

Los caminos que llevaron a Artigas a la Plaza Independencia

The paths through which Artigas was brought to the Plaza Independencia

Daniela Tomeo*

* Investigadora en historia del arte.

Docente en el Instituto de Profesores Artigas y en la Facultad de la Cultura del CLAEH, Montevideo.

✉ danielatomeo2015@gmail.com

RECIBIDO: 14.6.2015

ACEPTADO: 27.8.2015

Resumen

En 1862 el diputado Tomás Diago presentó el primer proyecto para erigir una estatua ecuestre en bronce en honor a Artigas, a ubicarse en la Plaza Independencia de Montevideo. Este artículo se propone recorrer el camino y algunos de los problemas y discusiones que se plantearon en el largo proceso que culminó con la inauguración del monumento el 28 de febrero de 1923. La resolución de la obra condensó preocupaciones propias de dos momentos singulares de la historia del Uruguay. La primera modernización, durante la presidencia de Máximo Santos, cuando se hizo el primer concurso (1883), y la fundación de una nueva modernidad por el batllismo al momento del segundo concurso y su efectiva realización.

Palabras clave: historia del arte, espacio urbano, monumentos históricos, Uruguay

Abstract

In 1862, Tomás Diago, a member of Parliament, presented the first project to erect a bronze statue in honor of Artigas to be located at the Plaza Independencia in Montevideo. This article aims to trace back the path and some of the main issues and arguments raised during the long process leading up to its opening on February 28th, 1923. The resolution of the work condensed peculiar concerns around two singular moments in the history of Uruguay. The country's first modernization, under President Santos,

when he launched the first competition (1883), and the founding of a new modernity by the Batllismo when the second competition and its effective implementation took place.

Keywords: art history, urban spaces, historic monuments, Uruguay

El monumento y sus razones

Cuando en 1862 el diputado Tomás Diago presentó un proyecto en el que proponía levantar un monumento ecuestre al general Artigas, seguramente no pensó que sería inaugurado más de sesenta años después. La idea fue recibida con beneplácito ya que tendría como objeto servir a la memoria y enseñar civismo a través del ejemplo de una figura relevante (Assunção, 1978, p. 158). Sin embargo, no todos estaban de acuerdo y la figura de Artigas, fuertemente controversial a lo largo del siglo XIX, retrasó la efectiva realización. La concreción, recién en 1923, estuvo enmarcada en un fuerte espíritu de conmemoración, iniciado con los festejos preparatorios del Centenario de 1911. Como señala el historiador Carlos Demasi, «fue una forma de institucionalización de la «unión nacional» cuando todavía resonaban los ecos de las guerras civiles» (Demasi, 2004, p. 8). Un Estado nuevo, que se sentía protagonista de cambios e instaurador de la democracia moderna, renovó su visión del pasado.

Baltasar Brum fue el presidente a quien tocó en suerte inaugurar el monumento a Artigas.

Dos acontecimientos culminantes marcan el período de mi gobierno: lo inicié con la nueva Constitución [...] y terminó con la inauguración de esta estatua modelada por el genio de Zanelli, que los orientales erigen glorificándolo por el bronce y el granito, al fundador de la nacionalidad y que coincide con la época en que la justicia histórica, hecha al fin, ha colocado a nuestro Artigas, ya sin oposiciones ni reservas, en el áureo trono de los grandes próceres de América. (Brum, 1923, p. 1018)

Estas ideas expresadas por el presidente dan cuenta de varios temas: en primer lugar, que la figura de Artigas fue discutida pero ya no lo es y que, saldadas las diferencias, es símbolo de la fundación de un nuevo Estado, más que un héroe revolucionario. Por otro lado, tiene ya una proyección universal y acompaña el panteón de sus colegas latinoamericanos. En esta nueva dimensión que adquiere la figura de Artigas, el monumento de bronce se configura como la imagen visible de una legitimación que se construye en el presente para legar al futuro. De alguna manera se puede decir que el Uruguay estrenaba nuevo marco jurídico y un héroe ya definitivamente consagrado.

La consolidación del Estado nación, en nuestro país además propulsor de un creciente proceso de secularización, asumió una agenda de conmemoraciones, procesiones cívicas herederas de las religiosas, que requerirán espacios físicos y «escenografías» adecuadas.

Si el culto al héroe se iba a centrar en la figura de Artigas, la necesidad de un monumento en la plaza parecía evidente.

Como señala acertadamente el historiador J. M. Montaner:

Toda ciudad viva tiene como misión servir de puente entre el pasado y el futuro, ya que no puede existir futuro sin memoria del pasado. Aquí radican los valores simbólicos de los elementos de la ciudad, ya que simbolizar significa representación de una ausencia, la expresión de una memoria. Una memoria que se expresa en los monumentos, en las tipologías arquitectónicas, en los recintos de trabajo, en los espacios públicos, en los ámbitos para la vida comunitaria, en los restos arqueológicos, en las fotografías y documentos antiguos. (Montaner, 1998, p. 176)

En el debate sobre los monumentos que se construirían en el período, el del emplazamiento, por tanto, no fue un tema menor. La ubicación debía atender al ornato, debía haber una correspondencia entre el tema del monumento y el lugar en que se ubicaba, que debía ser suficientemente visible. Al contemplar estas aspiraciones, se fueron generando lugares que estructuraron y ordenaron una ciudad nueva de rápido crecimiento. En la resolución del monumento o la estatua estaba implícita también la discusión sobre cómo usar el espacio público y cuál sería su vínculo con el pasado y su proyección al futuro.

El lugar que se hace lugar: dónde ubicar el monumento

Tirar abajo la muralla no fue solo necesario para el crecimiento de la ciudad, fue también un gesto de rechazo a lo que era un claro símbolo de la dominación española y fue por ello una de las primeras medidas tomadas por la Asamblea Constituyente en 1829.

El trazado de la ciudad nueva, hecho por José M. Reyes, planteaba una trama más abierta y con calles más anchas y preveía una plaza en la mitad del recorrido de la principal arteria. Esta es la Plaza de Cagancha, llamada así desde 1843 por Andrés Lamas en su nuevo nomenclátor. La articulación entre la ciudad nueva y la vieja se hacía a través de una plaza que ocupaba la mitad de lo que hoy es la Plaza Independencia. La Ciudadela no había sido demolida y funcionó como mercado entre 1869 y 1876, momento en que fue definitivamente abatida.

