



La construcción de un héroe de bronce: Artigas y su estatua ecuestre en la Plaza Independencia (1923)

Factores históricos, políticos y artísticos que determinaron la representación monumental del prócer uruguayo

Carlos Marrero

Instituto de Profesores “Artigas”

Seminario de Historia del Uruguay entre 1830 y 1930 - 3° A

Profesora: Silvana Espiga

Fecha de entrega: 4/2/2022

ÍNDICE

Resumen	2
Introducción	2
1. El problema de investigación	3
1.1 <i>Fundamentación</i>	3
1.2 <i>Justificación y factibilidad: acceso a fuentes</i>	4
1.3 <i>Categorías de análisis y marco temporal</i>	5
1.4 <i>Objetivos de la investigación y preguntas</i>	6
2. Indagaciones preliminares	6
3. Consideraciones teórico-conceptuales	7
<i>Artigas: el periplo del héroe. Ocaso y resurrección</i>	7
4. Diseño metodológico	10
5. Análisis	11
5.1 <i>La construcción de un relato histórico nacional</i>	11
5.2 <i>Artigas en la pintura: la búsqueda del rostro del héroe</i>	12
5.3 <i>La construcción del héroe de bronce</i>	16
5.4 <i>La Epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay</i> <i>(1910), de Juan Zorrilla de San Martín</i>	17
5.5 <i>Las dos obras finalistas del concurso: ¿un Artigas “criollo” o un</i> <i>Artigas “universal”?</i>	25
5.6 <i>Discurso del Monumento (28 de febrero de 1923)</i>	30
Reflexiones finales	31
Fuentes	33
Referencias bibliográficas	33

Resumen

La presente investigación busca identificar y analizar las decisiones artísticas y políticas que determinaron la construcción del primer monumento ecuestre de José Artigas, el cual, inaugurado en 1923, fue el corolario de un largo proceso iniciado en la década de 1860. En ese sentido, el trabajo analiza la relación entre *La Epopeya de Artigas*, de Zorrilla de San Martín, y el discurso visual de la escultura de Zanelli en la Plaza Independencia, así como el vínculo entre la figura del héroe y la construcción de la identidad nacional. El concurso convocado, por decreto de 1907, para la presentación de proyectos, constituye el núcleo del análisis, ya que la elección entre las dos obras finalistas es representativa del debate abierto acerca del tono localista o universal que debía tener el monumento. La obra de Ferrari resultaba más expresiva, pero la de Zanelli permitía vincular al prócer con los grandes héroes de la historia.

Palabras clave

Héroe, estatua ecuestre, patria, nación.

Introducción

Los monumentos ecuestres de los héroes han sido considerados, a lo largo de la historia, como elementos capaces de inculcar valores cívicos y colaborar en la construcción de identidades colectivas. Una larga tradición, desde el Imperio romano, rinde honores en bronce a líderes militares o estadistas, utilizando la escultura ecuestre como el medio idóneo para representar una versión idealizada de esos hombres.

El Uruguay de fines del siglo XIX necesitó consolidar, a través del arte y su simbología, ciertos elementos conglomerantes de la nación que permitieran al Estado desplegar sus políticas en todo el territorio. En la construcción de un Estado fuerte era necesaria la difusión de ese sentimiento nacionalista. Así, la elección de Artigas como héroe máximo obedeció al supremo interés de los distintos gobiernos de consolidar la unidad nacional, por encima de las divisas partidarias. Pero ¿cuál era la mejor manera de representarlo? Este trabajo se propone analizar los factores históricos, políticos y artísticos que operaron en la representación monumental del

héroe nacional uruguayo, a través de las leyes y decretos relativos al tema, así como las obras proyectadas y el *canon* de creación que ofrecía *La Epopeya de Artigas*, de Juan Zorrilla de San Martín.

En ese sentido, se trató de un largo proceso ya que, si bien la ley del 5 de julio de 1883 estableció la necesidad de un monumento ecuestre de Artigas, para lo cual el gobierno de Santos promovió la realización de un concurso internacional, hubo que esperar hasta 1923 para ver materializada la obra. Al respecto, son reveladoras las dos versiones del prócer que resultaron finalistas en el concurso convocado en 1907 para el emplazamiento de su monumento en la Plaza Independencia. En ellas, se observa la contraposición entre una imagen local y una universal, entre un Artigas “criollo” y un héroe neoclásico. Precisamente, esa dicotomía irresoluta, esas miradas divergentes acerca del mismo personaje, hacen que sea necesario analizar los fundamentos de cada una de ellas.

1. El problema de investigación

Identificar los factores históricos, políticos y artísticos que incidieron en la transformación de un caudillo popular, como era Artigas, en el héroe neoclásico creado por Angelo Zanelli a principios del siglo XX. ¿Cuál fue el sustento ideológico de esa representación política y artística de carácter universal?

1.1 Fundamentación

Desde la Antigüedad, los héroes aparecen como personajes que destacan por virtudes que los colocan por encima del resto de los mortales. En relación con esto, Bauzá (2007) señala que las diferentes culturas rindieron homenaje a aquellos hombres “elegidos” como protagonistas de un relato histórico constructor de identidades colectivas. En ese proceso, el arte ha cumplido una función mediadora. En las ciudades convivimos con estatuas que eternizan figuras humanas. Pero, detrás de esas representaciones existen intenciones. Toda creación visual está atravesada por intenciones de su autor. Incluso la fotografía no puede ser considerada una mirada inocente o neutral, ya que también ella depende del encuadre que el fotógrafo haga de la escena.

Asimismo, la “distorsión” de la realidad que podemos sospechar en la pintura nos dice mucho sobre ciertas visiones o ideologías. Aquello que sostiene Burckhardt

acerca de que las imágenes y monumentos son objetos que nos permiten leer “las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época” (citado por Burke, 2005, p. 13). En ese sentido, la representación escultórica de Artigas no escapa a ello. Por eso, resulta interesante analizar las variables que estuvieron presentes en el proceso de entronización de Artigas como “padre de la patria”. En definitiva, de acuerdo con Burke (2005), existe la necesidad de estudiar la cultura que engendra las imágenes. Así, por ejemplo, el monumento ecuestre de la Plaza Independencia debe contextualizarse en ese entramado de ideas y proyectos culturales, sociales y políticos de la época.

1.2 Justificación y factibilidad: acceso a fuentes

Este trabajo resulta viable en la medida en que se tiene acceso a fuentes: la obra escultórica en cuestión, así como los bocetos presentados en el concurso iniciado en 1907, que permiten el análisis iconográfico e iconológico, propio de la historia del arte. A esos efectos, resulta particularmente interesante contraponer el *Monumento a Artigas* en la Plaza Independencia, inaugurado en 1923, obra del italiano Angelo Zanelli, y el *Boceto del monumento al General Artigas* (1912) del uruguayo Juan Manuel Ferrari, conservado en el Museo Nacional de Artes Visuales. Las dos obras finalistas representaban versiones totalmente distintas de Artigas que es necesario analizar. La de Ferrari apostaba por un caudillo local y la de Zanelli por un héroe universal.

Como fuentes escritas, se considerará el decreto del Poder Ejecutivo del 10 de mayo de 1907, durante la presidencia de Claudio Williman (1907-1911), que convocó al mencionado concurso de bocetos de escultores uruguayos y extranjeros para erigir un monumento a Artigas en la Plaza Independencia. Dicho decreto también encargó a Juan Zorrilla de San Martín una semblanza del personaje “de acuerdo con las instrucciones del Gobierno”, que fuera referencia para los artistas en sus creaciones. Precisamente, una fuente fundamental para este trabajo es *La Epopeya de Artigas: historia de los tiempos heroicos del Uruguay* (1910), de Juan Zorrilla de San Martín, resultado de dicho encargo estatal, con el fin de proporcionarle un *canon* a los escultores que participarían en el concurso.

Resulta pertinente también la comunicación a la Asamblea General del entonces presidente José Batlle y Ordóñez del 1° de marzo de 1912, en la que

solicitaba la entrega a Juan Zorrilla de San Martín de la suma de cinco mil pesos, por haber cumplido la tarea encomendada por el decreto del 10 de mayo de 1907, así como la respectiva autorización de la Asamblea General del 24 de abril de 1912 para efectuar dicho pago. El acceso a la obra literaria y a los decretos posibilita el análisis textual y contextual en que se produjeron esas representaciones. La literatura y la historiografía acompañaron, e incluso dictaminaron, las representaciones visuales del personaje.

Otra fuente interesante es la fotografía del boceto de Zanelli, fechada en Roma el 2 de julio de 1916, con una dedicatoria del escultor a Zorrilla de San Martín, donde el artista confirma que se inspiró en *La Epopeya de Artigas* para imaginar el monumento. Asimismo, algunas publicaciones y periódicos de la época, como *La Razón*, la revista *Mundo Uruguayo* y, especialmente, la revista *La Semana*. Esta última siguió los pormenores del concurso y publicó en el ejemplar del 25 de agosto de 1912 fotografías de los distintos proyectos expuestos en los salones del Ateneo. Finalmente, el *Discurso del Monumento* pronunciado por Juan Zorrilla de San Martín con motivo de su inauguración el 28 de febrero de 1923, ya que, a través de él, es posible comprender el alcance del proyecto, que trasciende la mera creación artística.

1.3 Categorías de análisis y marco temporal

Se pretende construir categorías de análisis tales como: *El héroe*, *La nación*, *La escultura ecuestre* (a fin de establecer relaciones con las representaciones de otros “héroes” a nivel latinoamericano y mundial), *Artigas en la escultura (1860-1923)*, *Artigas en la pintura (1860-1923)* y *Artigas en la historiografía (1860-1923)*. El monumento de 1923 fue el resultado de un proceso iniciado en la década de 1860. En ese sentido, el corte temporal propuesto obedece a que antes de 1860 prácticamente no se encuentran representaciones de Artigas.

