó multiplicidad de medallas conmemorativas.

Gilberto Bellini

(MONTEVIDEO, 1908–1935)

Estudió pintura desde muy joven y fue alumno de Domingo Bazzurro y Carmelo de Arzadun. En usufructo de una beca concedida por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se radicó en Europa, donde trabajó con distintos artistas, entre los que se destaca André Lhote.² Su paleta fue definida como “de grises fríos y ocre calientes”, tonalidades presentes en la acuarela “Entrevista de Dámaso Antonio Larrañaga con el General Artigas”. En 1931 ganó el concurso convocado por el gobierno nacional para el retrato de Fructuoso Rivera. En telas como ésta es visible el rigor del artista para reconstruir las figuras y para recrear la cultura material de la época, basándose en piezas y retratos que se hallaban en el Museo Histórico Nacional. Expuso en Buenos Aires, en la célebre asociación “Amigos del Arte”, organización de intensa actividad en la primera mitad del siglo XX, obteniendo buenas críticas. Su obra, constituida por paisajes, retratos y escenas históricas, presenta a veces una construcción de tendencia geométrica de las figuras, característica de una línea de la pintura de la década del treinta. No es el caso de la acuarela expuesta, con un dibujo suelto, más próximo a la ilustración.

2. André Lhote (1885-1962). Pintor francés afiliado a la vanguardia cubista. Fundó una escuela de arte en París, a la cual concurrieron artistas como Tamara de Lempicka y Henri Cartier Bresson. Entre sus obras destacan los murales para la Facultad de Medicina de Burdeos.

Miguel Benzo

(SOLÍS GRANDE, MINAS, URUGUAY, 1880–S/D, 1966)

Inició su formación en Montevideo y en 1901 concurrió a la Academia de Brera en Milán, completando su formación en el Instituto de Bellas Artes de Roma. Inicialmente trabajó temas religiosos al temple y al fresco. Regresó en 1907 a Montevideo, obteniendo distintos reconocimientos en los Salones Nacionales. Fue subdirector del Museo Histórico Nacional. Entre sus obras destacan los retratos de César Díaz, Francisco Acuña de Figueroa y Federico Lecor, y un asunto histórico, el General Fructuoso Rivera en la campaña de las Misiones. Realizó la restauración de numerosas obras, entre ellas la restitución de las pinturas murales descubiertas en oportunidad de la llevarse a cabo las obras previas a la inauguración de la Casa de Lavalleja como museo histórico.

Juan Manuel Blanes

(MONTEVIDEO, 1830–PISA, ITALIA, 1901)

El “pintor de la Patria” fue el tercero de cinco hermanos nacidos en el seno de una familia humilde, que debido a la enfermedad del padre y para contribuir al sustento de los suyos, debió trabajar desde temprana edad. Sus años de juventud transcurrieron en el campo sitiador durante la Guerra Grande. El joven Juan Manuel trabajó como tipógrafo en la imprenta del periódico *El Defensor de la Independencia Americana*, y sus primeros contactos con la pintura en Montevideo se dieron a través de los trabajos del español Juan Manuel Besnes e Irigoyen, del francés Amadeo Gras y del italiano Cayetano Gallino, en los cuales pudo apreciar la construcción de las figuras, los volúmenes, la cromática y el claroscuro que cultivaban los talleres y academias europeas. En la década de 1850 inició una amplia actividad, correspondiente a su etapa “primitiva”, con mucho de autodidacta, en la que se inscriben como principales obras la serie de batallas y los murales para la capilla del palacio San José, residencia de Justo José de Urquiza en Entre Ríos. Su vocación lo llevó a pedir al gobierno nacional, en 1860, apoyo financiero para perfeccionarse en Europa, lo que le fue concedido. Permaneció hasta 1864 en Florencia, bajo la dirección de Antonio Ciseri. A su regreso, Blanes no sólo traía nuevos conocimientos sobre pintura, también mayor amplitud de miras para componer obras impactantes. A la par de una permanente actividad como retratista, su incursión por la pintura histórica, género privilegiado

en la plástica decimonónica, le permitió crear imágenes referenciales para la sociedad nacional, las cuales han sido citadas en páginas precedentes, como “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires”, “Juramento de los Treinta y Tres Orientales”, “Artigas en el puente de la Ciudadela”, “Batalla de Sarandí”, “La Revista de 1885” y “Muerte del General Venancio Flores”.

Juan Luis Blanes

(MONTEVIDEO, 1856 o 57³–1895)

Hijo de Juan Manuel Blanes, se familiarizó con la pintura en el hogar paterno, continuando estudios en Florencia entre 1879 y 1882. Su muerte prematura a raíz de un accidente de tránsito dejó trunca su producción. Ésta se compone de algunos óleos de temática histórica y paisajes europeos de sus años de formación, “Venecia” y “Ruinas de Pompeya”. Incursionó también en la escultura, siendo autor de las figuras del cacique Abayubá, de Joaquín Suárez, hoy en la plaza montevideana del mismo nombre, “Andrés Latorre, Baquiano de los Treinta y Tres” y del primer monumento erigido a José Artigas, que se encuentra en la ciudad de San José.

Pedro Blanes Viale

(MERCEDES, URUGUAY, 1878 o 79–MONTEVIDEO, 1926)

Pintor de destacada actuación, contribuyó a la renovación plástica nacional de las primeras décadas del siglo XX. Su formación inicial en el marco de la Academia de San Fernando de Madrid se vio matizada por sus viajes de estudio a París y su vinculación con diversos artistas españoles que eligieron como fuente de inspiración los paisajes de la isla de Mallorca, adonde la familia Blanes Viale había decidido radicarse. El conocimiento de nuevas posibilidades creativas determinaron su apartamiento del academicismo, ya en crisis para fines del siglo XIX, pero manteniendo un perfil propio, sin vincularse a las

3. Reafirmando lo expresado acerca de lo fragmentario de las investigaciones sobre la historia del arte nacional, encontramos discrepancias entre los distintos autores, e incluso en las fuentes documentales sobre aspectos cronológicos de carácter biográfico y datación de obras. Cuando se ha brindado más de una fecha posible para un mismo acontecimiento, se transcriben aquí para información del lector.

vanguardias. En su obra, enmarcada en la figuración, con empleo destacado de los empastes, hay una creciente tendencia a las composiciones abigarradas, al predominio de los colores fuertes y a la utilización de “manchas”. Sus continuos viajes entre Europa y el Uruguay le permitieron cultivar estrechos lazos con importantes figuras de la sociedad nacional y diversas exposiciones, programadas en sus residencias temporales, lo hicieron ganar el favor del público. Afincado definitivamente en Montevideo, una dolorosa enfermedad precipitó su fallecimiento en su casa de El Prado.

Eduardo Dionisio Carbajal

(SAN JOSÉ, URUGUAY, 1831-MONTEVIDEO, 1895)

Primer pintor nacional becado por el Estado para continuar estudios en Roma y Florencia entre 1855 y 1858. Se familiarizó con los parámetros de la pintura academicista italiana en el taller florentino de Stefano Ussi.⁴ Hasta finales del siglo XIX, cuando las nuevas corrientes pictóricas comenzaron a llamar la atención positiva del público y la crítica, el arte italiano, fiel a las enseñanzas academicistas, a la perspectiva y al verismo representativo, fue ampliamente aceptado en el Río de la Plata. Al regresar al Uruguay, el artista se dedicó a la enseñanza del dibujo en forma particular, actuando también como profesor en la Universidad. El período que transcurre desde 1865 hasta su muerte parece haber sido el de su mayor productividad, coincidiendo también con que entonces realizó las obras más importantes, abordando incluso el gran formato, preferido para el género histórico y los retratos de personalidades destacadas de la formación constitucional y la vida política del Uruguay. En 1875 se trasladó a San José, donde fundó el periódico *La vida civil*, órgano de oposición al Gobernador Lorenzo Latorre.

Su obra está integrada fundamentalmente por retratos, entre los cuales pueden citarse los de Melchor Pacheco y Obes, Joaquín Suárez, León de Palleja y Enrique Castro. En 1882 le fue encomendada la realización de la Galería de

Presidentes de la República, que incluye a los mandatarios desde Fructuoso Rivera a Julio Herrera y Obes. Realizó también la galería de firmantes de la Declaratoria de la Independencia y la de Constituyentes de 1830. Distintos estudiosos, como Ernesto Laroche, destacaron que el valor histórico y documental de sus obras es superior a su valor artístico.

Alfred Demersay

(S/D-S/D, CA. 1870)

Médico y naturalista francés vinculado al Instituto Histórico y Geográfico del Brasil, llegó a América en 1845 con el objetivo de realizar estudios de carácter científico, que lo llevaron hasta el entonces prácticamente ignorado Paraguay. Escribió diversos trabajos a partir de su experiencia americana que fueron publicados en Francia, como *Etudes économiques sur l'Amérique Méridionale* (1851), *Notice sur la vie et les travaux de M. Aimé Bonpland* (1853), botánico al que había conocido en el curso de su viaje, *Le docteur Francia* (1856), y la más importante *Histoire physique, économique, et politique du Paraguay...* (1860-1864). Demersay es un ejemplo más en una larga lista de viajeros, exploradores y científicos cuya última finalidad era acercar los nuevos estados americanos, así como su geografía, fauna, flora, etnias y materias primas a una Europa ávida de un renovado conocimiento del mundo, de nuevos mercados y nuevas formas de dominación económica.

4. Stefano Ussi (1822-1901). Pintor italiano especializado en pintura histórica, formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia, de la que en 1860 fue nombrado profesor. Entre sus obras destacan “La conjura de los Pazzi”, “La expulsión del Duque de Atenas de Florencia” y “Últimos momentos de Savonarola”. Se sintió atraído también por la corriente de la pintura orientalista.

Juan Manuel Ferrari

(MONTEVIDEO, 1874–BUENOS AIRES, 1916)

Hijo del escultor y marmolista italiano Juan Ferrari, radicado en Uruguay y autor, entre otras obras, de los monumentos a la Paz de Abril de 1872 en la ciudad de San José (1873), y a la Independencia Nacional en la ciudad de Florida (1879). Juan Manuel Ferrari está considerado como uno de los más importantes escultores uruguayos, y el principal en el tránsito del siglo XIX al XX. Sus primeros contactos con la escultura se dieron naturalmente en el taller paterno pero, gracias a la beca que le otorgó el gobierno nacional en 1890, viajó a estudiar en Roma, en el Real Instituto de Bellas Artes; allí obtuvo, en 1892, el primer premio en escultura. Regresó al Uruguay en 1896 y por su iniciativa se abrió el curso de Plástica de la Facultad de Matemáticas, del cual fue profesor honorario, actividad que alternó con residencias temporales en Buenos Aires. Entre sus obras destacan las orientadas a conmemorar personalidades y episodios históricos, como el monumento a Lavalleja (Minas, 1902) inaugurado el 12 de octubre, aniversario de la Batalla de Sarandí, y el monumento a la Batalla de Las Piedras (1911). Con motivo de los festejos del Centenario de 1810, la República Argentina convocó diversos concursos artísticos, presentándose Ferrari para el del Monumento a la Independencia Argentina, obteniendo el segundo premio frente a más de setenta bocetos presentados. A partir del interés que generó su propuesta, se le encargó la que sería su obra más ambiciosa, el monumento al Ejército Libertador del General San Martín, llamado también “Paso de los Andes”, erigido en el Cerro de la Gloria, en Mendoza. Durante el año 1910, al designar el Poder Ejecutivo a los integrantes de la Comisión del Centenario de la Batalla de las Piedras, se reavivó en el Uruguay el impulso de fin de siglo, tendiente a levantar el monumento a José Artigas en la Plaza Independencia. Se invitó en esa oportunidad a distintos artistas extranjeros, y a pedido del Diputado Julio María Sosa se sumó, en iguales condiciones, a Juan Manuel Ferrari como excelentísimo representante nacional.

Carmen Garayalde

(MONTEVIDEO, 1913–2002)

Pintora y militante (fue organizadora del Salón Popular en 1969), vinculada al Círculo de Bellas Artes. Su interés por la producción artística la llevó, junto con Amalia Polleri, a convocar al pintor argentino Demetrio Urruchúa para realizar el mural “La mujer como compañera del hombre” en la Universidad de Mujeres (hoy Instituto de Profesores Artigas). Fue profesora de dibujo en la enseñanza media y técnico profesional, publicando también trabajos de su especialidad, como “*Problemas de la cultura y de la educación*”. Montevideo, 1946.

Carlos María Herrera

(MONTEVIDEO, 1875–1914)

Inició su formación en Montevideo y Buenos Aires y fue becado en dos oportunidades, a Italia y España, siendo sus profesores, entre otros artistas, Salvador Sánchez Barbudo, Mariano Barbasán y Joaquín Sorolla.⁵ Cultivó la pintura al óleo y el pastel. En esta última técnica fue sumamente apreciado por la sociedad finisecular urbana del novecientos. Característicos de esta corriente son sus retratos femeninos e infantiles. Herrera es representante del espíritu burgués que se expresó en la captación de lo íntimo, de la vida familiar, de los momentos fugaces de la vida

5. Salvador Sánchez Barbudo (Cádiz, 1857-Roma, 1917). Estudió pintura en Sevilla en la Escuela Provincial de Bellas Artes, trasladándose posteriormente a Madrid y Roma. Incursionó en el género histórico y costumbrista. Pertenece a los pintores conocidos como “de casacas”, denominación española de lo que los ingleses calificaron como pintura de “cardenales comiendo langostas”. Esta corriente esencialmente burguesa ambientó sus obras en los siglos XVI al XVIII, con interiores recargados donde se desarrollan fiestas, visitas y ceremonias, en muchas de las cuales participan jerarquías eclesiásticas. Sánchez Barbudo trabajó sus obras de forma abigarrada, con infinitos detalles logrados con pequeñas pinceladas y una textura “esmaltada”.

Mariano Barbasán (Zaragoza, 1864-1924). Formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, y posteriormente en la Academia Española de Roma. Fue un pintor paisajista e histórico, cultivando en este último género el dramatismo y la teatralidad.

Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Madrid, 1923). Tras incursionar en el género histórico, preferido por las Academias y el público del último cuarto del siglo XIX, encontró en el luminismo, a través de paisajes y especialmente de las vistas del Mediterráneo, su propia vertiente pictórica. Sus escenas de faenas pesqueras, niños y mujeres en la playa, están logradas con colores brillantes y claros para alcanzar a plasmear la característica luz mediterránea.

cotidiana, del retrato naturalista. También incursionó en la pintura alegórica-decorativa para el plafón sobre la boca del escenario del teatro Solís. Sin embargo, y paralelamente, manifestó su interés por lo nativo, viajando al interior para inspirarse en el campo uruguayo y en el mundo del gaucho. Es evidente que esta vertiente local le ayudó en su abordaje del género histórico, ya que tanto los paisajes como los atuendos y enseres de la vida cotidiana mantenían lazos importantes con los del período independentista, facilitando la reconstrucción de los escenarios y de la cultura material. En esta dimensión histórica destacan sus óleos “Grito de Asencio” y las representaciones de Artigas, de las cuales el Museo Histórico Nacional conserva un pequeño boceto del “Artigas a caballo frente a Montevideo”, óleo de gran formato destinado al Club Oriental de Buenos Aires, y la también gran pintura “Artigas en la meseta”, junto a dos bocetos parciales de la misma: el tondo con el perfil de Artigas, y el estudio del caballo y del cuerpo del prócer. A su muerte dejó inconclusas otras obras de carácter histórico, una carbonilla sobre el “Congreso del año XIII” y una nueva efigie de Artigas destinada al Palacio Legislativo, entonces en construcción. La temática histórica corresponde al período final de la vida del pintor, entre su regreso a Montevideo tras su segunda beca en Madrid, en 1905, y su muerte en 1914. Fue también Director de la Escuela del Círculo de Fomento de Bellas Artes, recién fundada. Esta asociación iniciada como una agrupación de artistas preocupados por el desarrollo del arte en el medio local, rápidamente se convirtió en el principal centro de enseñanza artística del Uruguay.

Diógenes Héquet

(MONTEVIDEO, 1866–1902)

Juan Bautista Diógenes Héquet inició sus estudios a temprana edad en el taller de su padre, el litógrafo francés Adolfo Héquet. Con vistas a incorporarlo a trabajar en el establecimiento, éste lo envió a París a perfeccionar sus conocimientos con el grabador Louis Tauzin.⁶ En 1884 también concurrió a la Escuela de Bellas Artes, donde estudió pintura y fue reconocido en varias oportunidades. Regresó a Montevideo con numerosos dibujos, tintas, óleos

y dibujos acuarelados. Una vez instalado en nuestro país se dedicó a la docencia, siendo catedrático de dibujo en los cursos preparatorios de la Universidad, y también de ornato en la Facultad de Matemáticas, cargo que desempeñó hasta su muerte. proyectó fundar una escuela de artes con el pintor Manuel Correa y con el escultor Federico Soneira. Cultivó otras vertientes de las artes gráficas, como la litografía y la ilustración, colaborando con revistas como *Caras y Caretas*, *El Fogón* y *La Justa*, entre otras publicaciones.

Anhelo Hernández

(MONTEVIDEO, 1922–2010)

Inició sus estudios de dibujo y pintura en 1935 en el Círculo de Bellas Artes, ingresando luego en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Entre sus maestros figuraron Joaquín Torres García y los escultores Antonio Pena y Edmundo Prati. Obtuvo una beca para estudiar en Alemania y durante su exilio en México fue profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), incorporándose a su retorno al Uruguay como docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Cultivó el retrato, incluyendo retratos de personalidades, como Cézanne, Velázquez, y series como “Tropelías y tribulaciones en las casas reales” o “Los planetas”, abordando además la denuncia y el repudio a prácticas como la tortura bajo la dictadura en el Uruguay. En 2003 fue reconocido con el Premio Figari, y declarado Ciudadano Ilustre de Montevideo.

José María Hidalgo

(SEVILLA, S/D)

Es muy escasa la información disponible sobre este artista. De acuerdo a una inscripción en una de sus obras sabemos que era natural de Sevilla. Durante su permanencia en América fue profesor de dibujo en el Colegio de Gualaguaychú.

6. Louis Tauzin (hacia 1845-1914). Dibujante que dedicó gran parte de su obra a la realización de afiches y carteles publicitarios en la línea de Toulouse Lautrec y Steinlen.

José Maraschini⁷

(VICENZA, 1839–S/D)

Retratista italiano formado en la Academia de Florencia y en talleres de esa ciudad, activo en nuestro país en el último cuarto del siglo XIX. Si bien son escasos los datos disponibles sobre él, requiriéndose investigaciones exhaustivas de carácter monográfico, el Museo Histórico Nacional conserva una serie considerable de retratos de figuras destacadas de la sociedad montevideana. Su período de mayor actividad coincide con el gobierno de Máximo Santos (1882-1886), y el museo conserva un retrato de este militar y otro de su esposa de su autoría. De acuerdo a las fechas del conjunto de pinturas que custodia el Museo surgen como límites para este artista en el Uruguay los años 1874-1890. Si bien se trata de datos relativos, esta referencia permite constatar su actuación durante casi dos décadas en nuestro país. Estamos lejos de conocer la magnitud de la producción de Maraschini, un artista cuya obra es prácticamente ignorada en la bibliografía.

Alfred Michon

(PARÍS, S/D)

Uno de los pocos investigadores que ha dejado referencias sobre este dibujante y litógrafo fue José María Fernández Saldaña. Transitó entre Europa y América en distintas oportunidades, residiendo en Río de Janeiro, y en Chile en dos momentos distintos. Su segunda estadía en América fue motivada por la Guerra del Pacífico (1879-1883), con la finalidad de ilustrar episodios del conflicto. Se estableció previamente en Montevideo, a finales de la década de 1860, y trabajó como ilustrador del periódico satírico *La Ortiga y el garrote*. Fernández Saldaña al referirse a la producción del dibujante escribió:

7. En la documentación consultada para la elaboración de este catálogo encontramos tres grafías distintas: Maraschini, Marraschini y Marraschino. C. de Castro en una carta enviada al pintor Eduardo Carbajal, al convocarlo junto a otros artistas para evaluar los proyectos presentados para el concurso del monumento a Artigas, en 1885, cita entre otros a José Maraschini, grafía que adoptamos para este catálogo. La variedad de éstas a la hora de escribir los apellidos extranjeros, en un período caracterizado por una amplia inmigración de variadas procedencias, se debió en parte a las dificultades con que se enfrentaban los orientales para escribir correctamente las palabras a partir de las pronunciaci3nes de los extranjeros, o quizás a un afán por castellanizar nombres y apellidos.

Michon excursionó [sic] mucho por el campo de la caricatura, pero carecía de la chispa indispensable, además que no ser figurista completo, pues fallaba en la anatomía de los cuerpos... manejaba el lápiz sobre la piedra con una inimitable destreza, distinguiéndose por la pastosidad y la finura del trabajo.

Michon... solía abusar del trazo duro de la pluma y de la pincelada gruesa que “manchaba” para conseguir efectos.⁸

En su actividad como caricaturista, Michon colaboró en Buenos Aires como ilustrador de *El Petróleo* (1875) periódico de Eloy Perillán y Buxó, escritor y periodista español de filiación anarquista y contestataria emigrado al Río de la Plata.

Domingo Orrequia

(SORIANO, URUGUAY, CA. 1860–S/D)

Este pintor fue introducido en la sociedad montevideana por Eugenio Garzón, hijo del general del mismo nombre, según información consignada por el Sr. Germán Roosen Regalía, a quien el Museo Histórico Nacional adquirió el pequeño retrato de Artigas realizado por el artista. Se especializó en el retrato en formato reducido y con una técnica preciosista, cuidadosa en los detalles. Entre sus obras pueden citarse las imágenes de Juan José de Herrera, propiedad del Museo Histórico Nacional, del Dr. Juan José Montes de Oca y de la Sra. Irene Rodríguez Pallavicini.

Amalia Polleri

(MONTEVIDEO, 1909–1996)

Esta artista, formada en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela Industrial, de ideología contestataria y feminista, cultivó la pintura, el grabado y el muralismo. Publicó trabajos sobre arte y educación y se desempeñó como docente y crítica de arte en diversos medios de comunicaci3n. Su obra recibió distintas premiaciones en los Salones Nacionales y Municipales.

8. José María Fernández Saldaña, *Historias del viejo Montevideo*, Montevideo, Arca, 1967, Vol. 22, pp. 100 y 101.

Luis Queirolo Repetto

(MONTEVIDEO, 1862–1947)

Cursó sus primeros estudios de dibujo en Génova, adonde se trasladó con su familia. Luego de una corta estancia en nuestro país, retornó a dicha ciudad donde continuó sus estudios con el pintor veneciano Pietro Pietta, vinculándose también con la Academia y con talleres de arte en Florencia. En 1897 se radicó en Montevideo, donde dictó clases de dibujo. En 1908 participó en la exposición de Pintores Uruguayos, organizada en el Club Católico, donde sus obras se exhibieron junto a las de pintores reconocidos en el medio, como Juan Manuel Blanes. Fue frecuente su participación en estas exhibiciones, tanto nacionales como internacionales: en 1930, integró la exposición del Centenario de la Independencia con su obra “Retrato de mi hijo Carlos”, y en 1940 ganó la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla por su pintura “En el Rowing Club”. Trabajó para el Estado en distintas oportunidades, realizando los retratos de Joaquín Suárez, José Batlle y Ordóñez, Leandro Gómez y Fructuoso Rivera, entre otros. Abordó el género histórico en diversas oportunidades, destacándose “Artigas en 1815”.

Federico Renom

(MONTEVIDEO, 1862–1897)

Pintor formado en los cursos de dibujo y pintura de la Escuela de Artes y Oficios, y con el pintor Domingo Laporte. En 1884 obtuvo una beca del gobierno para perfeccionar su técnica en Europa. Asistió allí a la Academia de Bellas Artes de Florencia y también a clases particulares, regresando a Montevideo en 1890. Tres años más tarde recibió un premio en la Exposición Internacional de Chicago. En su corta carrera cultivó principalmente el retrato, realizando el del escritor Alejandro Magariños Cervantes, hoy en el Museo Histórico Nacional, y los del Doctor Carlos María Ramírez y el Presidente Juan Idiarte Borda. También dejó algunos cuadros de costumbres y tipos humanos como “La danza del vientre” y “El mendigo”. El pintor Ernesto Laroche, quien fuera discípulo de Renom, definió su pintura como:

...dulce, sin choque ni contrastes bruscos, casi monocroma, pero de una armonía perfecta de las formas y de los colores en sus relaciones con los diversos efectos de luz y de sombras. No era el producto de

recetas invariables y pedantes, sí la manifestación sincera de un pintor serio, merecedor de los halagos del triunfo; sin embargo, no tuvo éxito. Ni el artista ni su obra estaban llamados a surgir violentamente y morir en pleno vigor. Su recuerdo se esfumó tristemente...⁹

Juan Sanuy

(CATALUNYA, 1850–S/D, 1918)

Dibujante y acuarelista español, nacido en Catalunya, cuyo verdadero nombre era Octavio Bellver. Se afincó en Montevideo, donde colaboró con distintas publicaciones periódicas, como *La Ilustración del Plata*, y cultivó especialmente el dibujo de tipos militares, que muchas veces fueron impresos para difusión. Se trasladó a Buenos Aires, incorporándose a la revista *Caras y Caretas*.

Felipe Seade

(ANTOFAGASTA, CHILE, 1912–MONTEVIDEO, 1969)

Se formó en Montevideo con el pintor Guillermo Rodríguez y el muralista Enrique Albertazzi, además de asistir a cursos en el Círculo de Bellas Artes. Fue influido por el muralista mexicano, David Alfaro Siqueiros, incorporándose a la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Entre sus obras murales destacan la “Alegoría del Trabajo”, existente en la Casa de la Cultura de la Intendencia Municipal de Colonia, “La marcha del pueblo a la Piedra Alta” en el Liceo de Florida y una representación del Éxodo en una residencia privada de Carrasco, Montevideo. Participó asiduamente en los salones nacionales, en exposiciones de la Asociación “Amigos del Arte” y realizó ilustraciones para *Mundo Uruguayo*. Además del muralismo cultivó las técnicas del óleo sobre tela y madera, del temple y del dibujo a lápiz, tinta china, carbonilla y crayón.