El italiano Carlo Zucchi fue el verdadero creador de la Plaza Independencia; esbozó un programa de mayor monumentalidad para la ciudad, de carácter más escenográfico y en el que la plaza tenía un rol protagónico. Explícitamente señalaba en su memoria que no solo se buscaba «hermosear» la ciudad, sino también «designar los parajes convenientes para algunos edificios públicos y proponer la localidad de otros» (Aliata y Munilla Lacasa,

1998, p. 16). El cercano Teatro Solís —proyectado por el propio arquitecto— fue una de sus apuestas. La otra consistió en la sistematización de las fachadas de los edificios frentistas a la plaza, proponiendo una arquería perimetral que conformaba una logia. De esta forma se daba monumentalidad a este espacio público y se superaba la plaza colonial concebida literalmente como *hueco*, un lugar seco, vacío, que funcionaba como centro de reunión cívica o religiosa, para transformarla en un marco escenográfico apropiado para el culto cívico. Zucchi proponía la demolición de la Ciudadela para ampliar la plaza y colocar allí un monumento nacional que no definía. El italiano no vio concretado el proyecto, ya que partió del Uruguay en 1842, y la Ciudadela fue demolida definitivamente en la década del setenta.

En el proceso urbano que sufrió la ciudad en el siglo XIX, las tres plazas céntricas fueron adquiriendo distintas identidades y usos. La antigua Plaza Mayor, rebautizada Plaza Constitución, tuvo una función social enmarcada por la Catedral, el prestigioso Club Uruguay y el antiguo Cabildo transformado en sede del Poder Legislativo. La Plaza Zabala se transformó en espacio abierto también por iniciativa de Latorre al demolerse la Casa del Gobernador. Inaugurado en 1890 como Jardín de Zabala, con una verja perimetral y rico arbolado, fue diseño del paisajista francés Edouard André. Un pequeño reducto verde en el medio de la ciudad. Tres espacios urbanos con caracteres propios y con diseños diferentes que debían igualmente albergar diferentes obras.

En la Plaza Independencia, el monumento a Artigas es el que termina definir su uso y marcar su identidad. Apenas inaugurado en 1923, el arquitecto Herrera Mac Lean decía:

[...] es una plaza heroica. No invita a la reunión íntima y reposada. Tiene ser de multitudes, de arengas, de discursos, de clamores férvidos. [...] Nos habla de cosas históricas, gloriosas. Y muchas veces, al mirar aterrados la larga distancia para atravesar, no es el sol o el frío lo que nos acobarda; es que nos sentimos poco pre-dispuestos, con el cansancio diario, a oír el continuo canto heroico de sus piedras. (Herrera Mac Lean, 8.4.1923, p. 6)

Desde el primer proyecto de Tomás Diago, la Plaza Independencia fue el destino para el monumento a Artigas. No obstante, en el largo recorrido hasta su inauguración hubo algunas voces que hicieron otras propuestas. Sus argumentos fueron diversos. En 1862, cuando la comisión parlamentaria discutió el proyecto, se planteó que no era conveniente cambiar de nombre a la Plaza Independencia dada la importancia del hecho que se recordaba. Sin embargo, apuntaron algunos parlamentarios, el monumento podría ubicarse en la Plaza Cagancha que de esta forma pasaría a llamarse Plaza Artigas, abandonando un nombre que, al decir de los legisladores, «recuerda un suceso doloroso en que la sangre oriental ha empapado la tierra de la República» (Assunção, 1978, p. 162).

El tema fue debatido. Tomás Diago, por ejemplo, argumentó que eran mejores las vistas que tenía la Plaza Cagancha, razón por la cual ese era el lugar ideal para ubicar al héroe. Finalmente no se aprobó el cambio de nombre de la plaza ni de ubicación del monumento.

No obstante ello, fue la Plaza Cagancha la primera en recibir un monumento, una columna con una figura alegórica en lo alto representando a la *paz*, obra del italiano José Livi.

Sesenta años después, cuando el monumento a Artigas era un hecho, se propusieron otros lugares, atendiendo siempre a aspectos *escenográficos*. Las propuestas de emplazamiento de Daniel Muñoz o de Juan Zorrilla de San Matín siempre tenían como objeto dar una mayor perspectiva visual al monumento y por lo tanto mayor jerarquía a su protagonista. Juan Zorrilla de San Martín había propuesto la Plaza Cagancha para alojar a Artigas, «mirando hacia el Palacio Legislativo. Allí en la altura, haciendo de la pequeña plaza todo un inmenso basamento para la estatua, aprovechando los desniveles, y disponiendo ordenadamente toda la arquitectura, se hubiera llegado a lo que se deseaba: exaltar el carácter monumental de la obra» (Herrera Mac Lean, 1923, p. 666).

En el discurso que el intendente Daniel Muñoz dio en la sesión de clausura de la Junta Económico Administrativa, hizo un balance de sus veintiún meses de gestión planteando logros y proyectando realizaciones. La culminación de bulevar Artigas fue una de sus promesas. El bulevar, proyectado en tiempos de Latorre, no estaba abierto en su totalidad. La idea de Muñoz era audaz y proponía llevarlo

no solo hasta su conjunción con el camino de Larrañaga, sino prologándolo hasta la meseta del Cerrito de la Victoria, desde donde se domina el panorama más espléndido de la ciudad y de sus contornos. Como complemento de ese proyecto enunciaré el de erigir en aquella meseta el monumento votado a la memoria de Artigas, que estaría entonces en su sitio más apropiado, sirviendo de jalón terminal de la grandiosa Avenida que lleva su nombre, evitando con ello que su ubicación en el centro de la Plaza Independencia trunque la hermosa perspectiva en rampa de la calle 18 de Julio. (Muñoz, 1.1.1911, p. 4).

El bronce venerable

En 1911 el intendente Ramón Benzano se dirigía a la Junta Económico Administrativa con estas palabras:

[...] por ahora no hay que pensar en estatuas ni en representaciones plásticas de carácter histórico nacional ni en la reproducción de grupos escultóricos que el sentimiento unánime de la cultura universal han consagrado con el veredicto de la fama. Nuestras adquisiciones deben de ser más modestas, encuadrarse en los límites de nuestros posibles, empezando por la creación de algunos motivos alegóricos que armonicen con el estado de nuestros paseos, lo reducido de su espacio y la escasez de sus perspectivas. (Benzano, 1912, p. 3).

Benzano se refería a las estatuas y motivos alegóricos que representaban divinidades antiguas que daban un carácter «pintoresco» a los parques que se estaban construyendo. Esas son sus preocupaciones como intendente en la primera década del siglo. Narciso se mira en el lago del Parque Rodó, Venus reclinada junto a una pequeña fuente en el mismo parque, un Neptuno que mata a un monstruo marino en el Prado, otro Neptuno descansa en un pequeño canal del Parque Rodó. Están rodeados de verde, junto al agua o formando parte de una fuente. Algunas son obras de escultores uruguayos, aunque la mayoría son obras compradas por catálogo a fundiciones francesas o inglesas y tienen sus hermanas gemelas en otras tantas ciudades latinoamericanas o europeas. Ese es su espacio natural, reclusos y semiescondidos entre el verde, son estatuas ornamentales.