El primer proyecto escultórico en su honor fue el presentado por el diputado Tomás Diago en 1862, que no se concretó. El primer monumento a Artigas en el país fue inaugurado en 1898 en la Plaza Independencia de San José, obra de Juan Luis Blanes. La figura de bronce representa a un Artigas de pie, vistiendo el uniforme del Cuerpo de Blandengues, con un poncho al hombro, en su mano derecha un sombrero y la mano izquierda apoyada en la espada. El prócer saluda simbólicamente al pueblo oriental, quitándose el sombrero en señal de respeto, siendo también el gesto propio

de un subordinado ante su superior. La mano apoyada en la espada lo muestra como un militar dispuesto a defender a su pueblo en caso de ser necesario, sin tener una actitud agresiva de conquista. Esta obra representa a un héroe que, más allá de la solemnidad del bronce, está cercano a la gente. Sin embargo, aún quedaba pendiente una estatua ecuestre del caudillo, la cual finalmente se materializó en 1923.

1.4 Objetivos de la investigación y preguntas

Objetivo general

Estudiar el proceso de construcción del monumento ecuestre del héroe nacional uruguayo entre fines del siglo XIX y principios del XX. Identificar y analizar las decisiones artísticas y políticas que atravesaron la creación de una obra escultórica de semejantes dimensiones.

Objetivos específicos

Analizar la relación entre *La Epopeya de Artigas*, de Zorrilla de San Martín, y el discurso visual presente en la imagen en bronce del prócer, así como su relación con la representación de héroes universales. Asimismo, este trabajo se propone considerar la relación que existe entre la nación y el héroe, a través de un vínculo parental cargado de contenidos morales.

¿Qué factores políticos y artísticos incidieron en la representación monumental del héroe nacional en la principal plaza del país? Determinar su vinculación con la construcción de la idea de nación y nacionalidad, es decir, con esa “comunidad imaginada” a la que se refiere Anderson (1993).

¿En base a qué criterios se prefirió la obra de Zanelli? ¿Cuál era su sustento ideológico? ¿Un caudillo popular convertido en héroe universal? ¿Cuál era el objetivo de esa construcción simbólica? ¿Con qué otras nociones o representaciones se vincula dicha obra?

2. Indagaciones preliminares

Juan E. Pivel Devoto escribió *De la leyenda negra al culto artiguista*, en *Marcha*, entre junio de 1950 y febrero de 1951, donde analizó la transformación operada en torno a la figura del caudillo. Posteriormente, José Pedro Barrán hizo lo propio en el semanario *Brecha* en 1986, con *Del culto a la traición*, alertando que el

mito de Artigas como “héroe creador” no hacía sino minimizar el rol, en realidad protagónico, del pueblo. Para este historiador, Artigas interpretó el “clamor” popular, siendo, al mismo tiempo, conductor y conducido. En *La construcción monumental de un héroe* (1995), Ana Frega analizó el emplazamiento del monumento ecuestre en relación con el contexto de un Estado que necesitaba proporcionar lugares de identificación y de culto: plazas y héroes de mármol o bronce. Más cercano en el tiempo, *La construcción de un héroe máximo* (2005), de Carlos Demasi, enfocó el tema en relación con los festejos del centenario de la Batalla de Las Piedras en 1911. Finalmente, *Los caminos que llevaron a Artigas a la Plaza Independencia* (2015), de Daniela Tomeo, analizó el largo proceso que culminó con el definitivo emplazamiento del monumento (1923) en dicho lugar.

3. Consideraciones teórico-conceptuales

Artigas: el periplo del héroe. Ocaso y resurrección

A los efectos de este trabajo resulta particularmente interesante el aporte de Hugo F. Bauzá, quien identifica los rasgos constitutivos del héroe y la necesidad humana de crear ídolos a los que rendir culto tras su muerte. Bauzá (2007) señala como denominador común de la figura heroica el móvil ético de pretender construir un mundo mejor, lo que muchas veces conduce a una muerte trágica y prematura. Asimismo, el conflicto entre dos mundos es otro de los caracteres propios del héroe. Los griegos consideraban a los héroes como una especie de intermediarios entre los dioses y los hombres. El propio término *héros* era utilizado en la época homérica (siglo XII a VIII a. C.) para designar a ciertos personajes singulares y a partir de Hesíodo (ca. 700 a. C.) adquirió una connotación religiosa, en el sentido de semidiós o dios local. Pero también se aplicaba a aquellos muertos que, si bien no llegaban a ser divinizados, su excelencia o virtud en la vida (*areté*) los hacía merecedores de una posición suprahumana (Bauzá, 2007).

Sin embargo, la naturaleza del héroe era compleja, ya que combinaba aspectos grotescos o incluso sanguinarios. En ese sentido, encontramos al héroe trágico, que víctima de su soberbia o desmesura (*hybris*), o simplemente de un error fatal (*hamartía*), era castigado, brindando así una lección a todos los seres humanos. En la tragedia griega, el héroe incurría en *hamartía* y el público experimentaba la *catarsis*,

es decir, la purificación emocional y corporal motivada por la piedad, al identificarse con el héroe, y el temor de enfrentarse a una situación similar (Bauzá, 2007).

En igual sentido, Burke (2005) señala que “la Antigüedad clásica ya estableció una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano” (p. 83). En la antigua Roma, los retratos idealizados de Augusto, quien gobernó entre los años 27 a. C. y 14 d. C., son un ejemplo de ello. Si bien durante el Imperio (27 a. C.- 476 d. C.) se realizaron numerosas estatuas ecuestres¹, muy pocas sobrevivieron. De hecho, la única estatua en bronce de un emperador romano es la de Marco Aurelio, que dataría del año 176 d. C., conservada en el Museo Capitolino y que cuenta con una réplica en la Plaza del Capitolio.

Durante la Edad Media (siglos V al XV) predominaron los estilos románico y gótico, dedicados casi exclusivamente a la arquitectura de las catedrales y a la escultura religiosa. Por eso mismo, una de las pocas estatuas ecuestres existentes de ese período es la del *Jinete de Magdeburgo* (ca. 1240) que, según la tradición, representaría en piedra al emperador Otón I (912-973). En cambio, la escultura ecuestre fue más frecuente en el Renacimiento (siglos XV y XVI), siendo uno de sus mayores exponentes la del *Condottiero² Gattamelata* (1453), hecha en bronce por Donatello (1386-1466) y situada en la Plaza del Santo en Padua. Por su parte, el arte neoclásico (siglos XVIII y XIX) produjo varios monumentos ecuestres, entre los que se destaca *El Jinete de Bronce* (1782), que representa a Pedro el Grande (1672-1725) y fue creado por Étienne-Maurice Falconet en San Petersburgo.

En la segunda mitad del siglo XIX, los países sudamericanos necesitaron afianzar sus identidades nacionales a través de programas pictóricos y escultóricos que rescataran a esos personajes decisivos en la lucha por la independencia. Fue así que la apropiación colectiva de ciertas imágenes, que recreaban un pasado común, permitió delimitar los contornos nacionales y fortalecer la construcción estatal en dichos países. En ese sentido, señala Anderson (1993) que la nación se imagina limitada, es decir, circunscripta a un determinado territorio; libre, a través de un Estado soberano; y como comunidad, con un compañerismo horizontal, que va más allá de

¹ Del latín *equus*, caballo.

² Los *condottieri* eran mercenarios al servicio de las ciudades-estado italianas desde finales de la Edad Media hasta mediados del siglo XVI.

las desigualdades de hecho. Por ello, la representación del pasado debía ser funcional a ese proyecto político nacional impulsado por la élite gobernante.

En este contexto, la conmemoración de batallas libradas por los próceres sobre sus caballos llevó al desarrollo de una estatuaria ecuestre de fuerte inspiración europea. Así, se erigió el primer monumento de este tipo al general San Martín en 1862 en Buenos Aires, siendo la primera estatua ecuestre de la Argentina. En tanto, ese mismo año, en Uruguay el diputado Tomás Diago presentó un proyecto para la construcción de un monumento similar de Artigas, que finalmente no se concretó. Es que fueron necesarios otros veinte años para repensar el proyecto, dada la polémica que aún existía en torno a su figura³. Su reivindicación ocurrió finalmente en 1884, a través de los artículos escritos por Carlos María Ramírez (1848-1898) en el diario *La Razón* de Montevideo, en respuesta a los ataques a la figura de Artigas que realizara un colaborador anónimo del diario porteño *Sud América* (Rilla, 2021)⁴. En ese debate abierto entre las dos orillas, Ramírez contó con la colaboración del historiador uruguayo Clemente Fregeiro, quien le enviaba cada nuevo artículo publicado en el diario porteño con documentación y notas que le ayudaron a refutar las críticas. Los artículos se publicaron en Montevideo en forma de libro titulado *Artigas*. Si bien se desconoce la identidad del articulista del *Sud América*, desde entonces, Lucio Vicente López aparece como un probable autor, solo o con la colaboración de su padre, Vicente Fidel López (Sansón Corbo, 2004).

Finalmente, Artigas fue oficialmente reivindicado y transformado en “padre de la patria”. Sansón Corbo (2012) señala que la entronización de Artigas “como pantocrátor del panteón patriótico” (p. 34) adquirió su impulso definitivo en la década de 1880. Su consagración tuvo lugar con el monumento ecuestre (1923) que le permitió ingresar en el Olimpo de los grandes héroes. En ese sentido, García Canclini (1990) sostiene que, en el movimiento de la ciudad en que se entremezclan intereses comerciales, históricos, estéticos y comunicacionales, los próceres, desde sus monumentos al aire libre, “siguen luchando con los movimientos sociales que los sobreviven” (p. 281). Es decir, los próceres forman parte de la ciudad y, en ella, un

³ La “leyenda negra” de Artigas se habría iniciado con la publicación de *El Protector Nominal de los Pueblos Libres, Don José Artigas* (1818), en que era calificado como “genio maléfico” y “capitán de bandidos”. Su autoría se atribuye a Sáinz de Cavia, miembro del Gobierno del Director Pueyrredón.

