



EL RETRATO DE JOSÉ GERVASIO ARTIGAS: UN ÍCONO NACIONAL*

LAURA MALOSETTI COSTA**

“Whisky para los vencidos!”

Cuarteto de Nos

El poder de las imágenes no deja de ser un tema fascinante, tanto cuando se estudia el pasado como cuando se piensa en su lugar en las sociedades contemporáneas. En diferentes universos de ideas y creencias, ciertas imágenes visuales han demostrado una extraordinaria capacidad de atraer como un imán y de ser preservadas en la memoria. Pero no solamente eso: su capacidad para ser veneradas, despertar devociones y sostener creencias, o bien generar violencia, ser odiadas y temidas, ubica a las representaciones visuales en un lugar activo en el entramado histórico.

Desde esta perspectiva las reflexiones que siguen se plantean como una indagación sobre los poderes e inflexiones del retrato 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.

La celebración del bicentenario de la batalla de Las Piedras vuelve a poner en foco la centralidad de la figura de José Gervasio Artigas en los debates historiográficos, no sólo revitalizando las discusiones e interpretaciones en clave regional sino también proponiendo nuevas miradas sobre sus representaciones iconográficas. Artigas es uno de los héroes americanos cuyo retrato ha sido objeto de más discusiones y dudas. Y no hay héroe sin retrato, podríamos afirmar apropiándonos de la notable reflexión de Louis Marin sobre las relaciones entre representación y poder en *El retrato del rey*, aun cuando esas relaciones sean de muy diferente carácter en la figura del héroe republicano.¹

El Museo Histórico Nacional del Uruguay inauguró en octubre de 2012 la exposición *Un simple ciudadano: José Artigas*, una exhaustiva recopilación de la iconografía de Artigas que ofreció una excelente oportunidad para indagar sobre el lugar de esos retratos en la historia cultural del Uruguay.²

* Una primera versión de este artículo ha sido publicada en la *Revista de la Biblioteca Nacional* 6/7, 2012, Montevideo, Uruguay, pp. 261-278. Algunos párrafos han sido tomados de mi artículo “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe” Catálogo del Museo Histórico Nacional de Montevideo (en prensa)

** Investigadora principal del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas), Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y latinoamericano, IDAES, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Email: malosetticosta@gmail.com

¹ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981. Cfr. en este sentido, la conferencia de Natalia Majluf “De cómo reemplazar a un rey. Retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia, 1808-1830.” Simposio Internacional Cultura Visual y revolución: Hispanoamérica 1808-1830” Lima, Museo de Arte de Lima, 2010.

² “Un simple ciudadano: José Artigas” retoma una cita de la carta de Artigas al Cabildo de Montevideo en 1815. Investigación y Curaduría. Prof. M^a Fernanda González. Inv. Ernesto Beretta. Sra. Mirtha Cazet (Departamento de



El cuadro *Artigas en el puente de la Ciudadela* pintado por Juan Manuel Blanes (1831-1901), es una imagen poderosa. La historia de este cuadro presenta aspectos que, examinados de cerca, pueden contribuir a explicar por qué prevaleció – y prevalece – con un carácter icónico, por encima de todos los otros retratos del prócer uruguayo. Se trata de una pintura al óleo de 1,82 x 1,19 m. Pero ha estado casi siempre confinado en un despacho de la casa de gobierno, de modo que no es el original sino sus innumerables reproducciones las que sucesivas generaciones de uruguayos aprendieron (y aprenden) a reconocer como la figura emblemática del “padre de la patria”.