Los monumentos, en cambio, son los que tienen vocación de homenaje y otros destinos urbanos.

La ciudad de Montevideo compró dos copias de muy buena calidad a Italia para emplazar en la ciudad. Me refiero a dos monumentos ecuestres que se hicieron en Italia en el siglo xv y adquirieron fama internacional. El Gattamelata, del escultor italiano Donatello, y el Colleoni, del célebre escultor Andrea Verrocchio. Tanto Gattamelata como Colleoni fueron *condotieros* a quienes sus contemporáneos quisieron homenajear erigiendo sendas estatuas ecuestres, ubicadas en una plaza en Padua y en Venecia, respectivamente. La calidad plástica de las obras y la valoración que la cultura occidental dio al Renacimiento hicieron que las obras trascendieran la fama de los militares. La Fundación Ferdinando Marinelli realizó varias obras que se encuentran en nuestra ciudad, entre ellas el David, el Gattamelata y el Colleoni. El escultor Edmundo Prati reflexionaba sobre el valor de las esculturas renacentistas y cuál sería el sentido de tenerlas en nuestra ciudad:

Excluyo que pueda ser colocado en carácter de monumento público porque en nuestro país no tendría objeto y solo podrá tenerlo como obra de referencia y comparación artística. En tal caso, nada mejor que colocarla en un lugar despejado, cerca de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, en donde nuestra juventud tenga la mayor facilidad para verla, estudiarla e ir comprendiendo su enseñanza; contribuyendo así a curar el ambiente artístico de nuestro país del complejo impresionista que todavía padece a pesar del cambiar de los tiempos y del verdadero progreso artístico. (Prati, 1952, p. 229).

Las copias del gran arte universal formaban el gusto, eran lecciones estéticas. En otras épocas fueron monumentos; para nosotros, modelos que marcaban un camino a seguir. La estatua ornamental, por su parte, daba una nota pintoresquista al paseo público.

Artigas estaba en el rango de monumento y requería como tal de otro espacio urbano, acompañado de perspectivas, avenidas o plazas. Los monumentos no se compraban por catálogo, eran proyectados por comisiones especiales y legislados por el Poder Ejecutivo o el Parlamento. Sus materiales no son el hierro de fundición, la piedra caliza o incluso

el hormigón que encontramos en la estatuaría urbana destinada al ornato público en parques, ramblas o los canteros de los bulevares. El monumento utiliza otros materiales. Recordemos que se está trabajando sobre el pasado para proyectar una memoria al futuro, debe ser un material que perdure pero principalmente que sea noble. El bronce y el mármol son considerados adecuados para realizar este tipo de obras consagratorias. El uso de determinados materiales está cargado de significaciones simbólicas y adjetivaciones que refuerzan la idea de una nobleza que se asocia a la nobleza del tema a trabajar, de permanencia y hasta de unión nacional. En el primer concurso se proponía que el granito de la base proviniera del paraje de Las Piedras —idea que retoman las bases para el concurso de 1906— y que se utilizaran además piedras de todos los departamentos del país. El monumento sería de bronce. De esta forma, como destaca en su discurso el ministro de Instrucción Pública Dr. Pablo Blanco Acevedo: «La rehabilitación está definitivamente consumada en la inmortalidad del bronce que dirá a las generaciones venideras el agradecimiento del pueblo hacia el que gestó la nacionalidad...» (Blanco Acevedo, 1923, p. 1025).

Todos los contemporáneos coincidieron en la necesidad de utilizar materiales nobles. El arquitecto Carlos Herrera Mac Lean lo refiere de esta forma:

Y cuánto más rígida es la materia, más digna nos parece de luchar contra la guerra destructora de los siglos.

Por esto, religión o historia pasada, todo se encarna en una larga cadena de bronce, de marfil de piedra, hecha con el amor de las manos para la eterna subsistencia de los grandes ideales. (Herrera Mac Lean, 1923, p. 662)

Opinión similar plantea el director del Museo Histórico, Telmo Manacorda: «En la piedra y el bronce perennes con que los hombres afrontan los siglos, su homenaje al héroe máximo, al capitán invicto, al padre y patriarca de la gesta» (Manacorda, 1923, p. 405).

De bronce venerable sería desde entonces el héroe.

La concreción del proyecto

Mencioné al inicio del artículo el proyecto presentado en 1862 por Tomás Diago para realizar un monumento ecuestre en bronce a Artigas que se colocaría en la Plaza Independencia, que se llamaría a partir de entonces Plaza Artigas.

El militarismo del siglo XIX y especialmente el general Máximo Santos reactivaron la idea, en un momento en que la figura de Artigas empezaba a ser reivindicada. Juan Manuel Blanes participó y alentó la propuesta. Blanes fue el pintor rioplatense más importante del siglo XIX, había estudiado en Italia en la Academia Florentina y había regresado a la ciudad italiana cuando sus hijos Juan Luis y Nicanor tuvieron que formarse a su vez como artistas. Blanes se daba cuenta de que a través del arte se podían transmitir valores e ideas,

así como consolidar sentimientos y ayudar a construir un sentido de nacionalidad, una de las preocupaciones del Uruguay en el que vivía. Uruguay era un país nuevo, su Constitución se había jurado el mismo año en que nació, por lo que el pintor podía literalmente decir que había nacido con la patria. Sus cuadros históricos, su retrato de *Artigas en la puerta de la Ciudadela* y el *Juramento de los Treinta y Tres* se convirtieron para los uruguayos en potentes imágenes indisolublemente asociadas a la construcción de un relato histórico.

En 1885, estando en el gobierno el teniente coronel Máximo Santos, algunas de sus amistades, para homenajearlo, encargaron una obra a Blanes que le sería obsequiada al término de su mandato, el 1 de marzo de 1886. La obra en cuestión se titula *La Revista de 1885* y en ella se ve al dictador uruguayo junto a los principales integrantes del ejército, identificados precisamente con el uniforme e insignias que correspondían a cada uno. Santos se destaca, montado en un soberbio corcel que avanza hacia el espectador. Las grandes dimensiones del cuadro, la seguridad y firmeza del general y su tropa que avanza dan un indiscutible mensaje de poder que busca trascender en el tiempo. Blanes eligió la Plaza Independencia, un espacio urbano que estaba en pleno proceso de transformación. El propio Blanes tenía un proyecto para realizar un monumento en ese lugar (Peluffo Linari, 2001, p. 27) y su cuadro afirma todas estas ideas. Santos en el centro visual se separa de la masa de militares. Blanes había estudiado las técnicas que le enseñaron en la Academia Florentina y supo usar el escorzo con eficiencia técnica y con intencionalidad política. En un cuadro en que dominan las horizontales, la tropa, la silueta de los edificios que enmarcan la plaza —el Palacio Estévez y los arcos de Gil—, una imagen vertical rompe la monotonía y se ubica detrás de Santos. La mirada se eleva de Santos al monumento, al héroe que también está a caballo. El dictador ya quiere ser parte de la historia perpetuándose en el óleo y perpetuando en bronce a Artigas. Desde el lienzo Blanes va trabajando la idea y haciendo a los montevideanos pensar en el monumento ubicado en la plaza.