⁴ Si bien Carlos María Ramírez ya había comenzado esa reivindicación del prócer en 1881 con *Juicio Crítico del Bosquejo Histórico de la República Oriental del Uruguay*.

graffiti, una intervención artística o una manifestación popular los inserta en el presente, en los sucesos de la vida cotidiana. En las ciudades modernas, los héroes nacionales conviven, desde la eternidad del bronce, con fenómenos transitorios como la publicidad o las manifestaciones políticas. A diferencia de los objetos históricos que permanecen en los museos, detenidos en el tiempo al cual pertenecen, los monumentos al aire libre están abiertos a la dinámica urbana con la cual interactúan. De esta manera, los próceres son permanentemente resignificados en función de los distintos reclamos del presente (García Canclini, 1990).

4. Diseño metodológico

En la presente investigación se utilizó como estrategia metodológica el análisis de documentos escritos y visuales. Es así que, una vez realizada la revisión y selección de las representaciones pictóricas y escultóricas de Artigas en el período comprendido entre 1860 y 1923, se procedió al análisis iconográfico e iconológico de las más representativas de ellas, así como al análisis textual y contextual (contexto histórico) en que se produjeron. Asimismo, como la literatura y la historiografía acompañaron, e incluso dictaminaron, las representaciones visuales del personaje, fue necesario el análisis cualitativo de textos (significantes). Se trató de indagar en “el significado de las experiencias y valores humanos, el punto de vista interno e individual de las personas y el ambiente natural en que ocurre el fenómeno estudiado” (Hernández Sampieri *et al.*, 2006, p. 530). Con todo ello, se construyeron las mencionadas categorías (*héroe, nación, escultura ecuestre*, etc.) a fin de enriquecer el análisis y aportar nuevos matices a la temática investigada.

Uno de los primeros elementos a considerar fue si existía o no conocimiento suficiente del problema, por lo cual se procedió a “revisar la literatura relacionada con el tema de la investigación” (Hernández Sampieri *et al.*, 2006, p. 524). Es decir, ante un problema cualitativo, la dificultad se plantea cuando hay escasa investigación inductiva sobre esa temática. Por ejemplo, sería el caso en que un tema haya sido abordado mayoritariamente de manera cuantitativa, pero sin profundizar de manera cualitativa en el fenómeno que encierra. En el caso de la presente investigación, sí se encontraron algunos trabajos que han abordado el tema de manera cualitativa. En ese sentido, la revisión de la literatura existente sirvió de apoyo, pero siendo la investigación cualitativa interpretativa, “el investigador hace su propia descripción y

valoración de los datos” (Hernández Sampieri *et al.*, 2006, p. 527). Lo interesante es que los planteamientos cualitativos pueden modificarse con mayor facilidad que los cuantitativos, dado que los primeros identifican conceptos esenciales para iniciar la investigación, en lugar de establecer variables “exactas” como los segundos. Al respecto, los mencionados autores señalan que de acuerdo con la información recabada se va enfocando el planteamiento del tema (Hernández Sampieri *et al.*, 2006).

Por lo tanto, la metodología implementada consistió en delimitar el problema de investigación, revisar la literatura existente al respecto, construir categorías de análisis y profundizar en los conceptos fundamentales para el abordaje de aquel. El proceso de análisis consistió en darle estructura a los datos no estructurados, obtenidos de los documentos escritos e imágenes recabadas, organizando unidades, categorías, temas, patrones. De esta manera, se pudo describir y comprender el contexto político, histórico e historiográfico de la producción artística en torno a la figura de Artigas y al lugar dado a su imagen dentro de la iconografía nacional. Se trató de encontrar el sentido a dichos datos en relación con el problema planteado, para así poder vincular “los resultados de los análisis con la teoría fundamentada o construir teorías” (Hernández Sampieri *et al.*, 2006, p. 624). En ese sentido, este trabajo logró aportar nuevos elementos en la consideración y abordaje del tema.

5. Análisis

5.1 La construcción de un relato histórico nacional

Si bien a partir de 1860 se aprecia una intención oficial de rehabilitar la figura de Artigas, su reivindicación como héroe máximo no se concretó sino hasta la década de 1880. Para ello fue importante el aporte documental de Clemente Fregeiro (1853-1923), quien, sobre bases eruditas y críticas, se propuso indagar sobre los orígenes de la nacionalidad uruguaya. Allí encontró un episodio al cual denominó y resignificó: el “Éxodo del Pueblo Oriental”, cuya espontaneidad negaba Francisco Berra (1844-1906). Este último insistía⁵ en que las familias fueron llevadas a la fuerza por las tropas de Artigas. En cambio, Fregeiro, siguiendo la línea de Francisco Bauzá (1849-1899), en cuanto a la connotación bíblica del suceso, defendió el carácter espontáneo

⁵ En *Bosquejo Histórico de la República Oriental del Uruguay* (1866, 1874, 1881).

de la emigración⁶. También es posible apreciar en el relato histórico de Fregeiro una ruptura con el pasado inmediato, buscando en un tiempo lejano los orígenes de la nación. Señala Osaba (2012) que aquel “territorializó” la nación, siendo el río Uruguay “un límite prefigurado e inscripto en la evolución histórica, y (...) contenedor de la nación que fatalmente se constituirá” (p. 286).

El capítulo que Fregeiro dedicó a este tema fue publicado en la prensa montevideana e incorporado a los *Anales del Ateneo* en 1885, aunque la obra completa, *Artigas. Estudio histórico*, quedó inconclusa. En razón de ello, Barreiro y Ramos, a quien Fregeiro había prometido finalizarla y entregarla en dos tomos, decidió publicar en 1886 un volumen con los documentos de que disponía el historiador. Asimismo, Carlos María Ramírez utilizó la documentación obtenida por Fregeiro para refutar las críticas a Artigas efectuadas por un columnista del diario porteño *Sud América* en 1884.

De manera que la elección de Artigas como héroe máximo obedeció a la necesidad de un héroe en común, que estuviera por encima de los partidos tradicionales, Blanco y Colorado. En ese sentido, Ana Frega (1995) señala que el exilio de Artigas en el Paraguay (1820-1850) lo mantuvo al margen de las guerras civiles de las primeras décadas de vida independiente. De esta manera, la figura del caudillo podía ser símbolo de unión de los orientales, al tiempo que la recuperación del artiguismo resultaba idónea para fundamentar los orígenes de la nacionalidad. En relación con el término *nación*, la autora señala que, para el reformismo batllista (1903-1916), aparecía como heredero de la Ilustración, asociado al de “contrato”, en el sentido de acto voluntario de adhesión a la comunidad democrática. Desde esta perspectiva, *nación* era un concepto que se entendía construido durante la “modernización” económica y social, siendo el fundamento del desarrollo del “país modelo” (Frega, 1995, p. 136).

5.2 Artigas en la pintura: la búsqueda del rostro del héroe

Paralelamente, la propia construcción de relatos históricos nacionales necesitó de retratos que fijaran una imagen “canónica” de los héroes patrios. Es interesante lo que plantea Malosetti Costa (2013) acerca de la necesidad popular de la búsqueda

⁶ Francisco Bauzá. *Historia de la dominación española en el Uruguay* (1882).

del personaje heroico a través de la imagen, como si no fuera suficiente conocerlo a través de su palabra escrita. En el caso de Artigas, esa búsqueda de “verdad” en su rostro se enfrentó con la dificultad de que no fue retratado sino en la vejez y de perfil, durante su exilio en el Paraguay. Esa ausencia de registros de su apariencia física agudizó la imaginación de los artistas a la hora de dibujarlo, por lo cual, como señala Porley (2014), Artigas es, al mismo tiempo, todos y ninguno.

Por su parte, el dibujo hecho por el naturalista francés Alfred Demersay (1815-1891) formó parte del *Atlas* que acompañó su *Historia física, económica y política del Paraguay*, publicado en París entre 1860 y 1864. En él, Demersay describió al personaje como un “jefe de salteadores de la más formidable especie” que utilizó la política para justificar sus “latrocinios” y crueldades. El autor era un naturalista convencido de que las caras reflejaban la psicología del retratado, por lo cual hizo un retrato muy intencionado, donde el deterioro físico acompañaba la caracterización negativa del personaje. Sin embargo, cuando esa litografía llegó al Uruguay fue tomada de manera diferente y se eliminó el texto adicional, ya que lo que afirmaba Demersay no era adecuado al proceso de recuperación de la figura de Artigas (Malosetti Costa, 2013).

En ese sentido, Demersay publicó el dibujo litografiado de Artigas enfrentado al de José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840), quien había muerto unos años antes. Según Malosetti Costa (2013), el caudillo oriental aparecía como un prisionero en un doble sentido: tanto por la edad, que lo había convertido, aparentemente, en un ser inofensivo, como por las propias condiciones de vida de sus últimos años. Asimismo, el autor parece haber acentuado los signos de la decrepitud del personaje. Décadas más tarde, la fotografía también registró a sujetos “peligrosos” de frente y de perfil, para su identificación y control, tanto en términos antropológicos como criminológicos (Malosetti Costa, 2013).

En 1862, durante la presidencia de Bernardo Berro (1860-1864), se planteó oficialmente la rehabilitación de la figura de Artigas, así como el proyecto de erigir su monumento en la Plaza Independencia. El primer retrato de Artigas fue realizado por Eduardo Carbajal (1831-1895) entre 1863 y 1873. Todo indica que, aunque el pintor no lo mencionara como fuente, tomó como referencia el dibujo realizado por Demersay en el Paraguay. En una carta publicada en *El Ferrocarril* (1873) el artista

dio cuenta de haber recurrido al testimonio de algunas personas que conocieron a Artigas, como Ramón de Cáceres. Carbajal representó al prócer sentado debajo de un árbol, cual patriarca rural, con un poncho que dejaba ver debajo la casaca del antiguo guerrero. El pintor se apartó así de la intención de Demersay, para retratarlo como un estadista en el exilio, confiriéndole la dignidad que el retrato hecho por el francés no tenía.