Juan Manuel Blanes, *Artigas en el puente de la Ciudadela*. c. 1884, óleo sobre tela, 182 x 119 cm. Museo Histórico Nacional, Montevideo

Al menos a partir de 1950, cuando se produjo la gran conmemoración del centenario de la muerte de Artigas, esa imagen circuló ampliamente, 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. Fue la imagen de Artigas publicada en los primeros documentos del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros), y también la que eligió Armando González (“Gonzalito”) escultor afiliado al Partido Comunista para las fábricas de su Artigas ecuestre que hoy se encuentra en el departamento de Artigas tras permanecer largos años en la explanada del Municipio de Montevideo. Allí estaba el 26 de marzo de 1971, cuando el acto inaugural del Frente Amplio. Y poco después esa misma imagen de Blanes volvió a ser utilizada por los militares en el poder, desde la declaración del año 1875 como “año de la orientalidad”: el *Artigas en el puente de la Ciudadela* presidió las reuniones en las que se tejieron los acuerdos del siniestro Plan Cóndor en el Parque Hotel de Montevideo durante la última dictadura militar, por ejemplo. Puede comprenderse esto en relación con la disputa por la figura del prócer y la diversidad de usos que el artiguismo tuvo en el Uruguay de los años sesenta y setenta del siglo XX, tema que ha sido abordado en investigaciones recientes³.

Podría pensarse en la ambigüedad y polisemia de la imagen para poder explicarse cómo casi contemporáneamente, la guerrilla armada, la izquierda institucionalizada y los militares golpistas hicieron uso del mismo retrato de Artigas. A diferencia de lo que ha ocurrido con otros próceres

Antecedentes e Inventarios del MHN). En el catálogo de la misma (en prensa) será publicado el artículo: “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe” de mi autoría.

³ Cfr. Inés Nercesian: “Los ecos de una revolución inconclusa: Artigas y el MLN–Tupamaros” en Ansaldo Waldo, Funes Patricia, Villavicencio Susana (2010) *Bicentenario. Otros relatos*, Editores del Puerto, Buenos Aires.



americanos, como San Martín y Bolívar, de quienes han sido elegidos diferentes retratos en función de las diversas apropiaciones y usos políticos de sus figuras, hubo una verdadera disputa por esa única imagen en el Uruguay. Sin embargo tal vez haya que buscar las razones de la omnipresencia de aquel retrato en la imagen misma. El escultor Armando González, por ejemplo, decía en un reportaje que él puso a su estatua “el rostro de Artigas que tiene en su memoria el pueblo”.

Ese retrato está en el centro del argumento de la película *Artigas, la Redota*, dirigida por César Charlone y estrenada en 2011. Charlone también declaró en los reportajes que se le hicieron cuando el estreno de su película, que él quiso poner en escena el Artigas de su memoria, el que todos los escolares del Uruguay conocen. La película ficcionaliza las dudas del artista al construir la imagen del cuadro. Porque la cuestión de la “verdadera imagen” del prócer siempre estuvo y sigue estando en discusión más allá del éxito de la invención de Blanes. La exposición *Ficciones artiguistas* de Aldo Baroffio y Alejandra González Soca en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (también en 2011), la serie *Postura Heroica* (2010) del colectivo Corto (Fernando Corbo y Martín Torija) y la publicación del ensayo fotográfico *El padre nuestro Artigas* de Martín Atme y Fernando Andacht (ed. Estuario, 2011) dan cuenta no sólo de su popularidad sino también de su interés para estos artistas contemporáneos. El cuadro de Blanes es también 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). Ese retrato se ha instalado, sin lugar a dudas, como lugar privilegiado de la idea del héroe nacional en el Uruguay.

Juan Manuel Blanes nunca lo exhibió al público, evidentemente no lo dio por terminado o bien no se sintió satisfecho con el resultado. Sin embargo trascendieron comentarios sobre el cuadro de algunos amigos y allegados que lo vieron en el taller del artista.

La tela permaneció en el estudio de Blanes en Florencia hasta después de su muerte. Se vio en Montevideo por primera vez en 1908, cuando los herederos de Blanes llevaron desde Florencia el fondo de taller del pintor para ser rematado. Su primera recepción fue tan exitosa como polémica.