Efectivamente, en 1883 se promulgó una ley que establecía que se destinaran \$80.000 del presupuesto del año siguiente para erigirse un monumento a Artigas a ubicarse en la Plaza Independencia (Laroche, 1980, p. 258). Se hizo una convocatoria de carácter internacional para presentar proyectos. No había en Montevideo muchos escultores que en ese momento pudieran hacerse cargo de una obra de tal magnitud y los que había eran prácticamente todos nacidos y formados en Europa.

El concurso fue ganado por el escultor uruguayo Federico Soneira (1830-1900), contemporáneo de Blanes, residente y estudiante en la misma Academia Florentina que el pintor y alumno a su vez del maestro Antonio Ciseri. Soneira vivió la mayor parte de su vida en la tierra del Colleoni y allí concibió el monumento al caudillo oriental. La maqueta de la obra se conserva en el museo Nicolás García Uriburu en Maldonado. El monumento de Soneira era también ecuestre y se ubicaba sobre un alto basamento, sobrio y que solamente tenía los nombres de los departamentos del país. Debajo de él, el escultor colocó leones que lo custodiaban.

La obra sin embargo no se hizo y el bronce tuvo que esperar al otro siglo. En la plaza se inauguró en 1896 un monumento a Joaquín Suárez, obra de Juan Luis Blanes. En 1916,



Imagen 1. Proyecto del escultor Federico Soneira, ganador del concurso convocado en el siglo XIX. Maqueta que se exhibe en el Museo Nicolás García Uriburu, en Maldonado.

Suárez dejó el lugar a la Fuente de los Ríos proyectada por el escultor francés Louis Cordier, a la que se conoce con el nombre del escultor. La fuente Cordier fue trasladada al Prado al inaugurarse el monumento a Artigas en la Plaza Independencia. Otros monumentos a Artigas se hicieron en el interior del país, en la Plaza Independencia de la ciudad de San José en 1898, obra de Juan Luis y Juan Manuel Blanes, así como el del escultor Vicente Morelli, inaugurado en la Plaza Artigas de Carmelo en 1917.

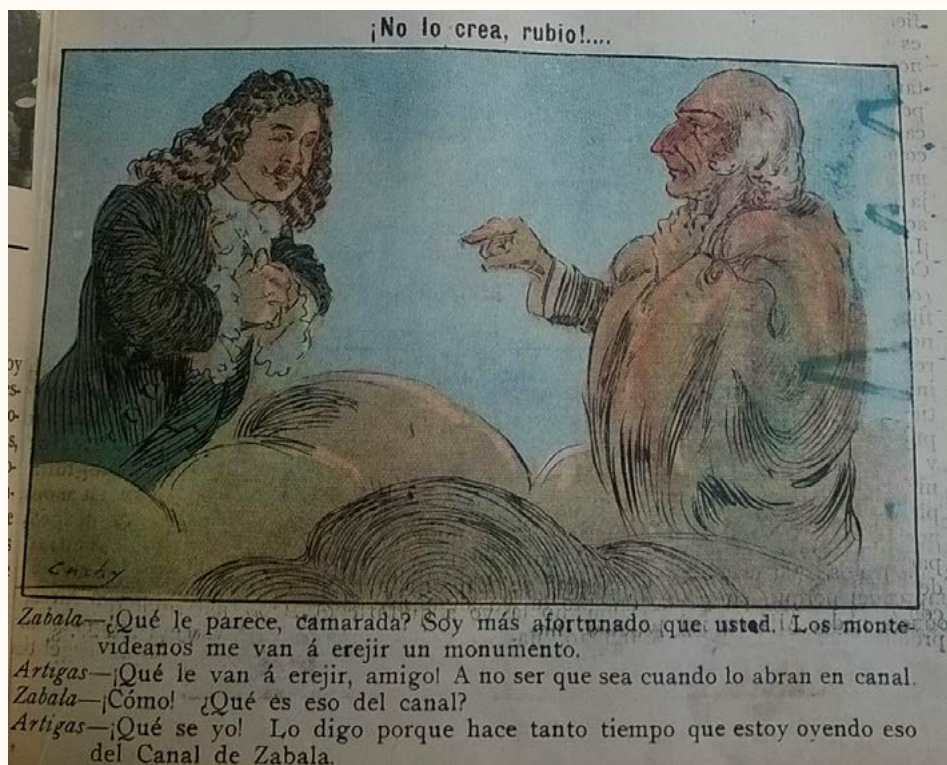


Imagen 2. Caricatura publicada en el suplemento *La Semana* mostraba a Zabala ufaniéndose ante un anciano Artigas de que le iban a hacer un monumento antes que al prócer. 19.7.1910.

La proyección internacional del monumento

Las primeras décadas del siglo xx fueron un momento en que la escultura tuvo notas sobresalientes en nuestro medio. Llama la atención en la prensa uruguaya el importante espacio que se destina a esta expresión artística en relación con la pintura. A una destacada generación de artistas se suman dos circunstancias que favorecen su labor. Por un lado, el espacio que la arquitectura da al relieve escultórico, presente en la mayor parte de las obras de un período en que en Montevideo se construyó muchísimo a nivel público y privado. Por otra parte, el Estado batllista y el ambiente festivo del Centenario promovieron la realización de estatuas, monumentos y palacios para el Estado en los que los escultores pudieron realizarse profesionalmente. Los festejos son oportunidades para los artistas, que deben satisfacer una fuerte demanda de obras del Estado y de grupos de particulares.

La realización de un monumento es una operación compleja, lleva mucho tiempo e involucra diversos actores: artistas, gobiernos municipales y nacionales, así como sectores

de la sociedad que promueven la obra porque se identifican con el homenajeado. Los artistas luchan por ganar el concurso y por mantenerse como vencedores. Fue frecuente que se escogiera un proyecto que luego no se realizaba. Podía haber muchas razones: el artista fallecía, no había rubros, la comisión encargada de realizarlo cambiaba de integrantes y, con ello, de criterios estéticos o políticos, el municipio priorizaba otros emprendimientos. El costo de una escultura era sin duda importante, por lo que no fue raro que se organizaran suscripciones públicas gestionadas por las comisiones de apoyo. Además de los honorarios del artista, la fundición se hacía en Europa y el traslado era azaroso y nunca se realizaba de una sola vez. Lo cierto es que entre la expresión de voluntad de erigir el monumento y su inauguración podían pasar fácilmente un par de décadas.

