



Uno, dos... ¿cuántos Artigas?

Laura Malosetti Costa

*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de San Martín /
Universidad de Buenos Aires*

“¡Whisky para los vencidos!”
Cuarteto de Nos



261

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 mucha 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.¹

No cabe duda de que hay, sin embargo, un interés creciente por parte de todo el rango de las ciencias sociales en los problemas relativos a las imágenes visuales, que responde al lugar cada vez más central de la imagen en la escena contemporánea. En este sentido, la historia del arte ha retomado en las últimas décadas algunas líneas de sus más



Otro Artigas posible.

Boceto de
Luis García Sayago.

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



EL GENERAL D^o JOSÉ G. ARTIGAS

Reproducido en su totalidad por el autor de este libro. Se permite la reproducción de esta obra en su totalidad o en parte para fines educativos, siempre y cuando se cite la fuente original. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o en parte de esta obra. © 2010. Todos los derechos reservados. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o en parte de esta obra. © 2010. Todos los derechos reservados.

ARTIGAS EN PURIFICACION
Dibaja de A. Michon
Litografía de Godel



JOSÉ G. ARTIGAS
Oleo de Juan Peluffo

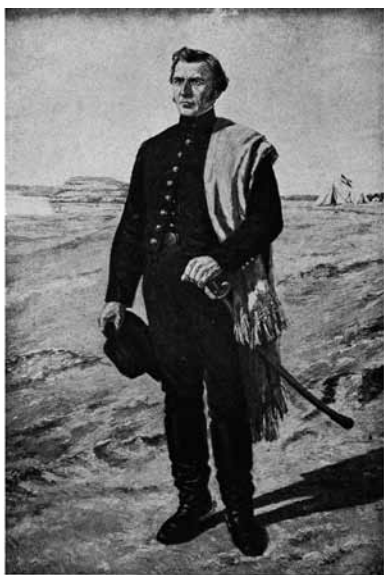


ARTIGAS EN EL PUENTE DE LA CIUDADELA DE MONTEVIDEO
Oleo de Juan Manuel Blanes



ambiciosas aspiraciones explicativas, así como las más incumplidas de aquellas aspiraciones, como la *Kulturwissenschaft* a la que dedicó su vida Aby Warburg y los investigadores de su instituto en las primeras décadas del siglo xx: una memoria cultural de la humanidad cuyo hilo sería posible seguir en la intersección de la palabra y la imagen.² Los estudios culturales se han visto enriquecidos y reorientados hacia los estudios de la cultura visual en los trabajos de teóricos e historiadores del arte como Georges Didi-Huberman, Hans Belting, W. J. T. Mitchell y Horst Bredekamp, entre otros. La historia social del arte, por su parte, atenta a la historia material de los artefactos visuales en la vida de las sociedades, ha aportado a esas vastas aspiraciones explicativas un punto de vista muy cercano al entramado de circunstancias que acompaña la vida histórica de las imágenes una vez lanzadas al ruedo de la historia. Su gran aporte –desde Nicos Hadjinicolaou hasta Albert Boime, desde T. J. Clark hasta Tom Crow y Petra Ten Doesschate Chu– ha proporcionado contundentes muestras del poder transformador que tuvieron algunas de ellas en el devenir de acontecimientos políticos, sociales y culturales. 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

2. La obra de Aby Warburg ha sido objeto de innumerables estudios y análisis críticos recientes. En 2010 se publicó una traducción al español de su *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal). Para una mirada crítica sobre el legado de Warburg véase José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE, 2003.



ARTIGAS EN 1815
Óleo de Luis Quirolo Resetto



ARTIGAS CAPITAN DE BLANDENGUES
Óleo de Miguel Benzo



ARTIGAS CAPITAN DE BLANDENGUES
Óleo de José Luis Zorrilla de San Martín

del pasado político, cultural e incluso económico de las sociedades humanas, prestando atención no solo a la génesis de las “grandes obras” sino también a su circulación y su fortuna crítica; a los usos y resignificaciones de las imágenes, a sus poderes.

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 tener 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, generar violencia, ser odiadas y temidas, ubica a las representaciones visuales en un lugar activo en el entramado histórico. Ya no testigos ni documentos visuales de una época sino protagonistas o partícipes necesarios de ella. Hans Belting ha hecho algunos aportes decisivos a esta cuestión en su *Antropología de la imagen*, y varios autores han dedicado en las últimas décadas particular atención a esta dimensión de las imágenes en América Latina, estimulada en buena medida por la celebración de los bicentenarios, que comenzó en 2010 (y seguirá al menos durante una década). Cuestiones como la cultura visual en los tiempos de la revolución emancipadora, la construcción de la imagen de sus héroes y la historia material de sus símbolos y emblemas (percibidos habitualmente como inmutables y eternos atributos de las naciones) recobraron interés, no solo en términos de investigación

histórica sino también para artistas plásticos y cineastas contemporáneos.³ Exposiciones como *Menos tiempo que lugar*, que itenera por ciudades latinoamericanas desde 2010,⁴ *La obsolescencia del monumento* (2010) y *Panteón de los héroes* en Buenos Aires, y *Ficciones artiguistas* en Montevideo (ambas de 2011), así como el estreno de películas dedicadas a San Martín, Belgrano y Artigas en este mismo año, dan buena cuenta de este fenómeno.