En tanto, otro de los primeros retratos del caudillo es *Artigas en Purificación*, pintado en 1865 por Pedro Valenzani (1837-1899). El prócer aparece de pie, vistiendo uniforme militar de color azul, apoyándose en un árbol, con actitud meditativa, observando el río Uruguay. El pintor presenta a un Artigas maduro, con una importante calvicie, pero con cabello largo a los lados y pronunciadas patillas. El personaje parece reflexionar tanto sobre su presente, marcado por la invasión portuguesa de la Provincia Oriental y la ocupación de Montevideo por parte de Lecor (1817), como sobre sus acciones futuras.

Cabe señalar que, si bien a partir de 1860 se produjeron los primeros homenajes oficiales al caudillo, no fue sino hasta la década de 1880 donde se dio la efectiva rehabilitación del personaje, “como prenda de unión superadora de conflictos facciosos y emblema de la nacionalidad” (Malosetti Costa, 2013, p. 6). Hasta entonces, Artigas había sido un caudillo reivindicado como propio por el Partido Blanco. En ese sentido, en el año 1884, durante el gobierno de Máximo Santos (1882-1886), el Senado encargó dos retratos de Artigas, uno a Juan Manuel Blanes (1830-1901) y otro a Giovanni Maraschini (1839-1900), un artista italiano residente en Montevideo. Mientras la obra de este último fue expuesta en el Parlamento y la imagen se difundió en grabado, Blanes conservó la suya en su taller de Florencia, no siendo exhibida sino hasta 1908, después de su muerte.

En el retrato realizado por Maraschini, la figura de Artigas, de medio cuerpo, aparece ligeramente rotada hacia la derecha, con charreteras doradas y bordados en su uniforme de general, detalles que remiten al retrato más popular de Fructuoso Rivera, obra de Amadeo Gras (1805-1871) de 1833. Artigas apoya la mano izquierda en la empuñadura de la espada, en tanto con la derecha señala la siguiente frase de un pergamino sobre la mesa: *No venderé el patrimonio de los Orientales al bajo precio de la necesidad.*

En cuanto a *Artigas en la puerta de la Ciudadela*, de Juan Manuel Blanes, el catálogo de la *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes (1941)* señala que con esta obra el pintor 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” (p. 129). El pintor representó a Artigas en la puerta de la Ciudadela de manera simbólica, con aire triunfal frente a ese símbolo militar español en el Río de la Plata. En ese sentido, la obra puede interpretarse como el triunfo de los orientales en 1815, cuando los artiguistas tomaron Montevideo, gobernada primero por los regentistas y luego de junio de 1814 por el Directorio de Buenos Aires. Para Demasi (2001), haber ubicado al héroe en la puerta de la Ciudadela tiene un gran valor simbólico, ya que permite reconciliar dos elementos antagónicos: Artigas y la ciudad de Montevideo, fundamental para la “construcción de una historia común” (p. 349).

Dicho retrato, expuesto en 1908, tras la muerte del pintor, no estuvo exento de polémicas. En ese sentido, resultan reveladores dos artículos publicados en el diario *La Razón* de Montevideo. En uno de ellos se expresaba que, en las escuelas públicas, en las oficinas del Estado, en los hogares y en todos los lugares en que fuera necesaria la figura de Artigas, debía tenerse “una reproducción del magnífico cuadro de Blanes, que evoca toda la grandeza del héroe nacional” (*La Razón*, Año XXX, N° 8691, p. 3, Montevideo, 9 de abril de 1908). Sin embargo, pocos días después, otro comentarista de dicho periódico expresaba:

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. (*La Razón*, Año XXX, N.º 8699, p. 2, Montevideo, 15 de abril de 1908, *Abdul-i-Achis*, ‘seudónimo’)

Esta crítica deja al descubierto que Blanes creó un Artigas “nuevo”, que se apartaba del dibujo del prócer ya anciano en Paraguay que hizo el viajero francés Alfred Demersay. En ese sentido, Malosetti Costa (2013) señala que Blanes le 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” (p. 9). Una parte del público lo consideró “ajustado a la realidad”, en tanto otra lo denigró como una imagen física

y moralmente falsa, indigna del héroe. Precisamente, el pasaje citado hace referencia a la cuestionable dimensión moral que transmitía su fisonomía. Sin embargo, el retrato fue resignificado a partir de 1950, instalándose de manera potente en la memoria colectiva, convirtiéndose así en la imagen definitiva del héroe nacional (Malosetti Costa, 2013).

5.3 La construcción del héroe de bronce

El primer monumento a Artigas fue realizado por Juan Luis Blanes (1856-1895), cuya muerte prematura determinó que fuera su padre, el pintor, quien concluyera la obra. Esta escultura, mencionada anteriormente, fue inaugurada el 25 de agosto de 1898 en la Plaza Independencia de San José y representa a Artigas de pie, con poncho al hombro y uniforme del Cuerpo de Blandengues, quien, en ademán de saludo, lleva un sombrero de campaña en su mano derecha. El prócer tiene la espada envainada, en cuya empuñadura apoya su mano izquierda, como dispuesto a defender al pueblo oriental. En consonancia con la historiografía reivindicatoria de Artigas de fines del siglo XIX, la obra representa a un héroe de brazos abiertos, que se muestra cercano al pueblo por el cual luchó. El pedestal del monumento tiene 10,5 metros de altura y fue construido con piedra granito.

Sin embargo, era necesaria una estatua ecuestre del caudillo, como la que tenía el general San Martín en Buenos Aires desde 1862. Dichas estatuas buscaban enfatizar el liderazgo activo de los personajes retratados. Para ello, la ley del 5 de julio de 1883 convocó a un concurso internacional, siendo seleccionado el proyecto del escultor uruguayo Federico Soneira (1830-1900). La obra no se concretó, pero la maqueta se conserva en el Museo Nicolás García Uriburu, en Maldonado.

Finalmente, el decreto del Poder Ejecutivo del 10 de mayo de 1907 resolvió la erección del monumento en la Plaza Independencia. Al respecto, el presidente Williman expresó:

Que honrar a los héroes sirve, a un tiempo, de premio, de estímulo y de ejemplo (...) Que es un anhelo del alma nacional el pensamiento de levantar una estatua al General Artigas, libertador y mártir, héroe por la abnegación, por el denuedo y por el infortunio (...) Que no es posible retardar por más tiempo el advenimiento del día en que, según dijera el Doctor Carlos María Ramírez los niños, el ejército y el pueblo se inclinarán ante la estatua del gran calumniado de la Historia de América. (Decreto del Poder Ejecutivo, 10 de mayo, 1907)

A través de estas palabras puede apreciarse que la estatua ya era visualizada como “objeto de culto” (Tomeo, 2013, p. 79), que tenía una clara función moral y educativa. En palabras de Williman, Artigas ya no solo era libertador sino mártir y víctima de una larga campaña difamatoria. Su estatua se concebía como una reivindicación *post mortem* del caudillo. En ese sentido, el escritor argentino Ricardo Rojas se refirió en 1909 a la “pedagogía” de las estatuas. Sobre el particular expresaba:

Insisto sobre el tema, porque las estatuas pertenecen a la Historia y a la pedagogía de la Historia. Son como los museos, una forma intuitiva y eficaz de enseñanza. En un país como el nuestro, ellas han de influir no solamente sobre el alma de las nuevas generaciones, según el viejo propósito, sino sobre la imaginación de las nuevas avalanchas inmigratorias. Las sugerencias estéticas y civiles que de ellas se desprenden, son un problema de política y de pedagogía, como todos los problemas de la Historia. (Rojas, 1909, p. 273)

Es decir que el autor confería a la estatuaria una función pedagógica, capaz de inculcar valores nacionales en una población con un alto porcentaje de inmigrantes europeos, como era el caso de Argentina y Uruguay entre finales del siglo XIX y principios del XX. Por otra parte, la inversión en estatuas reflejaba cuán civilizado era el país, por lo cual el concurso tenía, además de una finalidad artística, un propósito político (Tomeo, 2013). Así, el artículo 1° del decreto del 10 de mayo de 1907, durante la presidencia de Claudio Williman (1907-1911), disponía la erección de un monumento a Artigas, “precursor de la nacionalidad oriental” y “prócer insigne de la emancipación americana”.

Asimismo, el mencionado decreto de 1907 designó, en su artículo cuarto, a Juan Zorrilla de San Martín para que “de acuerdo con las instrucciones del Gobierno”, preparara una Memoria sobre la personalidad de Artigas, proporcionando un *canon* a los artistas que se presentarían al concurso. Sin embargo, la interpretación de esas pautas escritas, por parte de los escultores, dio lugar a distintos proyectos, como se aprecia especialmente en las dos obras finalistas, tan disímiles entre sí.

5.4 La Epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay (1910), de Juan Zorrilla de San Martín

Resulta sumamente importante el análisis de *La Epopeya de Artigas*, ya que ella brindó, de acuerdo con las indicaciones gubernamentales, las pautas para la creación del máximo monumento al prócer nacional. De ahí la trascendencia que tiene

la obra en la consideración de las razones artísticas y políticas presentes en la representación escultórica de Artigas. La propia denominación “epopeya” remite a una composición literaria que narra las hazañas legendarias de personajes heroicos que, generalmente, están vinculadas con el origen de un pueblo. En ellas, muchas veces intervienen dioses o elementos fantásticos, como en *La Epopeya de Gilgamesh* (2500-2000 a. C.), una narración acadia que constituye la obra épica más antigua conocida. Otros ejemplos son las epopeyas griegas, la *Ilíada* y la *Odisea*, atribuidas a Homero (ca. s. VIII a. C.).

En opinión de Zubillaga (2007), la elección estética del autor, lejos de representar un anacronismo literario, constituyó un “atrevimiento historiográfico” (p. 221) en un contexto de producción fuertemente erudito. La combinación del saber y el sentir era la base de la teoría de Zorrilla para la comprensión del pasado. Así, la función de la historia aparecía vinculada a la formación del patriotismo y la construcción identitaria nacional (Zubillaga, 2007).