La tarea era pues compleja e incluía la participación de muchos, pero se consideraba que valía la pena. El elocuente decreto de 1907, en que el presidente Claudio Williman resolvía la erección del monumento a Artigas en la Plaza Independencia, iniciaba diciendo que «honrar a los héroes sirve a un tiempo de premio, de estímulo y de ejemplo», y continuaba: «[...] no es posible retardar por más tiempo el advenimiento del día en que según dijera el Dr. Carlos María Ramírez, los niños, el ejército y el pueblo se inclinarán ante la estatua del gran calumniado de la historia de América» (Laroche, 1980, p. 260). La estatua ya se visualiza como objeto de culto, es necesaria para el protocolo y la celebración. Había una intención moral y claramente educativa. El escritor argentino Ricardo Rojas hablaba en 1909, en pleno proceso celebratorio argentino, de la «pedagogía de las estatuas».

La historia no se enseña solamente en la lección de las aulas: el sentido histórico, sin el cual es estéril aquella, se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación es denominada la *pedagogía de las estatuas*. (Gorelik, 1998, p. 206)

En los albores del siglo xx, la función educativa era legitimadora de la obra, del gasto público que suponía, del proceso y debate que generaba. Pero además, y esto fue muy importante para los uruguayos, los monumentos nos hacían civilizados, demostrábamos que éramos cultos y que actuábamos como aquellos países europeos a los que tanto admirábamos. La operación del concurso no era solo artística, también era política, se convocaba a artistas de todo el mundo que presentaban sus proyectos y hablaban del Uruguay. La historiadora Marina Aguerre refiere a una «guerra de titanes» (Aguerre, 2005) entre los escultores españoles Miguel Blay, Agustín Querol y Mariano Benlliure, quienes competían por participar en los proyectos que se desarrollaban en Buenos Aires y podríamos agregar que también en Montevideo.

El concurso convocado en 1911 fue, como se acostumbraba, de carácter internacional y se planteaba pedir bocetos a «cinco grandes artistas» para asegurarse la «conurrencia de escultores de fama mundial» (Assunção, 1978, p. 311). El Uruguay se mostraba de esta

forma como un país «civilizado», capaz de recordar y tributar homenajes dignos a sus héroes. «Al honrar la memoria de Artigas hemos honrado también al Uruguay, erigiendo un monumento en que se armonizan la expresión de la Belleza y el sentimiento de la Patria —un monumento que es exponente de cultura y de progreso—», sentenciaba el arquitecto Román Berro (1923, p. 121). Un monumento es más que bronce, trasciende la figura del héroe y representa la cultura en su sentido más vasto, pensaban los contemporáneos.

Las dificultades fueron muchas, pero aun así las capitales americanas fueron lugares atractivos de desarrollo profesional y económico para arquitectos o escultores que estaban atentos a los concursos y viajaban periódicamente al Plata, manteniendo sus talleres en Europa. En 1911, el embajador norteamericano hizo el pedido a la Comisión del Centenario y al ministro del Interior, para solicitar que se aplazara la fecha de presentación de los proyectos, que sería el 18 de julio, para dar tiempo a escultores norteamericanos que querían presentar propuestas y necesitaban más tiempo: «[...] de esta manera, a los escultores de la América del Norte, una oportunidad más amplia para presentar sus modelos en tan importante y trascendente concurso» (*El Siglo*, 23.6.1911, p. 5). El plazo se extendió hasta el 31 de julio, un mes después sería el ministro chileno quien enviaría una nota pidiendo las bases para invitar a escultores de su país a participar (*El Siglo*, 6.8.1911, p. 3).

Digamos finalmente que la presencia del mismo príncipe Umberto de Savoia, el cardenal Ascalesi y altas autoridades, cuando se inició en 1915 la fundición de nuestro Artigas en el taller de Genario Chiurazzi en la ciudad italiana, son elocuente testimonio de la proyección internacional que tales obras tenían (Laroche, 1980, p. 261).

La fiesta como escenario

La conmemoración del centenario de la batalla de Las Piedras fue el acontecimiento que ayudó a dar forma a la antigua idea. El héroe indiscutido del evento era Artigas, por lo que en paralelo a los homenajes y fiestas en Las Piedras, se fue procesando la resolución de la obra que nos ocupa, tan largamente pensada.

Los festejos de 1911 estuvieron cargados de un fuerte simbolismo y funcionaron como rituales laicos de identificación cívica. Se hicieron cuadros y medallas, se difundieron retratos del héroe. Se pensó en el impacto visual que tendría la fiesta: caravanas, desfiles, arcos de triunfo, iluminación especial, procesiones y cuidadas manifestaciones colectivas que actuaron como verdaderas coreografías en un pensado marco escenográfico. El inaugurarse el monumento, Juan Zorrilla de San Martín «pidió a la juventud que el 18 de mayo próximo rodee el monumento que la gratitud pública levante en el campo de Las Piedras» (*El Siglo*, 28.4.1911, p. 3).

Una comisión topográfica había determinado el lugar «exacto» en que se desarrolló la batalla para construir un parque, erigir el monumento y reorganizar el entorno construyendo una avenida que comunicara con el entonces pueblo de Las Piedras.

El activo Comité de Juventud de los Festejos del Centenario convocó a concursos de cuentos, así como a «una marcha triunfal, instrumentada para banda u orquesta» y un «bajo relieve conmemorativo del Centenario que servirá de modelo para la acuñación de medallas» (*El Siglo*, 23.2.1911, p. 3). Integraron este comité Pablo Blanco Acevedo, Alfredo Varzi, Ismael Cortinas, Francisco Alberto Schinca, Raúl Montero Bustamante.

En mayo se exhibió, en lo de Moretti y Catelli, la pintura *Artigas en la Meseta*, de Carlos María Herrera. El cuadro conmovió y ocupó la primera página del diario. El embajador norteamericano envió una carta elogiosa al pintor: «Su cuadro es hondamente pensador y su contemplación despierta en el espíritu una sensación extraña, mezcla de tristeza, que emana de aquel ambiente de epopeya traicionado por el Destino, y de imponente grandeza a la vez» (*El Siglo*, 20.5.1911, p. 5). Paralelamente, el gobierno designó a Domingo Laporte, Salvador Puig y Juan Zorrilla de San Martín integrantes de la Comisión del Centenario para que evaluaran el valor monetario de la obra, que fue ofrecida por Herrera al gobierno.

La exaltación patriótica era visible. Se decretaron tres días de festejos, que luego se postergaron por mal tiempo, y desde varios meses antes se oyeron inspiradas conferencias, disertaciones y diatribas recordando la figura del héroe. Los jóvenes desde el Ateneo fueron fervientes actores. Una crónica del acto organizado en esa institución por el Comité de la Juventud pro Centenario de Las Piedras permite medir la temperatura del frenesí patriótico. Mucho público, cuenta el cronista, emotivas disertaciones, que concluyeron invitando a la concurrencia a formar una manifestación y entonar el himno nacional.