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 solo revitalizando las discusiones e intercambios 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.⁵ El Museo Histórico Nacional presentó una exposición de la iconografía de Artigas que ofreció una excelente oportunidad para indagar sobre el lugar de esos retratos en la historia cultural de Uruguay.⁶

Desde que empezaron a fijarse los relatos nacionales, se construyeron panteones de héroes o “padres fundadores” de las naciones latinoamericanas. 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

3. Algunos ejemplos notables en este sentido son las investigaciones reunidas en el catálogo de la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, realizada en México, Museo Nacional de Arte, 2010, con aportes de Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y otros. En Perú, un texto fundamental de Natalia Majluf: “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Majluf dirigió entre 2008 y 2010 un proyecto de investigación financiado por la J. Paul Getty Foundation, que integré junto a otros investigadores de Perú, Chile y Argentina: “José Gil de Castro: cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”.

4. *Menos tiempo que lugar. El arte de la independencia: ecos contemporáneos*, exposición colectiva de artistas contemporáneos latinoamericanos y alemanes, organizada por el Instituto Goethe, curada por Alfons Hug, se exhibió en el Palais de Glace de Buenos Aires entre el 25 de marzo y el 25 de abril de 2010. Desde entonces sigue circulando en varias naciones latinoamericanas.

5. Véase, 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.

6. La exposición tuvo lugar en el Museo Histórico Nacional en octubre de 2011. Investigación y curaduría de María Fernanda González, Ernesto Beretta, Mirtha Cazet (Departamento de Antecedentes e Inventarios del MHN). En el catálogo se publicó el artículo: “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe”, de mi autoría.

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, aun 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 él sentimientos, valores e ideas.

Esa *verdad*, en el caso de Artigas, parece inaprensible, pues no fue retratado en vida más que una sola vez, a sus más de 80 años, en unas condiciones que hacen difícil imaginar cómo habrían sido sus facciones. El grabado publicado por Alfred Demersay en su *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, editado en París entre 1860 y 1864, resulta problemático, no solo 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 solo había usado la política para justificar sus “latrocinios” y crueldades (365-366).⁷

Hoy podemos formular otras preguntas con respecto a los retratos heredados. Parece más productivo preguntarse por las imágenes mismas en relación con la palabra y, en un sentido más general, con los movimientos de ideas: su capacidad para transmitir valores y provocar emociones, crear lazos de pertenencia y comunidades de sentido, alentar nuevas identificaciones e invitar a adherir a una causa política. En este sentido resulta más interesante que los numerosos intentos de “rejuvenecer” el retrato del naturalista francés que alguna vez lo vio en Paraguay, la imagen que pintó Juan Manuel Blanes, “Artigas en la Ciudadela”, ya que ha llegado a constituirse en la imagen más difundida y aceptada del prócer desde que se expuso por primera vez al público uruguayo en abril de 1908.

En la primera edición de su *Epopéya de Artigas*, en 1910, Juan Zorrilla de San Martín publicó a modo de prólogo una “Carta confidencial al señor ministro de Relaciones Exteriores” en la que exponía el propósito y las ideas rectoras de su obra, a partir del encargo de ese ministerio (fue un decreto de 1907) de proporcionar un canon a los escultores que concursaban para la realización de un monumento al prócer, largamente postergado.⁸ Ese prólogo terminaba justificando la necesidad de su

7. Véase un análisis detenido de este retrato en “Artigas: imagen y palabra...”, catálogo MHN.

8. Con respecto al concurso para el monumento en la plaza Independencia, véase Gabriel Pe-luffo Linari, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo, 1860-1920”, en Sartor, Mario (coordinador) *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la independencia*

imagen visual: “Ahora bien; solo hay un recurso, según se me alcanza, para llegar con la verdad triunfante, hasta la fantasía o el corazón de los humanos: el celeste poder de la belleza. *Vis superba formae*” (XI).

El tono cristiano e idealista de su traducción de la cita latina no resta fuerza a la idea general que exponía Zorrilla en esa suerte de explicación del propósito de su obra: la imagen que da un cuerpo sensible a las ideas. Unos párrafos más arriba sostenía: “He procurado que la verdad no permanezca inerte, como materia amorfa en el entendimiento de mis oyentes, sino que, penetrando en la interna sensibilidad, se transforme en *imagen*, y, llegando con ésta hasta el corazón, despierte en él *sentimientos o emociones*” (X).⁹

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 solo 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 solo políticas e historiográficas sino también estéticas (217-240).

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 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 usted 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, Carlos Ma-

latinoamericana. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 358-361.

9. El énfasis es del original.

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, cc. 1 y 2.

ría Herrera estaba trabajando en otro 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 iniciado por Blanes.”