9. Ernesto Laroche, ob. cit., p. 142.

Pablo Serrano

(TERUEL, ESPAÑA, 1908–MADRID, 1985)

De niño vivió en Zaragoza con su abuelo, de oficio carpintero, y más tarde, en Barcelona, estuvo pupilo en las Escuelas Salesianas de Sarriá. En este período aprendió a trabajar la madera, dedicándose a la imaginería religiosa. En 1929, tras su noviciado, se trasladó como misionero a Rosario de Santa Fe, Argentina, practicando la escultura y enseñando en el Colegio de San José, pero en 1935 abandonó su vocación religiosa y se radicó en Montevideo. Para Dolores Durán,¹⁰ en ese año, 1935, fue cuando “se produce el paso del artesano, al artista. Este es el momento del nacimiento del Pablo escultor.”¹¹ Continuó realizando trabajos de arte sacro y fue profesor de modelado de la Escuela de Industrias de la Construcción de la Universidad del Trabajo del Uruguay. Su obra fue premiada en distintos Salones Nacionales, y en el Segundo Salón Nacional Bial de Artes Plásticas obtuvo el Premio en escultura con su obra “Salto Alto”. En 1939 participó en la fundación del grupo Paul Cézanne¹² y mantuvo contacto con los más destacados artistas del medio, entre ellos Joaquín Torres García quien, al retornar a Montevideo tras una larga ausencia, lo familiarizó con las últimas vanguardias. En 1950 coincidiendo con el centenario de la muerte de José Artigas, realizó un busto del héroe que se encuentra en el Centro Gallego de Montevideo; y en 1952 comenzó el trabajo de las puertas monumentales del Palacio de la Luz. Pablo Serrano abandonó el Uruguay en 1955, regresando a España y viajando también por Francia e Italia. Ese mismo año se presentó a la Tercera Bial Hispanoamericana de Arte, obteniendo el Gran Premio compartido. A partir de su regreso a Europa entró en contacto con las vanguardias (abstracción, informalismo, nueva figuración) e inició un proceso de esquematización de las formas, abandonando la figuración. Al seguir tendencias del momento, comenzó a emplear hierro, chapas y clavos, materiales “pobres” que habían sido rescatados en sus

10. Curadora de la exposición “Pablo Serrano su trayectoria europea”, Montevideo, Museo Torres García, 1998.

11. *Pablo Serrano su trayectoria europea*, ob. cit., p. 22.

12. Agrupación artística integrada por pintores y escultores que desarrollaron una amplia actividad, no sólo en el campo de taller, también en el de las exposiciones y las letras, mediante sesiones de conferencias. Entre sus integrantes se contaban Mario César Pérez Cassia, Dante Contestáble y Juan Ventayol. El grupo tuvo una vida breve, ya que estuvo en actividad hasta mediados de la década de 1940.

cualidades por algunas corrientes artísticas. En España desarrolló una importante obra, destacándose los monumentos a Miguel de Unamuno en Salamanca, y a Benito Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria. En 1982 recibió el premio Príncipe de Asturias de las Artes, y en 1985 expuso en el Museo Guggenheim de Nueva York su serie “Divertimentos con Picasso, la guitarra y el cubismo”.

Willems

(S/D)

Es escasa la información disponible sobre este dibujante y litógrafo y sus orígenes. Durante la década de 1860 aparece asociado a la Litografía de Mège, una de las más importantes de Montevideo. Entre sus trabajos puede citarse el traslado a litografía del retrato de Leandro Gómez, realizado por Juan Manuel Blanes, contribuyendo a una forma de difusión que se hizo habitual, como era la reproducción masiva de obras reconocidas para consumo popular. En 1873 había comenzado una serie de retratos de personalidades, entre ellos los de los emperadores de Alemania, destinados al Club Alemán de Montevideo.

Ángel Zanelli

(SAN FELICE DI SCÓVOLO, ITALIA, 1879–1942)

Este artista italiano se inició desde muy joven como picapedrero y continuó su formación escultórica en la marmolería de Botticino, pasando luego al Taller de Faitini, marmolista y decorador de Brescia, con el cual realizó diversos trabajos de ornamentación. En Brescia se perfeccionó en tareas de modelado y escultura y se centró en el estudio de la anatomía, materia fundamental de la enseñanza académica que permitía a los artistas, escultores y pintores la representación verista del cuerpo humano y de los animales. En 1898 participó en el concurso que cada tres años abría la ciudad para otorgar becas de estudio, ganándolo cuando apenas contaba con dieciocho años. Gracias al mismo, pudo trasladarse entonces a la Academia de Florencia. En 1904 se instaló en Roma y participó en la realización de los frisos escultóricos, las figuras antropomórficas de las provincias italianas, la escultura de la Diosa Roma y la figura ecuestre del Monumento a Vittorio Emanuele II, llamado el “Altar de la Patria”. La República de Cuba contrató a Zanelli para la realización de las grandes

esculturas “La República”, “El Trabajo” y “La Virtud Tutelar” para el Capitolio de La Habana. En Uruguay fue el autor del monumento a José Artigas, erigido en la plaza Independencia.

José Luis Zorrilla de San Martín

(MADRID, 1891–MONTEVIDEO, 1975)

Se formó en el Círculo de Bellas artes con Vicente Puig y en Europa con Antoine Bourdelle, concurriendo también al taller de Aristide Maillol.¹³ En 1914 recibió una beca para estudiar en Europa. A comienzos de la década de 1920 ganó el concurso para el monumento al gaucho, fundido en Bruselas, y en 1937 participó en la Exposición Universal de París. Afincado en Montevideo desde 1925, desarrolló una importante labor como pintor y escultor, realizando, entre otras muchas obras, la fuente de los atletas, el obelisco a los Constituyentes de 1830, el monumento ecuestre de Julio Argentino Roca para la ciudad de Buenos Aires, un monumento a Artigas de pie, en vestimenta civil, portando las Instrucciones en su mano derecha, que se encuentra a la entrada de la sede central del Banco de la República, en Montevideo, además de la escultura de José Artigas anciano que fue objeto de análisis en este catálogo. Incursionó también en la pintura, entre cuyas obras debemos citar “La Patria Vieja”, en la cual incluyó su autorretrato y las referidas a la iconografía artiguista que se citan en este catálogo. Entre 1940 y 1961 fue Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

13. Emile Antoine Bourdelle (Francia, 1861-1929). Escultor formado en la Academia de Bellas Artes de Toulouse y en París, donde fue ayudante de Rodin. Su obra estuvo influida por el arte griego arcaico y en ella encontramos tendencias hacia la monumentalidad. Destacan “Heraclés arquero”, el monumento a Alvear en Buenos Aires (1926) y “Centaurio herido”. En Montevideo le fue encomendado el monumento al Dr. Francisco Soca, iniciado en 1927 e instalado en el parque Batlle después de la muerte del escultor. También se halla en el Prado una copia del busto del compositor Ludwig Van Beethoven realizado por él.

Aristide Maillol (Francia, 1861-1944). Formado inicialmente en la pintura dentro de los parámetros académicos, rápidamente fue atraído por las nuevas corrientes, por Gauguin y Cézanne, uniéndose al grupo de los nabíes. El contacto con el arte griego arcaico lo decidió finalmente por la escultura. Sus figuras voluminosas seguirán las líneas clásicas, con predilección por los desnudos.

Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe¹

LAURA MALOSETTI COSTA

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

Vis superba formae
Janus Secundus²

-
1. En el proceso de escritura de este artículo contraí varias deudas de gratitud importantes, en primer lugar, con la dirección y el equipo de investigadores y conservadores del Museo Histórico Nacional del Uruguay y de la Argentina, y de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Y en particular: con Abel Alexander, Ernesto Beretta, Mara Burkart, José Emilio Burucúa, Didier Calvar, Teresa Espantoso Rodríguez, Alicia Fernández Labeque, Fernanda González, Ariadna Islas, Inés Nercesian, Gabriel Peluffo Linari, Marta Penhos, Marisa Silva Schultze, Verónica Tell, Carolina Vanegas, Juan Antonio Varese. Sin su desinteresada ayuda, hubiera sido imposible. A todos ellos mi agradecimiento.
 2. “Potencia soberbia de la forma”. Es el último verso del poema n° 8 del *Liber basiorum* o *Basia* (Libro de los besos), escrito por el poeta neo-latino Janus Secundus, un holandés que fue amigo de Erasmo. El beso octavo está dedicado a ensalzar las bellezas de la cara de la amada: los ojos, la cabellera, la frente, la nariz, la boca por supuesto, los dientes y, ¡¡horror!!, la lengua. Goethe citó ese verso en sus *Máximas y reflexiones*. Janus Secundus fue muy famoso entre los poetas licenciadísimos del Renacimiento.” La traducción y la referencia que cito es de José Emilio Burucúa (comunicación personal, 16/6/2011) Con esta cita en latín justifico Juan Zorrilla de San Martín la presentación de su *Epopeya de Artigas*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910, p. XI.

Hay algunos retratos que significan, para comunidades enteras, sentimientos compartidos, ideas de pertenencia y universos de sentido. No se trata simplemente del personaje, al cual sería posible acceder “a través” de su cara. Diferentes retratos de un mismo personaje de gran trascendencia pública adquieren o pierden significados a lo largo del tiempo, algunos prevalecen sobre el resto en distintas coyunturas, unos pocos perduran en la memoria colectiva y otros no (ya se trate de grabados, pinturas o fotografías).

Desde fines del siglo XIX, cuando empezaron a fijarse los relatos fundacionales de las naciones latinoamericanas, aquellos hombres (y algunas pocas mujeres) que fueron identificados por la historiografía como próceres o héroes de la emancipación en América Latina tomaron cuerpo en sus retratos, José Gervasio Artigas entre ellos. Y sobre todo tomaron un rostro, unos rasgos que se volvieron icónicos, inconfundibles e idealizados a la vez. Su multiplicación y difusión en imágenes impresas es un dato insoslayable.

En los últimos veinte años se renovó la reflexión sobre los monumentos públicos de los próceres americanos como lugares de memoria, aludiendo a la “pedagogía de las estatuas” en la construcción de identidades republicanas y nacionales en Latinoamérica. Sin embargo, tras los largos procesos y debates que les dan origen, los monumentos rápidamente pasan a ser un dato más de la experiencia urbana, a menudo olvidados y prácticamente invisibles desde el momento de su emplazamiento en el espacio público.³ Por otra parte, la cara de las estatuas en general resulta apenas visible, ya sea por su lejanía o por los brillos y sombras del entorno y la luz solar. Los héroes de la emancipación americana han sido y son, para sucesivas generaciones de ciudadanos, los rostros que se miraron largamente en la niñez: en los manuales escolares, en las revistas, en los cuadros que siempre cuelgan en las aulas. Los que se pueden mirar de cerca, distraídamente o con mucha atención, preguntándose y preguntándoles dónde reside tanta grandeza enunciada.

Porque esos rostros atesorados en la memoria temprana nada significan sin las palabras que los atraviesan, aun cuando para muchos sean sólo un nombre, la letra y música de un himno, un puñado de frases citadas y aprendidas de memoria. En su notable libro sobre los poderes de la imagen Louis Marin escribía que las imágenes y las palabras se atraviesan y transforman mutuamente: “Cambio, transformación, metamorfosis y tal vez mejor aún desviación: poderes de la imagen atrapados por tránsito, y en el *transitus*, por algunos textos: a través de ellos, [se puede] interrogar el ser de la imagen y su eficacia.”⁴

En diferentes coyunturas unas u otras imágenes se activan o desactivan en relación con los cambios en la sensibilidad y el debate de ideas. Pero no todo depende de decisiones tomadas desde los lugares de poder, también existe una cierta fuerza de inercia, un poder de intervención *desde abajo*, tal vez el más difícil de demostrar empíricamente, que reside en las imágenes mismas y en su capacidad de persistir

3. Paul Veyne los llamó “obras de arte sin espectadores” y Dario Gamboni observa que en general concitan gran interés sólo en dos oportunidades: cuando se los levanta y cuando se los destruye. Dario Gamboni, *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997, pp. 51 y ss.

4. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Editions du Seuil, 1993, pp. 9-10 (la traducción es nuestra).

en la memoria de sus espectadores a través del tiempo. Ese poder de atracción que ha sido muchas veces interrogado desde la historia del arte, llamado *pregnancia* de las formas, hace que una vez lanzadas al ruedo de la historia, sus recorridos no sean previsibles. Desde esta perspectiva las reflexiones que siguen se plantean como una indagación sobre los poderes e inflexiones de algunos retratos de Artigas y su persistencia en la memoria de una comunidad que se identifica a sí misma como nación, en su especificidad y en sus intersecciones con distintos relatos historiográficos y discursos políticos.⁵

Funciones de la imagen en el período de la emancipación americana

No es menor el lugar que tuvieron las imágenes durante las guerras de la independencia. Fue crucial, en los primeros años de la emancipación la sustitución de los símbolos y emblemas del poder español que habían prevalecido durante casi tres siglos: se crearon divisas, banderas y escudos, se acuñaron medallas y monedas, y también se pintaron retratos.⁶ Esas imágenes, colores y emblemas tuvieron una importante función no sólo para la identificación de los ejércitos y las tropas sino, y sobre todo, para convocar adhesiones, persuadir, crear lazos de pertenencia a una causa y formar nuevas identidades colectivas.

Artigas no fue ajeno a la preocupación por crear símbolos y emblemas: desde la adopción del color blanco para la divisa de sus tropas en las primeras acciones militares, hasta el diseño de banderas, como Protector de los Pueblos Libres, distintas en cada registro conservado, pero en general: “blanca, azul y colorada para distinguirse de Buenos Aires”.⁷ El izamiento de banderas fue el corolario simbólico de cada triunfo independentista en las diferentes provincias del Protectorado artiguista. La simbología solar, las fiestas y monumentos efímeros, también en Montevideo acompañaron no sólo la entrada de

-
5. En el Uruguay, el Arq. Leopoldo Carlos Agorio, Presidente de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas planteó una primera mirada crítica sobre el *corpus* de su iconografía en 1952, en Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, *Artigas en la Historia y en el Arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís*, Montevideo, 1952, pp. 7-10 (en adelante *Catálogo 1952*). Algunas aproximaciones historiográficas recientes al respecto Gabriel Peluffo Linari, “Crisis de un inventario” en Hugo Achugar et al., *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992, pp. 63-73. Del mismo autor: “Pautas italianizantes en el arte uruguayo 1860-1920”, en Mario Sartor (coord.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto Italiano di Cultura, 2010. También el análisis de Roberto Amigo sobre los retratos ecuestres en la tradición federal: “A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata”, en *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito/diálogos con la historia*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, tomo 2, pp. 98-109. José Rilla, en su prólogo a *Lieux de Mémoire* de Pierre Nora, analiza esta cuestión afirmando que “la memoria funciona al margen de la historia aunque reclame de ella los lugares para su edificación.” José Rilla, “Historias en segundo grado. Pierre Nora y los lugares de la memoria”, Prólogo a *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 5-9. Cfr. también los artículos de Carlos Demasi, Ariadna Islas, Eduardo Piazza, Cecilia Ponte, Esther Ruiz y Jaime Yaffé en Ana Frega y Ariadna Islas (coords.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001.
 6. Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreynato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.
 7. Cfr. un análisis de las diversas banderas artiguistas en Agustín Beraza, “Las banderas de Artigas”, en *Artigas. Estudios publicados en “El País” como homenaje al jefe de los orientales en el centenario de su muerte*, Montevideo, Ediciones de “El País”, 1960, pp. 235-248.

Otorgués sino también el festejo de las fiestas mayas de 1816.⁸ En el Uruguay, las huellas de distintos momentos en la construcción historiográfica de la nacionalidad se plasmaron en la oficialización de dos de aquellas banderas tempranas –una de Artigas y otra de los Treinta y Tres Orientales– junto a la bandera nacional, y su izamiento en los actos oficiales y ceremonias escolares. No conozco otras naciones que se reconozcan en tal multiplicidad y coexistencia de banderas.

Los primeros retratos de los líderes de la emancipación americana fueron hechos en esos años tempranos. ¿Qué función tuvieron? Frente a un retrato es necesario preguntarse en primer lugar por la relación entre el artista y su modelo, qué tipo de transacciones se encuentran implicadas en el proceso de su creación: quién los encargó, o bien por qué el personaje representado accedió a posar para el pintor, y con qué fines. Algunos de esos retratos tempranos fueron encargados y exhibidos con fines persuasivos o celebratorios. Aun cuando no tuvieran la explícita función de sustituir el lugar que habían ocupado durante la colonia los retratos del rey de España y de los virreyes, sabemos que en ocasiones solemnes los retratos de Bolívar⁹ o de San Martín (en menor medida) fueron exhibidos públicamente, paseados en triunfo y aclamados en desfiles militares y fiestas cívicas.¹⁰ Pero en esos años de *revolución y guerra*, también se encargaron retratos con fines privados: buena parte de los que José Gil de Castro pintó en Chile de otros oficiales argentinos del Ejército de los Andes están dedicados a sus madres,

-
8. Ibídem, pp. 242-248. Sólo en 1856, cuando se repatriaron los restos de Artigas, fue fijada una de aquellas banderas, a instancias de José María Roo, para cubrir el féretro: con dos bandas azules y una blanca en el centro, cruzadas en diagonal por una roja. Fue oficializada por un decreto del 12 de febrero de 1952.
 9. Es extensísima la bibliografía sobre los retratos de Bolívar, sobre todo la producida en Venezuela y Colombia, desde la primera recopilación de Alberto Urdaneta, “Esquemática ó ensayo iconográfico de Bolívar”, en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 46-48, Bogotá, 24 de julio de 1883. Entre ellas: varias publicaciones de Alfredo Boulton en Caracas, *Los retratos de Bolívar* (1956 y 1964), *El rostro de Bolívar* (1982), *El arquetipo iconográfico de Bolívar* (1984); Beatriz González, Daniel Castro y Margarita González, *El Libertador Simón Bolívar creador de Repúblicas. Iconografía revisada del Libertador*, Serie Cuadernos Iconográficos, n.º 4, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2004; Roldán Esteva-Grillet, “Iconografía europeo-americana de Bolívar”, en Mario Sartor (ed.), *Nazioni e Identità Plurime. Studi Latinoamericani 02*, Università degli Studi di Udine, 2006, p. 187-188. Un estado de la cuestión reciente en: Carolina Vanegas Carrasco, “La iconografía de Bolívar: un estado de la cuestión” en *VI Jornadas de Historia y Cultura de América. Congreso internacional y primer encuentro de jóvenes americanistas. La construcción de las independencias: La guerra de independencia española y el levantamiento hispanoamericano*, Universidad de Montevideo, 22, 23 y 24 de junio de 2011 (Memorias en prensa).
 10. Los primeros retratos de San Martín los realizó en 1817 en Chile, José Gil de Castro, un pintor mulato formado en Lima que había pasado a ser “retratista y proto-artigraphista” del Ejército de los Andes. Su retrato fue exhibido en Chile en ocasión de los festejos de sus primeros triunfos. A su regreso a Buenos Aires en mayo de 1818 tras la victoria de Maipú, San Martín no sólo fue aclamado con arcos triunfales y coronado por niñas vestidas de famas, sino que el Congreso decretó que se le honrara con una lámina grabada con su retrato que sería colocado en las salas capitulares de los cabildos. Le fue encargado a Pablo Núñez de Ibarra un retrato ecuestre que fue enviado a Francia para servir de modelo al grabado que se encargó a Théodore Géricault. Cfr. Adolfo Ribera, *El retrato en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 158-161. También Roberto Amigo, “A caballo...”, ob. cit. Una descripción de esas celebraciones en Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Tesis de doctorado, Universidad Torcuato Di Tella, 2010, mimeo, pp. 110-111.

esposas, hijos o hermanas. Seguramente buscaron preservar su recuerdo frente a la posibilidad de morir en campaña lejos de los suyos.¹¹

Hasta donde sabemos, Artigas no encargó ninguno ni fue retratado en sus nueve años de liderazgo y campaña militar. Pero no fue el único guerrero de la independencia que no los tuvo. Es también el caso de Martín Miguel de Güemes (1785-1821), por ejemplo, a quien el pintor Eduardo Schiaffino inventó una fisonomía en 1902 a partir de descripciones escritas y de una suerte de síntesis de los rasgos de algunos de sus descendientes, en un dibujo a lápiz que fue declarado el “retrato oficial” del prócer en 1965.¹²

Esa ausencia de retratos puede atribuirse claramente a que en el ámbito rural y los campamentos militares no sería posible encontrar un dibujante o pintor con la mínima pericia para hacerlos. Fueron muy escasos los retratistas activos en esos años en la región y, por otra parte, la suya fue una actividad eminentemente urbana: sólo en las ciudades más populosas y activas un artista podía recibir encargos y sobrevivir con su oficio.¹³

Los retratos más tempranos de Fructuoso Rivera son posteriores a 1830,¹⁴ el año en que fue elegido Presidente del Uruguay. Por entonces hacía ya una década que Artigas se encontraba recluido en el Paraguay de su antiguo enemigo, el Supremo Dictador Perpetuo Gaspar Rodríguez de Francia, quien tampoco parece haber encargado ningún retrato de sí mismo durante su mandato, como se verá más adelante.

Artigas fue retratado una sola vez en el Paraguay alrededor de 1847, casi sobre el final de su vida, cuando las condiciones de su asilo cambiaran tras la muerte del Dr. Francia: un médico y naturalista francés dibujó su perfil de anciano y lo incluyó en su *Historia física, económica y política del Paraguay*, publicada en París entre 1860 y 1864. Ese grabado ha sido considerado la única imagen “verdadera” de Artigas en tanto, como su mismo autor consignó, fue tomado del natural, esto es: teniendo el modelo

-
11. Hay en Buenos Aires 29 retratos pintados por José Gil de Castro (cuatro de ellos, casi idénticos, de San Martín), casi todos donados al Museo Histórico Nacional. Desde 2008 un equipo de investigadores de Perú, Argentina y Chile lleva adelante un proyecto de investigación al respecto: “José Gil de Castro: cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas” dirigido por la Dra. Natalia Majluf, Directora del Museo de Arte de Lima, y financiado por la J. Paul Getty Foundation. En el marco del mismo publiqué algunos avances referidos a la fortuna crítica de los retratos de José de San Martín y otros oficiales del Ejército de los Andes. Cfr. “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, en *Critica Cultural*, Vol. 4, N.º 2, Universidad do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, diciembre de 2009. Respecto del uso privado de algunos retratos cfr. por ejemplo el retrato de Rufino Guido (1817) en el que puede leerse abajo, en letras blancas, “Memoria a mi madre Da. Juana Aoiz de Guido” (Museo Histórico Nacional, Buenos Aires); o el de Hilarión de la Quintana (1819), al pie del cual, sobre un zócalo dorado se lee “Ciudadano General Hilarión de la Quintana / A sus hijos Dolores Carmen, Martín Floro y Pedro de la Quintana, 1813”.
 12. Cfr. *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de junio de 1965, “Oficializóse el retrato de Güemes hecho por Schiaffino”. Aun cuando se trata de un dibujo a lápiz de formas más abiertas y apariencia abocetada, el retrato de Güemes por Schiaffino tiene mucho en común con el “Artigas en el puente de la Ciudadela” de Blanes. Eduardo Schiaffino fue el fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina desde 1895.
 13. Adolfo L. Ribera, ob.cit.
 14. El primer retrato litografiado de Rivera fue el de Risso en 1831. En 1830 Rivera aparece en un fragmento de un óleo de Besnes e Irigoyen. José M. Fernández Saldaña, *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, Montevideo, Imprenta Militar, 1928, pp. 19-27. En la introducción a su estudio de la iconografía de Rivera, el autor lamenta no disponer de descripciones literarias de su apariencia.

ante la vista. Sin embargo, conviene considerar críticamente qué clase de *verdad* involucra esa imagen tomando en consideración el contexto y las condiciones en que fue realizado. ¿Qué tipo de relación estableció Demersay con Artigas? ¿Por qué lo retrató y decidió incluirlo en su *Atlas*? Pensar la respuesta a estas preguntas puede ofrecer algunas claves para analizar críticamente la deriva posterior de ese retrato.

El único retrato *d'après nature* y sus problemas

Alfred Demersay llegó al Paraguay en 1844, en pleno conflicto de su nación con el régimen de Juan Manuel de Rosas en el Río de la Plata, a cargo de una “misión científica” que duró tres años. Era doctor en medicina y miembro de la *Commission Centrale de la Société de Géographie* de Francia. Su *Histoire physique, économique et politique du Paraguay* fue publicada en París en dos tomos in 8º, acompañada por un *Atlas* de catorce planchas coloreadas y dos mapas, en cuatro entregas, entre 1860 y 1864.¹⁵

Toda la tercera y última parte de la obra de Demersay estuvo dedicada a una historia política del Paraguay, que comenzaba con la conquista y terminaba con varios capítulos dedicados a analizar el gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia y el de su sucesor Carlos Antonio López (presidente del Paraguay en los años de su viaje) y –sobre todo– su política exterior.¹⁶ El libro llevaba un acápite extraído del *Milton* de Lamartine: “Las fábulas, lejos de engrandecer a los hombres, la naturaleza y Dios, lo achican todo.” Su obra revela a Demersay tan interesado en la exploración de los recursos naturales de la región (en particular del tabaco, al que dedicó una publicación anterior) como en la política, que analizó con una mirada igualmente científicista. Su mirada de médico y naturalista encontró en Paraguay una población indígena sumamente dócil y sumisa, cosa que atribuyó al clima y a la raza pero sobre todo a su dieta, fundamentalmente vegetariana. En este sentido, señalaba la radical diferencia entre el carácter manso que encontró en aquellos habitantes y el de los hostiles indios del Río de la Plata, que eran casi exclusivamente carnívoros. La última parte del libro explicaba cómo esa población tan dócil había vivido, desde la revolución de 1811, sujeta a un régimen de gobierno absoluto y sostenido en el tiempo: el de Gaspar Rodríguez de Francia, hasta su muerte en 1840. Tras ella, todo había seguido más o menos en la misma vía de poder absoluto con el gobierno de Carlos Antonio López. Es en ese contexto que Demersay dedicó un par de páginas a describir a Artigas y consignó en una nota a pie haber hecho su retrato del natural.¹⁷

15. Alfred Demersay, *Histoire Physique, Économique et Politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, Paris, Hachette, 1860 (1er. Tomo de textos), 1864 (2.º tomo) y un *Atlas*. Un ejemplar de la primera edición en francés se conserva en la Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires. Lamentablemente el *Atlas* se encuentra incompleto, algunas de sus láminas arrancadas, entre ellas los retratos de Artigas y del Dr. Francia. Hemos consultado también el ejemplar completo que se conserva en la Biblioteca del Muséum National d' Histoire Naturelle de Paris. Un ejemplar de la obra completa, con su correspondiente *Atlas*, puede consultarse en la biblioteca del Museo Histórico Nacional, Uruguay.