El público abandonó enseguida el Ateneo dirigiéndose en manifestación hacia el centro, por el medio de la calle 18 de Julio, luciendo al frente una bandera nacional que fue facilitada en el Café de La Paz.

La manifestación recorrió cantando el himno toda la calle 18 de Julio, y siguió luego por las de Sarandí y Rincón hasta llegar al domicilio de los doctores José Pedro Ramírez y Juan Zorrilla de San Martín. Al llegar frente al domicilio de ambos ciudadanos se les alentó a salir al balcón y se les solicitó que hicieran uso de la palabra. El doctor Zorrilla los saludó recitando parte de la Leyenda Patria (*El Siglo*, 9.5.1911, p. 4).

El diario *El Siglo* (11.5.1911, p. 3) da cuenta de una *peregrinación* —término usado por el cronista— a la tumba de Artigas en el Cementerio Central. Se hicieron carreras de bicicletas y maratón promovidas por el Touring Club, fuegos artificiales, baile en el Solís, desfile de automóviles, se distribuyeron 25.000 banderas y se dieron múltiples discursos (*El Siglo*, 14.5.1911, p. 2).

El monumento que se inauguraba en el lugar donde ocurrió la batalla fue el momento culminante de todas las ceremonias. La obra fue encargada por la Comisión Nacional de Festejos al escultor Juan Manuel Ferrari (1874-1916). Sobre un alto basamento, un obelisco trunco es la base de una Victoria alada, que levanta con su mano derecha una corona de laurel. El escultor uruguayo utilizó por tanto elementos de indiscutible clasicismo. Sin embargo, esa intemporalidad se vio acompañada por elementos criollos. La Victoria ajusta su túnica con unas boleadoras y su brazo izquierdo sostiene un escudo redondo y una

lanza hecha con una caña tacuara. Los rasgos aindiados y los pómulos salientes rescatan los variados aportes étnicos de la población rural oriental (Suárez, 2007).

Local o universal

En ese marco de fiesta y evocación es que la Comisión llama a un concurso en 1912 para efectivizar el monumento ecuestre a Artigas.

En la resolución del monumento se entendió que era importante que el escultor tomara conocimiento de la personalidad de Artigas, por lo que se encargó al poeta Juan Zorrilla de San Martín una memoria que se transformaría en la *Epopeya a Artigas* y que serviría justamente para ayudar a definir una idea sobre el prócer, idea que sería luego plasmada en bronce. Se designó una comisión integrada por Carlos Travieso y el poeta Juan Zorrilla de San Martín como asesor. También actuaron como comisión asesora Carlos María Herrera, Alfredo R. Campos, Domingo Laporte, Luis Cantú y Vicente Puig.

En 1913 se presentaron cuarenta y cinco bocetos preliminares. Hubo artistas de origen italiano, francés, austríaco, inglés, alemán, belga, norteamericano, español, argentino y uruguayo.

La escultura tenía otros problemas a resolver, además de la pintura, en la medida en que se vinculaba al espacio urbano y era además protagonista central de la fiesta cívica. ¿Qué se discutía sobre la imagen? Ya se resolvió que sería un monumento ecuestre desde el inicio, esto no se puso en duda, pero entonces el gran tema sería si iba a dominar el tono local-criollo o el universal-clásico. La historia universal proveía un extenso repertorio de héroes a caballo desde la Antigüedad y la tentación de que Artigas fuera uno más en esa larga lista fue una idea a la que los orientales no pudieron resistirse.

Las dos propuestas que más convencieron fueron las de Juan Manuel Ferrari y de Ángel Zanelli (1879-1942) a quienes se les pidió que las reformularan. Ferrari no lo hizo; Zanelli sí y resultó vencedor. Ferrari había estudiado en Roma con el escultor Ettore Ferrari. El historiador Gabriel Peluffo (2010, p. 360) señala que el romanticismo de Ferrari es tributario de la poética de Leonardo Bistolfi y que en realidad ninguno de los dos proyectos tuvo amplio respaldo de la opinión pública.

La obra de Ferrari era mucho más expresiva en todo el conjunto. El material se trabajaba con una suerte de factura inacabada que daba un carácter un tanto trágico a la figura ensimismada del caudillo cubierto por el poncho y con un sombrero que cubría parcialmente su rostro. Se ubicaba sobre un alto pedestal que tomaba la forma de un cerro. Debajo del cerro se agolpaban figuras con gestos violentos y tumultuosos. El grupo tiene una correspondencia visual con el Artigas de Carlos María Herrera que tanto había conmovido en 1911 y es probable que esta pintura hiciera pensar a los escultores concursantes sobre la resolución de sus propios proyectos. Uno de los discursos del día de la inauguración del monumento de Zanelli dice justamente que el Artigas de Herrera es «más criollo, más



Imagen 3. Proyecto desestimado del escultor Juan Manuel Ferrari, de fuerte tono local.

nuestro, más autóctono», el Artigas del exilio, «complemento de la de Zanelli, que es la del regreso del prócer a su patria, que es la del vencedor, la del futuro» (Toledo, 1923, p. 1049). Es muy interesante la idea de que el Artigas de Zanelli sea la del héroe que regresa triunfante. Sabemos que el hombre no volvió, lo que regresa es su imagen, su construcción como héroe, y nuevamente la idea del futuro parece tener una presencia aun más fuerte que la del pasado mismo.

El jurado se inclinó por la obra de Zanelli, de carácter clásico y de emoción contenida. El alto pedestal en el que se ubica el héroe tiene un relieve en que los paisanos se ordenan como en una especie de procesión hacia el éxodo. El fallo del jurado determinó:

Es de una sencillez y armonía de líneas, tiene majestad, fuerza, invade todo él tan soberana belleza, tan hermoso de conjunto y de detalle que encanta y atrae, de tal manera que hace olvidar que carece del carácter nacional que hubiéramos deseado encontrar en él.



Imagen 4. El Artigas de Zaneli, imagen heroizada del héroe, proyecto ganador del concurso. Foto actual, Plaza Independencia de Montevideo.

Puede y debe tenerse como un símbolo de la serenidad de pensamiento, de la fuerza de las convicciones y de la victoria que a través del tiempo han tenido sus ideas. Es un Monumento a un vencedor y un vencedor es Artigas.