La obra de Zorrilla se inicia con una fotografía en blanco y negro del retrato de Artigas en la puerta de la Ciudadela creado por Blanes, con un epígrafe que señala que se trata de Artigas en 1810, cuando era “Ayudante Mayor del Cuerpo de Blandengues de la Frontera de Montevideo”. La inclusión en el libro de dicha imagen, de reciente exposición pública (1908), la posicionó como un referente visual para las creaciones escultóricas. *La Epopeya de Artigas*, que abarca desde el nacimiento hasta la muerte del caudillo, fue publicada en dos tomos, en el año 1910. El primero está compuesto por dieciséis Conferencias y el segundo comprende desde la Conferencia XVII a la XXVII.

El primer tomo se inicia con la transcripción del decreto de 1907 y una carta “confidencial” de Zorrilla al Ministro de Relaciones Exteriores, Jacobo Varela Acevedo (1876-1962), en la cual el escritor se presenta como un intermediario entre el Gobierno y los artistas. En la primera Conferencia, Zorrilla (1910) manifiesta la necesidad del pueblo oriental “de dar forma artística perdurable al más alto exponente de su vida y de su gloria” (p. 2). Asimismo, el autor reconoce la dificultad de transmitir “la fe tradicional de la nación uruguaya” (p. 3) a creadores, en su mayoría, europeos. Por ello, apelando a sus conocimientos del arte clásico y de “los héroes de hierro” de la Reconquista española, Zorrilla (1910) quiere despertar en ellos esa “visión interna”

capaz de hacerles crear “una obra sincera, obra de fe” (p. 4). El autor expresa claramente sus propósitos:

Voy a mostraros a Artigas, que se proyecta como un mito sobre el fondo oscuro de nuestros tiempos heroicos; a hacerlos conocer su época y su ambiente, con la mayor plasticidad posible; su significado, la enorme proyección de su sombra en el cuadro espléndido de la revolución americana, y su perpetua palpitación subterránea bajo el suelo sagrado que los orientales pisamos, y amamos, y sentimos latir en nosotros mismos. (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I, p. 4)

Este pasaje resulta ilustrativo de la connotación religiosa o sagrada dada por el autor a la figura del prócer y la mística del propio territorio oriental como “suelo sagrado”. La predeterminación que señala Osaba (2012), de esa tierra que daría lugar a la nación que “fatalmente” se constituiría. Asimismo, la palabra *fe* es recurrente en todo el texto, así como la alusión a ciertos pasajes bíblicos como uno del *Libro de Job* en el *Antiguo Testamento*.

Cabe destacar que, si bien Zorrilla había proporcionado anteriormente el *canon* para la creación del monumento a Juan Antonio Lavalleja⁷, inaugurado en 1902 en la ciudad de Minas, reconoce que la tarea de hacer lo mismo con Artigas es mucho más compleja. Por eso, resulta interesante la caracterización que el autor hace del personaje:

Veréis, pues, en él, los rasgos propios del mensajero, del héroe: la soledad, la visión profética, la revelación del mensaje divino, el secreto manifiesto que acaban todos por entender; veréis, por consiguiente, al lado de la admiración rayana en culto, el desconocimiento, la contradicción, la persecución, el odio; la corona, por fin, que, como la de todos los héroes, será de espinas. (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I, p. 7)

Puede apreciarse una fuerte connotación religiosa en las palabras de Zorrilla, quien atribuye a Artigas los caracteres propios de quienes están destinados a cumplir una misión en el mundo. El caudillo comparte, entonces, el periplo de otros héroes que, incomprendidos, fueron perseguidos y combatidos. En ese sentido, la construcción de una “leyenda negra” sobre su persona y su exilio en el Paraguay hasta el final de sus días, contribuyeron a la imagen de “mártir” que el escritor parece concederle al prócer. Resulta significativa la referencia a la corona de espinas, propia de Jesús de Nazareth y del calvario al que, según el Nuevo Testamento, aquel fue sometido en su camino a la crucifixión. Así, esta obra presenta a un Artigas mítico y

⁷ Dicha obra, del escultor Juan Manuel Ferrari (1874-1916), fue el primer monumento ecuestre del país.

místico, que al igual que otros héroes en la historia fue finalmente reivindicado y cuyos ideales se transformaron en fuente permanente de inspiración.

En relación con el monumento a erigirse, Zorrilla (1910) señala que estará ubicado en un alto promontorio, que será “el altar cívico de la patria uruguaya” (T. I, p. 7). Nuevamente, el autor utiliza una terminología religiosa o sagrada para dar una idea de la importancia simbólica de dicha construcción. Este aspecto resulta interesante ya que el país estaba inmerso en un proceso de secularización que, entre otras cosas, suprimió la enseñanza religiosa en las escuelas públicas en 1909. Al respecto, señala Guigou (2009) que la laicidad no pudo abandonar el campo religioso, “siendo el Estado-nación un producto privilegiado y regulador de la mencionada religión civil” (p. 1).

En la Conferencia II, bajo el título *El teatro*, Zorrilla hace una reseña desde los tiempos de la conquista española y portuguesa del continente americano hasta el nacimiento de Artigas. En la Conferencia III, *En la región de las madres*, el autor hace referencia a las ciudades como “núcleo de civilización”, las cuales, como Buenos Aires o Montevideo, permitieron desarrollar un principio vital preexistente. Por ello, Zorrilla (1910) afirma que Uruguay ya existía potencialmente como alma o “entelequia de un pueblo” (T. I, p. 47). La Conferencia IV, *Washington*, está dedicada a la independencia de la América inglesa y al nacimiento de los Estados Unidos y coloca junto a la “figura de oro” de Washington, “la de hierro de nuestro caudillo, de nuestro profeta (...) la del héroe pobre del Uruguay” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I, p. 71). En la quinta Conferencia, titulada *Mil ochocientos diez*, se aboca a la crisis dinástica en España y a la Revolución de Mayo, en tanto la Conferencia VI, denominada *La fecha inicia*⁸, comprende la revolución en la Banda Oriental.

En la séptima Conferencia, Zorrilla (1910) se ocupa de Artigas, presentando a su abuelo como un “hidalgo soldado de coraceros, natural de Zaragoza” (T. I, p. 150), que formó parte del primer Cabildo de Montevideo, constituido por Zabala en 1730. Respecto a su padre, el autor lo caracteriza como un militar que prestó “grandes servicios”, pero que tenía “el pecado original” de ser criollo, por lo cual, al igual que su hijo, José Gervasio, no pudo trascender el rango de capitán de caballería. Cabe destacar que Zorrilla divide la vida de Artigas en tres épocas: su vida privada, desde

⁸ En alusión al inicio de la Revolución, el 25 de mayo de 1810 en Buenos Aires.

su nacimiento (1764) hasta su ingreso a la milicia en 1797; sus catorce años de carrera militar hasta 1811; y “por fin, su grande historia”, que comprendería su lucha revolucionaria (1811-1820), así como su exilio y muerte en el Paraguay (1850). El autor hace énfasis en que Artigas vivía frugalmente, incluso en la plenitud de su predomino, llegando a afirmar que vivió y murió en la pobreza, de manera similar a un anacoreta, que odiaba la ambición y carecía de soberbia, pero que era altivo ante las “falsas grandezas” (Zorrilla de San Martín, 1910).

Respecto a las características físicas de Artigas, Zorrilla reconoce la escasa iconografía del caudillo, basada únicamente en el dibujo realizado por Demersay y atribuido durante mucho tiempo a Bonpland⁹. El autor destaca el “gran retrato” creado por Blanes, aunque sostiene que la obra de Carlos María Herrera, *Artigas frente a Montevideo después de la Batalla de Las Piedras*, parece “haber sentido con mayor intensidad la persona de Artigas” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I, p. 161). En esta última pintura, se observa una figura ecuestre del prócer acompañada, en segundo plano, por un gaucho y un indio. Los rasgos de Artigas, quien aparece de perfil, parecen inspirados en el dibujo del francés. Asimismo, la escultura de Zanelli, ganadora del concurso, resulta la más cercana a esta representación pictórica. En ese sentido, el propio artista reconoció que tomó en consideración las opiniones de Zorrilla para la creación de su obra.

Resulta interesante la descripción física de Artigas que brinda Zorrilla siguiendo algunas descripciones de quienes lo vieron, así como el testimonio de una sobrina del prócer, Josefa Ravía y la semblanza del personaje realizada por el eclesiástico e historiador argentino Gregorio Funes (1749-1829), conocido como el Deán Funes. En base a esas lecturas, Zorrilla presenta a Artigas como un hombre de mediana estatura, de escaso cabello, castaño claro o rubio, con una incipiente calvicie. También, el autor señala que el caudillo no tenía una contextura atlética ni robusta y que su aspecto “era más bien delicado (...) Tenía la cara ovalada, aguileña la nariz, los ojos grandes y claros” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I, p. 163).

En la Conferencia IX, el autor expone sobre la importancia de la Batalla de Las Piedras y el Éxodo del Pueblo Oriental, comparando este último con las proezas de

⁹ Inicialmente el dibujo fue atribuido a Aimé Bonpland (1773-1858), médico, naturalista y botánico francés, pero luego se estableció la autoría de Alfred Demersay, según consta en el Atlas que acompaña su libro *Historia física, económica y política del Paraguay* (Fernández Saldaña, 1937).

héroes de la mitología griega, como Ulises. De esta manera, Zorrilla (1910) señala el carácter “sagrado” de la migración oriental, a la cual considera como una “patria peregrinante” (p. 223). Asimismo, cabe destacar que, si bien Bauzá¹⁰ ya había otorgado una connotación bíblica al suceso, fue Clemente Fregeiro (1853-1923) quien lo denominó el *Éxodo del Pueblo Oriental* en un capítulo de su obra inconclusa, *Artigas. Estudio histórico*, publicado en un periódico montevideano e incorporado en 1885 a los *Anales del Ateneo*. En la Conferencia X, *Frente a Montevideo*, Zorrilla desarrolla el enfrentamiento entre Artigas y el gobierno porteño y el Segundo Sitio de Montevideo (1812-1814). También, el autor hace referencia a la distante relación del prócer con la ciudad de Montevideo y presenta a Purificación con un carácter “homérico”, como la ciudad “uruguaya”, que no es hija de conquistadores, sino que es “la primogénita” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. I., p. 359).