16. Los capítulos XIII al XVI estuvieron dedicados a analizar la historia del gobierno del Dr. Francia, su carácter y las características de su dominación. Desde el capítulo XVII al XXII (final del segundo tomo) al gobierno de transición luego de su muerte en 1840 y a Carlos Antonio López y su política exterior. Evidentemente completó su libro en Francia pues su narración llega hasta la muerte de López en 1862.

17. *Ibidem*, Vol. II, p 566.

El naturalista francés presentaba un panorama crítico demoledor de los gobiernos de Gaspar Rodríguez de Francia y de Carlos Antonio López. Tanto es así que su libro fue traducido al portugués y publicado en Río de Janeiro en 1865, cuando se preparaba la guerra de la Triple Alianza.¹⁸

La expedición de Demersay se mostraba bien documentada: seguía los pasos de Azara en primer lugar, pero sobre todo los de Aimé Bonpland. Éste había permanecido prisionero del Dr. Francia durante diez años, y finalmente liberado en 1831 se había establecido en la provincia de Corrientes en Argentina, donde Demersay pudo entrevistarlo. Su retrato ocupó la primera página del *Atlas*, como un homenaje al sufrido predecesor. Bonpland aparece allí afable y sereno, mirando al espectador con expresión inteligente, sentado a su mesa de trabajo con unas hojas de apuntes y ejemplos de especies botánicas bajo su mano derecha. Se trataba de un dibujo de Demersay *d'après nature*, litografiado por Devéria.¹⁹ Bonpland fue retratado al menos dos veces al daguerrotipo, poco tiempo después.²⁰ Si se compara este grabado con los daguerrotipos conocidos, es posible advertir no sólo la habilidad del dibujante para captar la fisonomía de su modelo, sino también cómo procuró una cierta idealización de los rasgos del sabio, por entonces un anciano de 74 años. Su retrato sigue claramente la tipología de los hombres de ciencia y sus convenciones: postura, atributos y expresiones que caracterizaron al subgénero al menos desde el siglo XVII.²¹

Otro retrato incluido en el *Atlas* fue el del Dr. Francia. Demersay había llegado al Paraguay cuatro años después de su muerte, no obstante lo cual describió largamente el aspecto y numerosos rasgos del carácter del Supremo, como si lo hubiera conocido. Lo presentaba no sólo como un dictador despiadado y cruel, sino también algo ridículo (desde su mirada de francés), un tragicómico imitador de Napoleón:

El dictador era de estatura mediana. Nervioso y magro, tenía todos los signos que caracterizan al temperamento bilioso. Bellos ojos negros escondidos debajo de espesas cejas, un mirar penetrante y una frente vasta y dilatada daban a su fisonomía una notable expresión de inteligencia y perspicacia. Admirador entusiasta de Napoleón, él suponía imitarle montando a caballo con un ropón, medias de seda y zapatos con hebillas de oro. Un sombrero de tres picos de dimensiones fabulosas, y que en su idea representaba el pequeño sombrero histórico, completaba su traje singular, cuyo modelo él tomara de una caricatura de Nuremberg (nota: ese sombrero, que obtuvimos por un precio asaz elevado, no es uno de los objetos menos interesantes de nuestra Colección americana).²²

18. Alfredo L. Demersay, *Historia Geral do Paraguay desde a sua descoberta até nossos dias, por Alfredo L. Demersay, encarregado da uma missão científica na America meridional*, Río de Janeiro, 1865.

19. Al pie del retrato figuraba la siguiente inscripción: "Aimé Bonpland – Né le 22 Août 1773 – Mort le 11 Mai 1858 / Dess. D'ap. nat. par A. Demersay / lith. Par A. Devéria".

20. Existe un daguerrotipo de Bonpland en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y otro en la Biblioteca de la Universidad de Harvard (Weissman Preservation Center) ambos datados alrededor de 1850, es decir, apenas tres años después de la partida de Demersay.

21. Cfr. Ludmilla Jordanova, *Defining features. Scientific and Medical Portraits 1660-2000*, Londres, Reaktion Books, 2000, passim.

22. Alfred Demersay, *Histoire Physique...*, ob. cit., Vol. II, pp. 391-392. En todos los casos, salvo aclaración, la traducción es nuestra.

Demersay hizo un retrato de Francia con su enorme sombrero bajo el brazo y lo publicó en su *Atlas*. En una nota al pie de su descripción en el libro, explicaba que había realizado ese retrato a partir de descripciones y tomando como modelo a su hermana. El Supremo no había estimulado ninguna actividad artística ni se había hecho retratar.²³ La primera imagen que se conserva de Francia, entonces, fue una invención, un retrato construido a partir de varias fuentes:

Doña Petrona Francia, mucho más joven que su hermano, le ha sobrevivido. Ella tenía todos sus rasgos, y jamás ha habido, según se me dijo a menudo, semejanza más perfecta. No existe ningún retrato del Dictador dibujado del natural, ni siquiera de memoria. ¿Qué audaz se hubiera animado a mirarlo a la cara? Debo admitir que aquél que figura en mi Atlas, no es sino la reproducción de los rasgos de doña Petrona, quien me ha proporcionado acerca del traje y los detalles del arreglo de su hermano todas las aclaraciones deseables. Mariano Galván, su marido, había muerto en Asunción en febrero de 1847.²⁴

Si se lo compara con el retrato de Bonpland, el de Francia parece casi una caricatura de un carácter bilioso. No podemos dejar de relacionar los comentarios del naturalista francés acerca del temperamento del Dr. Francia con los desarrollos modernos de la fisiognomía. Estos habían adquirido renovado interés desde fines del siglo XVIII y amplia popularidad en Francia e Inglaterra gracias a la traducción de los escritos de Johann Lavater.²⁵ Ya desde comienzos del siglo XIX la idea de que era posible leer el alma y la psique de un individuo en la apariencia del rostro había tomado nuevas inflexiones pseudocientíficas en la frenología de Franz Joseph Gall, y unas décadas más tarde derivarían en la teoría de los caracteres atávicos y la criminología de Cesare Lombroso.

La mirada de Demersay estuvo atravesada por esas ideas. Sus explicaciones de los diferentes caracteres en relación con la alimentación y el clima nos hablan también de un pensamiento determinista biológico. Si bien se ocupó de aclarar que el modelo del retrato incluido en su *Atlas* fue la hermana del dictador, no puede dejar de considerarse, dado el extenso espacio que dedicó en su obra a describir el carácter y las atrocidades de las que era capaz Francia, que su retrato debía estar allí para demostrar el aspecto de aquel carácter tan singular y terrible.²⁶

En opinión de aquel viajero francés, lo único que había podido justificar las arbitrariedades de Francia era “el estado de anarquía que asolaba los países vecinos”. Es en ese sentido que menciona en su libro a Artigas, a quien dedicó apenas una carilla y media para describirlo en términos aún más despectivos y condenatorios, como un simple delincuente, sin principios políticos ni morales. Lo citaremos *in extenso*:

23. Cfr. respecto de la ausencia de actividad artística durante el gobierno de José Gaspar Rodríguez de Francia, Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2007, pp. 246-248.

24. Alfred Demersay, *Histoire Physique...*, ob. cit., Vol. II, p.392.

25. Su obra más importante, *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía* (1775-1778), fue muy admirada y difundida por Goethe y traducida a varios idiomas.

26. El retrato de Francia por Demersay fue también, en el Paraguay, la base de los retratos que se hicieron ya en el siglo XX. En 1911 el gobierno del Paraguay encargó al pintor Pablo Alborno crear una iconografía de los próceres de la Independencia para la celebración del Centenario. El retrato de Francia por Alborno se basa en este grabado.

Al menos allí [en Paraguay] no se conocía el asesinato o el robo, lo cual era debido a la vigilancia de los magistrados y a la severa ejecución de las leyes. Este contraste se tornó todavía más palpable, cuando el general Artigas, jefe de salteadores de la más formidable especie (por cuanto se servía de la política como máscara y pretexto de sus latrocinios), después de asolar la Banda Oriental y de atacar Buenos Aires, lanzó sus hordas devastadoras a las Misiones de Entre-Ríos y a la provincia de Corrientes. El foco de incendio que ellos atizaban a su paso ya se iba aproximando al Paraguay y amenazaba sus fronteras. Ya sus tropas habían vuelto a cruzar el Paraná cuando el muy alto protector de la América del sur, el Patriarca de los pueblos libres, se vio obligado a mendigar también un asilo en el Paraguay. Había estallado la discordia en su campo; abandonado por la fortuna, batido y perseguido por Ramírez, su teniente, el autor de esas crueldades inauditas, halló un refugio en el Paraguay (setiembre de 1820). Todavía, el doctor Francia, juzgando incompatible con su dignidad el admitir en su presencia un hombre reo de tantos crímenes, rehusó verlo; pero queriendo respetar, como él mismo decía, los derechos sagrados de la hospitalidad para con un enemigo, lo internó en la villa de Curuguaty, cuyo comandante recibió orden de proveerle cuanto necesitase, lo cual después fue suprimido por motivo de economía. Artigas pasó muchos años en este retiro entregado a los trabajos agrícolas. Después de la muerte del dictador le fue permitido residir en los alrededores de Asunción. Fue ahí que nos lo encontramos, viviendo, como él mismo confesara, de las limosnas del presidente López, habitando en Ibiray en una de sus casas, todavía derecho y vigoroso a pesar de su edad avanzada. El falleció en este lugar en 1850.²⁷

Esta escueta semblanza terminaba con una nota a pie en la que explicaba su retrato, incluido en el *Atlas*: “Véase en el Atlas el retrato dibujado del natural de ese jefe de partisanos, cuyas crueldades han tornado célebre, y en el cual repararemos más largamente en la IV parte de esta obra.”²⁸

Un poco más adelante agregaba que Francia siempre tuvo recelo hacia Artigas, de quien “temía con razón la implacable audacia”. La inclusión de estos comentarios no puede dejar de pensarse atravesando el retrato de Artigas: un ejemplar curioso frente a la mirada del naturalista, un anciano ruinoso y harapiento pero “todavía derecho y vigoroso” a sus 82 u 83 años, alguien a quien tal vez todavía algunos consideraran una alternativa o un peligro.

Los retratos de Francia y de Artigas fueron publicados juntos, litografiados por C. Sauvageot, en una página del *Atlas*, enfrentados en la misma lámina. Parecen mirarse uno a otro, como poniendo en escena el recelo de Francia hacia el antiguo enemigo. Debajo de cada uno, sus nombres: “FRANCIA” y “ARTIGAS”, sus fechas de nacimiento y muerte, y sus firmas. La de Francia, tomada evidentemente de un documento proporcionado por su hermana. La de Artigas, muy temblorosa, la de un anciano que durante muchos años probablemente apenas hubiera empuñado una pluma.

27. Alfred Demersay, *Histoire Physique...*, ob. cit., Vol II, pp. 365-366. El destacado (en bastardilla en el original) aparece como una ironía.

28. Al menos en el ejemplar que se conserva en Buenos Aires, la obra no tiene IV parte. También Martin de Moussy, en su obra *Mémoire historique sur la décadence et la ruine des missions des jésuites dans le bassin de La Plata, leur état actuel*, publicada en París, Douniol, 1864, pp. 29-40, “Guerre d’Artigas”, se refiere largamente a “la acción destructiva de Artigas” en la región reclutando a los indios de las misiones de Corrientes y Santa Fe.

Otra lámina presentaba, con una disposición similar, los retratos de Carlos Antonio López y Juan Manuel de Rosas, acompañados de sus nombres y rúbricas, también dibujados por Demersay y litografiados por Sauvageot. El retrato de López, de frente, tiene una factura casi caricatural. El de Rosas es un perfil de medalla, copia casi idéntica del dibujo de Carlos Morel para la Litografía de las Artes, y reproducido en el “Almanaque Federal” de 1836.²⁹

Aun cuando no lo tomó de un modelo preexistente (como en el caso de Rosas) Demersay representó a Artigas en perfil de medalla. Como si, no disponiendo de una cámara que fijara la imagen por medios mecánicos (aun cuando el daguerrotipo se había inventado casi una década atrás) se hubiera servido de alguna lente o de la proyección de la sombra del modelo con técnicas como las que se usaban para hacer fisonotrazos.³⁰ Aun así, el interés de Demersay por captar una *verdad* en esos rasgos resulta problemática. Desde su perspectiva, Artigas era un anciano prisionero cuya fama de hombre carismático y peligroso perduraba. Prisionero, en primer lugar, del tiempo: la edad lo había vuelto un ser aparentemente inofensivo, sin dientes; pero también de las condiciones miserables en que había vivido largos años. Su retrato podría pensarse tanto como una prueba de su condición en aquel presente como una indagación acerca de su pasado. El único ojo visible, fijo en un punto, parece preservar algo del antiguo poder. En el resto de la figura el artista parece haber acentuado los signos de la decrepitud del viejo caudillo.

En este sentido cabe pensar en el uso que unas décadas más tarde, y en el mismo horizonte de ideas, se dio a la fotografía de frente y perfil para la identificación y control de individuos peligrosos tanto en términos antropológicos como criminológicos. Como ha mostrado Marta Penhos, aun la fotografía, más allá de su carácter indicial, lejos estuvo de construir una imagen “neutra” o inocente de los indios prisioneros o los criminales retratados de perfil para captar los detalles de su fisonomía.³¹ El mismo Demersay usó el perfil de medalla para representar tipos raciales indígenas en otras ilustraciones de su *Atlas*.

Atravesado por esos textos que lo precedieron y anunciaron en el segundo tomo de la *Histoire...*, la función del retrato de Artigas en el *Atlas* de Demersay fue mostrar a los lectores europeos (y en primer lugar a la Sociedad de Geógrafos) un tipo de malhechor que había assolado la región sin compasión alguna y que, en virtud de la decisión de un tirano algo más civilizado, había llegado a vivir 86 años. Del mismo modo que incluyó en ese *Atlas*, además de dos mapas, láminas de *Tipos y costumbres del Paraguay*, estudios de tipos etnográficos (retratados también de frente y perfil), algunas especies vegetales o la disposición de las antiguas misiones jesuíticas, los retratos (salvo el de Bonpland) sirvieron a Demersay como una suerte de ilustración de la historia trágica de aquellas tierras.

29. Cfr. Juan A. Pradère, *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, Oriente, 1970, T.I, pp.106-107 y 246.

30. Para una historia de los orígenes de la fotografía y la multiplicidad de artefactos para captar con exactitud los datos de la realidad a comienzos del siglo XIX, cfr. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía* (1997), Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

31. Marta Noemí Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AAVV, *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, FIAAR, 2005, pp. 15-64.

Pero hay otra cuestión sobre la cual quiero llamar la atención y que es generalmente soslayada en el análisis de las relaciones entre texto e imagen: en las publicaciones ilustradas fueron muchas las intermediaciones (de editores, tipógrafos, armadores, ilustradores, litógrafos, etc.) que mediaron entre el dibujo original, el texto y su formato final en los libros o revistas. A menudo las editoriales y revistas tuvieron un *staff* de dibujantes que traducían a lenguaje gráfico las acuarelas y dibujos de los autores y artistas, de litógrafos que pasaban esos dibujos a la piedra para su reproducción, e incluso tuvieron archivos de imágenes disponibles para ilustrar aquellos textos que no las tenían. Poco después de la publicación del primer tomo y la primera entrega del Atlas, parte del texto de la *Histoire* de Demersay fue reproducido “con ilustraciones originales” en el N.º 85 de *Le Tour du Monde*, la publicación que –luego del éxito extraordinario de su *Magasin Pittoresque* – había fundado unos meses antes Edouard Charton.³² El artículo fue presentado como: “*Fragment d’un voyage au Paraguay par M. de D. Demersay (1844-1847) Carte du Paraguay, gravures d’après les dessins de l’auteur.*”³³ Las ilustraciones del *Atlas* fueron traducidas por el equipo de la revista, pero además el artículo estuvo acompañado por otras que no figuraban en el Atlas sino que correspondían a publicaciones anteriores. La revista privilegió las imágenes de los indígenas del Paraguay y su entorno natural: los indios tobas, lenguas y machicuy dibujados por J. Pelcoq *d’après Demersay*.³⁴ El retrato de Francia, interpretado por el famoso caricaturista Bertall, fue reproducido allí pero no el de Artigas. Éste apenas fue mencionado en ese artículo, a partir de la descripción de un tipo particular de tortura cuya autoría se le atribuía.³⁵ Esa es la versión que se conoció en el Uruguay. A partir de entonces, las litografías de Willems y de Bajac difundieron en Montevideo versiones casi idénticas (aunque la de Bajac, sobre dibujo de Michon, invirtió la imagen).³⁶

¿Qué verdad podía ofrecer esa imagen para la rehabilitación de la figura de Artigas como prócer del Uruguay independiente? Tuvo el extraordinario valor de ser la única imagen disponible producida por alguien que tuvo delante al hombre de carne y hueso. Sin llegar al efecto de presencia que produce la fotografía (el “estar ahí” del modelo frente a la cámara) el dibujo de Demersay litografiado por Sauvageot produjo un efecto de verdad. Tiene la contundencia de la ilustración científica y alimentó (todavía lo hace) el deseo de conocer el rostro del jefe de los orientales.

Ese deseo persiste, y llevó a pensar en la posibilidad de que Artigas hubiera sido retratado al daguerrotipo, como ha sido publicado en un libro reciente.³⁷ Si bien no hay evidencia hasta la fecha, cabe la posibilidad de que Charles Fredricks, Aristides Stepani o John Bennett, habiendo recorrido el litoral, hubieran llegado hasta Asunción y conocido al anciano Artigas antes de su muerte en 1850. La posibilidad de que alguno de ellos lo retratara, sin embargo, parece aún más remota pues, como

32. Para un análisis de las publicaciones de Edouard Charton, cfr. Marie-Laure Aurenche, *Edouard Charton et l’invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

33. *Le Tour du Monde*, París, 1861/07 (4), pp. 97-112.

34. *Ibidem*, pp. 109-112.

35. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 50 y Casa de Giró: B-VI-2.4 par-1 a 17, lámina 4. *Catálogo* 1952, N.º 1, p.11.

36. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 777 y Casa de Giró M-E-X-Art. 7. *Catálogo* 1952, pp. 12 y 13, N.º 3 y 6 respectivamente.

37. Ana Ribeiro, *Historias sin importancia*, Montevideo, Planeta, 2007, cap. 20, “Un misterioso retrato”, pp. 211-226.

observa con acierto Juan Varese: “los daguerrotipistas, retratistas comerciales, no tomaban retratos por placer sino por dinero” y nada indica que Artigas a sus más de 80 años lo tuviera o que alguien estuviera interesado en invertir en un retrato suyo.³⁸

La fotografía que dio lugar a esta suposición fue publicada en la revista *La Alborada* el 23 de febrero de 1902, sin epígrafe, ilustrando un artículo firmado por Bernardo A. Berro respecto del largamente diferido proyecto de levantar un monumento a Artigas.³⁹ Su ubicación en un óvalo en el centro del texto hace pensar que se trate de un retrato del autor del artículo y no de Artigas. El parecido con las fotografías conocidas de quien habría sido el padre del autor: el ex presidente Bernardo P. Berro, por otra parte, alienta esta hipótesis aunque por el momento no podamos corroborarla.⁴⁰ Por otra parte, en opinión de Abel Alexander, esa imagen no corresponde a la técnica ni a las convenciones de pose para un retrato al daguerrotipo anterior a 1850 sino, con toda probabilidad, a una técnica fotográfica posterior. Tal vez se trate de un recorte o fragmento de un retrato colectivo, lo que justificaría la posición de costado del personaje y la toma lateral de la cara, apenas visible.⁴¹ Era muy común en las revistas ilustradas de fines del siglo XIX y comienzos del XX aislar en óvalos partes de fotografías disponibles para destacar un personaje o mejorar el encuadre.⁴²

-
38. Comunicación personal, 23 de mayo de 2011. Agradezco a Juan Varese, estudioso de la historia de la fotografía en el Uruguay, la generosa atención a mis consultas. En su opinión, sólo Fredricks podría haber retratado al viejo héroe venido a menos por simple interés personal.
39. *La Alborada*, Montevideo, año VI, N.º 206, 23 de febrero de 1902, p.1, Bernardo A. Berro, “José Gervasio Artigas”. Agradezco al Prof. Didier Calvar haberme enviado este artículo fotografiado por él en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.
40. No hemos podido hasta el momento ubicar un retrato del autor del artículo. Probablemente se trata de Bernardo Gervasio Berro (1840-1913), hijo del presidente Bernardo P. Berro muerto en 1868. Siguió la carrera militar, fue jefe de policía de Treinta y Tres (entre 1897 y 1903) y a lo largo de toda su vida activo militante del partido blanco, partícipe en numerosos levantamientos, entre ellos el de Aparicio Saravia en 1904. Cfr. José M. Fernández Saldaña, *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo, Editorial Amerindia, 1945, pp. 190-191. Agradezco a Marisa Silva su ayuda en la búsqueda de datos del autor del artículo.
41. Agradezco a Abel Alexander la deferencia con que atendió mis consultas. Entrevista personal en la Fototeca de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, 10 de mayo de 2011. Alexander es el estudioso con más experiencia en el tema del daguerrotipo en la Argentina. Al respecto observa que las tomas de daguerrotipos fueron ocasiones solemnes y rodeadas de una serie de convenciones como por ejemplo una buena luz cenital para iluminar convenientemente los rasgos del modelo (para lo cual se diseñaron cuartos especiales en los estudios de los artistas). Sería impensable, en su opinión, que el modelo de un retrato al daguerrotipo no mire a cámara ni esté ubicado claramente de frente a ella.
42. En el archivo fotográfico de *Caras y Caretas* en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires, por ejemplo, se conservan muchísimas fotografías en las que un óvalo dibujado con corrector blanco aísla el retrato de un personaje en medio de una escena, para producir un nuevo encuadre para su publicación.

Rejuvenecimientos

Al menos hasta la década de 1880, cuando su figura fue exaltada como prenda de unión superadora de conflictos facciosos y emblema de la nacionalidad, Artigas fue un caudillo reivindicado como propio por el partido blanco. En 1862, durante la presidencia de Bernardo P. Berro –y poco después de la publicación del grabado de Demersay/Sauvageot– se planteó con carácter oficial la rehabilitación de la figura de Artigas y se ordenaba por primera vez erigir su estatua en la Plaza Independencia.⁴³ Al año siguiente Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895), pionero de los becarios uruguayos en Europa, pintó el primer cuadro en su homenaje: un “Artigas en el Paraguay” del cual se conservan dos versiones y un boceto en el Museo Histórico Nacional de Montevideo.⁴⁴ En la que parece la versión definitiva, 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 (apenas visible en el fondo).

Aun cuando en ningún momento Carbajal mencionó que hubiera visto el grabado francés, el rostro de su Artigas parece una versión algo idealizada del perfil de Demersay, rotado hacia una visión de tres cuartos. Esto resulta notable sobre todo en un estudio de las facciones en carbonilla que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Montevideo. Pero no sólo los rasgos y el cabello, sino también el poncho y el bastón que sostiene en su mano, parecen indicar que el “Artigas en el Paraguay” de Carbajal fue realizado a partir de aquel grabado. El pintor, sin embargo, en su extensa correspondencia con el Museo Nacional justificando su obra, no mencionó su fuente sino que en 1865 convocó a varios veteranos que habían conocido al prócer para que atestiguaran (con carácter de testimonio “oficial”) acerca del parecido de su cuadro con el modelo. Se conserva en el Museo Histórico Nacional de Montevideo la carta de Ramón de Cáceres, en la que certificaba:

[...] que el bosquejo de retrato del Sr. Gral. Dn. José Artigas, que ha trabajado el artista Dn. Eduardo Carabajal, se parece mucho al original que representa, y que me hallo autorizado para emitir mi opinión a este respecto porque estuve siempre a las inmediatas órdenes de aquel Gral. Hasta que se vio precisado a emigrar al Paraguay, y que estuve con él muchas veces, en la Asunción, Capital de aquella República, el año '47, pocos meses antes de su fallecimiento.⁴⁵

43. Felipe Ferreiro menciona “La rehabilitación iniciada oficialmente en 1862 con la ley que ordenó la erección de la estatua en la Plaza Independencia, ley ratificada por la Asamblea General de 1883 y al fin cumplida en 1922”. Cfr. “Informe del Dr. Felipe Ferreiro [dirigido al Presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Pablo Blanco Acevedo] sobre el Memorandum relativo a los antecedentes y gestiones para la comprobación y exhumación de los restos del sargento Manuel Antonio Ledesma (a) Ansina...”, “Documentos Oficiales”, en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, 1949, p. 735. Entre los homenajes que se tributan a Artigas en 1862, por ley N.º 735 de ese año se le atribuye el grado de Brigadier General, él más alto en el escalafón militar. Cfr. Alicia B. Otero Mera, “El Gral. José Artigas en la iconografía nacional”, consultado en <http://www.alpiedelamuralla.com/ponencias2011/ponencia2011-06.pdf>.

44. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 733 (1873), “Retrato al óleo del General José Artigas en el Paraguay, figura sedente obra de Eduardo Carbajal” y Carpeta N.º 3931. *Catálogo* 1952, N.º 4 y 5.

45. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 733, documento s/n. Certificación autógrafa del Coronel Ramón de Cáceres fechada el 15 de enero de 1865. En todos los casos la ortografía ha sido modernizada para su mejor lectura.

En el legajo de la obra se conserva también copia de un certificado emitido por el entonces Coronel Pedro Delgado y Melilla, quien daba cuenta de haber visto la obra en compañía de otros veteranos:

El abajo firmante certifica que habiendo sido invitado por el Sr. Carbajal, para dar su parecer sobre la semejanza de un retrato al óleo del General Artigas, ejecutado por aquel señor, le halló de un parecido sorprendente; que en ese momento se hallaban conmigo, en casa del Sr. Carbajal, los señores don Manuel Durán y don Eduardo Dávila, en cuya presencia propuse al Sr. Carbajal de hacer llamar a un capitán Rivero, que vivía inmediato, el cual, por haber servido a las órdenes de Artigas, podría darnos también su opinión sobre el particular; que en efecto, fue llamado el susodicho Rivero, hombre de campo, y que ni remotamente presumía que en Montevideo existiese el retrato de aquél héroe.

Preguntado por el infrascrito, sacó de su bolsillo un pequeño vidrio de aumento, y en el acto de mirarlo, exclamó: “Pues no lo he de conocer, es tuitito el general Artigas; bastante mate le he cebado en mi vida.”⁴⁶

En 1873, en el marco de las tratativas de Carbajal para que su cuadro fuera adquirido por el antiguo Museo Nacional, varios diarios reprodujeron o comentaron esas cartas de certificación que había solicitado el artista.⁴⁷ En una carta a *El Ferrocarril*, el mismo Eduardo Carbajal sostenía que se había documentado con el testimonio de Ramón de Cáceres respecto de la vestimenta de Artigas aunque había decidido no ser completamente fiel al relato para conferir al personaje una dignidad que el testimonio de su extrema miseria no admitía. 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. Como explicó minuciosamente el pintor en su carta, cada detalle fue analizado y decidido por él en 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. En cuanto a su fisonomía, la explicaba de este modo:

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, borraron 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.⁴⁸

46. La carta está fechada el 19 de mayo de 1865 y fue publicada en *La Crónica*. Se encuentra transcrita en el legajo de la obra. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 733.

47. *El Ferrocarril*, Montevideo, 14 de octubre de 1873, “El Señor Carbajal”; *La Democracia*, Montevideo, 14 de octubre de 1873 p.1, “Obra de arte” (transcriptos en legajo de la obra, Montevideo, Museo Histórico Nacional, Carpeta N.º 733.).

48. *El Ferrocarril*, Montevideo, 21 de octubre de 1873.

¿Por qué no reveló Carbajal la fuente en la que se había documentado para recrear aquellas facciones? No lo sabemos, pero es lícito suponer que en el primer impulso rehabilitador de la imagen de Artigas resultara más conveniente convocar la opinión de sus antiguos soldados y camaradas que citar un modelo preexistente.

Otra imagen producida en el contexto de los primeros homenajes oficiales de la década de 1860 es el óleo “Artigas en Purificación” pintado por el italiano Pedro Valenzani alrededor de 1865 (y la versión litografiada de Michon-Godel) que sigue de modo más literal el modelo iconográfico de Demersay representando el rostro en perfil de medalla.⁴⁹ No conocemos el boceto en bronce que realizó en esos mismos años el escultor Giuseppe Livi, el único que en el Montevideo de entonces hubiera podido realizar el monumento.

Estatua del General Artigas. Sabemos que el Sr. Livi, escultor, se propone presentar un plano de esa obra que ojalá no quede en proyecto como otras. Su innegable capacidad asegura que será digno del objeto y que merecerá la atención de las personas encargadas de realizar el pensamiento de nuestros legisladores...⁵⁰

Aquel dibujo realizado en Paraguay, del cual sólo se conocieron las versiones litografiadas y cuya autoría fue varias veces puesta en duda,⁵¹ fue analizado, rejuvenecido y tomado como base para una larga serie de representaciones de las facciones de Artigas, desde las obra de Carbajal y Valenzani entre 1863 y 1865 hasta la extensa *Cronografía* que desplegó en 14 dibujos en carbonilla y tiza José Luis Zorrilla de San Martín entre 1940 y 1945.⁵² Si bien fue la más sistemática, esa serie de estudios de Zorrilla tiene al menos dos antecedentes en el siglo XIX en las series de estudios y dibujos de frente y perfil que tanto Diógenes Héquet como Juan Manuel Blanes realizaron como base para la fisonomía de Artigas.

Hacia fines de la década de 1880 Héquet (1866-1902) regresaba de París formado en la escuela francesa de pintura de batallas, y emprendía una serie de grandes composiciones históricas que llamó Episodios Nacionales, y que comprenden un primer ciclo artiguista cuyo fin fue su difusión en un álbum de grabados. Entre ellas: la “Batalla de las Piedras”, las “Instrucciones del año XIII”, “Artigas en la Calera de las Huérfanas” y el “Éxodo del pueblo oriental”. En todos los casos Héquet tomó el partido de representar al héroe de perfil, casi siempre con sombrero, rejuveneciendo las facciones del dibujo de Demersay.

Siguiendo aquel modelo, llama la atención que el perfil de medalla fue, por eso mismo, el partido más habitual de los artistas que representaron a Artigas: desde Valenzani a Carlos María Herrera y Pedro Blanes Viale. En todos los casos, la veracidad del dibujo de aquel viajero francés no fue puesta en cuestión, el procedimiento fue tratar de deducir de allí una imagen más o menos rejuvenecida o idealizada.

49. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Giró M-X-Art.-18. *Catálogo* 1952, N.º 9 y 10.

50. *La Prensa Oriental*, Montevideo, 11 de junio de 1862.

51. Fue extendida la versión de que habría sido realizado por Aimé Bonpland. Juan Zorrilla de San Martín, por su parte, en *La Epopeya de Artigas*, sostenía que había sido hecho por Francisco Javier Bravo (secretario de Rivera) cuando fue a visitarlo en 1846.

52. La serie completa fue reproducida en el *Catálogo* 1952, cit., N.º 41.

La invención de Blanes

El modelo es meramente un accidente, la ocasión. No es él quien es revelado por el pintor; más bien es el pintor mismo quien, en la tela coloreada, se revela a sí mismo.

Oscar Wilde⁵³

Hoy la apariencia más difundida de Artigas, reconocible al primer golpe de vista como un viejo recuerdo, es la que le inventó Juan Manuel Blanes en un cuadro comenzado en 1884: “Artigas en el puente de la Ciudadela”, aun cuando el pintor nunca haya dado por terminado su retrato.⁵⁴

La extrañeza que produce otra invención del mismo año 1884: el retrato pintado por el italiano Giovanni Maraschini⁵⁵, revela hasta qué punto el rostro de aquel Artigas de Blanes llegó a naturalizarse como *la* imagen del héroe. El óleo de Maraschini (difundido a fines del siglo XIX en la versión litográfica de Federico Renom):⁵⁶ un retrato de tres cuartos sobre fondo neutro y ligeramente rotado hacia la derecha, con mucho dorado en las charreteras y bordados del uniforme de general, presenta a Artigas calvo y con patillas blancas (uno más de los “rejuvenecimientos” del dibujo de Alfred Demersay), señalando con la mano una hoja de papel donde puede leerse una de sus frases más emblemáticas: “No venderé el patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad”.

El cuadro sigue una larga tradición que, en buena medida, deriva de la retratística virreinal, retomada en los primeros tiempos de la independencia, por ejemplo, en los retratos de José de San Martín pintados por José Gil de Castro entre 1817 y 1820 y parece casi una cita directa del retrato más popular de Fructuoso Rivera, pintado por Amadeo Gras en 1833, copiado y reproducido desde entonces en innumerables soportes y formatos.⁵⁷

Los dos retratos de Artigas encargados por el Senado en 1884, en el marco del impulso que durante la primera presidencia de Máximo Santos tuvo la construcción de su figura como emblema nacional, tuvieron muy distinto destino. Maraschini cumplió el encargo, su cuadro se exhibió en el Congreso y

53. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1890) New York, Barnes & Noble Classics, 2003, p. 7.

54. El Arq. Leopoldo Carlos Agorio, Presidente de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas creada en 1950, en su discurso citado, sostiene que es la de Blanes la imagen que despertó “el fervor admirativo de las multitudes”. “Así abre Blanes –sostiene– el camino a las interpretaciones, que no otra cosa son los retratos, en pintura o escultura, que siguen a su creación.” *Catálogo* 1952, o. cit., pp. 7-10.

55. Este retrato fue transferido al Museo Histórico Nacional de Montevideo por la Biblioteca Nacional en 1984. (Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 3792) La firma y la fecha en el ángulo inferior derecho (encontradas hace poco gracias a una limpieza de barnices envejecidos) permiten datar con precisión la obra, que había sido fechada en 1886 en el *Catálogo* 1952, o. cit., p. 13.

56. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, E-X art. 17. Rep. en *Catálogo* 1952, o. cit., p. 14 (lám.8).

57. Ver ficha de la obra en este Catálogo. Cfr. tb. Philippe Gros y Alberto Dodero, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, ed. de los autores, 2003, pp. 129-139.

la imagen se difundió en grabado.⁵⁸ Blanes nunca parece haberlo dado por concluido y sólo se conoció en los primeros años del siglo XX. Pero mientras el de Maraschini cayó en el más completo olvido, el de Blanes se impuso con extraordinaria eficacia. Los tiempos y el gusto habían cambiado. La receta que había resultado exitosa respecto de Rivera (un retrato “de aparato”, que hacía visible en el uniforme las glorias militares) no se sostuvo en el retrato de Artigas.

Sabemos por su correspondencia que Blanes estaba meditando cómo representar a Artigas ya en 1870. Sin embargo, el éxito de “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” al año siguiente lo llevó a emprender sus primeras composiciones de gran aliento para la Argentina. Pintó un gran cuadro sanmartiniano: “La Revista de Rancagua” en 1872, con la que no tuvo éxito en Buenos Aires, entre otras cosas porque el asunto de la pintura fue considerado bastante más chileno que argentino.⁵⁹

Al año siguiente, entonces, comienza la breve etapa chilena del artista, quien decide exponer en Chile su cuadro de Rancagua y procurar su venta allí. Pero había algo rígido y sin vida en esa escena militar. Probablemente asesorado por Ángel Justiniano Carranza, el historiador y coleccionista argentino que por entonces era su principal consultor de temas históricos, Blanes leyó el libro de Benjamín Vicuña Mackenna: *El ostracismo de los Carreras* (de 1857) y tomó de allí el motivo de un segundo cuadro para Chile, pintado muy velozmente, en el que volvió a la fórmula que tan buena recepción había tenido en la “Escena de la fiebre...”: una escena íntima y patética en la que el público pudiera conmoverse con el gesto heroico de un mártir próximo a morir.

El tema era complejo –el controvertido caudillo de la “Patria Vieja” seguía dividiendo opiniones en Santiago– pero además, encontró grandes dificultades para documentar la escena. Habían muerto protagonistas y testigos, los que quedaban (un coronel Velazco, antiguo carcelero, por ejemplo) no habían accedido a sus pedidos, y de la mayoría de los personajes no había retratos.

Quisiera detenerme un momento en esta cuestión. Se ha hecho particular hincapié, y resulta evidente por su voluminosa correspondencia dedicada al asunto, que Blanes dio particular importancia a la documentación de sus cuadros. Pero si bien está fuera de discusión su positivismo, no era exactamente una “verdad” lo que buscaba el pintor. Buscaba, en primer lugar, trabajar con esos datos para hacer sus composiciones verosímiles y convincentes. Por otra parte, sus cuadros fueron mirados y discutidos como piezas historiográficas. Cada detalle fue estudiado por quienes estaban simultáneamente construyendo y modificando los relatos nacionales, con el valor de un documento. Era condición ineludible semejante esfuerzo por encontrar testigos, documentos, datos, para salir airoso en cada ocasión. Sin embargo, cuando no los hubo, el pintor inventó, y fue en esos momentos de

58. Es muy probable que ése haya sido el retrato que se envió a París en mayo de 1884 como documentación junto con la invitación a escultores franceses a participar en el concurso para el monumento a Artigas. Cfr. *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, N.º 22, 31 de mayo de 1884, p. 175: “Un concours, auquel les sculpteurs français sont admis, est ouvert pour l'érection d'une statue équestre du general Artigas, à Montevideo. La photographie d'un portrait du general a été déposée à la legation de l'Uruguay et à la direction des beaux-arts.”

59. Cfr. Roberto Amigo, “La paradoja de la pintura histórica. La ‘Revista de Rancagua’ de Juan Manuel Blanes”, en *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio Payró’*, N.º 7, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 29-44.

invención cuando logró sus mejores resultados. Así lo expresó él mismo, cuando respecto del cuadro de Carrera escribió a Vicuña Mackenna: “No encontré aquí, ni en Buenos Aires, ni en el Rosario, quien tuviese idea alguna del Coronel Álvarez, y cosa inexplicable para mí, eso me ha ofrecido ventajas que no habría alcanzado obligado al retrato.”⁶⁰

Y para crear una fisonomía a aquellos de quienes no tenía fuentes, decidió retratar individuos contemporáneos. Es el caso del retrato del chileno Corocorto, alcalde de la cárcel de Mendoza, para el cual tomó como modelo, según Fernández Saldaña, “a un antiguo soldado que se llamaba Santiago de Anca, entonces portero de la Universidad de Montevideo.”⁶¹ Tampoco pudo documentarse respecto de la cárcel donde transcurría la escena. El terremoto de 1861 había destruido la prisión que llamaban “el sótano de Mendoza”. Pese a todas estas imprecisiones (o tal vez gracias a ellas) el resultado fue extraordinariamente eficaz. Fue éste su cuadro más popular luego de la “Fiebre...”, y es fácil comprender hasta qué punto, la inspiración de la exaltada prosa reivindicatoria de Vicuña Mackenna y la pobreza de vestigios a los cuales debiera permanecer fiel, favorecieron el poder de síntesis y de impacto emocional del cuadro.

El carácter trágico y heroico de esta escena, pese a no ser un “asunto nacional relevante” ni ser chileno su pintor, se volvió un ícono de extraordinaria popularidad en el país trasandino, copiado por otros artistas, reproducido en grabados y estampas, etc.⁶² El centro de atención en el cuadro es la figura de José Miguel Carrera, muy pregnante en la extrema economía de recursos retóricos empleados para componerla. Para las facciones tuvo como fuente no sólo las descripciones de su fisonomía por Vicuña Mackenna, sino también al menos dos grabados realizados en París y en Santiago.⁶³ Sin embargo, la estampa del héroe chileno tiene algo nuevo y poderoso: una gestualidad contenida, apenas visible, y un atuendo sencillo, de soldado.

Mucho tiene en común esta imagen con la que le dio a Artigas en la Ciudadela diez años más tarde. La entereza con la que el joven caudillo aristocrático y sombrío ve aproximarse el momento de su muerte fue, sin duda, aquello que más movilizó su extraordinaria recepción, tanto en Montevideo como en Santiago, cada vez que fue expuesto. La pintura, sin embargo, no encontró comprador en Chile.

Los fracasos en la colocación de sus grandes cuadros en Argentina y Chile decidieron a Blanes a emprender un asunto uruguayo. Y para eso escogió –pese a haber estado siempre meditando una obra artiguista– el “Juramento de los Treinta y Tres Orientales”. El cuadro tuvo un altísimo impacto

60. José María Fernández Saldaña, ob. cit., p. 118.

61. *Ibidem*, p. 120.

62. Cfr. un análisis de la fortuna crítica de esta obra en Chile en Laura Malosetti Costa, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, 02, *Nazioni e Identità Plurime*, 2006, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, Università degli Studi di Udine, pp. 103-128.

63. Una de esas litografías fue el retrato póstumo de Carrera realizado por Narciso Desmadryl en 1854 para su libro *Galería nacional o Colección de Biografías i Retratos de hombres célebres de Chile, escrita por los principales literatos del país; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl autor de los grabados i retratos*, Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción, Santiago, Impr. Chilena, 1854, 2 vols., [57] h. de láms.

e inspiró una notable profusión de textos. El mismo Blanes lo acompañó con un relato explicativo que fue publicado junto con un grabado de la obra en 1878.⁶⁴

La cruzada libertadora era un tema más que apropiado en un momento en que resultaba imperiosa la creación de símbolos y gestos que invitaran a la unión entre blancos y colorados, en torno a un sentimiento de independencia y de unidad nacional. Sin embargo, hubo un costado práctico en la elección de Blanes. Su amistad con Domingo Ordoñana le habilitó la posibilidad de orquestar cuidadosamente, desde su primer momento, cada detalle en la documentación y reconstrucción del episodio. Su primer paso fue, por ejemplo, viajar al sitio supuesto del desembarco (Ordoñana era dueño del lugar y lo había amojonado) exactamente cincuenta años después del evento, para estudiar no sólo la flora y los accidentes del paisaje, sino también la luz y el ambiente en el preciso momento del año en que se había desarrollado la escena.

Tuvo Blanes un triunfo en Montevideo cuando expuso su cuadro en 1878. Con el “Juramento de los Treinta y Tres Orientales”, se consagró finalmente como el pintor nacional del Uruguay. “Desde entonces, –escribe Eduardo de Salterain– la historia es imagen, estilo y color, lenguaje poético, expresión, en fin, para todas las almas, desde el niño hasta el hombre [...]”.⁶⁵ Las fronteras nacionales que se consolidaban en la segunda mitad del siglo XIX habían frustrado su pretensión de ser “pintor americano” pero se consagraba en su tierra natal.

Casi enseguida Blanes vuelve a su idea de crear una imagen de Artigas que, como aquella de los Treinta y Tres, convocara consenso y entusiasmo nacionalista. Sin embargo no lo logró. Nunca dio por terminado su cuadro ni lo exhibió y fue sólo en el siglo XX varios años después de su muerte que su “Artigas en el puente de la Ciudadela” fue llevado a Montevideo desde el estudio del pintor en Florencia despertando una intensa polémica.

En ese cuadro Blanes dio forma a un Artigas nuevo: descartó los bocetos a carbonilla que había hecho a partir del dibujo de Demersay y tomó un partido completamente diferente. Es probable que haya tomado a otro hombre como modelo, sobre todo si se observa el boceto al óleo del rostro que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Montevideo.⁶⁶ Ese boceto tiene el aspecto de una mascarilla, y resulta difícil imaginar que no tuvo un modelo a la vista. Un modelo que dio al aspecto del héroe la gravedad y reciedumbre que el pintor imaginaba y que el decrepito anciano del dibujo de Demersay no le ofrecía. El modo de construir el boceto de la cara de Artigas tiene mucho en común con el de la cara de Lavalleja para el cuadro de los Treinta y Tres que se conserva en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes: trabajada la fisonomía hasta en sus mínimos detalles y apenas esbozado el resto. Al respecto observa Gabriel Peluffo la subordinación de la retratística a la pintura de historia en el

64. Juan Manuel Blanes, *Memoria del cuadro sobre el Juramento de los Treinta y Tres*, Montevideo, Imprenta Ciencias y Artes, 1878.

65. Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes. El hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 159.

66. Mi tía abuela, Margarita Urioste Fosalba, compartió sus últimos años en un establecimiento geriátrico con una descendiente de Juan Manuel Blanes, quien afirmaba que el pintor había elegido como modelo a un estibador del puerto de Montevideo.

ideario del pintor.⁶⁷ Y si bien es cierto que no privilegió la fidelidad a una supuesta “verdad” en las facciones de sus héroes, fue decisivo para el artista plasmar fisonomías acordes a las ideas que expresaba en su imagen. El cuidado puesto en esos bocetos de Lavalleja y Artigas parece demostrarlo.

Del mismo modo que en las academias se construía un Sansón, un Jesucristo, un Caín o a Júpiter a partir de la pose de un modelo cualquiera, otros artistas latinoamericanos no dudaron en poner el rostro de amigos y colegas a sus héroes trágicos a partir de su idea de cómo debían lucir. Luis Montero, por ejemplo, dio al Atahualpa de sus “Funerales...” el del cadáver de su amigo Palemón Tinajeros, que acababa de morir en París.⁶⁸ El venezolano Arturo Michelena, por su parte, puso a su “Miranda en la Carraca” el rostro de su amigo el poeta Eduardo Blanco.⁶⁹

En su libro *Recuerdos del pasado*, Juan Carlos Gómez, Luis Melián Lafinur evocó una conversación con Blanes al respecto, que ha sido ampliamente difundida:

Como le observase yo [a Blanes] una vez, que el retrato [de Artigas, vestido de blandengue, en la puerta de la Ciudadela] carecía de antecedentes porque no los había de la época en que él representaba a Artigas, me contestó: -Este óleo, sin duda se parece tanto al célebre caudillo, como un huevo a una castaña; pero yo no soy historiador, sino artista, y para una obra pictórica no me da base el dibujo que se supone de Bonpland [Demersay], que fue sin duda un hombre de ciencia, pero no un retratista ni cosa que lo valga. El dibujo del sabio francés, más que retrato de cualquier viejo, me hace el efecto de la caricatura de una vieja... Y agregó luego: -Sabe usted cómo salí del paso con mi tela de los Treinta y Tres; en ella, fuera de cuatro o cinco que pueden considerarse retratos, todos los demás tuvieron necesariamente que ser y fueron hijos de mi fantasía.⁷⁰

El Artigas de Blanes, junto a su José Miguel Carrera, al Miranda en la Carraca de Arturo Michelena en Venezuela, o el Olaya de José Gil de Castro en el Perú (entre otros, como los de Policarpa Salavarrieta en Colombia), pertenece a una serie notable de retratos de héroes trágicos de los primeros tiempos de la independencia americana (las “patrias viejas”) que conviene considerar en su conjunto como elementos de construcción de sentimientos colectivos de nacionalidad en el siglo XIX. Aun cuando haya muerto mucho después, el larguísimo y obligado ostracismo de Artigas en el Paraguay fue un destino temprano tan trágico como la muerte, o quizás peor.

67. Gabriel Peluffo Linari, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo, 1860-1920”, en Mario Sartor (coord.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2011, pp. 342-361.

68. Cfr. Natalia Majluf, “El rostro del Inca, Raza y representación en los Funerales de Atahualpa de Luis Montero”, en *Illapa, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Año 1, N.º 1, Lima, diciembre de 2004, pp. 11-28.

69. Cfr. Cornelisz Ch. Goslinga, *Estudio biográfico y crítico de Arturo Michelena*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1967, p. 239. Este autor dice que Michelena pintó el cuadro en muy poco tiempo y que posó para él su amigo Eduardo Blanco, a cuya “sensibilidad exquisita” atribuye (sin citar fuentes) la idea del cuadro.

70. Luis Melián Lafinur, *Semblanzas del pasado*, Juan Carlos Gómez, Montevideo, “El Anticuario” de Brignole, 1915. Citado por Eduardo de Salterain y Herrera, ob. cit. p. 32.

Así, como héroe trágico lo presenta Blanes: ni de perfil dictando las Instrucciones, ni en batalla, ni como un anciano sabio en un vergel paraguayo. En esa imagen hay una acertada ausencia de detalles anecdóticos y una gran concentración simbólica: de pie sobre el puente levadizo de la ciudadela de Montevideo que ya nunca volvería a cerrarse, con sus cadenas rotas a los pies del héroe. El rostro de Artigas es inexpresivo, pero tiene una belleza severa. Parece vigilar el futuro, con los ojos entrecerrados por el resplandor del sol naciente (otro símbolo ineludible de la gesta independentista). El artista restringió al máximo no sólo los gestos del personaje sino también los datos accesorios respecto del entorno y del uniforme de blandengue, para centrar la atención en la pose y en la cara.

No hay palabras que alcancen a describir un rostro. Sin embargo, entrenados como estamos para distinguir los detalles que hacen cada cara diferente de las otras y distinguir en ellas miles de matices y expresiones, alcanzamos a percibir en las facciones del Artigas de Blanes algo que podría calificarse, provisoriamente, como “heroicidad moderna”. El héroe traicionado, que no alcanzó a recibir honores en vida, viste uniforme simple, sin medallas ni charreteras, pero hay algo en su gesto sobre todo.

La escultura de Juan Luis Blanes inaugurada en la Plaza Independencia de la ciudad de San José en 1898 reproduce en buena medida el retrato de Artigas creado por su padre.⁷¹ Esa fue la estatua de Artigas más copiada y reproducida, tanto en Montevideo (donde se erigieron al menos tres vaciados en bronce)⁷² como en otras ciudades uruguayas: Florida, Mercedes (1942), Río Negro (1944), Durazno (1947), Colonia (1948), Melo, Trinidad, Treinta y Tres (1950), Pan de Azúcar (1957), Tacuarembó, Nueva Helvecia (1962), Santa Lucía, Sauce y Nueva Palmira (1964), Sarandí Grande y Rosario (1965), Cardona (1966), Bella Unión (1976), Las Piedras (1977), Maldonado, Rocha, Progreso, Piriápolis, además de otras reproducciones en busto y versiones de otros escultores casi idénticas.⁷³ Es también el monumento a Artigas más frecuente en otras ciudades latinoamericanas.

Problemas en la fijación de un canon

En 1931, José Fernández Saldaña lamentaba que Juan Manuel Blanes, luego de haber logrado “dos bellísimas cabezas reconstruidas sobre la litografía de Sabatier, de París” según el dibujo de Alfred Demersay, al momento de lograr el encargo de un retrato de Artigas para el Senado en 1884 se hubiera extraviado “en un camino de tortuosas creaciones, para ofrecernos una figura equivocada y arbitraria, desprovista de condición, con una fisonomía muy distante de la de Artigas”.⁷⁴

Resulta extraña esta enérgica crítica de quien se manifestó en general como un profundo conocedor y admirador de la obra de Blanes. Sostenía a continuación que el pintor dudó mucho, y que comenzó a pintar ese retrato bastante después de recibir el encargo.