Desde que empezaron a fijarse los relatos nacionales a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se construyeron panteones de héroes o “padres fundadores” de las naciones latinoamericanas en una instrumentalización de la historia orientada, en primera instancia, a recuperar figuras de consenso que contribuyeran a la unidad nacional. En el Uruguay, una nación con un largo y cruento pasado de guerra civiles, la figura de José Gervasio Artigas tuvo ese rol, que ha sido analizado en numerosas aproximaciones historiográficas hasta el presente.⁴

Las revoluciones americanas tuvieron lugar poco antes del invento de la fotografía. Los grandes líderes de la guerras de la Independencia fueron retratados al óleo y sus rostros circularon en grabados. Sólo José de San Martín alcanzó a ser retratado en París, en 1848, cuando ya contaba con

⁴ Algunas aproximaciones historiográficas recientes al respecto: Gabriel Peluffo Linari, “Crisis de un inventario” en: Hugo Achúgar 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. José Rilla, en su prólogo a *Lieux de Memoire* 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, FHUCE, Universidad de la República, 2001. Carlos Demasi: “La construcción de un ‘Héroe Máximo’: José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911.” *Revista Iberoamericana*, LXXI, 213, octubre-diciembre 2005, pp. 1029-1045. Clarel de los Santos Flores, *La consagración mítica de Artigas, 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos memorias e identidades*. Montevideo, MEC, 2012.



más de 70 años. Aun así, en las últimas décadas del siglo XIX – de la mano de la construcción de esos relatos nacionales - un nuevo interés por identificar sus retratos y fijar una imagen canónica dio lugar a búsquedas y especulaciones que en algunos casos fueron difíciles. Durante mucho tiempo se interrogó a los retratos disponibles buscando en ellos el referente real, el ser humano de carne y hueso que alguna vez posó (o no) ante el caballete del pintor o la cámara del fotógrafo, aun cuando la realidad del personaje pudiera encontrarse de un modo mucho más directo y preciso en sus palabras. No parece haber identificación ni identidad posible sin la imagen de un rostro, aún cuando sea incierto su origen y su relación con el referente. Persiste un deseo o una creencia en la posibilidad de encontrar una *verdad* en las facciones que es tal vez resultado del interés y el profundo conocimiento que tenemos del rostro humano, la capacidad de leer o de imaginar en ellos sentimientos, valores e ideas.

Esa *verdad*, en el caso de Artigas parece inaprensible pues no fue retratado en vida más que una sola vez, cuando tenía más de 80 años, en unas condiciones que hacen difícil imaginar cómo habrían sido sus facciones. Hacía más de treinta años que Artigas se había retirado, derrotado, al Paraguay, donde había llevado una vida solitaria y retirada (casi la de un prisionero) que le había permitido su antiguo enemigo Gaspar Rodríguez de Francia. Allí lo encontró el naturalista francés Alfred Demersay, quien lo retrató de perfil en un dibujo que publicó (grabado por Sauvageot) en el *Atlas* que acompañó su *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, publicado en París entre 1860 y 1864. Ese retrato resulta problemático, no sólo por lo avanzado de la edad (y el deterioro) del modelo, sino también por la intencionalidad explícita del autor, quien no dudó en caracterizar a su retratado como un “jefe de salteadores de la más formidable especie”, que sólo había usado la política para justificar sus “latrocinios” y crueldades.⁵



Alfred Demersay (dib.), C. Sauvageot (lit.), *Francia y Artigas*. L. Alfred Demersay, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements des Jésuites – Atlas*, Paris, Hachette, 1860 s/d

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

⁵ *Histoire Physique...cit.* II, 365-366. Un análisis detenido de este retrato en: “Artigas: imagen y palabra...” Catálogo MHN, cit.



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. 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. Si bien el autor no mencionó su fuente (sino que apeló al testimonio de veteranos que habían conocido al héroe para legitimar su obra) el retrato resulta de un relativo “rejuvenecimiento” del perfil dibujado por Demersay. Ese fue el primero de una larga serie de retratos realizados a partir de aquel dibujo desde el de Pedro Valenzani en 1865 hasta la “cronografía” realizada por José Zorrilla de San Martín entre 1940 y 1945. Tanto Diógenes Héquet como el mismo Juan Manuel Blanes también hicieron estudios y desarrollos a partir de aquel grabado que aparecía como el único retrato tomado del natural, esto es, con el modelo a la vista.