Por su parte, cabe destacar la Conferencia XV, que está dedicada al “Gobierno del héroe”. Resulta interesante cómo Zorrilla (1910) contrapone la figura de San Martín con la de Artigas, señalando que cuando aquel dominó el Perú recurrió a la ostentación propia del régimen monárquico, en tanto “Artigas es la antítesis de todo eso. Él (...) sabe que la conservación y el afianzamiento de la independencia oriental no está en la apariencia” (T. I, p. 356).

Otro elemento a considerar es la importancia que Zorrilla otorga a la religión católica en la formación de Artigas, ya que ella modelaba las costumbres y la educación de la época. En ese sentido, el autor señala las vinculaciones del caudillo con la comunidad franciscana, aunque en el terreno religioso lo encuentra menos ferviente que Belgrano, pero más sincero que San Martín. Es decir, Zorrilla entiende que la propia vida del prócer transmitía esos valores cristianos, sin necesidad de realizar grandes manifestaciones al respecto. Así, el autor lo presenta como un hombre justo y ecuánime, preocupado por el bienestar de su pueblo. Por eso, Zorrilla descarta de plano que Artigas haya gobernado arbitrariamente o como un “tirano” y destaca su espíritu democrático, el cual puede apreciarse en las atribuciones que dio a los cabildos, en especial al de Montevideo. Tras narrar distintas anécdotas en las cuales destaca la humildad del caudillo, quien rechazaba los títulos ofrecidos por considerarlos “superfluos”, el autor pregunta a los artistas: “¿Véis bien al hombre,

¹⁰ Francisco Bauzá. *Historia de la dominación española en el Uruguay* (1882).

amigos artistas? ¿Sentís un carácter, un carácter marmóreo?” (Zorrilla, 1910, T. I, p. 385). Es posible apreciar el esfuerzo del escritor por transmitir la personalidad del prócer, que entiende inspirará a los artistas para crear su imagen “verdadera”.

Respecto al segundo tomo de esta obra, en la Conferencia XVIII el autor se refiere al “milagro heroico” que buscaba Artigas al invadir las Misiones Orientales a fines de 1816, ocupadas por los luso-brasileños desde 1801. “Se lanza solo a la invasión temeraria; va a buscar, para imponer su evangelio republicano, el milagro heroico” (Zorrilla, 1910, T. II, p. 59), a pesar de la complicidad del Directorio de Buenos Aires con el invasor extranjero. Por lo cual, Zorrilla subraya la tenacidad de sus más de tres años de lucha contra los portugueses, desde fines de 1816 hasta la derrota de las fuerzas artiguistas en la Batalla de Tacuarembó, el 22 de enero de 1820. Nuevamente, se aprecia la connotación religiosa con que el autor impregna las acciones de Artigas. De esta manera, Zorrilla presenta al prócer como el héroe que se inmoló por su causa y por su pueblo. El autor abunda en referencias de este tipo, que colocan a Artigas en el lugar de un “cordero inmolado”, de una “víctima propiciatoria”, cargando así al personaje de profundas reminiscencias bíblicas. También, en su obra abundan las referencias mitológicas, ya que Zorrilla remite a los artistas al mito de Prometeo para lograr su “inspiración marmórea”, cuando expresa:

Aquel hijo del titán, que, después de sostener a Júpiter, roba a éste el fuego, para darlo a los hombres, sus hermanos vencidos, y expía su robo en el suplicio de la montaña Escitia, es el símbolo eterno de los libertadores de hombres (...) Prometeo, más que el arquitecto del ser humano, es el generador de las estirpes; él formó a los hombres, *modelándolos con légamo del caos*. (Zorrilla de San Martín, 1919, T. II, p. 150)

Y, estableciendo un paralelismo entre el mito griego y el del prócer uruguayo, el autor afirma: “¡Oh, Libertador! ¡Oh, padre Artigas, hijo de Gea, de la madre tierra, hombre autóctono, generador de estirpes modeladas con el limo virgen, padre de razas nuevas, depositarias del eterno fuego!” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. II, p. 151). Así, Artigas adquiere una dimensión mitológica que lo coloca en el origen de la patria oriental.

Una obra literaria cuya lectura Zorrilla recomienda a los artistas es *El rey Lear*, ya que ella representa un drama humano universal. Zorrilla establece el paralelismo entre la obra de Shakespeare y la historia de Artigas, presentando al prócer como el rey en medio de la tempestad y a López y Ramírez, caudillos de Santa Fe y Entre

Ríos, respectivamente, como hombres que, “mordidos por la serpiente”, lo traicionaron con el Tratado del Pilar, el 23 de febrero de 1820. Artigas, rehusando el ofrecimiento de asilo en los Estados Unidos, en “la democracia de Washington, su hermano” (Zorrilla de San Martín, 1910, T. II, p. 297), marchó al Paraguay de Rodríguez de Francia¹¹. Según el autor, el prócer actuó así porque vio que su misión estaba cumplida.

Asimismo, el autor se refiere a la “formidable” campaña de desprestigio que intentó aniquilar al caudillo y dejarlo sepultado para siempre. Sin embargo, Zorrilla (1910) informa a los artistas sobre el “maravilloso fenómeno” de resurgimiento del héroe, ascendiendo “hasta la apoteosis, hasta la cabeza luminosa de vuestra estatua” (T. II, p. 405). En ese sentido, las luchas internas de la reciente República Oriental solo podían ser conjuradas por un hombre, “el indiscutible, el casi sagrado: Artigas” (Zorrilla, 1910, T. II, p. 407). En 1855, siendo presidente Venancio Flores, fueron repatriados los restos del caudillo desde el Paraguay y colocados en el Cementerio Central.

Hacia el final de la obra, en la Conferencia XXVII, *Artigas muerto*, Zorrilla (1910) expresa: “Eso ha llegado a ser Artigas para nuestra fe nacional, amigos míos: la revelación en carne de hombre, en una conciencia humana, de una misión divina, confiada, por alguna razón recóndita, a nuestro pueblo atlántico” (p. 432). Este pasaje resulta en sí mismo una síntesis del espíritu con que Zorrilla escribió *La Epopeya de Artigas*, ya que en él es posible apreciar la connotación bíblico religiosa que impregna toda la obra. El amor a la patria aparece como una manifestación de fe, Artigas como una especie de “mesías” que lleva adelante una misión divina y el Uruguay como la tierra elegida y predestinada a ser una nación. Zorrilla (1910) coloca en Artigas una misión “mesiánica” que todos terminarán por entender, estableciendo así una analogía con el propio Jesús, señalando un ciclo de prédica, muerte y resurrección del caudillo. Así, el prócer aparece como predestinado a contribuir a la génesis de la patria que estaba llamada a ser. Se trata de una visión providencialista de la nación, también presente en autores como Francisco Bauzá y Clemente Fregeiro.

¹¹ José Gaspar Rodríguez de Francia fue Dictador Perpetuo de la República del Paraguay entre 1816 y 1840.

Cabe señalar dos de las polémicas que suscitó la publicación de *La Epopeya de Artigas*. Según Zubillaga (2007), la mayor de ellas giró en torno a la propia naturaleza de la obra y a los criterios metodológicos para su elaboración. Esto llevó al enfrentamiento entre Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo, dos férreos defensores de la figura de Artigas. Acevedo acusó a Zorrilla de haber tomado, en la elaboración de *La Epopeya...*, parte de su labor heurística, expuesta en la obra *Artigas, Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres. Su obra cívica. Alegato Histórico* (1909). Zorrilla se defendió, a través de un artículo en el diario *La Razón* de Montevideo, aduciendo que el documento histórico no era propiedad de quien lo encontraba y publicaba, sino de quien lo leía. La otra polémica involucró a Juan B. Schiaffino¹², quien, defendiendo un *canon* esteticista, consideraba que la descripción física de Artigas hecha por Zorrilla no era digna de un héroe. Zorrilla no le respondió (Zubillaga, 2007).

5.5 Las dos obras finalistas del concurso: ¿un Artigas “criollo” o un Artigas “universal”?

Si bien existió la polémica, estrechamente vinculada con la propia dimensión de la figura del caudillo oriental, acerca del tono localista o universal que debía tener la obra, predominó la opinión favorable a la “universalidad” del monumento, puesto que ella permitía inscribir el proceso histórico local dentro de la historia universal. En ese sentido, la construcción de un Artigas “universal” respondía a la clara intencionalidad política de vincular al prócer con los grandes personajes de la historia, siendo el lenguaje neoclásico el más idóneo para ello. Este último, inspirado en el arte grecorromano, se desarrolló en Europa entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX y se expresó a través de la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura y la música. En Estados Unidos, el Neoclasicismo fue introducido por Thomas Jefferson (1743-1826), quien también era arquitecto, en el último tercio del siglo XVIII.

El arte neoclásico también se extendió a América Latina colonial. En el siglo XIX, tras la independencia de España, dicho estilo, de líneas puras y orden riguroso, cumplió una tarea de educación cívica en las jóvenes repúblicas latinoamericanas. En lugar de la función religiosa y didáctica que se asignó al arte barroco (ca. 1600-1750), el neoclásico fue un arte rigurosamente proyectado, acorde al ideal iluminista. Así, la

¹² Abogado, político y periodista uruguayo.

forma de edificios tales como escuelas, hospitales y mercados, obedeció a una función y a una espacialidad racionalmente calculadas. Asimismo, dicho estilo permitía representar la idea de la universalidad e inmutabilidad de los conceptos. Por ello, la escultura neoclásica era propicia para materializar el arquetipo del héroe universal. Si bien en la segunda mitad del siglo XIX las reglas del arte neoclásico empezaron a decaer en Europa, fueron utilizadas por artistas latinoamericanos, como Blanes, ya que resultaban útiles para reconstruir ciertos episodios históricos de las nuevas repúblicas.