71. El gesto del brazo con el sombrero aparece también en el boceto de 1884 de Juan Manuel Blanes para un monumento a Artigas (Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo).

72. W. E. Laroche, *Estatuaria en el Uruguay*, Montevideo, Palacio Legislativo del Uruguay, 1981, Tomo II, p. 23.

73. Cfr. W. E. Laroche, ob cit., pp. 23-45.

74. José María Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931, p. 179-180.

De hecho, Blanes tampoco parece haber quedado satisfecho del resultado, pues nunca lo dio por terminado ni lo entregó al Senado. El cuadro seguía en su poder a su muerte, y formó parte del lote de pinturas, documentos y objetos que la sucesión de Blanes ofreció en venta al Museo Histórico Nacional en 1912, a poco de inaugurado.⁷⁵

La gran tela (182 x 119 cm), al igual que otras dos obras inconclusas: la “Batalla de Sarandí” y “Herodes”, se exhibieron por primera vez en abril de 1908 en Montevideo, cuando los herederos de Blanes llevaron desde Florencia los cuadros, trajes y otros objetos que el artista conservaba en su taller y los expusieron por primera vez al público en la casa Moretti, Catelli & Cía. El “Artigas...” levantó polémica: los diarios dieron cuenta tanto de la extraordinaria recepción que tuvo por parte del público como del escaso mérito que prácticamente todos los “entendidos” en arte le encontraban. El mismo Fernández Saldaña fue uno de ellos, era por entonces Subdirector del Archivo y Museo Histórico Nacional y fue quien gestionó el traspaso de las obras y asesoró al Museo Histórico Nacional de Montevideo bajando considerablemente el precio que los herederos pretendían por él.⁷⁶

Varios diarios de Montevideo intervinieron en la discusión sobre los cuadros de “Artigas...” y “Sarandí...”. Pero fue *La Razón*, el diario que dirigía Samuel Blixen, el que puso en escena la polémica. Publicó una serie de notas casi a diario desde varios días antes de la inauguración, invitando al público a concurrir a la exposición.⁷⁷ Ese diario encaró una verdadera campaña a favor del cuadro de “Artigas...”. Anunció que había tratativas oficiales para su adquisición, y hasta aconsejó al gobierno lo que debía hacerse con él. El día de la inauguración había publicado las fotos de “Artigas...” y “Sarandí...” ocupando casi toda una página del periódico. Es de destacar que el epígrafe que acompañó el retrato de Artigas sostenía que estaba concluido. Que era la única obra conservada por el artista en su taller que

75. El retrato de Artigas fue ofrecido en venta al Museo Histórico Nacional de Montevideo junto con otro gran óleo inconcluso: “La batalla de Sarandí”, además de numerosos bocetos, objetos y documentos en abril de 1912. El Museo Histórico Nacional pidió asesoramiento al Museo Nacional de Bellas Artes y rebajó considerablemente el precio pedido por los herederos de Blanes (ellos pedían \$ 20.000.- y el Museo Nacional de Bellas Artes recomendó que no se pagara más de \$ 7.000.- por todo el lote) tras lo cual se inició un largo proceso de negociaciones judiciales. Gracias a la gestión de Fernández Saldaña las obras fueron cedidas en depósito al Museo Histórico Nacional por los herederos. De hecho, el retrato de Artigas fue la primera obra inventariada en el Museo Histórico Nacional. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1 (1926), “Óleo de Juan Manuel Blanes, Artigas en la Ciudadela (Bocetos y obras)”. El cuadro ingresó al Museo Histórico Nacional el 10 de diciembre de 1912, pero su adquisición sólo se concretó en abril de 1925.

76. Carta de la sucesión Blanes dirigida a José María Fernández Saldaña, fechada en Montevideo el 26 de agosto de 1913. En legajo de la obra, Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1.

77. *La Razón*, Montevideo, 31 de marzo-1º de abril de 1908, p.4, c.3, “Recién el miércoles de la semana entrante se pondrán en exhibición en la casa Catelli, los últimos cuadros del pintor nacional Blanes. Con tal motivo serán invitados para presenciar la inauguración de la exposición el señor Presidente de la República, señores ministros de Estado y los miembros de la Alta Corte, etc. Como hemos noticiado ya, en los arcones viene toda la indumentaria que sirvió de modelos al señor Blanes como documentación histórica de los episodios que ha llevado a la tela, indumentaria que le fue facilitada por las familias de guerreros de la Independencia, y que parece que piensa adquirir ahora el gobierno para destinarla al Museo Nacional. También según se nos asegura adquirirá el Estado el cuadro que representa la Batalla de Sarandí que destinará al Museo y el de Artigas que se colocará en el salón de actos públicos del Cuerpo Legislativo.”

estaba terminada. No explicaba, sin embargo, por qué el artista nunca había querido mostrarla.⁷⁸ El articulista anónimo describía el retrato y anticipaba la polémica:

Artigas, a la edad de cuarenta y seis años, ha sido interpretado por el artista fallecido de manera bastante original. La figura del héroe, arrogante y esbelta, está de pie en el puente levadizo de la ciudadela, destacándose sobre las columnatas que existen hoy en la parte que mira al mar de la Escuela de Artes y Oficios. Este trabajo, que cuando Blanes abandonó esta ciudad para dirigirse a Europa, estaba ya concluido, despertará, indudablemente, gran interés, y dará motivo a serias discusiones sobre la mayor o menor exactitud del personaje.⁷⁹

Al día siguiente el mismo diario planteaba la difusión de esa imagen como una cuestión de estado. “Artigas en la plenitud de su vida y de su gloria –una imagen que evoca al héroe y debe popularizarse– *La Razón* apunta al gobierno esta idea”. Ese fue el título del artículo del 9 de abril de 1908, en el que el articulista (siempre anónimo) destacó el entusiasmo del público frente a la reticencia del ambiente del arte, y desarrolló una valoración estética y política de la obra que conviene citar *in extenso*:

La exposición de Blanes atrae enorme gentío. Todos quieren observar las últimas telas del pintor nacional. Sus cuadros, dígame de ellos lo que se quiera, niéguesele méritos o no, despiertan vivo interés y curiosidad. No nos proponemos reiterar juicios ya hechos, pero sí destacar el cuadro que presenta al general Artigas, en la plenitud de su vida y de su gloria.

Blanes nos ha retratado al héroe. Vemos en su cuadro al precursor de nuestra nacionalidad lleno de la fuerza, de la arrogancia y de la fascinación que debió ostentar la juventud del gran guerrero, cautivador de nuestras multitudes gloriosas...

Ese es un Artigas de verdad, que traduce en su gesto enérgico, en lo varonil de su figura, en el destello de su juventud fuerte y altiva, la razón “sobre los hombres” de sus hazañas y de su austeridad.

Faltaba un Artigas así. El retrato popularizado del héroe nacional nos lo presenta en el declinar de su existencia. Exhausto de vida y de energía, en la hora fatal de la decadencia física, el Artigas de los cuadros popularizados, no es el héroe de leyenda que vive en la admiración del pueblo. Blanes ha llenado el claro con un gesto de gran pintor.

Ese cuadro de Artigas es su gran obra. El gobierno debería popularizarlo y difundirlo, por toda la República. Para ello se podrían mandar imprimir varios miles de cartulinas con la copia del cuadro y repartirlas con profusión.

En las escuelas públicas, en las oficinas del Estado, en los hogares, en todas partes donde se ostente el retrato de Artigas, debe tenerse una reproducción del magnífico cuadro de Blanes, que evoca toda la grandeza del héroe nacional...⁸⁰

78. *La Razón*, Montevideo, 8 de abril de 1908, p.2, “La exposición de obras de Blanes abierta al público –Varios cuadros inconclusos y el retrato de Artigas concluido– “La Razón” ofrece dos notas gráficas”. El epígrafe de la reproducción de la Batalla de Sarandí consignaba entre paréntesis (inconcluso).

79. *Ibidem*.

80. *La Razón*, Montevideo, 9 de abril de 1908, p.3, c.1 y 2.

La polémica se desplegó en las páginas de ese mismo diario. Al día siguiente publicó en tapa un artículo firmado Teógenes que planteaba durísimas críticas al “Artigas...”, y sobre todo a la “Batalla de Sarandí”, que consideró una lástima “por el esfuerzo malgastado, por el asunto mal interpretado”. En su opinión esos cuadros póstumos eran cosa del pasado, frías reconstrucciones mal logradas, donde estaba “todo muerto”. En el Artigas encontraba una ausencia total de carácter y de vida: “El mismo retrato del precursor de nuestra nacionalidad –de dibujo y de modelado admirable, aunque de semblante rígido– tonos fríos en oposición al rojo –como los de todos los personajes de Blanes– resulta desprovisto de carácter...”⁸¹

Teógenes volvió a la carga al otro día cargando aún más las tintas contra el retrato de Artigas frente a la supuesta consulta de un lector respecto del parecido. En el título mismo de la nota planteaba que ese Artigas se parecía más al Lavalleja del mismo Blanes que al único retrato “auténtico” del prócer (que atribuía a Bonpland). Sostenía que los ojos estaban velados porque el artista no había sabido resolverlos, que debería mostrar señales de calvicie y que la cara se notaba inconclusa. Finalmente, planteaba un problema sin solución: “Lo que convendría averiguar, para disponer de una base que permitiera juzgar del mayor o menor acierto que en la concepción del tipo moderno de Artigas ha puesto Blanes, es la fuente en que el artista se inspiró para llegar a las conclusiones a que ha llegado.”⁸²

Esta cuestión abrió el juego a nuevas voces. El 14 de abril un artículo titulado “Buscándole el parecido al retrato de Artigas” informaba que el diario había recibido varias cartas en respuesta al artículo de Teógenes. Una de ellas sostenía que el cuadro de Blanes era “idéntico” a un nieto de Artigas que residía en Soriano. Otra estaba firmada por el pintor Luis Queirolo Repetto. Este llamaba la atención sobre su propio retrato de Artigas citando fuentes tan misteriosas como venerables:

Por lo que a mí toca, yo he pintado un retrato de Artigas hace algunos años, del cual hice después varias copias, existente una de ellas en el Club Nacionalista, y, por las relaciones de origen que tiene con el de Carabajal, creo que pueda ser de interés conocerse algunos datos que son ignorados por la generalidad. Carabajal, para ejecutar su obra, tuvo como principal elemento el auxilio de una fotografía de otro cuadro que se cree existente en el Paraguay, cuya fotografía le fue proporcionada por el señor Manuel Rovira, hoy fallecido, y poseedor de una valiosa colección de retratos históricos nuestros, distribuidos en varios albums, que figuran en la interesante exposición histórica que se realizó hace algunos años en la Universidad, y que ahora existe en poder de los hijos de dicho señor, aquí residentes. [...] Refiriéndose ahora a la manera como don Manuel Rovira llegó a poseer dicha fotografía, yo pude oír de sus mismos labios lo siguiente: que le había sido donada por uno de los hijos del que fue Presidente del Paraguay, Mariscal Solano López.⁸³

81. *La Razón*, Montevideo, 10 de abril de 1908, p.1, c.1 y 2, Teógenes, “El mérito artístico y psicológico de los cuadros de Blanes–Lo poco que dicen y lo mucho que debían decir”. El seudónimo parece indicar que el autor fuera médico.

82. *La Razón*, Montevideo, 11 de abril de 1908, p.1 c.1, 2 y 3, Teógenes, “Frente al nuevo retrato de Artigas –Minucias crítico-pictóricas– Un Artigas que se parece a Lavalleja”.

83. *La Razón*, Montevideo, 14 de abril de 1908, p.1 c.5 y 6, “Buscándole el parecido al nuevo retrato de Artigas –Existe un nieto del prócer exactamente igual a él– La obra de Queirolo Repetto y su origen”.

Luego de explicar que el suyo estaba tomado del retrato de Carbajal, la carta del pintor terminaba citando a una nuera de Artigas a quien él había pedido opinión y que le había escrito que “el suyo es verdaderamente el único de los que yo he visto, que se adapta a la varonil fisonomía del legendario Artigas que yo conocí en mi juventud.”

Efectivamente, este artista había pintado un busto de Artigas anciano de rostro notablemente parecido al de Carbajal.⁸⁴ Unos años después, sin embargo, Queirolo Repetto pintó un retrato de Artigas joven de cuerpo entero y tamaño natural que más que una cita parece una respuesta a la celebridad del Artigas de Blanes.⁸⁵

En otro artículo publicado al día siguiente con el seudónimo *Abdul-i-Achis* la discusión subió notablemente de tono ya desde el título mismo: “Opiniones extremas respecto al cuadro de Blanes—Unos piden que se popularice: otros piden que se quemé”. El autor no ahorró adjetivos descalificadores ni ironías:

Nos oponemos resueltamente a la idea apuntada por La Razón de adoptar y popularizar al Artigas que pintó Juan Manuel Blanes, [...] Nos oponemos a esta idea por cuanto es enteramente anti-artiguista.

Decir que Artigas es esa figura fría de mirada tosca y acerada, de aspecto repulsivo que vemos allí de brazos cruzados y que bien podría tener un puñal en la diestra, es entregarse a los detractores del ilustre jefe de los orientales. [...]

No, no se concibe que en aquella cabeza pueda engendrarse ningún ideal noble, elevado o generoso; nada nos haría pensar mirándolo que allí está depositada la simiente de la libertad de los pueblos, y si acaso tal anomalía fuera posible, si estuviéramos en posesión de antecedentes y documentos que no dejaran duda alguna respecto de que realmente tuvo la desgracia de poseer un físico tan detestable y antipático, el artista así mismo se habría manifestado al revés, es decir, presentándolo en el instante preciso en que la grandiosidad de sus ideales ilumina su mirada y serena su semblante.⁸⁶

El autor llegaba a afirmar que en la exposición eran más interesantes las ropas que se exhibían que los cuadros y terminaba cuestionando la totalidad de la obra de Blanes: “Esa personificación de Artigas es inaceptable por “imposible”; y sólo ha podido llegar a ella Blanes por haber estado siempre en un error fundamental de criterio artístico, en toda su carrera, como ya se está haciendo evidente para todos, aún para los que estaban más engañados.”⁸⁷

Aun cuando las facciones del retrato fueron el centro de la polémica (y en particular la “ausencia” de una mirada en sus ojos), la discusión había adquirido un sesgo estilístico: la *manera* de Blanes era anticuada para varios de los que escribieron sobre sus obras en 1908. *La Razón* acudió entonces a la

84. Está reproducido en el *Catálogo* 1952 con el N.º 21, como perteneciente a la Asociación Cristiana de Jóvenes.

85. Luis Queirolo Repetto, “Artigas en 1815” óleo/tela 138 x 190 cm. Firmado y fechado en 1915. En el *Catálogo* 1952 figuró con el N.º 32, como perteneciente a la Asociación Uruguaya de Fútbol. Bocetos en Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 3411.

86. *La Razón*, Montevideo, 15 de abril de 1908, p. 2, c.1 y 2.

87. *Ibidem*.

opinión reposada del poeta que estaba por entonces dando forma al canon del héroe para los escultores que competirían para la realización del tan postergado monumento: Juan Zorrilla de San Martín. “Nadie hubiera podido imaginar, –decía el cronista– cuando se habló de la llegada de los cuadros últimos de Blanes, que una de aquellas telas, por más que fuese la de Artigas, provocara en el público montevideano una controversia tan extraordinariamente acalorada.”⁸⁸

La respuesta de Zorrilla a la consulta del periódico fue de compromiso: tenía un enorme respeto por el pintor, el retrato de Blanes le parecía el mejor hasta la fecha, pero había otro artista que estaba preparando uno mejor: Carlos María Herrera (por encargo del Club Oriental de Buenos Aires).⁸⁹ “¿Qué le parece a usted? –replicaba cauteloso el poeta– ¿No es verdad que el artista que reproduce un héroe debe ofrecernos ante todo y sobre todo, su espíritu, su carácter, su significado histórico y sociológico? A mí al menos me parece así, si es que la obra de arte se ha de distinguir de la fotografía.” Y un poco más adelante explicaba cómo había construido Blanes su Artigas citando como fuente al pintor mismo, con quien había conversado sobre ese retrato muchos años antes:

Blanes, en ese retrato, buscó reproducir lo más fielmente posible el cuerpo de Artigas valiéndose en los medios más razonables. Tomó como base lo único auténtico que poseemos: el apunte que hizo Bonpland cuando visitó a Artigas ya decrepito en el Paraguay. Es la ruina del héroe. Blanes tomó ese perfil anguloso e inexpresivo, conservó la estructura ósea y procuró reponer sobre ella lo que el tiempo había arrebatado: la dentadura cuya ausencia modificaba la línea de la boca hundida, de las mejillas secas, de la nariz aguda, de la barba temblorosa; el tejido muscular desecado por los años y adherido a los maxilares, a los parietales, a los temporales, a toda la osamenta; el cabello, el color de la tez y de los ojos, etc. etc. Para todo esto, Blanes se valió de las descripciones literarias que poseemos del héroe, que son muchas y buenas, recogió tradiciones y estudió tipos.

Todo esto lo oí de boca del mismo Blanes, mi ilustre amigo, con quien hablé largamente en presencia del cuadro hace veinte años quizá. Porque ha de saber Vd. que este retrato de Artigas está terminado desde esa fecha.[...]

¿Consiguió Blanes su objeto? ¿Es ese realmente el retrato de Artigas?

Yo contesto sin vacilar: si no lo es, es sin duda alguna lo más aproximado que tenemos, todo lo demás que teníamos desaparece ante el trabajo de Blanes. Centenares y aun millares de efigies heroicas, por otra parte, andan en telas y en bronce por esos mundos, cuya semejanza con el hombre que representan es infinitamente menor que la del retrato de Artigas.⁹⁰

Respecto de las críticas de los otros pintores al estilo de Blanes, Zorrilla respondió que él jamás podría aceptar conceptos tan irreverentes sobre el pintor que él había admirado tanto en su juventud y que había dado al Uruguay las primeras imágenes de su historia. Terminaba sosteniendo que “el templo de la gloria es amplio; hay en él lugar para todos, sin necesidad de arrebatarse su rincón” y celebrando

88. *La Razón*, Montevideo, 20 de abril de 1908, p.1 c.1 y 2, “El gran cantor de Artigas y los Treinta y Tres da su opinión sobre el cuadro de Blanes—Una entrevista con el doctor Zorrilla de San Martín”.

89. “Creo que Herrera –sostenía Zorrilla– que es todo un artista y un maestro hará algo muy bueno, y que confirmará la rectificación del tipo de Artigas iniciada por Blanes”. *Ibíd.*

90. *Ibíd.*

–significativamente– al “bravo autor del ‘Juramento de los Treinta y Tres’”. Sus declaraciones, sin dejar de ser respetuosas, dejaban entrever su reticencia frente al cuadro de Artigas.

Poco después *La Razón* publicó dos notables artículos de Plácido Abad en los que éste sostenía que Blanes había empezado a concebir el retrato durante los años del sitio de Montevideo (es decir, en el comienzo mismo de su carrera de artista) y que se había documentado constantemente interrogando al hijo de Artigas, a sus oficiales, etc. a lo largo de más de 40 años.⁹¹ En su segundo artículo daba detalles de quiénes le habían facilitado las diferentes prendas del uniforme de blandengue que puso en su retrato.⁹²

El diario *El Día* publicó dos artículos, el 21 y el 22 de abril de 1908: el primero de ellos firmado por el marinista Manuel Larravide y el segundo firmado con el seudónimo Guido Remi [sic]. Larravide salía en defensa del pintor citando a Ulpiano Checa y sus opiniones elogiosas respecto de “Demonio, mundo y carne” admitido en el Salón de París de 1899.⁹³ Al día siguiente, Guido Remi hacía un largo panegírico del artista, comparándolo con sus contemporáneos italianos y americanos y pretendiendo zanjar la discusión estilística con el contundente impacto de su exposición póstuma en el público montevideano:

Todo Montevideo, como atraído por una fascinación extraña concurre en interminable desfile a contemplar las últimas obras del gran pintor nacional. Y esa curiosidad, ese ardor, ese entusiasmo con que se observa y se discute la obra del Maestro es un homenaje elocuente que se le rinde, es un reconocimiento plebiscitario de su gran valía.⁹⁴

El diario *El Siglo* publicó un artículo de Raúl Montero Bustamante escrito para *La Prensa* de Buenos Aires en el que intervenía decididamente en la discusión estilística a favor de Blanes aunque sin abrir opinión sobre su Artigas:

Los que hoy a título de intelectualismo niegan el genio artístico de Blanes, repiten con algo de compasión que sólo fue un “pintor de historia”. Efectivamente, éste fue el género en que más produjo el maestro, pero también David y Meissonier han sido pintores de historia antes de otra cosa. Se le reprocha su ignorancia estética, su falta de comprensión en cuanto a la luz y el color, la ausencia de teoría que hay en sus cuadros. Efectivamente, Blanes no fue un colorista, ni un técnico, ni mucho menos un inventor de “teorías cromáticas”; no comprendió acaso, aunque sin duda las conoció, las audacias del impresionismo y del “aire librisimo”, ni los procedimientos de Monet y de Carrière, ni la “pintura literaria” de los divisionistas y puntillistas, ni las mil extravagancias del modernismo, pero por sobre todo eso fue un verdadero pintor y un notable artista. [...] Si Blanes hubiera sido un mediocre Discípulo de Monet y sólo hubiese producido algunos débiles paisajes o tres o cuatro figuras extravagantes, se proclamaría hoy su gloria a los cuatro vientos, pero fue un pintor sincero y consciente, sin procedimiento, que sólo se propuso crear y creó por los medios normales y lógicos y por eso se le niega. [...]

91. *La Razón*, Montevideo, 25 de abril de 1908, p. 2, c. 1 y 2, Plácido Abad, “Importancia histórica del retrato de Artigas –Trabajos que tuvo que realizar el pintor Blanes– Detalles interesantes sobre la obra”.

92. *La Razón*, Montevideo, 29 de abril de 1908, p. 2, c.1, 2 y 3, Plácido Abad, “Importancia histórica del retrato de Artigas – Investigaciones que hizo Blanes antes de ejecutar el cuadro – A quién pertenecían la casaca y el pantalón del retrato”.

93. *El Día*, Montevideo, 21 de abril de 1908, Manuel Larravide, “Blanes–el gran maestro”.

94. *El Día*, Montevideo, 22 de abril de 1908, Guido Remi [sic], “Juan Manuel Blanes”.

Lo que hay en el fondo de esta teoría es la profunda indigencia de los pintores contemporáneos, que son grandes coloristas, pero no creadores.⁹⁵

Los términos de la discusión de 1908 aparecen con bastante nitidez: con mayor o menor claridad todos los que escribieron en los diarios consideraban que el cuadro no obedecía a los cánones del arte moderno, pero hubo varias voces que se arrogaron la voz del “público” para sostener que lo había fascinado: la imagen era poderosa y eficaz a los efectos de transmitir un sentimiento nacional respecto de Artigas. Esos medios “normales y lógicos” hablaban al ciudadano común que no entendía nada de arte.

El diario *La Democracia*, fundado por Luis Alberto de Herrera y que en 1908 dirigía Carlos Roxlo, se mantuvo al margen de la polémica hasta un mes después de la inauguración, aunque su silencio parece elocuente. El 19 de abril publicó un artículo sobre el “Juramento de los Treinta y Tres” reproduciendo el cuadro de Blanes, pero no tuvo una sola palabra para el Artigas hasta que el domingo 3 de mayo rompió el silencio con una nota conciliadora. Sostenía que se había llegado a límites inaceptables en la controversia, y que el gobierno haría bien si compraba el Artigas de Blanes, aunque a un precio razonable:

Se discute si el gobierno debe o no adquirir los cuadros del gran artista nacional don Juan Manuel Blanes, que están en exhibición, habiendo permanecido desconocidos hasta la fecha de nuestro público. Según algunos esos cuadros merecen espacio en el museo, tanto por su mérito pictórico como por tratar soberbiamente asuntos esenciales de nuestra epopeya libertadora.

Pero otros críticos se oponen a esa adquisición apoyándose en razones de arte severísimas. En su concepto las obras póstumas no exceden los límites de la vulgaridad.

Por cierto que no cruza nuestras mentes la intención de terciar en ese debate que se mantiene entre dos extremos tal vez inexactos de hipérbole, uno, de injusticia cruel, el otro.

No nos juzgamos en aptitud de dar un juicio verdadero, inapelable sobre las obras de Blanes, aunque entendemos que piensan mal quienes piensan que las obras de aquel ilustre hijo del país no son acreedoras a la consideración pública.

Nuestro propósito simple se reduce a observar que el gobierno interpretaría ajustadamente las opiniones más generalizadas si admitiera para el Estado por precio razonable, los cuadros objeto de tan diversos comentarios.⁹⁶

Es posible advertir tras esa posición a José María Fernández Saldaña, quien en 1931 seguía sosteniendo el escaso valor de la obra y celebraba –sorprendentemente– su falta de trascendencia:

Y no obstante tan escaso mérito, y a despecho de estar inconcluso, no faltó quienes se empeñaran en popularizar y hasta en oficializar esta cara inexpresiva y sin ojos, logrando que se grabara en los sellos de correo.

95. *El Siglo*, Montevideo, 22 de abril de 1908, “Notas de ‘Fénix’-Blanes y sus obras”.

96. *La Democracia*, Montevideo, 3 de mayo de 1908, p.1, c.1, “Pintura patriótica. Las telas de Blanes”.