Fue bajo el gobierno de Máximo Santos en la década de 1880 cuando la figura de Artigas fue reivindicada como héroe nacional y se decidió erigir un monumento en su honor. El Senado de la Nación encargó en 1884 su retrato a dos artistas con el objeto de llamar a un concurso internacional para su monumento. Uno de ellos fue el italiano Giovanni Marraschini, el otro Juan Manuel Blanes. Marraschini terminó su retrato ese mismo año y éste fue reproducido en grabado por Federico Rénom. Se encuentra hoy en el Museo Histórico Nacional del Uruguay y representa otra versión algo rejuvenecida del dibujo de Demersay: de cabello blanco, algo calvo y con grandes patillas, el tipo de uniforme, la pose y el estilo recuerdan mucho al retrato de Fructuoso Rivera que hiciera Amadeo Gras en 1833. Ese retrato es prácticamente desconocido hoy. Blanes, en cambio, nunca dio por terminado el suyo ni lo entregó al Senado. El suyo se conoció sólo en 1908, varios años después de la muerte del artista, en el marco de un nuevo concurso para el nunca realizado monumento, en 1910.

En ese año se publicó la *Epopéya de Artigas*, de Juan Zorrilla de San Martín, a partir de un encargo del Ministerio de Relaciones Exteriores (fue un decreto de 1907) para proporcionar un *canon* a los escultores que concursarían para la realización de un monumento al prócer, largamente postergado.⁶ Zorrilla colocó al comienzo de su obra, a modo de prólogo, una “Carta confidencial al Sr. Ministro de Relaciones Exteriores” explicando el propósito de su trabajo. Ese prólogo terminaba justificando la necesidad de una imagen visual del prócer:

Ahora bien: sólo hay un recurso, según se me alcanza, para llegar con la verdad triunfante, hasta la fantasía ó el corazón de los humanos: el celeste poder de la belleza.

Vis superba formae⁷

El tono cristiano e idealista de su traducción de la cita latina no resta fuerza a la idea general que exponía Zorrilla respecto del propósito de su obra: la imagen que da un cuerpo sensible a las ideas. “He procurado que la verdad no permanezca inerte, – sostenía unos párrafos más arriba – como materia amorfa en el entendimiento de mis oyentes, sino que, penetrando en la interna

⁶ Respecto del concurso para el monumento en la Plaza Independencia, cfr. Gabriel Peluffo Linari, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo, 1860-1920.” en: Sartor, Mario (coord.) *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 358-361.

⁷ Juan Zorrilla de San Martín, *La epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910, p. XI



sensibilidad, se transforme en IMAGEN, y, llegando con ésta hasta el corazón, despierte en él SENTIMIENTOS ó EMOCIONES.”⁸

No eran aquellas, por cierto, ideas extrañas a una época en que una intensa actividad iconopoiética sostenía los esfuerzos de consolidación de las ideas de nación, apoyándose en imágenes heroicas de gestas y padres fundadores, no sólo en América. El mismo Zorrilla citaba extensamente a Thomas Carlyle y tomaba como ejemplo a seguir el Plan de Enseñanza de Prusia, gracias al cual los sentimientos de amor a la Patria y a sus héroes habían tenido una fuerte influencia en “la formación de la moderna Germania.”