Merece esa figura que nos fascina por su arrogancia, merece ese Monumento de suprema belleza, que encuadra admirablemente en el sitio en que ha de ser colocado, lo que contribuye a no dudarlo, a que aumente la inmensa superioridad artística que tiene sobre los demás presentados. Todo sea por el arte. (Laroche, 1980, p. 260)

El caballo no era un caballo criollo, una crítica que algunos hicieron al monumento, y en la que Berro halló en cambio una virtud. El Artigas héroe, de Zaneli, nos colocaba en una tradición occidental y europea, de indiscutible valor estético y de inconfundible valor ético:

El grupo que corona el monumento ha sido objeto de los más variados comentarios, desde los que aseguran con entera buena fe que es la mejor estatua ecuestre del mundo hasta los que le niegan todo valor estético, sin olvidar a los que protestan ingenuamente porque el corcel que monta Artigas no es un caballo «criollo». Efectivamente, ni es criollo, ni árabe, ni de ninguna raza conocida. Es simplemente el

caballo clásico, el caballo héroe. Pertenece a la familia de la cuadriga del mausoleo —del que cabalga el emperador filósofo en la plaza del Capitolio— de los que llevan sobre sus robustos lomos a los recios *condottieri* de Padua y de Venecia, [...]. Tampoco Artigas es el que conocieron sus contemporáneos. Es Artigas «heroizado», Artigas en apoteosis, símbolo supremo de una idea, paladín infatigable de una patria. (Berro, 1923, p. 121)

La ausencia de carácter local legitimaba a Artigas en un panteón universal de héroes. El jurado hizo conscientemente una opción que no estaría exenta de polémica.

Es interesante recordar que las primeras décadas del siglo fueron los años en que la vanguardia latinoamericana trató de desarrollar un lenguaje propio que conciliara lo europeo, que era lo *universal*, con lo nacional. El problema fue ampliamente trabajado por artistas, escritores contemporáneos y por historiadores que lo plantearon como uno de los tópicos que caracterizó al movimiento americano. ¿Cómo ser modernos y a la vez rescatar las raíces locales vinculadas a un pasado indígena y criollo? Hubo distintas líneas de trabajo, algunas se apropiaron de los lenguajes formales con que la vanguardia europea generaba rupturas, otros apelaron al *criollismo* o al *nativismo*, como forma de recuperación de lo propio. Hubo una tercera vía en la que lo clásico mantuvo su dominio y fueron las obras que tenían una clara intencionalidad política vinculada al Estado y la idea de nación, aquellas en las que dominó esta opción.

Se demandó a los artistas la producción de obras que narraran el pasado, que exaltaran las gestas y glorificaran definitivamente a los héroes. El lenguaje clásico pareció ser el que mejor legitimaba los procesos históricos americanos y los vinculaba a *la historia universal*. Una obra podía ser magnífica desde el punto de vista plástico pero no ser adecuada a la función que debía cumplir. Podía ser una buena escultura a la vez que un mal monumento.

La discusión sobre el carácter local o universal estuvo presente, si bien casi todos los comentarios se pronunciaron a favor de la idea de que la obra debía tener un carácter clásico y universal. «El gran monumento debe ser algo, bronce, mármol, pórfido, granito, que emocione, antes que por sugerencias anecdóticas o veristas, por sus virtudes plásticas» (Herrera Mac Lean, 1923, p. 667). También Román Berro (1923, p. 120) y Leopoldo Agorio (1923, p. 35) opinaron sobre el monumento e incluso plantearon que el boceto era superior a la obra culminada, en sendos artículos publicados en la revista *Arquitectura*.

Una vez inaugurado, Herrera Mac Lean cuestionó el emplazamiento, pero también consideró que la maqueta era mejor que el monumento definitivo, argumentando que la escala mayor no lo favorecía. Los comentarios del crítico son bien interesantes y aplauden al jurado que «decidió bien», al elegir el proyecto más noble y severo: «No habría sido así seguramente Artigas, él ni su caballo. Pero la estatua se consideraba desde el punto de vista plástico, ornamental, arquitectónico». Sin embargo, en el mismo artículo unos párrafos más adelante le recrimina al autor no «haberse empapado de nuestra historia y

de nuestra tierra: «[...] podía haber llegado a darle esa chispa nativa de que está absolutamente desposeído su monumento» (Herrera Mac Lean, 1923, p. 667).

¿Existe una *chispa nativa*? ¿Qué detalle sutil podría haberla descubierto? ¿Hasta qué punto nos sentíamos cómodos con un lenguaje internacional y lo aceptábamos? Mac Lean se siente de alguna forma ofendido porque Zanelli no vino nunca al Uruguay.

En once años que ha trabajado en la obra, no ha encontrado una oportunidad, una rápida oportunidad, para venir a conocer la tierra del héroe, sus campiñas, sus gauchos; para venir a dar su consejo eficaz sobre la ubicación del monumento. Y después de concluido, después de verlo salir de su taller donde vivió tanto tiempo, no sintió un ímpetu paternal para acompañar su héroe de bronce a la tierra donde fue a eruirse definitivamente. (Herrera Mac Lean, 1923, p. 670)

¿Procesión final?

La estatua por sí misma, colocada en una plaza pública sin esos honores, podría concluir por quedar como uno de tantos monumentos que no representan nada. Para que esa estatua represente; para que esté siempre viva [...] es preciso que el público vea que se venera, que se le hacen demostraciones, para que eso sirva de educación popular y estimule a los ciudadanos a imitar el heroísmo, la virtud y el civismo de aquel a quien representa aquella estatua. (Assunção, 1978, p. 170)

Así se expresaba la comisión parlamentaria que discutió en 1862 el primer proyecto de monumento. ¿Qué lugar ocupan los monumentos en nuestra vida y en nuestro imaginario social?, ¿los miramos?, ¿aprendemos algo de ellos como pretendían Ricardo Rojas y sus contemporáneos? Los monumentos, al igual que los murales, una vez que se instalan adquieren una suerte de invisibilidad social, nadie los vuelve a ver. De hecho, el historiador Ernst Gombrich (2003, p. 153) habla del «fracaso total del monumento público en su intento en convertirse en monumento público», en una época en que era casi obligatorio erigir estatuas a reyes y presidentes.

Lo cierto es que desde que se inauguró, el espacio se convirtió definitivamente en un espacio protocolar y la ceremonia de homenaje al héroe, más o menos discreta según las vicisitudes políticas del país, se siguió cumpliendo en ese sitio. Quizás aquellos hombres de 1862 tenían razón en pensar que es esa liturgia laica la que mantiene viva la obra.