Por suerte pasó aquella racha mala, y hoy el Artigas de Blanes es solamente lo que debe ser: un documento iconográfico en el Museo Histórico Nacional.⁹⁷

A esa altura se habían incorporado a la iconografía artiguista las obras de Herrera y Blanes Viale, y se había erigido en la Plaza Independencia, el monumento de Zanelli. Sus juicios respecto del valor de aquellos cuadros se materializaron en el asesoramiento que ofreció al Museo Histórico Nacional de Montevideo en la larga gestión para su adquisición. En una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública respecto de los precios a los cuales debían adquirirse los cuadros de Blanes a sus herederos, Fernández Saldaña sostenía que:

El “Artigas sobre el puente de la Ciudadela” es una tela inferior, sin concluir también y en la cual no entra el valor de composición –siempre respetable– pues se trata de un personaje único. Sin embargo, y esto probaría en todo caso la ecuanimidad del informante, los bocetos de Artigas, al carbón, y el lote “varios bocetos” está justipreciado bajo y bien podrían pagarse por ellos no los 1.700 pesos que se piden sino hasta 2.000 pesos.⁹⁸

En 1923, siendo Director del Museo Histórico Nacional de Montevideo Telmo Manacorda (su gestión fue de 1921 a 1934), la disputa por el precio de los cuadros seguía sin resolverse y los sucesores de Blanes exigían su envío a remate público. Manacorda envió ese año una carta al Ministro de Instrucción Pública ofreciendo su mediación para bajar el precio exigido por los herederos a fin de que el Estado no perdiera tan valiosos cuadros desde el punto de vista histórico y artístico.⁹⁹

Sin embargo, un poco más temprano ese mismo año Manacorda había escrito al Ministro Blanco Acevedo otra carta notable, analizando críticamente toda la iconografía artiguista existente y exigiendo se declarase un retrato oficial para atender a los reclamos del público de conocer “la verdadera imagen” del prócer, cosa que –a su juicio– no cubría ninguna de las obras existentes.

Si es cierto que no puede evitarse la diversidad de actitudes ni la diversidad de figuras, -Rosas, Bolívar, Napoleón, cuyas iconografías hacen volúmenes, son un ejemplo de ello,- también es cierto que, como en el caso de Artigas, no existen originales directos sino caprichosas creaciones del arte. [...] ¹⁰⁰

Aludía el Director del Museo Histórico Nacional de Montevideo, sin duda, a la ausencia de fotografías, inexistentes en los años de la independencia y que, a su juicio, serían los únicos “originales directos”. Resulta notable su enumeración de la iconografía de grandes héroes. En ella no figura José de San Martín, el único de ellos que alcanzó a ser fotografiado al daguerrotipo. “Casi todos los artistas nacionales, –decía– pintores y escultores, han hecho Artigas de apoteosis, vistos al través

97. José M. Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes...*, ob cit., p. 180.

98. Carta fechada el 19 de agosto de 1919, Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1.

99. Carta a Pablo Blanco Acevedo, fechada el 10 de marzo de 1923, Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1 (1926), “Óleo de Juan Manuel Blanes, Artigas en la Ciudadela (Bocetos y obras)”.

100. Carta de Telmo Manacorda a Blanco Acevedo fechada el 10 de enero de 1923. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1. En esa carta Manacorda afirmaba que era constantemente consultado respecto del “verdadero” retrato de Artigas: “Las oficinas administrativas, las escuelas públicas de la nación, tienen cada una, una efigie del Precursor esencialmente distinta.”

de imaginaciones artísticas o de literaturas históricas.” Manacorda reclamaba una imagen única y “verdadera” aun cuando no hubiera posibilidades de establecerla con precisión porque el arte de la pintura era fantasioso. Reclamaba la oficialización de un retrato de Artigas que “no deje prosperar las interpretaciones erróneas o fantásticas”, un canon arquetípico “destinado a ‘quedar’ en el alma de la Patria sobre el vaivén del tiempo, – ese canon de Artigas será busto de sello y de medalla, retrato oficial para la escuela y para el libro”, sostenía, para finalmente sugerir que el Ministro eligiera a su criterio cuál sería aquella imagen oficial en ocasión de la inauguración del gran monumento que estaba a punto de instalarse en la plaza Independencia, obra de Angelo Zanelli.

El 4 de octubre de ese año una resolución del Consejo Nacional de Administración respondió con una solución de compromiso, negándose a establecer una sola imagen oficial, en vista de la diversidad de imágenes de mérito tanto artístico como histórico, pero estableciendo una selección entre las existentes, a los efectos de recomendar su reproducción para las escuelas y dependencias oficiales: “que en caso de usarse retratos de Artigas, deben ser estas reproducciones de los hechos por Bonpland, Blanes, Herrera, Blanes Viale o Zanelli.”¹⁰¹

Al año siguiente, sin embargo, el Consejo de Administración de Montevideo solicitó al Director del Museo Histórico Nacional de Montevideo permiso para hacer una reproducción del cuadro de Artigas de Blanes para “exhibirlo en las galerías del Instituto a su cargo.”¹⁰² Comenzaba así una larga serie de reproducciones que –al margen de una declaración oficial– popularizaron el Artigas de Blanes.

Aunque en los años treinta esa imagen hubiera caído en el olvido como afirmaba Fernández Saldaña, lo cierto es que al menos a partir de 1950, cuando se conmemora el centenario de la muerte de Artigas, reaparece en escena, para instalarse de un modo potente en la memoria colectiva. Es ése el retrato de Artigas más reproducido en billetes, estampillas, libros de texto, grabados escolares, etc. Y también el que ha sido soporte de reapropiaciones, recuperaciones y usos políticos de su figura desde entonces hasta la actualidad. Buena parte de las producciones artísticas y cinematográficas estimuladas por la celebración del Bicentenario de la batalla de Las Piedras en 2011, se construyeron alrededor de ese retrato de Blanes. Es la imagen de tapa de dos libros recientes dedicados a reivindicar la figura de Artigas en Argentina: el de Omar López Mato (*El Ateneo*, 2011) y el de Pacho O’Donnell (*Aguilar*, 2012). Es el tema de la película *Una historia de Artigas-La Redota* (2011) dirigida por César Charlone y del ensayo fotográfico *El Padre Nuestro Artigas* de Martín Atme y Fernando Andacht (ed. Estuario, 2011), de la exposición *Ficciones artiguistas* realizada por Aldo Baroffio y Alejandra González Soca (2010-2011) y de la serie *Postura Heroica* (2010) del colectivo Corto (Fernando Corbo y Martín Torija). El retrato se instaló, sin lugar a dudas, como lugar privilegiado de la idea del héroe nacional en el Uruguay.

101. Carta del 4 de octubre de 1923 firmada por el subsecretario José Cerruti. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1.

102. Carta del 15 de febrero de 1924, firmada por León Pupo y Francisco Pacheco, Presidente y Secretario del Consejo de Administración de Montevideo. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta N.º 1.

La construcción monumental de un Héroe¹

ANA FREGA

Departamento de Historia del Uruguay
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

-
1. Este trabajo fue publicado por primera vez en *Humanas*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 18, N° 1/2, Porto Alegre, enero-diciembre 1995, pp. 121-149. Era un avance de la investigación sobre “Pueblos, provincias y estados en la Revolución del Río de la Plata, 1810-1820. Revisión crítica del federalismo artiguista”, que desarrollé con apoyo de la CSIC entre 1995-1997. Un agradecimiento especial debo al profesor José Pedro Barrán por la lectura de una primera versión, así como los comentarios realizados en aquel momento. Si bien desde 1995 hasta la fecha mucho se ha avanzado en la reflexión historiográfica sobre los temas que aborda el artículo –las representaciones simbólicas de la nación, las relaciones entre Historia y Política, las distintas miradas sobre Artigas y el artiguismo, la significación del “sistema de los pueblos libres” en la Revolución del Río de la Plata, el Uruguay de la década de 1920, entre otros- su enfoque y líneas generales conservan plena vigencia. Es esta, además, una oportunidad para acercar a un público más amplio un trabajo que hasta la fecha solamente había circulado en medios universitarios en Brasil.

En 1994 fui invitada por el Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul a participar en una Mesa Redonda en torno a una desafiante pregunta: “*¿E possível produzir Geografia e História sem fronteiras?*” La respuesta no era sencilla y abrió varios cauces de reflexión. La Historia y la Geografía se gestaron recién cuando las culturas se preocuparon por definir un *dentro* y un *fuera*, un *nosotros* y un *ellos*, una pertenencia-posesión (nosotros pertenecemos al grupo, el grupo *nos* pertenece) y construyeron formaciones políticas.² Así, los griegos concibieron su humanidad política contraponiéndose a los *bárbaros*, los romanos marcaron su limes y sus habitantes (inmigrantes-invasores) poblaron la propia concepción romana del mundo. Pese a que los humanos se distribuyeron en el espacio y ocuparon distintos territorios antes de que aparecieran las nociones modernas de estado y nación, las fronteras y los límites fueron esgrimidos desde los centros de poder como espacios de exclusión, de diferencia, de cierre.

Las historias patrias y las geografías políticas dieron argumentos para definir las identidades nacionales que se forjaron en los siglos XIX y XX. La Historia, en un juego de memorias, olvidos y errores, debía aportar el fundamento, la legitimidad, las imágenes del pasado que cimentaran el presente nacionalizante. La Geografía debía fijar los límites naturales y encontrar las poblaciones homogéneas, es decir, edificar basamentos físicos y humanos a la peculiar correlación de fuerzas que había definido el espacio territorial de un estado. Como ha señalado Hobsbawm, las naciones no construyeron estados y nacionalismos, sino que ha ocurrido al revés.³ Se forjaba así la “visión de las naciones como la forma natural, dada por Dios, de clasificar a los hombres, como un destino político inherente aunque largamente aplazado”.⁴ Es interesante destacar que para Ernest Renan en su clásica obra *¿Qu'est-ce qu'une Nation?* (1882), el olvido, e incluso el error histórico, eran un factor esencial de la creación de una nación.⁵

Desde esta perspectiva, el conocimiento histórico era usado como elemento de integración social, cohesionador de las unidades estatales constituidas. Este abordaje del pasado en clave de nación tendía a circunscribir su reflexión al espacio que luego sería el Estado, así como limitaba los protagonismos a aquellos identificados como héroes fundadores de la nacionalidad. La indagación corría paralela al “uso público” de sus resultados.⁶

En las últimas décadas se ha producido una separación entre ese uso público y el avance del conocimiento en el campo científico. Los trabajos ya citados de Vilar (1982), Habermas (1989), Gellner (1989; 1991), y Hobsbawm (1991), son ejemplos de una nutrida corriente renovadora de los abordajes de la “cuestión nacional”. La historiografía uruguaya no ha estado ajena a este movimiento revisionista y en los últimos años, Carlos Real de Azúa (1990) y Gerardo Caetano (1991, 1992) entre

2. Pierre Vilar, *Hidalgos, amotinados y guerrilleros: pueblo y poderes en la historia de España*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 284.

3. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 18.

4. Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Buenos Aires, Alianza Universidad, 1991, pp. 70 y 71.

5. Ernest Gellner, *Cultura, identidad y política*, Barcelona, GEDISA, 1989, p. 17.

6. Jürgen Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 91.

otros, han comenzado una interesante reflexión al respecto.⁷ No se trata de “replantear demasiado las ‘últimas razones’ por las cuales una comunidad se mantiene junta”, como prevenía Real de Azúa pagando tributo tal vez al carácter pionero de su trabajo.⁸ Sí, por el contrario, se debe contribuir a fundarlas ‘mejor’, admitiendo el carácter histórico, mutable, plural de las nacionalidades y sus referentes religantes. Descubrir las identidades nacionales construidas en lo diverso y pensar las fronteras como algo poroso, como umbral, como lugar de tránsito,⁹ permite comprender la policromía del acontecer humano. No es tanto pensar una Historia y una Geografía “sin fronteras”, sino dotar a estas de un nuevo significado: lo humano es fronterizo, es desde sus raíces mismas, un tráfico, un tránsito, un canal transcultural.

En este marco, propongo aquí una aproximación al estudio de la conformación de la identidad nacional uruguaya a través del análisis del proceso de erección de un monumento a uno de sus “héroes fundadores”: la estatua ecuestre de José Artigas, inaugurada en la Plaza Independencia de la ciudad de Montevideo el 28 de febrero de 1923. En un hecho de esta naturaleza se conjugan diferentes dimensiones del uso público de la Historia. Sin duda el término “monumento” está cargado de múltiples significaciones: en su origen etimológico sugiere la ‘memoria’, el ‘hacer recordar’, ‘iluminar’, ‘instruir’; y tiene por finalidad perpetuar el recuerdo y hacer posible la vuelta al pasado.¹⁰ También es una señal de sacralidad en un espacio público.

La inauguración de este monumento suponía definir para la posteridad una imagen y una simbología asociada al héroe que se homenajaba. A su vez, inscribía a ese personaje en una interpretación lineal del pasado, como un jalón en lo que era presentado como el ineludible camino de emergencia de la nacionalidad. Pero era también una ocasión para mostrar las resistencias y contradicciones existentes en esa sociedad que el llamado nacionalista pretendía homogeneizar. Es verdad que el monumento a Artigas no fue de los primeros en levantarse, pero la elección está doblemente justificada: la demora de cuarenta años entre la aprobación de la ley y la inauguración atravesó el proceso de formación de la identidad nacional; a su vez, la peculiar unanimidad en torno a Artigas como héroe encerraba múltiples visiones –incluso contrapuestas–, de su papel histórico.

-
7. Las fechas indicadas corresponden a su publicación en español, por lo cual la mayor parte de los trabajos es anterior. En el caso de Real de Azúa, se trata de una obra póstuma, cuyo original fue terminado a fines de 1975.
 8. Carlos Real de Azúa, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Montevideo, Arca/Ediciones del Nuevo Mundo, 1990, p. 14.
 9. Hugo Achugar, “El tamaño de la utopía”, en Hugo Achugar y Gerardo Cactano (comps.), *Identidad uruguaya: ¿mito crisis o afirmación?*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1992, p. 158.
 10. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 227.

Los monumentos como “altares” de la nación

La preocupación por contar con una imagen de los hechos y de los héroes forjadores de la nación fue en aumento a medida que se desarrollaba el debate con aquellos que aún planteaban, con modalidades y argumentos diferentes, la inviabilidad del Uruguay como país independiente.¹¹

Erigir esos “santuarios de la identidad” –al decir de García Canclini¹² que son los monumentos históricos, coincidió con el proceso de afirmación del Uruguay moderno iniciado en el último cuarto del siglo XIX: perfeccionamiento técnico de la explotación pecuaria, fomento de la incipiente actividad industrial, afirmación del poder estatal, incorporación de un importante contingente de inmigrantes, incremento de inversiones extranjeras, pero también extensión de la educación primaria y desarrollo de los estudios históricos que contribuyeron a recuperar un pasado fundante.

En mayo de 1879 se inauguró el monumento a la Independencia en la ciudad de Florida, donde el 25 de agosto de 1825 se había declarado la Provincia Oriental “libre e independiente del Rey de Portugal, del Emperador del Brasil, y de cualquiera otro del universo”.¹³ En carta desde Europa fechada en setiembre de 1880, el artista Juan Manuel Blanes le pedía a su hermano la realización de gestiones para hacer una obra escultórica de Artigas: “... sería bueno tentar la contrata de una estatua de Laballeja [sic] y Artigas, que, en yeso, resultaría barato para ese país y ese nuestro gran Museo”.¹⁴

El contexto era propicio para estos planteos. En julio de 1883 fue presentado un proyecto de ley autorizando al erario público a destinar los fondos necesarios para levantar una estatua “al fundador de la nacionalidad uruguaya”, en la Plaza de los Treinta y Tres (que recordaba el inicio de la guerra de independencia con Brasil).

No era el primer proyecto en ese sentido que se discutía. En 1862, el representante Tomás Diago había presentado una iniciativa similar. El monumento propuesto debía cumplir una doble función: recordar elementos del pasado que contribuyeran a afianzar “la paz, el progreso y la libertad”, y poner un manto de olvido sobre “la continuada serie de revoluciones”. Si bien en su proyecto la estatua debía

-
11. El debate en torno a la fecha de la independencia está cargado de simbolismos y encierra problemas historiográficos y políticos. Un excelente planteo de estas cuestiones puede hallarse en Arturo Ardao, “La independencia uruguaya como problema”, en *Cuadernos de Marcha*, N.º 4, Montevideo, agosto de 1967, pp. 83-96 y Carlos Real de Azúa, ob.cit.
 12. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/Consejo para la Cultura y las Artes, 1990, p. 178.
 13. Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, *Actas de la Sala de Representantes de la Provincia Oriental*, Montevideo, 1975, p. 56.
 14. Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes. El hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya S.A., 1950, p. 185.

emplazarse en la Plaza Independencia, accedió a su traslado a la Plaza de Cagancha,¹⁵ que cambiaría su nombre por el de Artigas:

con el doble objeto de borrar hasta donde fuera posible un recuerdo, señor Presidente, que con la continuación de la paz y dentro de pocos años, arraigándose el espíritu de Independencia, espero que nadie hará por traer a la memoria de los orientales nuestros errores, crímenes y desgracias.¹⁶

Era necesario dotar a la ciudad y al país todo de lugares de identificación y de culto: plazas con monumentos recordatorios de héroes y batallas que aludieran al “origen” y a la “esencia” de la nación. Pero que a la vez contribuyeran a “borrar” de la memoria aquellos episodios que habían obstaculizado esa identificación colectiva (esto se asemeja a la “amnesia compartida” de que hablaría luego Renan). El proyecto obtuvo sanción de la Cámara de Representantes pero no llegó a discutirse en el Senado. El período de las guerras civiles no había terminado: al año siguiente un ejército acaudillado por el general colorado Venancio Flores, con apoyo del Imperio del Brasil y del gobierno de Bartolomé Mitre invadió el país. Es interesante señalar que se escogió como fecha para ello el 19 de abril, en recordación de la “Cruzada Libertadora” comandada en 1825 por Juan Antonio Lavalleja.¹⁷ La apelación a una recuperación interesada del pasado, que seleccionara recuerdos, olvidos y errores estaba presente en todos los bandos en que se dividía el país.

La figura de Artigas cobraba una dimensión mayor cuando lo que se quería “olvidar” eran las guerras civiles. En la discusión del proyecto presentado en 1881, el diputado José C. Bustamante lo expresó con claridad:

-
15. Denominación que recordaba la victoria, el 29 de diciembre de 1839 (inicios de la Guerra Grande), de Fructuoso Rivera sobre las tropas rosistas comandadas por Pascual Echagüe, donde revistaban los orientales Juan Antonio Lavalleja, Manuel Lavalleja y Eugenio Garzón, entre otros. Por decreto del 7 de febrero de 1840 se había dispuesto la designación de una plaza con ese nombre para “transmitir hasta la más remota posteridad” ese episodio, presentado por los colorados de ese entonces como una “segunda fundación de la independencia del Uruguay”. Ver Armand Ugon et al., *Compilación de leyes y decretos*, Montevideo, 1930, tomo 2, p. 319.
 16. *Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Representantes*, Montevideo, 9 de junio de 1862, tomo 5, p. 633. Una revisión de algunos proyectos de monumentos a José Artigas se encuentra en Fernando Assunção y Wilfredo Pérez, *Artigas. Inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes*, Montevideo, Palacio Legislativo, 1978.
 17. Ese episodio había dado inicio, en 1825, a la lucha contra las fuerzas brasileñas que ocupaban la Provincia Oriental (llamada Cisplatina en ese entonces). Es interesante señalar que fue precisamente durante el gobierno de Bernardo Prudencio Berro (1860-1864), que el general Venancio Flores pretendía derrocar, que se había establecido por primera vez como feriado las efemérides del año 1825. Se trataba de un claro intento de fundar la independencia del Estado Oriental en la “voluntad” de sus habitantes y no en la de los países vecinos, como podía interpretarse de la lectura de la Convención Preliminar de Paz, suscrita en 1828 por el Imperio de Brasil y la República de las Provincias Unidas con la mediación de Gran Bretaña, que declaró “libre e independiente a la Provincia de Montevideo, llamada hoy Cisplatina”. Es interesante agregar lo que escribiera Juan Manuel Blanes a su hermano el 20 de febrero de 1880, comentando la realización de un boceto de monumento a José Artigas: “no me valdrá alabanzas de la prensa de moda de Buenos Aires, pero yo no tengo la culpa de que los hombres que hicieron el tratado de 1828 tuvieran la boca abierta y se olvidaran que Artigas, Oriental, entraba tácitamente en aquella solemne consagración de los esfuerzos uruguayos” (Eduardo de Salterain y Herrera, ob. cit., p. 192).

...el Gral. Artigas, ajeno a todas las persecuciones de partidismo que se suscitaron después de nuestra emancipación, es un hombre que pertenece a todos los partidos, es un hombre que pertenece a la patria, es un hombre que pertenece a la Nación, que es el fundador de ella...¹⁸

La propuesta se concretó en ley el 5 de julio de 1883. Se aprobó la realización de una estatua ecuestre de Artigas, cuyo pedestal debía ser de granito de Las Piedras (localidad del primer gran triunfo revolucionario el 18 de mayo de 1811) y en cuyo fundamento deberían emplearse “piedras enviadas al efecto por todos los departamentos de la República” (idea tomada de la conmemoración del centenario de George Washington). Asimismo, luego de la extensa discusión se decidió que el pedestal debía llevar por única inscripción la palabra “Artigas”. Para la ejecución de la obra se convocaría a un concurso artístico “dentro y fuera del país”.¹⁹

Pero la fiebre monumentalista no se agotó allí. A los pocos días se aprobó la erección de dos estatuas más: una al fundador de Montevideo, Bruno Mauricio de Zabala, y otra al “General de la Nación, don José Garibaldi”,²⁰ clara muestra de las raíces decimonónicas de la concepción “abierta”, “cosmopolita” de la nacionalidad que ha caracterizado la tradición liberal del partido Colorado.²¹ A ello se sumó en junio de 1884 una estatua del General Rivera a instalarse en la Plaza Cagancha.²² Es interesante constatar que los héroes recordados, a excepción de Artigas, habían peleado en favor del partido Colorado. Se “olvidaba” a figuras como Juan Antonio Lavalleja o Manuel Oribe del partido Blanco. Recién en el siglo XX se conformó un panteón de héroes “simétrico” (con figuras de los partidos blanco y colorado); continuaban excluidos, sin embargo, los representantes de otras expresiones políticas y sociales. La concepción de qué era lo histórico a monumentalizar seguía restringida a ciertos sectores sociales y opciones políticas, en una visión “desde el poder”; pero el estudio de este tema excede los objetivos del artículo.

La inauguración del monumento a Artigas debió esperar cuarenta años. La convocatoria al concurso efectuada en 1884 quedó interrumpida hasta que por ley del 23 de marzo de 1906 se dispuso aplicar cien mil pesos oro de un empréstito para “erigir un monumento al precursor de la Nacionalidad oriental, General don José Gervasio Artigas”.²³ Es cierto que se argumentaba la falta de recursos para financiar la construcción y que, luego de comenzada, la obra fue entorpecida por la Primera Guerra Mundial, pero también la demora puede ser interpretada como una señal del proceso para lograr unanimidad en torno a la recuperación de la figura de Artigas. Si bien se lo presentaba como aquel personaje del pasado que “unía” a blancos y colorados, era necesario desmontar la imagen de “bandolero” y “caudillo de los anarquistas” que tanto había atemorizado a los sectores dirigentes de su época y se había continuado alimentando en gran parte del siglo XIX.

18. *Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Representantes*, Montevideo, 19 junio de 1882, tomo 49, p. 73

19. Armand Ugon et al., ob. cit., p. 63-64.

20. Armand Ugon et al., ob. cit., p. 68-70.

21. Véase, por ejemplo, Gerardo Caetano, “Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay: la síntesis perdurable del Centenario”, en Hugo Achugar y Gerardo Caetano, (comps.), ob. cit., pp. 75-96.

22. Armand Ugon et al., ob. cit., pp. 310-311.

23. Matías Alonso Criado, *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1907, tomo 29, pp. 163-164.

El poeta Juan Zorrilla de San Martín en *La epopeya de Artigas*, obra preparada entre 1907 y 1909 para ilustrar a los participantes en el concurso para el diseño del monumento, explicó con estas palabras el “retraso”:

Este pueblo, mis amigos, ha ido penetrando en su historia, y descubriéndose a sí mismo, en sentido inverso al orden cronológico: de los Treinta y Tres a Artigas; de Artigas a la Reconquista de Buenos Aires; de la Reconquista al significado de Montevideo, como metrópoli colonial. Yo mismo, con toda mi generación de la segunda mitad del pasado siglo, abrimos el alma al sentimiento patrio en aquel período que llamaremos de los Treinta y Tres e Ituzaingó. Artigas se oía, como se sienten, entre dos ráfagas de viento, las voces que éste apaga; pero cuando tras el olvido casi imperceptible, se ensayaba dar el otro paso, el de la renuncia del pasado que Artigas encarnaba, para hacer aceptar a los orientales el carácter de recién nacidos... entonces, un largo toque de clarín o de remota campana llamaba (...) en nuestra conciencia, y los secretos a medio revelar se encendían como remordimientos.²⁴

La recuperación del artiguismo surgió, según Zorrilla de San Martín, como reacción contra quienes afirmaban el “carácter de recién nacidos” de los orientales. Se buscaba una fundamentación “desde los orígenes” de la nacionalidad, es decir, enraizada en la más remota antigüedad posible. Este es, precisamente, uno de los elementos de la afirmación nacional: presentar las comunidades humanas tan *naturales* como para no requerir otra definición fuera de su autoafirmación. Y para que eso no se olvide, erigir altares cívicos con símbolos apropiados y por lo general relativamente recientes.²⁵

El propio Juan Zorrilla de San Martín lo expresaba con claridad en la memoria escrita para los artistas: “tratamos de la erección de un altar cívico, es esa mi misión para con vosotros.”²⁶ El patriotismo se convertía en una especie de “religión laica” con sus “dioses”, los héroes; sus “sacerdotes”, los sectores dirigentes; sus “templos” e “imágenes”, las plazas y monumentos, y sus “ritos”, las fiestas cívicas.²⁷

El historiador nacionalista Juan E. Pivel Devoto escribió con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento de Artigas una serie de artículos titulada “De la leyenda negra al culto artiguista”,²⁸ donde repasaba las diferentes visiones sobre Artigas hasta su elevación a héroe nacional. Su consulta resulta de interés para conocer ese debate, pero es sintomático que el autor destacara como punto de llegada el culto. Un culto que a la vez que une a quienes lo siguen, en tanto les ratifica su pertenencia a un *orden*, excluye a quienes lo transgreden, los deja fuera de la comunidad y de la “comunidad”.²⁹

24. Juan Zorrilla de San Martín, *La epopeya de Artigas*, prólogo de Juan E. Pivel Devoto, Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección Cásicos Uruguayos; 37-41, 1963, tomo 5, p. 268.