Esta obra fundamental de la reivindicación artiguista publicada por primera vez en el año del Centenario de Mayo y en el corazón mismo de un tiempo de celebraciones y efemérides de las naciones latinoamericanas, ha sido analizada y discutida con mucho acierto por parte de diversos autores que lanzan hoy una mirada crítica renovada a la historiografía de la región. Como observa Carlos Zubillaga, el texto de Zorrilla de San Martín excedió largamente ese propósito y adquirió un carácter de compromiso entre la historia y la épica que despertó largas e intensas controversias, no sólo políticas e historiográficas sino también estéticas.⁹

Zorrilla de San Martín había terciado en la polémica que se levantó cuando en abril de 1908 se exhibió por primera vez en Montevideo el *Artigas en el puente de la Ciudadela*. Explicó el proceso de creación de la pintura, que declaraba haber oído de boca del propio Blanes veinte años atrás, “*Porque ha de saber Vd. Que este retrato de Artigas está terminado desde esa fecha*” sostuvo, contradiciendo las opiniones acerca de que se trataba de un cuadro inconcluso.¹⁰ Pero terminaba afirmando que si bien era el mejor retrato de que se disponía hasta esa fecha, estaba Carlos María Herrera trabajando en un retrato mejor a su juicio, para el Club Oriental de Buenos Aires.¹¹ “Creo que Herrera – sostuvo entonces el poeta – que es todo un artista y un maestro hará algo muy bueno, y que confirmará la rectificación del tipo de Artigas iniciada por Blanes”.

No parece desacertado pensar que en la oportunidad del envío de las obras póstumas de Blanes desde Florencia (entre las cuales estaba el *Artigas* y la *Batalla de Sarandí*) haya tenido alguna injerencia Zorrilla a partir del encargo que había recibido en relación con el concurso para el monumento. Las decisiones gráficas de la primera edición de *La Epopeya...* confirman el carácter inaugural que Zorrilla atribuyó al óleo de Blanes: éste ocupó la portadilla del primer tomo, pero además una versión en relieve dorado de las facciones de ese retrato (tal vez la de su hijo Juan Luis Blanes) fue la ornamentación de la tapa.¹²

Por otra parte, en varios tramos de su obra, la aproximación emotiva del poeta a la figura de Artigas parece inspirarse en el cuadro de Blanes. En las primeras páginas presentaba al héroe como “un enigma. Un enorme silencio” Y a continuación: “Se ha dicho que el silencio y el reposo son el estado divino, porque toda palabra y todo gesto son pasajeros.[...]el sol naciente le da en la cara, y

⁸ *Ibid.* p. X. El énfasis es del original.

⁹ Carlos Zubillaga, “Un semillero de controversias: *La epopeya de Artigas* de Zorrilla de San Martín” *Revista Complutense de Historia de América*, 2007, vol. 33, 217-240

¹⁰ “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” *La Razón*, 20 de abril de 1908 p.1 c.1 y 2

¹¹ No hemos podido ubicar esa obra en Buenos Aires. Un boceto al óleo se encuentra en el Museo Juan Zorrilla de San Martín en Montevideo, seguramente fue el que reprodujo en su libro.

¹² Juan Zorrilla de San Martín, *La Epopeya de Artigas*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910.



dibuja con fuego sus contornos rígidos. Veréis en él los rasgos propios del mensajero, del héroe: la soledad, la visión profética”... etc.¹³

Las palabras de Zorrilla parecen aludir de manera directa a las características del cuadro de Blanes que más llamaron la atención en 1908: el hieratismo de la expresión (comentada como “una cara inexpresiva y sin ojos”) el aislamiento de la figura y la ausencia de gestos. Un articulista que firmó *Abdul-i-Achis* en el diario llegó a sostener que “*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.*”¹⁴

Hubo una larga y dura polémica en la prensa montevideana alrededor del cuadro cuando éste fue expuesto por primera vez en Montevideo, de la que ningún rastro había encontrado en la bibliografía que en general repite – vagamente - su carácter de “inconcluso” sin entrar siquiera en su análisis formal o iconográfico. 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. José María Fernández Saldaña, autor del primer libro monográfico dedicado a Juan Manuel Blanes en 1931, fue uno de ellos. Fernández Saldaña lamentaba en su libro que Blanes, luego de haber dibujado al carbón dos “bellísimas cabezas” que resultaban de un rejuvenecimiento ideal del retrato de Demersay, 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.” Fernández Saldaña era por entonces Sub-Director del Archivo y Museo Histórico Nacional y fue quien gestionó el traspaso de las obras y asesoró al MHN en 1912, a poco de su fundación, bajando considerablemente el precio que los herederos pretendían por él. El cuadro ingresó al MHN en calidad de préstamo y sólo fue adquirido, por un precio considerablemente más bajo, en 1925.