La inauguración del monumento tuvo todo el carácter procesional que era de esperar. En julio de 1922 los diarios anunciaban que el monumento estaba en camino, transportado por el transatlántico italiano Angelo Tosso (*El Día*, 25.2.1922, p. 1). Los días siguientes las crónicas consignaban cada paso que daba nuestro Artigas de bronce. En



Imagen 5. «La obra de granito y bronce que perpetuará la memoria del prócer», consigna la nota que acompaña las amplias fotografías en la portada de *El Día*, edición de la tarde, 1.3.1923.

agosto se daba cuenta de que pesaba treinta toneladas y se encontraba en seis cajones en el puerto, y se estaba discutiendo cómo trasladarlo (*El Día*, 4.8.1922, p. 2). En setiembre ya se estaba construyendo «un castillo de madera para sostener las diversas partes». La obra sería dirigida, dice el diario, por un técnico de la fundición italiana que llegaría en el vapor italiano *Churazzi*, desde Palermo, junto a los relieves (*El Día*, 25.2.1922, p. 2).

Las comisiones de festejos están integradas por militares, el Automóvil Club del Uruguay convoca a una caravana munidos de banderas y escarapelas artiguistas, asociaciones de damas convocan a «las mujeres nacionales y extranjeras a formar parte en la columna cívica del 28 de febrero» (*El Día*, 25.2.1922, p. 2).

El monumento se inaugura y en el discurso que pronuncia Juan Zorrilla de San Martín hace hablar al prócer desde la estatua: ««Sígueme los que quieran, en la seguridad de que yo jamás cederé». Eso dijo Artigas, y está diciendo esa estatua» (*El Día*, 25.2.1922, p. 2).

Desde entonces todos los dignatarios extranjeros llegan a rendir homenajes y dejar ofrendas. En 1950, al cumplirse el centenario de la muerte de Artigas, se organizan festejos en los que la obra de Zanelli es protagonista. En 1975 la dictadura militar construyó el Mausoleo para llevar allí los restos del prócer, a partir de un concurso del que fueron ganadores los arquitectos Alejandro Morón y Lucas Ríos.



Imagen 6. El monumento a Artigas, aún cubierto al público.

En 2009 el presidente Tabaré Vázquez propuso trasladar los restos al Museo de las Presidencias en el Palacio Estévez y se reinstaló la polémica. Una *caballada* de paisanos del Interior llegó en señal de protesta ante la posibilidad de que los restos de Artigas emigraran de la plaza. Al año siguiente, un concurso para reorganizar la plaza, al que se presentaron más de treinta proyectos, dio como ganadores a los arquitectos Fabio Ayerra, Marcos Castaings, Martín Cobas, Federico Gastambide, Javier Lanza, Diego Pérez. Las obras, sin embargo, no se realizaron.

Regularmente los montevideanos nos acordamos de Artigas y de su plaza, conversamos, debatimos sobre el tema.

¿Se cumplió el objetivo? ¿La estatua nos enseña algo? Sin dudas un bronce por sí solo no dice nada; somos nosotros que lo hacemos hablar o le pedimos que nos enseñe pero en un sentido nuevo. Lo que vemos en él no es lo que aquellos hombres de hace un siglo querían que viéramos, o aprendiéramos; somos distintos, tenemos otras ideas. Pero si estamos dispuestos a pensar, podemos hacer reflexiones interesantes que también hablan de nosotros, de quiénes somos y de cómo nos vemos, nos vimos y una vez más nos pensamos hacia el futuro. En el siglo XXI el arte contemporáneo nos desafía a otras lecturas. En 2007, en el marco del Encuentro Regional de Arte, la argentina Amalia Pica

propuso pintar de blanco los caballos de los monumentos de algunos héroes ubicados en Montevideo. La autorizaron a pintar algunos de ellos pero no el de Artigas.

De una u otra forma, el monumento sigue existiendo en la medida en que interactuamos con él a través del homenaje, la procesión, la polémica, el arte. Pero no todos los monumentos tuvieron la misma fortuna y aunque la mayoría de los uruguayos no recuerdan en qué lugar de la ciudad están Bolívar, San Martín, Rivera u Oribe, todos saben que Artigas está en la Plaza Independencia y es muy probable que además piensen que así debe ser.

Referencias bibliográficas

- AGORIO, L. C. (1923). «El monumento al General Artigas» *Arquitectura*, 9.
- AGUERRE, M. (2005). «Lazos de bronce y mármol: España y la Argentina en los monumentos de la ciudad de Buenos Aires». En D. Wechsler (ed.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós.
- ALIATA, F., y MUNILLA LACASA, M. L. (1998). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata: Actas del coloquio, Buenos Aires, 3 de abril de 1996*. Buenos Aires: Eudeba; Instituto Italiano de cultura de Buenos Aires.
- ASSUNÇÃO, F. (1978). *Artigas. Inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.
- BENZANO, R. (1912). *Memoria de la Intendencia Municipal de Montevideo de 1911*. Montevideo: Escuela Nacional de Artes y Oficios.
- BERRO, R. (1923). El Monumento a Artigas. *Arquitectura*, 9.
- BRUM, B. (1923). «Discurso del Excmo. Señor Presidente de la República, Doctor Baltasar Brum». *Revista Histórica*, 11 (31).
- DEMASI, C. (2004). *La lucha por el pasado: Historia y nación en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- El Día* (1922). Edición de la tarde, 25 de febrero y 4 de agosto.
- El Siglo* (1911). Ediciones de 23 de febrero; 28 de abril; 9, 11, 14 y 20 de mayo; 23 de junio; 6 de agosto.
- GOMBRICH, E. (2003). «Escultura para exteriores». En *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Nueva York: Phaidon.
- GORELIK, A. (1998). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- HERRERA MAC LEAN, C. (1923). «El monumento a Artigas, de Zanelli, conceptos críticos». *Pegaso*, 59.
- (8.4.1923). «Temas de Arquitectura: La regularización arquitectónica de la Plaza Independencia». *La Mañana, Suplemento Semanal*.
- LAROCHE, W. E. (1980). *Estatuaria en el Uruguay*, tomo I. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.

- MANACORDA, T. (1923). «Glosas del mes: Monumento a Artigas». *Pegaso*, 7 (56).
- MONTANER, J. M. (1998). «El lugar metropolitano del arte». En *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: G. Gili.
- MUÑOZ, D. (1.1.1911). «Discurso del Intendente Daniel Muñoz». *Diario El Siglo*.
- PELUFFO LINARI, G. (2001). *Juan Manuel Blanes: La Nación naciente, 1830-1901*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- (2010). «Pautas italianizantes en el arte uruguayo: 1860-1920». En M. Sartor (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana: Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura.
- PRATI, E. (1952). «Una copia en bronce de la estatua ecuestre de Colleoni en Montevideo». *Revista Nacional*, mayo.
- SUÁREZ, M. (2007). «Los secretos del Obelisco de Las Piedras: Historia Regional». *Boletín de la Asociación Histórica de Las Piedras*, 3.
- TOLEDO, A. B. (1923). «Discurso del doctor Antonio B. Toledo, Presidente de la Comisión Popular Argentina de Homenaje». *Revista Histórica*, 11 (31).