A principios del siglo XX, en Uruguay se retomó la idea de construir un monumento ecuestre del caudillo nacional, dado el fuerte valor simbólico de este tipo de representación escultórica. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, el caballo fue esencial para transmitir información, librar batallas y practicar la política a gran escala. Por ello, la escultura ecuestre se convirtió en símbolo del gobernante y del guerrero. En ese sentido, Raulff (2009) se refiere a la “cultura centáurica” que se extendió hasta fines del siglo XIX, en que comenzó el proceso de sustitución del caballo, impulsado por la electricidad y los motores de combustión interna. Por lo tanto, una estatua ecuestre de Artigas era idónea para mostrarlo en su faceta activa, como militar, estadista y patriarca.



Izquierda: Fotografía del boceto presentado en el concurso por el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari (1912). Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Derecha: Boceto a escala reducida de la figura ecuestre de dicho monumento (1913). Bronce (46 x 18 x 34 cm). Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

La revista *La Semana* siguió los pormenores del concurso internacional convocado a tal efecto, publicando en los últimos meses de 1912 fotografías de los distintos proyectos. Particularmente, en el ejemplar del 25 de agosto de 1912 la publicación hizo una relación sucinta de los cuarenta y cinco bocetos presentados.

Los proyectos finalistas fueron el del italiano Angelo Zanelli (1879-1942) y el del uruguayo Juan Manuel Ferrari (1874-1916). El boceto de este último se apartó del estilo preferido por las autoridades, consignado en la obra de Zorrilla de San Martín y, por ende, de los criterios de evaluación del tribunal encargado de elegir la obra ganadora. Ferrari optó por una figura ecuestre en que la vitalidad reside en el caballo, en contraste con la actitud de recogimiento del caudillo. Así, el prócer aparece con los brazos cruzados bajo el poncho y la cabeza gacha. Precisamente, la originalidad de la obra y, a su vez, el desconcierto que genera, radica en la aparente actitud de derrota del héroe. Sin embargo, dicha obra se entiende en su conjunto, ya que la base se aparta de las formas geométricas del academicismo, para representar al pueblo oriental como una “masa humana” que emerge de la roca y hacia la cual mira el prócer (Beretta, González y Cazet, 2014, p. 214).

Pero ese conjunto escultórico solo puede apreciarse en las fotografías del boceto original presentado al concurso y publicadas en *La Semana*. En cambio, el boceto de la figura ecuestre, sin su pedestal, conservado en el Museo Nacional de Artes Visuales, desvirtúa el sentido de la obra de Ferrari, puesto que enfatiza la soledad de la derrota del caudillo y no su rol de conductor y conducido, parafraseando a Barrán¹³, que parece transmitir todo el conjunto escultórico.



Izquierda: Boceto a escala reducida del monumento ecuestre de José Artigas (1923). Autor: Angelo Zanelli. Bronce fundido a partir de un original de yeso. Museo Histórico Nacional.

Derecha: Monumento ecuestre de José Artigas creado por A. Zanelli. Estatua de bronce con basamento de granito. Altura: 17 metros. Plaza Independencia, Montevideo.



Frente a la expresividad de la obra de Ferrari, de tono localista, Zanelli propuso una obra de estilo clásico y carácter universal. Este último imaginó un héroe acorde a la tradición occidental y europea en que Zorrilla también pretendía inscribir al

¹³ Barrán, J. P. (1986, 20 de junio). Artigas: del culto a la traición, *Brecha*, p. 11.

personaje. En ese sentido, tras ganar el concurso, Zanelli envió al escritor una fotografía de su boceto, dando cuenta de que se inspiró en *La Epopeya de Artigas* para la representación escultórica del héroe. Así, Zorrilla aparece como el “padre espiritual de la estatua” (Herrera Mac Lean, 1923, p. 666), en tanto sus palabras guiaron la creación del artista italiano. Precisamente, en su dedicatoria, el escultor expresaba: “Al Doctor Juan Zorrilla de San Martín, en cuya grande obra me he inspirado para mi modesto trabajo. En prenda de homenaje reverente. Roma, 2 de julio de 1916. Angelo Zanelli” (*Mundo Uruguayo*, 19 de junio de 1919).

Una comisión de artistas¹⁴, designada para asesorar el fallo, se expidió a favor del boceto de Zanelli en una nota enviada a la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, encargada del concurso, el 6 de enero de 1913. En dicha nota, se señalaba que la obra de Zanelli era de una “soberana belleza”, que hacía olvidar la ausencia de un carácter nacional en ella. “De estilo clásico puro, recuerda monumentos célebres, gloria de Arte y Naciones, lo que halaga nuestro amor propio, haciéndonos ambicionar poseer un monumento que nos honraría por los siglos de los siglos” (Colección MHN, Tomo 61, *Actas de la Comisión N. del Centenario de la Batalla de Las Piedras 1909-1915. Libro de Actas*, Acta núm. 38, 11 de enero de 1913). Es decir, la preferencia por el proyecto de Zanelli radicaba en su carácter universal, que contrastaba con el carácter nacional o criollo de la obra de Ferrari.

Asimismo, los artistas destacaban que el monumento de Zanelli representaba a un Artigas “vencedor”, siendo un “símbolo de la victoria que a través del tiempo han tenido sus ideas”. Por lo tanto, la obra presentaba a un Artigas triunfante, convertido en héroe y en símbolo de la patria. De esta manera, se incluía al prócer en el panteón de los grandes héroes universales. Incluso, el equino representado no era un caballo criollo, sino el caballo clásico del héroe, presente en muchas obras de este tipo. Por su parte, el emplazamiento del monumento en la principal plaza de Montevideo lograría simbólicamente la reconciliación entre el héroe y la ciudad.

Finalmente, la Comisión emitió su fallo el 13 de febrero de 1915 y, si bien no estaba obligada a seguir el criterio de los artistas consultados dos años antes, el veredicto estuvo en sintonía con aquel. Al respecto, Zorrilla, miembro de la Comisión, expresó: “el Artigas de Zanelli puede no ser un retrato de Artigas, pero es la forma

¹⁴ Integrada por Carlos María Herrera, Domingo Laporte, Alfredo R. Campos, Vicente Puig y Luis Cantú.

bella, consagrada por la humanidad e inteligible para todos los hombres, del espíritu del héroe oriental, de su carácter, de su misión histórica” (Colección MHN, Tomo 61, *Actas de la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras 1909-1915. Libro de Actas*, Acta núm. 47, 13 de febrero de 1915). En ese sentido, Zorrilla puso el énfasis en la universalidad del discurso visual de la obra, que permite comprender a cualquier observador el carácter heroico del personaje.

Es así que, ante la imposibilidad de lograr una síntesis entre la tendencia localista y la universal, representadas por Ferrari y Zanelli, respectivamente, el jurado se inclinó por la obra de este último ya que, a pesar de no contener “ninguna virtualidad americana” (Herrera Mac Lean, 1923, p. 664), ofrecía un aspecto sobrio y monumental. El crítico de arte entendía acertada la decisión del Tribunal. Sin embargo, en 1923, enfrentado al monumento instalado en medio de la plaza, Herrera Mac Lean objetó la ausencia de una “chispa nativa”, que hubiera sido deseable en la obra definitiva, así como la escala del monumento y su falta de armonía con el ambiente que, por contraste, hacía parecer minúscula toda la arquitectura de la plaza. Asimismo, el autor coincidía con Zorrilla en que un lugar más apropiado para su emplazamiento hubiese sido la Plaza Libertad, mirando hacia el Palacio Legislativo. También, en opinión del crítico, no debió pulirse el granito, sino conservar “su áspera contextura, [que] hubiera acrecido el efecto monumental” (Herrera Mac Lean, 1923, p. 666). Pero quizás la mayor crítica formulada por Herrera Mac Lean a Zanelli sea la de que trabajó durante once años en su obra sin visitar Uruguay y tampoco estuvo presente en la instalación del monumento.

Resulta interesante la opinión del arquitecto y profesor universitario Román Berro (1889-1967), en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* poco después de la inauguración de la obra. Según él, el monumento era un “exponente de cultura y de progreso” (Berro, 1923, p. 122). Es decir, la estatua, al tiempo que cumplía una función de veneración al “fundador” de la nacionalidad uruguaya, otorgaba a la ciudad un símbolo de modernidad y progreso, propio de un pueblo culto y “europeizado”. Por lo tanto, dicha creación artística estaba en consonancia con el contexto político del reformismo batllista (1903-1916), que constituyó una segunda fase de la modernización del país¹⁵.

¹⁵ Podemos ubicar la primera fase de dicho proceso entre 1860 y 1903.

En ese sentido, según Frega (2011), la visión idealizada del héroe de Zorrilla de San Martín coincidía con la posición del “nacionalismo cosmopolita que se impulsaba desde el reformismo encabezado por José Batlle y Ordóñez” (p. 18). Precisamente, el 1° de marzo de 1912 el presidente Batlle y Ordóñez solicitaba la autorización de la Asamblea General para efectuar la entrega a Juan Zorrilla de San Martín de la suma de cinco mil pesos, a modo de retribución por *La Epopeya de Artigas*. En dicha comunicación, el presidente de la República se refería a ella como “una obra que la crítica nacional y extranjera han consagrado como completo y brillante estudio sobre el fundador de la nacionalidad uruguaya” (en Zorrilla de San Martín, 1930, p. 12). Dicho pedido fue autorizado por la Asamblea General el 24 de abril de 1912.