No parece desacertado pensar que en la oportunidad del envío de las obras póstumas de Blanes desde Florencia (entre las cuales estaban 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.

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 dibuja con fuego sus contornos rígidos. Veréis en él los rasgos propios del mensajero, del héroe: la soledad, la visión profética... [6].



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: “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”.¹²

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 muestra ese apartamiento. Un boceto al óleo conservado en el MHN presenta un parecido notable con el boceto del rostro de Lavalleja (en el Museo

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

Blanes) para su cuadro del desembarco de los Treinta y Tres Orientales. El parecido entre los dos retratos también fue observado en 1908.¹³

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, plantean 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 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 “Batalla de San Cala” se ubican en esa línea, que Gabriel Peluffo ha llamado de “realismo alegórico”.¹⁴

En ese sentido conviene considerar también la pose de Artigas, de pie y con los brazos cruzados. No fue esta 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 a diferencia de aquellos, ninguno de ellos tiene los brazos cruzados.

En el tratado de *Iconología* de H. Gravelot y C. Cochin publicado en París en 1791, que recoge y discute la tradición emblemática (y en el famoso tratado de Cesare Ripa del siglo XVI), los brazos cruzados aparecen como atributo de la pereza, la inercia y el temperamento flemático (37, 68 y 89). Es decir, en ese muy difundido catálogo de fórmulas emblemáticas las connotaciones de los brazos cruzados eran, 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 y 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

13. 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, cc. 1, 2 y 3.

14. Véase Gabriel Peluffo Linari, “Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX”. Véase también Laura Malosetti Costa, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”, en AA VV, *Blanes, bocetos y dibujos*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 18-25.

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 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 *Epopeya...* dedicado a presentar la iconografía de Artigas a los escultores que concursaban para su monumento, expresó claramente su preferencia y reprodujo en la página siguiente el “Artigas frente a Montevideo después de la batalla de Las Piedras”, que había pintado Herrera para el Club Oriental: una figura ecuestre muy bien lograda acompañada en el fondo de la composición por un gaucho y un indio.¹⁵ 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, etcétera, 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),¹⁶ el “Artigas, capitán de Blandengues”, de Miguel Benzo en 1921 (Junta Departamental de Montevideo),¹⁷ el de Juan Peluffo en 1931 para el Palacio Legislativo,¹⁸ y finalmente el óleo de 1941 pintado por José Luis Zorrilla de San Martín como resultado

15. Zorrilla mencionó el dibujo de Demersay, las obras de Blanes y de Diógenes 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” (161).

16. Óleo/tela, 190 x 138. Número 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, cc. 5 y 6.

17. Óleo/tela, 200 x 125. Número 35, catálogo cit.

18. Óleo/tela, 300 x 200. Número 39, catálogo cit.

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.¹⁹

La historia posterior del “Artigas” de Blanes, el lugar que tuvo resignificado en pósters, 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 setenta aparece como una vía interesante para seguir indagando la eficacia del cuadro de Blanes para encarnar nuevas identificaciones y resignificaciones.



BELTING, Hans. *Antropología de la imagen* [2002]. Buenos Aires: Katz, 2007.

DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, Tomo II. París: 1860-64.

GRAVELOT, Hubert François y COCHIN, Charles Nicolas. *Iconología* [1791]. Traducción, índice y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

MAJLUF, Natalia. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.

MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. París: Éditions de Minuit, 1981.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Epopéya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1910.

ZUBILLAGA, Carlos. “Un semillero de controversias. La *Epopéya de Artigas*, de Zorrilla de San Martín”, *Revista Complutense de Historia de América*, volumen 33, 2007.

19. Óleo/tela, 216,5 x 113. Número 42, catálogo cit. En 1952 estaba en el estudio de su autor.

Antón
de
Al.

La figura histórica
en algunas de sus múltiples versiones.





ÓLEO DE JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN

IMPRESION HUECO-OFFSET DE COLOMBINO Prens. S. A.

General José Gervasio Artigas

881



Litografía sobre dibujo de Federico Renom

JOSÉ ARTIGAS
JEFE DE LOS ORIENTALES Y PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES



CONTRA LA DOMINACION
ESPAÑOLA.

DE DONDE DEFENDIO LA INDEPENDENCIA
Y LA FEDERACION DE LOS PUEBLOS LIBRES.

DE 1816 A 1820 LUCHO HEROICAMENTE
CONTRA LA CONQUISTA PORTUGUESA.

MURIO EN EL OSTRACISMO EN 1850, BENDECIENDO LA INDEPENDENCIA
Y LA CONSTITUCION DE LA NACION ORIENTAL.

„EL PROGRESO“ DE PAYSANDU, HONRA CON ESTA SENCILLA MANIFESTACION LA MEMORIA
DEL PRECURSOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL.

Grabado de J. Lipsky



GENERAL D. J. ARTIGAS

Grabado de L. Escuder (Escuela de Artes y Oficios de Montevideo, 1885)



Dibujo de Alfredo Michaud - Grabado de L. Bajac



Grabado de Orestes