Varios diarios de Montevideo intervinieron en la discusión sobre el Artigas. Pero llamativamente *La Razón*, el diario que dirigía Samuel Blixen, fue el que puso en escena y hasta cierto punto orquestó la polémica. Es posible advertir tras esto que en 1908 permanecía talente una lógica partidaria facciosa: Artigas era un héroe reinvidicado como propio por el partido blanco, contra todos los esfuerzos para transformarlo en héroe nacional y prenda de unión desde las últimas décadas del siglo XIX. *La Razón* publicó una serie de notas casi a diario desde varios días antes de la inauguración, invitando al público a concurrir a la exposición. Ese diario encaró una verdadera campaña a favor del cuadro de Artigas. Anunció que habría 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 del Artigas y de la *Batalla de Sarandí* ocupando casi toda la página del periódico. El articulista anónimo describía el retrato como una “figura del héroe arrogante y esbelta” y anticipaba la polémica respecto de su “exactitud”.¹⁵

Blanes se había apartado radicalmente del difícil modelo que ofrecía el dibujo del naturalista francés y había optado por crearle a Artigas una fisonomía ideal, nueva. 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.¹⁶ Ese boceto tiene el aspecto de una

¹³ *Ibid* p. 6

¹⁴ *La Razón*, 15 de abril de 1908 p. 2 c.1 y 2.

¹⁵ *La Razón* 8 de abril de 1908, p.2

¹⁶ 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.



maskarilla, y resulta difícil imaginar que no tuvo a la vista un modelo que le permitiera proporcionar al 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 ideario blaniano.¹⁷ 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.¹⁸ El venezolano Arturo Michelena, por su parte, puso a su “Miranda en la Carraca” el rostro de su amigo el poeta Eduardo Blanco.¹⁹

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.”²⁰

A partir de estos comentarios es posible identificar algunas características de la obra de Blanes que, así como despertaron la polémica, parecen decisivas para la fortuna posterior de la imagen. En primer lugar el hecho de que el artista se apartó de la búsqueda de un “rejuvenecimiento” de las facciones del dibujo de Demersay. La comparación del cuadro con los dibujos a carbonilla que había realizado antes muestran ese apartamiento. Un boceto al óleo conservado en el MHN presenta

¹⁷ 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.

¹⁸ Cfr. Natalia Majluf, “El rostro del Inca, Raza y representación en los Funerales de Atahualpa de Luis Montero.” *Illapa, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*. Año 1 N° 1, Lima, diciembre de 2004. pp. 11-28.

¹⁹ 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.

²⁰ 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.



un parecido notable con el boceto del rostro de Lavalleja (en el Museo Blanes) para su cuadro del *Desembarco de los Treinta y Tres*. El parecido entre los dos retratos también fue observado en 1908.²¹

En segundo lugar la “ausencia de ojos”, el “silencio” en la expresión del retrato. Esa economía de gestos, la expresión “seca” y distante, una iluminación que hace pensar en la luz del sol naciente obligando al personaje a entrecerrar los ojos, plantea una distancia entre el personaje y el espectador que podría pensarse como una estrategia para alejarlo de la contingencia del retrato acercándolo a una imagen de tipo alegórico. En este sentido, el *Artigas en el puente de la Ciudadela* puede considerarse en relación con una serie de obras pintadas en Italia entre 1879 y 1882 en las que Blanes elabora un nuevo tipo de alegorías vinculadas con el lenguaje poético, proponiendo una suerte de didáctica referida a las guerras civiles y en particular a la guerra del Paraguay, en términos de avance de la civilización sobre la barbarie: *La paraguaya*, *Así muere un oriental*, *La cautiva*, *El ángel de los Charrúas* e incluso la *Batalla de San Calá* se ubican en esa línea, que Gabriel Peluffo ha llamado de *realismo alegórico*.²²