25. Eric Hobsbawm, “La invención de tradiciones”, en *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, N.º 4, pp. 97-107, Montevideo, 1991, pp. 106 y 107.

26. Juan Zorrilla de San Martín, ob. cit., tomo 1, p. 34.

27. Eric Hobsbawm, “Naciones y nacionalismo...”, pp. 23-25.

28. Juan E. Pivel Devoto, “De la leyenda negra al culto artiguista”, en *Marcha*, Montevideo, 23 de junio de 1950 al 2 de febrero de 1951.

29. Néstor García Canclini, ob. cit., 1990, p. 179.

El Artigas de bronce

“Quiero que me diga V. si desea tener al patriota Artigas, o si prefiere al viejo del Paraguay”. De esta forma se dirigía el pintor Juan Manuel Blanes a Andrés Lamas, mientras estaba preparando un boceto del Jefe de los Orientales.³⁰ Esto que para el pintor podía ser un problema técnico, encerraba una significación muy profunda. ¿Qué se buscaba simbolizar en un cuadro o una escultura de un héroe nacional? ¿Cómo conjugar los valores universales que representaba con aquellos elementos que lo hicieran sentir como propio por parte de la comunidad? En el caso de Artigas estaban ocurriendo dos fenómenos simultáneos: su incorporación al panteón de héroes y la fijación de su imagen en el espacio público.

De allí la invitación para participar en el concurso a escultores de “fama mundial”, abonándoseles los bocetos, y la preocupación por ilustrar a los concursantes en las principales facetas del héroe, tal como se indicaba en el decreto de 11 de mayo de 1907. Dos años más tarde, creada la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras integrada por Pablo de María, Juan Campisteguy, Carlos Travieso, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Roxlo, Julio María Sosa y Luis Carve, se le encomendó proseguir con las tareas relacionadas con la realización del referido concurso.³¹

El canon de la estatua fue dado por Zorrilla de San Martín en *La Epopeya de Artigas*:

Artigas era eso: un carácter, una fisonomía moral imposible de confundir con otra alguna, una fuerza natural que se imponía. Siempre lo veréis igual a sí mismo, con el pensamiento fijo en su misión desdeñoso de todo lo que no concurre a su desempeño. La constancia, la resistencia, se revelarán hasta en sus últimos días. No acabará trágicamente; morirá durante treinta años, que serán una permanente renovación de su profético holocausto.³²

En la visión de Zorrilla de San Martín, Artigas aparecía en sus momentos de gloria y de soledad, pero como sostiene Pivel en el prólogo de la obra, “el artista plástico sólo podía representar a Artigas como lo hizo: enhiesto, seguro, en la hora de la plenitud y de la gloria, mostrando el camino al pueblo en armas que lo seguía y lo amaba.”³³

Es interesante señalar la peculiar relación que Zorrilla atribuye a Artigas con el pueblo. En la “leyenda negra”, el Jefe de los Orientales era presentado como un cacique tumultuario, que había propiciado la anarquía. En su consagración como héroe, era presentado como un caudillo, conductor y hacedor de pueblos:

30. Eduardo de Salterain y Herrera, ob. cit., p. 198. La nota está fechada el 1 de setiembre de 1870. Pocos años antes había aparecido el cuadro de Eduardo Dionisio Carbajal “Artigas en el Paraguay”, inspirado en un dibujo realizado a Artigas ya viejo. Ese dibujo, y los familiares directos del personaje que aún vivían en esa fecha, eran las únicas fuentes con que se contaba para darle “rostro” al “héroe”. En la carta citada agregaba Blanes: “El retrato de Artigas no está concluido aún, porque debiendo tomar muchas menudencias de la fisonomía de una hija que está aquí y estando esta señora muy distraída con las cosas blancas y las cosas coloradas, no ha podido destinarme una sesión que necesito”.

31. *Uruguay. Registro Nacional de Leyes y Decretos*, Montevideo, Imprenta Nacional, 1909, pp. 707 y 785-786.

32. Juan Zorrilla de San Martín, ob. cit., tomo 2, p. 286.

33. Juan Zorrilla de San Martín, ob. cit., tomo I, p. XXXVI.

Artigas llevaba consigo al pueblo uruguayo tal cual era, tal cual debía ser: la levadura de nuestra nacionalidad, la materia prima de nuestro ser característico, la era de transición entre la barbarie y la civilización.

Allí en aquel campamento se refundían las razas para formarse la raza nueva; allí el último indio entregaba, sin darse cuenta de ello, su espíritu indomable, su instinto salvaje de libertad, a los que debían sucederle en la tierra en que clavó sus toldos y encendió sus fuegos, ya apagados para siempre.

Había llegado la hora de cambiar la fórmula ¡Libertad! por otra palabra, hija de esa fórmula, pero más inspirada, más comprensiva: ¡Independencia!

Artigas pronunció la palabra, la consagró con sangre, la sostuvo sin cejar jamás, la inoculó en aquel organismo informe congregado a su alrededor. Era el espíritu.

El germen ya estaba fecundado.

Artigas podía ya morir; la patria, nuestra patria, había nacido.³⁴

La cita es muy rica en significados. La nacionalidad aparecía como consecuencia de un mandato divino ejecutado por el héroe. A su vez, la nacionalidad y la civilización, presentadas prácticamente como sinónimos, surgían de la homogeneización de las razas y su acrisolamiento en una nueva. El “pueblo” se “civilizaba” con la presencia y el accionar del héroe.

El 2 de enero de 1913, en las salas del Ateneo de Montevideo se inauguró la exposición de los bocetos presentados al concurso. El 17 del mismo mes, la Comisión dio a conocer su fallo: “se seleccionaban las obras de los escultores Ángel Zanelli, italiano, y Juan M. Ferrari, oriental, ambos invitados especialmente por el gobierno de la República.” No se determinaba quien ocuparía el primer puesto, pues “como nuestra aspiración debe ser el obtener un monumento que satisfaga lo mayormente posible en los dos aspectos que es necesario considerar, el artístico y el histórico”, se los convocaba a presentar nuevos bocetos en un lapso de seis meses, para luego decidir.³⁵

El diseño del monumento encerraba, entre otras, la dificultad de amalgamar lo autóctono con lo universal, en la representación del héroe. Así lo entendía por ejemplo Gerónimo Colombo, crítico de arte del diario nacionalista *La Democracia*, quien además cuestionaba el carácter internacional del concurso: “Lo que se quiere hacer con el monumento de Artigas es reflejar al héroe y al ambiente. Lo que se quiere es una figura ecuestre, para que las generaciones del porvenir, al mirar la estatua vean la síntesis de una raza esforzada y gloriosa.”³⁶

El trabajo de Ángel Zanelli (autor del Altar de la Patria, en Roma), más importante desde el punto de vista artístico, sintetizaba “elevadamente la vida de la humanidad”, pero no representaba los episodios de la epopeya artiguista, comentaba Colombo. El boceto de Juan M. Ferrari (autor del monumento a Lavalleja inaugurado en la ciudad de Minas en 1902 y del monumento al Ejército de los

34. *El Bien Público*, Montevideo, 23 de setiembre de 1884, p. 1.

35. *La Democracia*, Montevideo, 18 de enero de 1913, p. 3, “El concurso del monumento a Artigas. Fallo del Jurado”.

36. *La Democracia*, Montevideo, 24 de enero de 1913, p. 6, Gerónimo Colombo, “De arte”.

Andes, erigido en el Cerro de la Gloria, en Mendoza), si bien más “histórico”, era según este crítico de inferior calidad artística.³⁷

El fallo final se produjo en marzo de 1915, otorgándose el primer premio a Ángel Zanelli.³⁸ Parece que se prefirió la “dimensión heroica y contenido universal” de la propuesta de éste frente a la más “nativista” de Ferrari.³⁹ En el seno de la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, organizadora del concurso, Juan Zorrilla de San Martín fundamentó el fallo de esta forma:

el Artigas de Zanelli puede no ser un retrato de Artigas, pero es la forma bella, consagrada por la humanidad e inteligible para todos los hombres, del espíritu del héroe Oriental, de su carácter, de su misión histórica. [...] un monumento que, dentro y fuera del país, hablará, en lengua universal, de nuestras glorias.⁴⁰

No importaba que no se cuidaran detalles históricos en lo referente a la vestimenta (algunas mujeres aparecen calzando botines de taco alto, por ejemplo), sino que la estatua ecuestre y los episodios representados en los frisos del pedestal, mostraran la grandeza del héroe. Así lo determinaba en su discurso en la inauguración el entonces Ministro de Instrucción Pública e historiador, Pablo Blanco Acevedo:

La rehabilitación está definitivamente consumada en la inmortalidad del bronce (...) La consagración de Artigas, hoy está alcanzada y la grandeza y majestad del monumento son ahora como una afirmación de eternidad.

Así la obra del artista: si los bajorrelieves nos hablan de éxodos, de luchas sin término, de rudos batallares y de cargas de caballerías gauchas, más arriba, la quietud y perfección de la línea, nos da en su serenidad definitiva la sensación de gloria.⁴¹

Quedaba muy claro: el pueblo abajo, encargado de las luchas y penurias; arriba la gloria, la serenidad, el héroe. Como señala Néstor García Canclini, las conmemoraciones siempre “ocultan la heterogeneidad y las divisiones de los hombres representados.”⁴²

En el medio de esta euforia conmemorativa, el director del Museo Histórico Nacional, Telmo Manacorda, presentó a las autoridades una iniciativa tendiente a oficializar un retrato de Artigas. En su fundamentación afirmaba la necesidad de que “la imaginación popular pueda grabarse una figura completa, que le dé una exacta y definitiva efigie del Padre de la Patria”, esto es, “imagen del soldado

37. Gerónimo Colombo, ob. cit., p. 6.

38. *La Democracia*, Montevideo, 16 de marzo de 1915, p. 1.

39. Gabriel Peluffo, “Crisis de un inventario” en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comps.), ob. cit., p. 68. Debo agradecer al arquitecto Gabriel Peluffo y al profesor Luis Bausero, el que gentilmente me hayan facilitado algunas fuentes para el estudio de este tema.

40. Montevideo, Museo Histórico Nacional (MHN), Colección MHN, Tomo 61, Actas de la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de las Piedras 1909-1915, Libro de Actas, Acta N.º 47 de fecha 13 febrero de 1915, p. 128.

41. “En la inauguración del Monumento a Artigas: los discursos oficiales”, en *Revista Histórica*, Montevideo, tomo XI, N.º 31, pp. 1017-1054, enero-abril de 1923, pp. 1025-1026.

42. Néstor García Canclini, ob. cit., p. 179.

de Las Piedras y del estadista de las Instrucciones”.⁴³ Se reiteraba así el carácter de “conductor” del héroe, sin considerar siquiera el protagonismo social en la revolución. Producida una consulta sobre la iniciativa, el Dr. Gustavo Gallinal, presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, reivindicaba la libertad del artista frente a la imposición oficial: “[una efigie] prevalecerá sobre todas por su valor de belleza, por su poder de sugestión sobre el espíritu del pueblo y alcanzará así por su sola virtud un triunfo cien veces más envidiable y más alto que el que puede resultar de una declaración oficial.”⁴⁴

De todas formas el Consejo Nacional de Administración, por decreto de 4 de octubre de 1923 resolvió que en las oficinas públicas dependientes del mismo, los retratos de Artigas fueran reproducciones de los hechos por Bonpland, Blanes, Herrera, Blanes Viale o Zanelli.⁴⁵

José Pedro Barrán, en un significativo artículo titulado “Artigas: del culto a la traición”, cuestionó esta imagen patriarcal, limitante del protagonismo popular, asociada al Artigas “de bronce”: “El mito del héroe creador sólo sirve a las clases dominantes de todas las épocas al minimizar el papel del pueblo. El Artigas verdadero es el conductor y el conducido. Por algo se ha dicho que la verdad es siempre revolucionaria.”⁴⁶

Artigas y los partidos políticos

El rescate de la figura de Artigas, como se dijo, suponía recurrir a un héroe por encima de los partidos tradicionales blanco y colorado. Artigas había sido jefe de quienes después fueron los caudillos de ambos partidos, y su exilio en Paraguay lo había mantenido al margen de las guerras civiles que caracterizaron las primeras décadas de vida independiente. Tal como señalaba el historiador (colorado) José Salgado en una editorial del diario *El Día*, Artigas “hizo bien para su gloria en no volver”. Y a continuación agregaba:

Permaneciendo allí en el seno de las frondosas selvas paraguayas, quedó su vida como la encarnación más alta de todo el período glorioso de la Patria Vieja, y no la mezcló en el torbellino de las pasiones políticas que se desencadenaron en nuestro país, con posterioridad a la declaración de independencia.⁴⁷

Pero justamente porque no había participado de los enfrentamientos partidarios, cada agrupamiento podía reclamar para sí la representación más cabal del legado del héroe, buscando en el episodio, además, proyecciones políticas sobre los temas del momento.

43. “Documentos Oficiales: expediente formulado para oficialización del retrato de Artigas” (1923) en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Montevideo, tomo 3, N.º 2, p. 899-902, (1924) p. 900.

44. Documentos oficiales..., ob. cit., p. 902.

45. Uruguay. Registro Nacional de Leyes y Decretos, 1923, p.489.

46. *Brecha*, Montevideo, 20 de junio de 1986, p. 11, José Pedro Barrán, “Artigas: del culto a la traición”.

47. *El Día*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p. 4.

La fecha escogida, coincidente con un aniversario más del Grito de Asencio,⁴⁸ representaba también el último día de mandato del presidente de la República, Baltasar Brum. Esto contribuyó a teñir aún más de contenido político el evento. La gestión de Brum era criticada desde diferentes flancos. El presidente electo que asumiría al día siguiente, el también colorado José Serrato, lo había sido en una disputada elección, donde el partido Nacional había denunciado fraudes.⁴⁹ A su vez, distintos sectores de la oposición, y especialmente la izquierda, cuestionaban la situación socioeconómica derivada de la crisis de posguerra, que golpeaba con mayor fuerza a los sectores populares.

A continuación se presenta una primera aproximación a estos enfoques, surgida del relevamiento de prensa periódica de diferentes tendencias político-partidarias.⁵⁰ Como era presumible, al comparar los términos y énfasis que ponían los diferentes periódicos al referirse a la inauguración del monumento, surge con claridad una primera división entre los voceros de los partidos “tradicionales” Colorado y Nacional junto al partido católico (Unión Cívica), y los órganos de prensa de los partidos de izquierda.

En el caso de los primeros, durante el mes de febrero se publicaron diariamente artículos sobre los preparativos del desfile que estaba organizando la Asociación Patriótica del Uruguay, se transcribían minutas de las sesiones de la Comisión Nacional del Monumento, en fin, se incitaba por diferentes medios a la participación ciudadana en el acto. Sin embargo, los tres periódicos presentaban diferencias en sus posturas frente a la significación del episodio en particular, y a los atributos del héroe homenajeado. Desde *El Día* se conmemoraba a “El Libertador, el Demócrata y el Americano”,⁵¹ mientras que desde *La Democracia*, se exhortaba a presenciar la inauguración del monumento “erigido al fundador de nuestra nacionalidad”.⁵²

El diario batllista enfatizaba el carácter americano de Artigas, llegando incluso a preguntar en ese mismo artículo si “¿no lanzaba Artigas, inspirándose en el ejemplo del Norte, la doctrina panamericana?”⁵³ El batllismo se caracterizaba por una concepción abierta de la nacionalidad, “que

48. El 28 de febrero de 1811 es considerado el inicio del levantamiento armado en la Banda Oriental, cuando un grupo de patriotas, dirigidos por Pedro Viera y Venancio Benavidez, tomó el poblado de Capilla Nueva de Mercedes. Cabe aclarar que Artigas en ese momento estaba ofreciendo sus servicios a la Junta Revolucionaria de Buenos Aires, ingresando a territorio oriental al mes siguiente.

49. La gravedad de las acusaciones mutuas ventiladas en la prensa sobre actitudes asumidas en el acto electoral dio lugar a que el 13 de diciembre de 1922 se celebrara un duelo entre el Presidente de la República, Baltasar Brum y el Dr. Luis A. de Herrera, candidato a la presidencia por el partido Nacional. Carlos Zubillaga, *Herrera: la encrucijada nacionalista*, Montevideo, Arca, 1976, p. 201.

50. Los órganos de prensa relevados fueron *El Día* (partido Colorado, orientado por José Batlle y Ordóñez); *La Democracia* (partido Nacional, liderado por Luis A. de Herrera); *El Bien Público* (Unión Cívica, partido del catolicismo conservador); *El Sol* (partido Socialista) y *Justicia* (partido Comunista). A partir de aquí sería interesante relevar los voceros periodísticos de las distintas corrientes del coloradismo y el nacionalismo.

51. *El Día*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p. 6, “Artigas. El Libertador, el Demócrata y el Americano. Tres aspectos de la figura del Prócer. La inauguración de su monumento revestirá excepcionales proporciones”.

52. *La Democracia*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p. 1, “La Adhesión del Partido Nacional. Directorio del Partido. Exhortación.”

53. *El Día*, ob. cit., 28 de febrero de 1923, p. 6.

consistía en la identificación del país con ideales que lo trascendían: la democracia política, la justicia social, la soberanía económica, conceptos universales y no limitados a las fronteras geográficas de ningún país”.⁵⁴

Esta postura cosmopolita, que no era nueva en el partido Colorado (habida cuenta del europeísmo del gobierno de La Defensa durante la Guerra Grande, por ejemplo), se reforzaba con la apelación que el batllismo hacía a los sectores populares, integrados por un importante contingente de inmigrantes que había que “nacionalizar”. En ese marco, se prefería la denominación de “uruguayo” para los habitantes del país.

El vocero nacionalista, por el contrario, sostenía una concepción más centrada en el “terruño”, en lo “oriental”, y situaba a Artigas en una línea de continuidad en el proceso de formación del Uruguay independiente. En el pensamiento herrerista, la figura de Artigas cumplía la tarea de consolidación del “ser nacional”, dejando de lado la consideración de su prédica federal. Como señala Zubillaga, desde la perspectiva herrerista, el Uruguay tenía un territorio que lo justificaba, una conformación étnica diferenciada que también lo justificaba, y una “tradicción histórica, propia e intransferible –encarnada en un héroe nativo– que culmina el proceso de identificación patriótica”.⁵⁵

Los discursos y artículos periodísticos reflejaron también el debate político del momento. Para el reformismo batllista, el concepto de nación parecía heredero de la Ilustración, asociado al de “contrato” (un acto de adhesión voluntaria a la comunidad democrática), construido durante la “modernización” económico-social, y fundamento del desarrollo del “país modelo”. En ese sentido, el saliente presidente Brum aprovechó la ocasión para destacar el reformismo social del batllismo. Se refirió a la reciente aprobación del salario mínimo del peón rural, presentando la disposición como una gratificación “a los hijos de los gauchos de la emancipación”.⁵⁶

El “igualitarismo social” se tradujo también en una nota de la página editorial de *El Día* titulada “Paso al pueblo”, con motivo de versiones acerca de impedimentos para que “el pueblo” tuviera acceso directo a los actos recordatorios. La noticia, desmentida al día siguiente por la Asociación Patriótica del Uruguay, provocó una enfática respuesta: “Los gauchos semidesnudos que integraban las falanges artiguistas, en las horas de hierro de la nacionalidad, no sabían de castas y privilegios, como no fueran las virtudes individuales, la única calidad diferencial que la constitución consagra.”⁵⁷

El debate entre liberales y católicos también estuvo presente en la conmemoración a Artigas. Un suelto publicado en la página editorial del vocero batllista refería irónicamente la noticia aparecida en *El Bien Público*, sobre la edición de una obra de Juan Zorrilla de San Martín resaltando la religiosidad artiguista: “Sin embargo, confesamos que nos cuesta un poco aceptar como ciertas las palabras del

54. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Batlle, los estancieros y el imperio británico*, tomo 6, *Crisis y radicalización 1913-1916*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1985, p. 231.

55. Carlos Zubillaga, ob. cit., p. 97.

56. “En la inauguración del monumento a Artigas...”, ob. cit., p. 1022.

57. *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1923, p. 4.

diario clerical. ¿No fue Artigas acaso, quien dijo, ‘sean los orientales tan ilustrados como valientes’? Y bien, si los quería ilustrados, ¿cómo podía quererlos católicos?”⁵⁸

El nacionalismo herrerista, por su parte, más ligado a las ideas del Romanticismo, parecía concebir la nación como algo dado: los hombres estaban ligados por vínculos naturales orgánicos, por su pertenencia a una comunidad viva de lengua y raza.⁵⁹ Más atada al pasado, y con ello, más conservadora, la prédica nacionalista se convertía, además, en un argumento eficaz para frenar el reformismo social. A propósito de la inauguración del monumento, se cuestionó la actitud de su rival político en las elecciones, señalando cómo había que recordar la figura de Artigas en los hechos: “deponiendo intransigencias sectarias; renunciando a los predominios personales; abandonando la indiferencia en materia política y condenando a quienes [...] fomenten los actos arbitrarios para vivir a perpetuidad en la dirección de la cosa pública”.⁶⁰

El periódico católico, tal como se había criticado desde las columnas de *El Día*, le imprimió a la celebración un carácter religioso. *El Bien Público* aplaudió la iniciativa de la Federación de la Juventud Católica del Uruguay, la cual en el marco de su programa “Dios y Patria” mandó editar el folleto antes referido: “No podía ser más acertada la elección de esa faz del héroe, para señalarlo a la masa popular que lo venera el 28, como un virtuoso de nuestra causa.”⁶¹

Además, se exaltó el sentido ético de la conmemoración: “De nada vale el clamoreo popular en sí mismo, ni la ocasional fraternidad de los desfiles, si al pie de esa estatua se desenvuelve una parodia de democracia, y una sociedad disuelta por la desorganización moral.”⁶²

La posición de los partidos de izquierda era singularmente diferente. Con algunos matices, desde *El Sol y Justicia* se criticaba la realización de los actos de homenaje. El fenómeno nacional, desde su perspectiva, se ubicaba en la estrategia de los sectores dominantes para mitigar la capacidad de lucha de los pueblos. Rechazaban así ese “culto fetichista” que, ocultando el papel protagónico de las masas, buscaba crear una imagen supraclasista del acontecer histórico. Coincidían además, en destacar el carácter popular y auténtico del proceso artiguista real.

Las diferencias entre socialistas y comunistas se inscribían en la discusión internacional y local en relación a la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y la III Internacional.⁶³

58. *El Día*, Montevideo, 26 febrero de 1923, p. 4, “Artigas y el clero”.

59. Alain Renaut, “Lógicas de la nación” en G. Delannoï, P. A. Taguieff (comp.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 37-62, p.42-51.

60. *La Democracia*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p.1, “Artigas”.

61. *El Bien Público*, Montevideo, 25 de febrero de 1923, p. 1, “La religión del héroe”.

62. *El Bien Público*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p. 1, “Artigas ya está en su sitio”.

63. Los socialistas uruguayos rechazaron la guerra en 1914. Sin embargo, hacia 1917 y especialmente en 1918 luego de la paz de Brest-Litovsk, se dieron discusiones entre posiciones que se identificaban con el leninismo y aquellas que se mostraban más inclinadas en sus simpatías con los aliados. Emilio Frugoni, quien luego “refundó” el Partido Socialista a raíz de la formación del Partido Comunista en 1921, se inclinaba hacia los aliados, vistos como más democráticos frente al “imperialismo militarista y bárbaro alemán”. Véase Carlos Zubillaga y Jorge Balbis, *Dossier de documentos sobre el movimiento obrero uruguayo: materiales complementarios (1914-1921)*, Montevideo, CLAEH, s/d.

El periódico socialista no prestó demasiada atención al hecho en los días previos a la inauguración. En un editorial titulado “Derroche patriótico...” definía su posición contraria al “culto fetichista de los héroes nacionales”: “que desvían y ofuscan la mentalidad de las muchedumbres, apartándola de preocupaciones y orientaciones de noble solidaridad humana o de necesaria y emancipadora solidaridad de clase...”⁶⁴

Pese a ello, reconocían en Artigas una causa popular:

Fue, [...] un ‘caudillo’ con todos los defectos de un caudillo de su tiempo, pero también con ese carácter de emanación popular, de expresión de la voluntad del proletariado campesino que tienen esos hombres y cuya acción fue a menudo funesta para la causa del progreso y la civilización en estas zonas de América y que, sin embargo, representaron asimismo más de una vez la causa de la libertad política contra poderes opresores.⁶⁵

El Partido Comunista desplegó una dura campaña en contra de la concurrencia a los festejos. Formado a partir de la discusión y aceptación de las veintiuna condiciones de la III Internacional, presentó un definido sentido de denuncia tanto al “social-patriotismo confeso”, como al “social-pacifismo hipócrita y falso”, así como un rechazo frontal a las posiciones “reformistas”. Desde varios días antes a la inauguración se incluyeron en *Justicia* artículos ironizando diversos aspectos de la preparación del homenaje.⁶⁶

El 28 de febrero, un largo editorial fijaba la posición frente al evento. En el acápite, transcribía una frase de Rafael Barrett: “No me habléis de patriotismo. Un amor que se detiene en la frontera no es más que odio”. A continuación, reforzaba la idea de que el homenaje estaba orquestado por los “elementos de la burguesía del Uruguay, aliados a sus congéneres de la Argentina y demás naciones del mundo”:

El concepto de ‘patria’ fue siempre y seguirá siendo, junto con la religión, el hierro formidable que tortura la mentalidad del pueblo, sin dejarla florecer en cosechas de luz, de libertad, de Amor y de fraternidad. [...] El mismo Artigas que no era patriota, que era federalista, dio pruebas evidentes de que no hay ni puede haber paz y amor entre los hombres, si se dividen las naciones por fronteras artificiales. [...] la libertad e independencia del pueblo es un mito y [...] ningún patrioterero tiene amor a la bandera, al himno ni a la patria, sino a los resultados y provechos que esos símbolos producen a los explotadores burgueses de todas las naciones del orbe, menos en la Rusia magnífica de los soviets.⁶⁷

64. *El Sol*, Montevideo, 23 de febrero de 1923, p.1.