5.6 Discurso del Monumento (28 de febrero de 1923), de Juan Zorrilla de San Martín

En nombre de la Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, Zorrilla fue el encargado de pronunciar un discurso con motivo de la inauguración del monumento, el 28 de febrero de 1923, último día de la presidencia de Baltasar Brum (1919-1923). Resulta particularmente interesante el siguiente pasaje, ya que resume el sentido otorgado a la obra:

Y en ese monumento en que, porque resplandece su presencia, su poder y su designio, veremos siempre el paladión¹⁶ y prudente fortaleza de la patria que aclamamos; en ese que dejamos ahí, como lo quiso Homero: sobre el alto promontorio, en la cumbre de la colina. Será visto desde lejos, desde la tierra y el mar, por los hombres que hoy viven y por los hombres futuros. (Zorrilla de San Martín, 1923, p. 19)

Las palabras pronunciadas por Zorrilla están en perfecta armonía con el espíritu de *La Epopeya de Artigas*, siendo el monumento su materialización en bronce. De esta manera, la estatua se convertía en objeto de culto. Precisamente, el término “paladión”, que utiliza Zorrilla, remite a un objeto sagrado, presente en los mitos fundacionales de Troya y Roma. Asimismo, el autor asocia a Artigas con los héroes homéricos, como Ulises, quien regresa, tras muchos años, a su reino de Ítaca. Así, la monumentalidad de la estatua del prócer, quien regresó *post mortem* a su

¹⁶ Del griego *Palládion*. En la mitología grecorromana, estatua de madera que representaba a la diosa Palas y de la cual dependió la seguridad de Troya y, más tarde, de Roma (*Diccionario de mitología griega y romana*. Pierre Grimal, 1989, Editorial Paidós, Barcelona).

patria, lograba su reivindicación definitiva. Evidentemente, el paisaje de la Plaza Independencia un siglo atrás era muy diferente del actual, ya que sus edificios bajos permitían visualizar la estatua desde el río. Finalmente, Zorrilla destaca la función artística y pedagógica de la obra para las futuras generaciones de uruguayos.

Resulta interesante analizar el rol social de Zorrilla de San Martín, quien, por encargo oficial, fue convertido en padre espiritual de la estatua y, por ende, de la reivindicación definitiva del prócer. En ese sentido, Van Dijk (1999) se refiere al control social de la mente a través del discurso, que es “el núcleo de la reproducción del poder y la base de la definición de la hegemonía” (p. 31). El autor analiza las relaciones entre el discurso y el poder, ya que los grupos que detentan los discursos más influyentes en la sociedad pueden controlar, al menos indirectamente, las acciones de los demás. Es así que la interpretación del monumento efectuada por Zorrilla era la oficial y aspiraba a ser la única “verdadera”.

Sin embargo, algunas voces se alzaron en contra de esa visión hegemónica. Los partidos de izquierda veían detrás del “fenómeno nacional” una estrategia de los sectores dominantes para neutralizar la capacidad de lucha del pueblo. Dichos partidos rechazaban el “culto fetichista” por considerar que desmerecía el protagonismo de las masas. Particularmente, el Partido Comunista cuestionaba el concepto mismo de “patria”, en cuanto imponía fronteras y divisiones, recordando, en cambio, el federalismo artiguista (Frega, 1995).

Reflexiones finales

La reivindicación de la figura de Artigas hacia fines del siglo XIX, tanto en la historiografía como en el arte, permitió convertirlo en héroe supremo de la patria. Particularmente, la década de 1880 marcó un punto de inflexión en dicho proceso, con la publicación de las investigaciones históricas de Bauzá, Ramírez y Fregeiro. La figura de Artigas estaba por encima de las divisas partidarias, por lo cual era útil en la construcción identitaria nacional, en el contexto de un Estado que procuraba, a través de la educación, la transmisión de valores patrióticos y la formación de ciudadanos. Sin embargo, el discurso escrito debía ser acompañado por un correlato visual del caudillo, tarea especialmente compleja, tratándose de un hombre del cual prácticamente se desconocía su apariencia física. Distintos artistas asumieron el

desafío de proporcionarle un rostro a Artigas, entre ellos Juan Manuel Blanes, cuyo retrato se convirtió, con el transcurso del tiempo, en la imagen “definitiva” del prócer.

El proceso de construcción del héroe nacional, tanto desde el discurso escrito como visual, tuvo su momento culminante con su representación monumental en la Plaza Independencia. Y esto fue así por la especial connotación que, a lo largo de la historia, han tenido las esculturas ecuestres de los héroes. El monumento que finalmente lo inmortalizó estuvo inspirado en la *Epopéya* que ideó Zorrilla de San Martín, padre espiritual de la estatua. El escritor narró una historia regional, a la que dio connotaciones bíblicas y mitológicas, vinculando a Artigas con los héroes homéricos. El lenguaje universal estaba en consonancia con la postura cosmopolita del batllismo (1903-1916), ya que permitía integrar bajo el rótulo de “nación” a los inmigrantes europeos de fines del siglo XIX y principios del XX. Al mismo tiempo, este tipo de representaciones escultóricas eran símbolo de un país “civilizado”, que formaba parte de la cultura europea occidental. Por último, un monumento de este tipo, dentro del proceso de secularización que vivía el país, cumplía una función pedagógica, como “altar” de la nueva religión civil.

En definitiva, la obra de Zorrilla de San Martín se explica por su contexto de producción y por su finalidad: fijar el *canon* para la escultura ecuestre de Artigas. En ese sentido, la comisión encargada del respectivo concurso entendió que la obra de Zanelli cumplía con aquel objetivo, que era a la vez artístico y político. Así, la universalidad del discurso visual de la estatua, de inspiración neoclásica, permitió el ingreso definitivo de Artigas en el panteón de los grandes héroes de la historia.

Fuentes

Decreto del Poder Ejecutivo del 10 de mayo de 1907. En *La Epopeya de Artigas*, edición de 1930.

Comunicación del presidente Batlle y Ordóñez a la Asamblea General del 1° de marzo de 1912. En *La Epopeya de Artigas*, edición de 1930.

La Epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay. Tomo I y II. Juan Zorrilla de San Martín (1910). Editada por Librería Nacional Barreiro y Ramos. Disponible en <https://pmb.parlamento.gub.uy/>

Revista *La Semana* (ejemplares de agosto-setiembre de 1912). En *Anáforas*, Facultad de Información y Comunicación, UDELAR. Disponible en <https://anaforas.fic.edu.uy/>

Discurso del Monumento, de Juan Zorrilla de San Martín del 28 de febrero de 1923. Editado por Maximino García en 1923.

Referencias bibliográficas

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE.

Berro, R. (1923). El monumento a Artigas. *Arquitectura. Órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos*, Año VII (68), pp. 120-122.

Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Demasi, C. (2001). La figura de Artigas en la construcción del primer imaginario nacional. En Frega, A., Islas, A. (Coords.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*, pp. 341-351, Montevideo, FHCE, Universidad de la República.

Demasi, C. (2005). La construcción de un "héroe máximo": José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911. *Revista Iberoamericana*, LXXI (213), pp. 1029-1045.

Fernández Saldaña, J. M. (23 de mayo, 1937). Artigas nunca fue retratado por Bonpland. *El Día*. En <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/39654>

Frega, A. (1995). La construcción monumental de un héroe. *Humanas*, Porto Alegre, 18 (1/2) pp. 121-149.

Frega, A. (2011). Bicentenario en Uruguay: apuntes para un nuevo debate. *Revista de Estudios del ISHIR. Unidad Ejecutora en Red. Investigaciones Sociohistóricas Regionales*, 1(1), pp. 14-23.

Frega, A., Islas, A., Beretta, E., González, F., Malosetti, L., Cazet, M. (2014). *Un simple ciudadano, José Artigas*. Montevideo: Museo Histórico Nacional.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Guigou, N. (2009). Laicidad en el Uruguay: mitos y transformaciones de la religión civil uruguaya. *Libertades Laicas. Red Iberoamericana por las libertades laicas*, pp. 1-12.

Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.

Herrera Mac Lean, C. A. (1923). El Monumento a Artigas, de Zanelli. Conceptos críticos. *Pegaso*, (59), pp. 662-670. En *Anáforas*, Facultad de Información y Comunicación, UDELAR. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/35768>

Malosetti Costa, L. (2013). El retrato de José Gervasio Artigas: un ícono nacional. *Observatorio Latinoamericano*, pp. 28-38. Recuperado de [El retrato de José Gervasio Artigas : un ícono nacional \(conicet.gov.ar\)](http://conicet.gov.ar)

Malosetti Costa, L. (2013). El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3), pp. 1-13. Recuperado de [El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir \(conicet.gov.ar\)](http://conicet.gov.ar)

Osaba, J. (2012). *Éxodus*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Pivel Devoto, J. E. (1950-1951). De la leyenda negra al culto artiguista. *Marcha*, Montevideo, junio de 1950 - febrero de 1951.

Porley, C. (20 noviembre, 2014). Es todos y ninguno. *Brecha*.

Raulff, U. (2009). *Adiós al caballo. Historia de una separación*. Barcelona: Taurus.

Rilla, J. (26 de mayo, 2021). Artigas ha vuelto. *Politika*. Recuperado de <https://www.politika.io/index.php/fr/article/artigas-ha-vuelto>

Rojas, R. (1909) (Ed. 2010). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. La Plata: UNIPE.

Sansón Corbo, T. (2004). Un debate rioplatense sobre José Artigas (1884). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, (4), pp. 187-216. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3254/pr.3254.pdf

Sansón Corbo, T. (2012). La Historia y la Escuela. Cohesión y disciplinamiento social en el Uruguay moderno (1860-1900). En Cancino, H., De la Mora., R, Medeiros, L., Benito Moya, S. (Eds.), *Miradas desde la Historia social y la Historia intelectual. América Latina en sus culturas: de los procesos independistas a la globalización*, Universidad Católica de Córdoba, pp. 31-40.

Tomeo, D. (2015). Los caminos que llevaron a Artigas a la Plaza Independencia. *Cuadernos del Claeh*, 34(102), pp. 69-90. Recuperado de <https://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/188>

Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), (186), pp. 23-36.

Zubillaga, C. (2007). Un semillero de controversias: *La Epopeya de Artigas de Zorrilla de San Martín*. *Revista Complutense de Historia de América*, 33, pp. 217-240.