En ese sentido conviene considerar también la pose de Artigas, de pie y con los brazos cruzados. No fue ésta una pose habitual en los retratos hasta el siglo XIX. La figura del Artigas de Blanes recuerda en algunos aspectos a su Lavalleja de 1878 pero también a su José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza, otro héroe trágico - y tardíamente reconocido - de la “patria vieja” chilena. Pero ninguno de ellos tiene los brazos cruzados como Artigas.

En el tratado de *Iconología* de H. Gravelot y C. Cochin publicado en París en 1791, recogiendo y discutiendo la tradición emblemática (y en particular el famoso tratado de Cesare Ripa del siglo XVI), los brazos cruzados aparecen como atributo de la pereza, la inercia y el temperamento flemático.²³ Es decir, en ese muy difundido catálogo de fórmulas emblemáticas la connotación de los brazos cruzados era, básicamente, la inacción y la pasividad.

Sin embargo, en el siglo XIX parece haber sido una fórmula adoptada para representar – en retratos de medio cuerpo y de tres cuartos – al héroe en reposo, con la mirada fija en el espectador. Napoleón, Wellington, Bolívar, Miranda, Garibaldi, entre otros, fueron representados de este modo en pinturas y grabados. El retrato de Artigas se inscribe en esta serie aunque con algunas variantes significativas en virtud del resto de los elementos que completan la composición. No se trata de un retrato que interpela al espectador con el aire satisfecho de un triunfador. La figura – ubicada de pie en el límite mismo entre Montevideo y la campaña – parece estar en actitud de espera. El puente de la ciudadela con sus cadenas rotas, la luz del sol naciente en la que parece fijar la mirada, completan una imagen de Artigas que podría pensarse como una apelación a la unidad y la pacificación de la nación. Esta cuestión, por otra parte, fue el asunto más recurrente en la obra de Blanes.

Pese a haber sido recibido con muchos reparos, el *Artigas en el puente de la Ciudadela* terminó imponiéndose como la imagen más eficaz del héroe nacional, aunque no de inmediato.

El mismo Zorrilla de San Martín, en el tramo de su *Epopéya* dedicado a presentar la iconografía de Artigas a los escultores que concursaban para su monumento, expresó claramente su

²¹ Teógenes, “Frente al nuevo retrato de Artigas – Minucias crítico-pictóricas – Un Artigas que se parece a Lavalleja” *La Razón*, 11 de abril de 1908, p.1 c.1,2 y 3.

²² Cfr. Gabriel Peluffo Linari, “Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX”. Cfr. también Laura Malosetti Costa, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico.” En VVAA, Blanes, bocetos y dibujos. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes” 1995, pp. 18-25.

²³ Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin, *Iconología*, [1791] traducción, índice y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México, Universidad Iberoamericana, 1994, pp. 37, 68 y 89.



preferencia y reprodujo en la página siguiente el *Artigas frente a Montevideo después de la Batalla de las Piedras* que había pintado Carlos María Herrera para el Club Oriental de Buenos Aires: una figura ecuestre muy bien lograda, que aparece acompañada en el fondo de la composición por un gaucho y un indio.²⁴ Las facciones aparecen como una nueva interpretación a partir del grabado de Demersay. La escultura de Angelo Zanelli que resultó vencedora en el concurso para la Plaza Independencia, levantada finalmente en 1923 parece, en efecto, más cercana a la fisonomía del cuadro de Herrera que a ninguna otra.

Además de haber sido reproducido en todo tipo de soportes, desde los grabados que adornaron oficinas y despachos públicos, aulas escolares, etc. hasta manuales y cuadernos escolares, el cuadro de Blanes abrió el camino a una nueva serie de retratos de Artigas, joven y de pie, que se inicia con el cuadro de Luis Queirolo Repetto de 1915 (en la Asociación Uruguaya de Fútbol)²⁵, el *Artigas, Capitán de Blandengues* de Miguel Benzo en 1921 (Junta Departamental de Montevideo),²⁶ el de Juan Peluffo en 1931 para el Palacio Legislativo,²⁷ y finalmente el óleo de 1941 pintado por José Luis Zorrilla de San Martín como resultado de su ‘estudio cronográfico’ de las facciones del dibujo de Demersay y como parte de su trabajo para el monumento que realizó ese mismo año. Es posible reconocer en ese óleo, sin embargo, una clara deuda con el modelo de Blanes.²⁸

La historia posterior del *Artigas* de Blanes, el lugar que tuvo resignificado en posters, tapas de discos, volantes y piezas gráficas que acompañaron la recuperación del artiguismo por parte tanto del Frente Amplio como del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) en los años ’70 aparece como una vía interesante para seguir indagando la eficacia del cuadro de Blanes para encarnar nuevas identificaciones y resignificaciones.

Es ya casi un lugar común la desconfianza de los historiadores respecto de las imágenes como fuentes para el conocimiento del pasado político, social o cultural. Ellas resultan demasiado ambiguas. En general aparecen en los márgenes del discurso historiográfico, como ilustraciones de lo que la palabra demuestra y explica con mucho mayor precisión. La historia del arte, por su parte, se mantuvo durante mucho tiempo al margen de los debates historiográficos, aislada en la discusión y análisis de sus objetos en términos estilísticos o iconográficos. Hace poco escribimos sobre esta cuestión con José Emilio Burucúa en un encuentro de historiadores: ¿Qué valor tiene la imagen para el historiador? Su polisemia hace que se trate de objetos donde se concentra una cantidad enorme de hebras del tejido histórico. Porque la imagen tiene que ver con el mundo del sentido y también con el de la suspensión de la racionalidad en la emoción.²⁹

²⁴ Zorrilla mencionó el dibujo de Demersay, las obras de Blanes y de Diogenes Hequet, y el busto que había hecho su propio hijo, calificándolo de “obra de niño”, “pero es Carlos María Herrera – escribió – quien me parece haber sentido con mayor intensidad la persona de Artigas en el valiente cuadro que también os presento.” *Op. cit.* p. 161.

²⁵ Óleo/tela 190 x 138. N° 32 del Catálogo *Artigas en la Historia y en el Arte*, Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, 1952. Queirolo Repetto había intervenido en la polémica sobre el cuadro de Blanes en 1908 argumentando que un cuadro suyo anterior estaba mejor documentado. “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” *La Razón* 14 de abril de 1908 p.1 c.5 y 6

²⁶ Óleo/tela 200 x 125. N° 35 Catálogo *cit.*

²⁷ Óleo/tela 300 x 200. N° 39 Catálogo *cit.*

²⁸ Óleo/tela 216,5 x 113 N° 42 del Catálogo *cit.* En 1952 se encontraba en el estudio de su autor.

²⁹ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa: “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales.” Conferencia de impulso: “Las fuentes de la memoria y del conocimiento: los documentos



La ampliación de los objetos y métodos de la historia del arte tanto como los de la historia “a secas”, ha generado nuevos cruces e intersecciones que contribuyen a iluminar aspectos antes poco atendidos del pasado político, cultural e incluso económico de las sociedades humanas, prestando atención no sólo a la génesis de las “grandes obras” sino también a su circulación y fortuna crítica. A los usos y resignificaciones de las imágenes, a sus poderes.

visuales”. *Taller Interdisciplinario Internacional “Al pueblo argentino de 2010”*. UNSAM – UBA – Casa del Bicentenario, Argentina - Ibero-Amerikanisches Institut, Alemania. Buenos Aires, 27-29 de octubre de 2010. Publicada en *Concreta*, 00, Valencia, España, noviembre de 2012, pp. 6-13.