65. *El Sol*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p.1, “Artigas y nosotros”.

66. A modo de ejemplo pueden mencionarse un artículo donde bajo el título “El problema de la identidad de Artigas. ¿Hubo uno o varios? ¿Existió en realidad?” se hacía referencia a la aparición de un numeroso contingente de descendientes (20 de febrero de 1923, p. 1); otro donde se ridiculizaba al presidente: “Ante la inauguración. Brum inquieto: ¿Lloverá el 28?” (21 de febrero de 1923, p. 1) o bien uno que se presentaba como una “exhortación que por intermedio de *Justicia* hace la Asociación Patriótica a los obreros de la capital” y que en realidad era un texto irónico denunciando los gastos de los festejos, la discriminación en los lugares asignados al “pueblo” y la situación de desigualdad social existente (27 de febrero de 1923, p. 1). No faltaron tampoco las caricaturas. El mismo 28 de febrero, en la primera página, se publicó una con el título “El otro monumento”, donde “Pueblo”, un hombre andrajoso, de pelo largo y barba, llevaba a sus espaldas un bulto muy pesado, con la leyenda “Déficit período 1923-1927, Empréstitos, Miseria”.

67. *Justicia*, Montevideo, 28 de febrero de 1923, p. 1, “Souveraine. Artigas”.

El internacionalismo y el antirreformismo recorrían todo el editorial, marcando perfil incluso frente a la actitud más moderada de los socialistas. Debía denunciarse el “patrioterismo” y exigirse posturas “revolucionarias” a la clase obrera.

En los primeros días de marzo los artículos continuaron, haciéndose un balance de los resultados de la campaña de “esclarecimiento”. El tono crítico era para los sindicatos, que “guardaron silencio y con ello han demostrado que todavía no están en el camino de cumplir con todos los deberes que las finalidades revolucionarias imponen.”⁶⁸

Artigas y la nacionalidad oriental (o uruguaya)

Como se ha visto, Juan Zorrilla de San Martín mostraba a Artigas como el ejecutor de la “voluntad divina”, origen de las nacionalidades. A su vez, los estudios históricos de la época focalizaban el carácter confederativo de la propuesta artiguista (y su antecedente autonomista del período colonial), y con ello destacaban que, en los hechos, la Provincia Oriental bajo el gobierno artiguista había actuado en forma independiente de Buenos Aires. Por todo ello concluían que Artigas era el fundador (o por lo menos el precursor) de la nacionalidad oriental. Sin entrar de lleno en la controversia, es necesario plantear algunos enfoques alternativos.⁶⁹ Como punto de partida, reconocemos la existencia de “factores objetivos de comunidad”, de “larga duración”, que son “utilizados” de nuevo, “reajustados” –aunque no “creados”– en las diferentes formas de organización política del espacio.⁷⁰ Esto operaría tanto en favor de la tradición española-americana como de la localista.

El “sistema de los pueblos libres” propuesto por el artiguismo suponía la reunión del espacio platense luego de la ruptura que provocó la crisis revolucionaria. Esto es, la unión también con aquellos territorios dependientes de Buenos Aires, bajo una autoridad central a formarse. La gran diferencia es que hasta tanto no se creara ese gobierno central, el artiguismo admitía la coexistencia de diferentes centros políticos. Este principio, puesto de manifiesto en las Instrucciones a los diputados electos para la Asamblea Constituyente de 1813, se expresó en forma sintética en un convenio de abril de 1814 sobre la demarcación de territorios con el gobierno porteño: “Esta independencia no es una independencia nacional; por consecuencia ella no debe considerarse como bastante á separar de la gran maza [sic] á unos ni á otros pueblos, ni á mezclar diferencia alguna en los intereses generales de la revolución.”⁷¹

68. *Justicia*, Montevideo 2 de marzo de 1923, p. 4, “Comentarios”. En el mismo artículo se referían a la denuncia que el Consejo Federal de la F. S. de Picapedreros había hecho, acerca de que el pedestal de la estatua había sido construido por *krumiros* (rompe-huelgas). Referían a la contradicción que significaba ese hecho con las características de Artigas, que había dicho “no venderé el rico patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad”. Por último, cuestionaban la actitud del sindicato de *chauffeurs* que no indicaba a sus asociados la inconveniencia de hacer “manifestaciones de bajo patriotismo [poner banderas en sus coches], que no concuerdan con el espíritu de un sindicato revolucionario como el que a ellos los agrupa.”

69. Una versión previa de estas ideas fue planteada en la ponencia titulada “Revolución, Guerra y ‘Cuestión Nacional’: una aproximación al estudio del federalismo artiguista en la coyuntura de 1815”, presentada a las V Jornadas Inter Escuelas y Departamentos de Historia celebradas en Montevideo, los días 27 a 29 de setiembre de 1995.

70. Pierre Vilar, ob. cit., p. 284.

71. Juan E. Pivel Devoto y Rodolfo Fonseca Muñoz, *La Diplomacia de la Patria Vieja (1811-1820)*, Montevideo, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1990, pp. 147-149.

La ruptura del orden colonial había posibilitado la reasunción de las “soberanías particulares”, pero eso no debía ser visto como un obstáculo para la unión. Sí lo era el “capitalismo” (preeminencia de Buenos Aires, capital del antiguo Virreinato) sustentado por los porteños, en tanto “usurpaba los derechos de los pueblos”. Proclamar la “independencia” frente a Buenos Aires era planteado como el único camino para edificar un cuerpo político, un *todo*, al cual cada pueblo soberano cediera la porción de autoridad que quisiera o le conviniera ceder.

El principio de la soberanía popular implicaba que la legitimidad de la asociación se basara en la voluntad de los asociados (aquí, los pueblos y provincias), y que esos vínculos asociativos pudieran –al menos en teoría– redefinirse en todo momento. La fórmula de la confederación era la vía idónea para ello. Tal como la describe el historiador Lorenzo Barbagelata:

cada provincia conserva su soberanía e independencia, su personalidad internacional, el derecho de levantar ejércitos y de declarar la guerra a cualquier Estado que ataque o pretenda ejercer presión sobre la confederación o sobre algunos de sus miembros. El cometido del poder central se reduce a la representación y gestión de los intereses comunes de los aliados dentro de los límites determinados en la Constitución [...].⁷²

Ahora bien, que el artiguismo hubiera propiciado la formación de provincias en aquellos territorios dependientes directamente de Buenos Aires en el período colonial o que las propuestas de confederación implicaran que las provincias actuaran como “soberanías independientes”, no constituían elementos suficientes para que pudiera hablarse de una “nacionalidad” ni oriental ni santafesina, ni correntina, etc. en el período revolucionario. En todo caso se trataba de identidades políticas locales (en algunos casos provinciales y en otros de pueblos o “pagos”), que coexistían con la englobante de lo criollo o americano que se mantuvo hasta avanzado el siglo XIX.⁷³ Como señala el historiador argentino José Carlos Chiaramonte, antes de la llegada de la influencia del Romanticismo, “la conciencia de pertenecer a una determinada comunidad, que solía ser llamada también nación, en función de poseer un mismo origen y compartir una lengua y una religión, no imponía los límites del organismo estatal por constituir.”⁷⁴

Plantear a Artigas fundador de la nacionalidad oriental no tomaba en cuenta que el vocablo oriental se refería más a los partidarios de Artigas (“Jefe de los Orientales”) que al conjunto de los habitantes de la Banda Oriental. El triunfo artiguista en la Provincia, su expansión más allá del Paraná, y la radicalización de su programa, generaron resistencias entre los grupos privilegiados, esas familias que, antes y después de la revolución, concentraron la riqueza local, la administración y los cargos políticos. Así como ocurrió en otras provincias, el conflicto social se tradujo en un enfrentamiento de la élite montevideana con el artiguismo. El porqué continuaban bajo la conducción de Artigas puede

72. Lorenzo Barbagelata, “La pretendida hijuela argentina sobre el Río de la Plata” (1909), en *Estudios históricos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966, Serie Clásicos Uruguayos, N.º 112, pp. 88-131, pp. 116-117.

73. José Carlos Chiaramonte, “Formas de identidad política en el Río de la Plata luego de 1810”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, 3ª serie, n.º 1, 1989, pp. 71-92.

74. José Carlos Chiaramonte, “El federalismo argentino en la primera mitad del siglo XIX”, en Marcelo Carmagnani (coord.), *Federalismos latinoamericanos: México/Brasil/Argentina*, México, El Colegio de México, F.C.E., 1993, pp. 81-132, p. 112.

entreverse de esta nota que el Cabildo de Montevideo le enviara al Jefe de los Orientales el 15 de junio de 1815:

Desengañémonos Señor, estamos reducidos a la rigurosa alternativa de, o someternos a una deplorable anarquía, o exigir de V E esta protección. Sin ella será la Provincia Oriental el ludibrio de las demás, la víctima de la revolución. Y solo el brazo fuerte de V E puede librarle de este peligro, que le amenaza, con la misma constancia, energía y prudencia que le ha libertado infinitas veces.⁷⁵

El gran tema era el control del poder a nivel provincial. Si surgía otra alternativa a la “anarquía”, o si el mantener el apoyo al caudillo generaba mayores costos que los beneficios posibles, se cambiaría de posición. Ello sin perjuicio de que las posturas de la élite no fueron homogéneas en cuanto a cuál “brazo fuerte” adoptar, ensayándose la unión a Buenos Aires y al Reino de Portugal.

Resuelta ya la independencia en la Convención Preliminar de Paz de 1828, esos miembros del sector dirigente montevidiano propusieron en la Asamblea Constituyente que el nombre del nuevo país fuera “Estado de Montevideo”. De haber triunfado esta denominación Artigas habría pasado a ser el “fundador de la nacionalidad Montevideana”, lo cual resultaría aún más inverosímil.⁷⁶

La “cuestión nacional” interesaba principalmente a Buenos Aires. Como puerto de ultramar y canal de intermediación de la producción local y las manufacturas europeas necesitaba un espacio territorial mayor. Además, allí se habían concentrado las máximas jerarquías de la administración colonial española y la dirigencia revolucionaria aspiraba a mantener esa supremacía. El fundamento de la nación se hacía en términos de adhesión al nuevo estado a constituir, junto a una ruptura o por lo menos una rebaja de las anteriores lealtades –especialmente las identidades locales que la crisis revolucionaria había revitalizado–, y no tanto en virtud de un pasado colonial que, en todo caso, refería a lo español-americano.

La reacción frente a la autoridad central propuesta desde Buenos Aires había sido el origen del “sistema de los pueblos libres”. La crisis del estado colonial, constituido y administrado con criterio “exterior”, dejó a los diferentes territorios que lo integraban expuestos a poderes desiguales y con intereses diferentes. Máxime cuando no existía un grupo social con presencia y dominio en todo el antiguo virreinato. Desaparecido el poder central, los poderes se redujeron a expresiones mínimas, como lo era el dominio de una ciudad sobre su campaña. La “retroversión de la soberanía al pueblo” (o en realidad a los pueblos) sintetizaba esta situación. Tal vez uno de los resultados más significativos del artiguismo en torno a la “cuestión nacional”, haya sido propiciar los procesos de conformación de provincias en aquellos territorios que durante el período colonial dependían directamente de Buenos Aires.

75. Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, 1987, tomo XXI, pp. 27-28.

76. Ana Frega, “La constitución de la Banda Oriental como provincia: apuntes para su estudio desde un enfoque local”, en *Historia y docencia*, Montevideo, 1994, año 1, N.º 1, pp. 47-56, p. 56.

Quienes hacia 1882 estaban discutiendo la oportunidad de levantar el monumento no reparaban en la posición que Artigas pudiera haber tenido sobre la formación del Estado Oriental en 1830. Esta ya se había producido y, como dice Pierre Vilar, “los veredictos de la historia recaen menos sobre las naciones como unidad que sobre los estados como potencias”.⁷⁷ No es que este territorio se hubiera transformado en “potencia”, pero sí se constituyó en estado y, a partir de allí, era necesario dotarlo de un referente cohesionador, de una identidad aglutinante, de una nacionalidad.

Y en ese juego de memorias, olvidos y errores se recordaba a José Artigas, Jefe de los Orientales; se olvidaba que entre quienes habían rechazado su propuesta figuraba el grupo prominente de “compatriotas” y se tergiversaba el sentido de su proyecto autonomista. El diputado Bustamante respondía en estos términos los cuestionamientos de su colega Juan Idiarte Borda, quien manifestaba que Artigas había buscado formar una nacionalidad abarcando otros horizontes:

la verdad es (...) que Artigas no pertenece únicamente a la patria oriental: Artigas pertenece a todas las costas que bañan el río Uruguay ... (Apoyados)... pero aquellos no son nuestra patria: la patria oriental es la margen izquierda; y por eso es lo que he dicho, para que no pueda disputarnos la gloria de que es nuestro y que no pertenece sino a nosotros, que el monumento que se erija, no debe ser sino la significación de la base de nuestra nacionalidad dentro de los límites naturales que circundan nuestra república.⁷⁸

A fines del siglo XIX, la afirmación estatal pasaba por el señalamiento de las diferencias con los países vecinos. En el tema que tratamos, esto se evidenciaba en la necesidad de “recortar” el espacio de actuación del artiguismo a los límites “naturales” del país. Sin embargo, el avance del conocimiento histórico exige enfocar el problema desde la perspectiva de “los pueblos”, y no del ámbito territorial de los estados que se formarían posteriormente. Los caminos de integración regional en marcha en los últimos años, junto a la revisión de los elementos religantes de las identidades nacionales, han revitalizado el interés por esta temática.

A lo largo de este artículo hemos intentado ‘hacer hablar’ la mudez de una estatua. Ello es posible porque un monumento es memoria colectiva. A través del seguimiento del proceso que medió entre la idea del Artigas ecuestre en bronce y la solemnidad inaugural de la estatua, se intentó desmitificar el significado aparente, desmontando esa construcción histórica para empezar a analizar las condiciones sociales de su monumentalidad.

77. Pierre Vilar, ob. cit., p. 264.

78. Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes, 19 junio de 1882, t. 49, pp. 65-73.

Índice de obras



p. 62



p. 64



p. 67



p. 71



p. 74



p. 76



p. 78



p. 80



p. 82



p. 86



p. 88



p. 90



p. 92



p. 94



p. 96



p. 101



p. 104



p. 107



p. 112



p. 114



p. 116



p. 119



p. 125



p. 125



p. 129



p. 132



p. 134



p. 136



p. 138



p. 142



p. 146



p. 148



p. 155



p. 160



p. 162



p. 166



p. 169



p. 176



p. 178



p. 181



p. 184



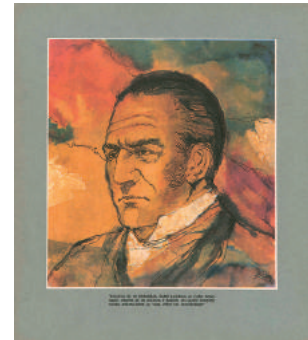
p. 186



p. 188



p. 190



p. 192



p. 194



p. 201



p. 208



p. 208



p. 210



p. 212



p. 212



p. 214



p. 218



p. 220



p. 222



p. 224



p. 226



p. 228



p. 230



p. 232



p. 234



p. 238

Índice general

- 9 HISTORIAS, VISIONES, VERSIONES
CON MOTIVO DE UNA CONMEMORACIÓN
- 39 UN SIMPLE CIUDADANO, JOSÉ ARTIGAS
- 41 **Presentación**
- 46 *En torno al retrato*
- 53 *Las representaciones del prócer*
- 55 **I. Del antiguo jefe de bandidos al anciano venerable**
- 62 Alfred Demersay - Francia-Artigas
- 64 Willems - General Artigas
- 67 Willems - General Artigas
- 71 Autor desconocido - Artigas en el Paraguay
- 74 Carmen Arraga de Sardeson - José Artigas
- 76 José Luis Zorrilla de San Martín - Artigas en el Paraguay
- 78 J. Gouarnalusse - José Artigas, busto con vestimenta civil
- 80 Retrato-biografía del General Don José Gervasio Artigas
fundador de la nacionalidad oriental
- 82 Pablo Serrano - Artigas en el Paraguay
- 85 **II. General, paisano, ciudadano**
- 86 José Maraschini - Retrato del General José Gervasio Artigas
- 88 Federico Renom - General José Gervasio Artigas
- 90 Eduardo Carbajal - General José Artigas
- 92 Domingo Orrequia - José Artigas anciano
- 94 Juan Manuel Ferrari - Medallón circular o clípeo
con el busto del General Artigas
- 96 Juan Sanuy - José Artigas
- 99 *Juan Manuel Blanes construye la imagen del héroe*
- 101 Juan Manuel Blanes - José Artigas, estudios de perfil y tres cuartos de frente
- 104 Juan Manuel Blanes - Boceto máscara de las facciones de Artigas
- 107 Juan Manuel Blanes - Artigas en el puente de la Ciudadela
- 112 *Después de Blanes*
- 112 Luis Queirolo Repetto - Artigas en el campamento-1815, boceto
- 114 Luis Queirolo Repetto - Artigas en el campamento-1815, boceto parcial
- 116 *Una respuesta a Blanes*
- 116 José Luis Zorrilla de San Martín - José Artigas
- 119 Anheló Hernández - Obra invitada: Artigas contemporáneo

- 123 **III. El estadista**
- 125 José María Hidalgo - Artigas en Purificación
Alfredo Michon - Artigas en Purificación
- 129 Carlos María Herrera - Artigas en la meseta
- 132 Carlos María Herrera - Busto de Artigas de perfil
- 134 Carlos María Herrera - Artigas en la meseta, boceto parcial a escala reducida
- 136 Carlos María Herrera - Artigas frente a
Montevideo, boceto a escala reducida
- 138 Pedro Blanes Viale - Artigas dictando a su secretario José Monterroso
- 142 Pedro Blanes Viale - Artigas dictando a su secretario
José Monterroso, boceto a escala reducida
- 146 Gilberto Bellini - Entrevista del General Artigas
con el doctor Dámaso Antonio Larrañaga
- 148 José Luis Zorrilla de San Martín - Mare Liberum. Firma del
tratado de comercio entre los ingleses y Artigas, jefe de los
orientales, 2 de agosto de 1817, boceto a escala reducida

- 153 **IV. Jefe de los orientales**
- 155 Juan Luis Blanes - Batalla de las Piedras-rendición de Posadas
- 160 Juan Luis Blanes - Batalla de las Piedras-rendición
de Posadas, boceto a escala reducida
- 162 Miguel Benzo - Éxodo del pueblo oriental, 1811
- 166 Pedro Miguel Astapenco - Carmen Garayalde, Amalia
Polleri, Éxodo del pueblo oriental, 1811
- 169 Felipe Seade - Obra invitada: éxodo del pueblo oriental
- 172 *La técnica populariza la imagen de Artigas*
Diógenes Héquet: "Episodios de la independencia"
- 176 Diógenes Héquet - Artigas proclamado primer jefe de los orientales /
Artigas en la calera de las huérfanas / Artigas al frente de los orientales
- 178 Diógenes Héquet - Batalla de las Piedras
- 181 Diógenes Héquet - Éxodo del pueblo oriental
- 184 Diógenes Héquet - Congreso del año XIII
- 186 Diógenes Héquet - José Artigas, cinco estudios
- 188 Diógenes Héquet - José Artigas
- 190 Lámina alegórica 25 de agosto 1825-1894
- 192 Ledoux - Artigas, sus ideas y su obra, 1764-1964
- 194 Perfil de Artigas

197	V. Un monumento a Artigas en Montevideo
201	Juan Manuel Blanes - Boceto para el monumento al General Artigas
205	<i>El monumento erigido en la Plaza Independencia en 1923</i>
208	Ángel Zanelli - Boceto de la cabeza de José Artigas a escala natural del monumento
	Ángel Zanelli - Boceto a escala reducida del busto de José Artigas
210	Ángel Zanelli - Boceto a escala reducida del monumento ecuestre de José Artigas
212	Aristides Bassi - Modelo en yeso del anverso y reverso de la medalla conmemorativa de la inauguración del monumento a José Artigas
214	Juan Manuel Ferrari - Obra invitada: José Artigas
217	VI. Unos pocos objetos
218	Una silla
220	Un mate y una bombilla
222	Un bastón labrado
224	Un bastón-estoque con puño de marfil y virolas de plata
226	Un escritorio de campaña
228	Una tabaquera
230	Un poncho
232	<i>La repatriación</i>
	Lápida del sepulcro de Artigas en el Paraguay
234	Urna en que fueron repatriados desde el Paraguay los restos del General Artigas
238	Bandera que cubrió la urna en los funerales de José Artigas en 1856
243	LOS ARTISTAS
245	Carmen Arraga Pedro Miguel Astapenco Aristides Bassi Gilberto Bellini
246	Miguel Benzo Juan Manuel Blanes Juan Luis Blanes Pedro Blanes Viale
247	Eduardo Dionisio Carbajal Alfred Demersay

248	Juan Manuel Ferrari Carmen Garayalde Carlos María Herrera
249	Diógenes Héquet Anhelo Hernández José María Hidalgo
250	José Maraschini Alfred Michon Domingo Orrequia Amalia Polleri
251	Luis Queirolo Repetto Federico Renom Juan Sanuy Felipe Seade
252	Pablo Serrano Willems Ángel Zanelli
253	José Luis Zorrilla de San Martín
255	ARTIGAS: IMAGEN Y PALABRA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE
257	Funciones de la imagen en el período de la emancipación americana
260	El único retrato <i>d'après nature</i> y sus problemas
266	Rejuvenecimientos
269	La invención de Blanes
275	Problemas en la fijación de un canon
287	LA CONSTRUCCIÓN MONUMENTAL DE UN HÉROE
290	Los monumentos como “altares” de la nación
294	El Artigas de bronce
297	Artigas y los partidos políticos
302	Artigas y la nacionalidad oriental (o uruguaya)
307	ÍNDICE DE OBRAS

Ministerio de Educación y Cultura

Ricardo Ehrlich

Ministro

Oscar Gómez

Subsecretario

Pablo Álvarez

Director General

Hugo Achugar

Director Nacional de Cultura



JOSÉ ARTIGAS
UNIÓN DE LOS PUEBLOS LIBRES
BICENTENARIO.UY



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Museo Histórico Nacional

Ariadna Islas

Directora

Esther Furest

Secretaria

ÁREA TÉCNICA

Fernanda González

Coordinación general

Andrés Azpiroz, Virginia Figueroa,

Karina Silva

Documentación y antecedentes

Ernesto Beretta, Mirtha Cazet,

Adriana Clavelli

Conservación y restauración

Jorge Sierra

Conservación edilicia y diseño de montaje

Carlos Garate, Hector Petrullo

Mantenimiento e iluminación

Fabián Martínez

Soporte informático

Mariana Giménez

Comunicación y servicios al público

Gastón Beguerie, Analaura Collazo,

Lucía Irigoyen, Liliana Lagomarsino,

Jorge Lima, Rosa Méndez, Rosa Scigliano,

Bibliotecas y archivos documentales

ÁREA DE GESTIÓN GENERAL

Gianela Ponte

Coordinación general

Isaac Markus

Asesor Contador

Blanca Arias, Juan Carlos Launás,

Albérico Machado, José Martínez,

Álvaro Reyes, Daniel Reyes, Miguel

Rodríguez, David Sala

Servicios Generales

Agradecemos a Enrique Aguerre, Ana Asuaga, Juan Carlos Barreto, María Aurora Castellanos, Nicolás Celaya, Ricardo Ebrlich, Milton Fornaro, María Eugenia Grau, Ida Holz e hijos, Alicia Muzante, Pablo Rivero, Juan Seade, María Simon, y familias Astapenco y Sierra Abbate por su generosa colaboración.

Exposición

Ernesto Beretta, Fernanda González,
Ariadna Islas
Investigación y Curaduría

Héctor Petrucco, Alvaro Reyes,
David Sala, Ildefonso Sánchez,
Jorge Sierra
Diseño y montaje

Ernesto Beretta, Mirtha Cazet,
Virginia Figueroa, Gabriela Siccardi,
Karina Silva
Restauración

Catálogo

Ernesto Beretta, Mirtha Cazet,
Fernanda González, Ariadna Islas
Investigación y realización de textos

Ana Frega, Laura Malosetti Costa
Investigadores invitados

Noralí Lagomarsino
Corrección y edición de textos

C. Angenscheidt Lorente ^(CA)

Nicolás Celaya ^(NC)

Museo Histórico Nacional ^(MHN)

Intendencia de San José ^(ISJ)

Fotografía de obra

Alejandro Schmidt

Luis Bellagamba

Diseño

Mastergraf

Impresión y encuadernación

La edición de este catálogo fue posible gracias al apoyo de
la Comisión Nacional del Bicentenario, Uruguay.

Publicación realizada en ocasión de la exposición *Un simple ciudadano, José Artigas*,
producida por el Museo Histórico Nacional.
Montevideo, Uruguay. Setiembre 2014.

ISBN 978-9974-36-254-3

IMPRESO Y ENCUADERNADO EN MASTERGRAF SRL

DEPÓSITO LEGAL 365.032 - COMISIÓN DEL PAPEL

EDICIÓN AMPARADA AL DECRETO 218/96





JOSÉ ARTIGAS
UNIÓN DE LOS PUEBLOS LIBRES
BICENTENARIO.UY



museo histórico



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA