

Ilustración Uruguaya: una herramienta del proyecto modernizador en el Uruguay del siglo XIX

*Ilustración uruguaya: a tool of the modernization project
in the nineteenth-century Uruguay*

Daniela Tomeo*

* Profesora de Historia (Instituto de Profesores Artigas, IPA), Licenciada en Historia (FHCE, UdeLaR). Magíster en Didáctica de la Historia (Universidad CLAEH). Doctoranda en Historia (UdeLaR). Profesora de Historia del Arte efectiva en Bachillerato y en Consejo de Formación en Educación (IPA).

✉ danielatomeo2015@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6239-8398>

RECIBIDO: 14.4.2023

ACEPTADO: 17.9.2023

Resumen

En este artículo me propongo presentar la revista *Ilustración Uruguaya*, publicada en Montevideo entre 1883 y 1885 por la Escuela de Artes y Oficios (EAyO), con foco en su potencial pedagógico para la formación de la mirada. La EAYO fue creada por el militarismo (1876-1886), régimen que profundizó el proyecto modernizador que venían llevando adelante algunos sectores de la sociedad uruguaya. La revista, por tanto, estuvo al servicio de ese modelo. Me centraré en analizar las herramientas que desplegó, tendientes a educar la mirada en relación con ciertos parámetros europeos: cómo debía interpretarse una alegoría, qué valores se esperaba que tuviera un monumento, cuáles eran las modernas técnicas de reproducción de la imagen, o qué valor tenían las bellas artes en un mundo moderno y civilizado. En Uruguay del último cuarto del siglo XIX no había instituciones de enseñanza de las bellas artes ni publicaciones especializadas o crítica de arte. Tampoco había un museo dedicado específicamente a las artes visuales, razón por la cual creo que la *Ilustración* merece un análisis atento.

Palabras clave: prensa, ilustración, modernización, Uruguay.

Abstract

This article aims to present *Ilustración Uruguaya* (Uruguayan enlightenment), a magazine published in Montevideo between 1883 and 1885, by the School of Arts and Crafts (EAYO), focusing on its pedagogical potential for the formation of the gaze. The EAYO was created by militarism (1876-1886), a regime that deepened the modernizing project that some sectors of Uruguayan society had been carrying out. The magazine, therefore, was at the service of that model. The focus is placed on analyzing the tools deployed, which tended to educate the gaze in relation to certain European parameters: how an allegory should be interpreted, what values a monument was expected to have, what were the modern image reproduction techniques, or what value the Fine Arts had, in a modern and civilized world. In Uruguay during the last quarter of the 19th century, there were no Fine Arts teaching institutions, no specialized publications, and no art criticism, nor was there a museum specifically dedicated to the visual arts, which is why we believe that the magazine deserves careful analysis.

Keywords: press, illustration, modernization, Uruguay.

La Escuela de Artes y Oficios

La Escuela de Artes y Oficios fue un proyecto de los gobiernos militares uruguayos del siglo XIX. Entre 1876 y 1886, el período caracterizado por la historiografía uruguaya como *militarismo*, tuvo en la presidencia al coronel Lorenzo Latorre y al general Máximo Santos. En ese lapso se implementaron una serie de transformaciones en el medio rural, impulsadas por la Asociación Rural (ARU), tendientes a fortalecer la propiedad rural y el latifundio ganadero. El fortalecimiento del Estado fue otra de las preocupaciones del gobierno. En ese sentido se invirtió en el equipamiento moderno del ejército y en su organización, medidas que normalizaron el monopolio del uso de la fuerza por el Estado. La instalación del telégrafo y las leyes que favorecieron la construcción del ferrocarril inglés fueron igualmente elementos que acompañaron la transformación económica y apuntalaron a un efectivo control del territorio desde la capital y del gobierno allí instalado (Frega, 2016).

La creación del registro cívico y la reforma educativa liderada por José Pedro Varela fueron eslabones importantes en un fuerte proceso de secularización que caracterizó al Uruguay del período y que se profundizó durante el primer batllismo (1903-1929), medidas que condujeron igualmente a la construcción de un Estado fuerte. La llegada de inmigrantes europeos introdujo hábitos de consumo y sociabilidad que impactaron en el discreto mercado de arte y en las transformaciones que se observaron en

el desarrollo edilicio y urbanístico de las ciudades, especialmente en Montevideo (Álvarez Lenzi et al., 1986).

En ese proceso, la educación de los ciudadanos formaba parte del proyecto republicano desde los inicios del Estado uruguayo. El siglo XIX dio a la educación un lugar relevante como herramienta de promoción social, pero también de disciplinamiento. La sociedad y sus costumbres *bárbaras* debían dar paso a unas formas de sociabilidad *civilizada*. El juego, la fiesta, el carnaval, así como las formas de discutir los problemas políticos que hacen la convivencia de los ciudadanos, son algunos de los muchos aspectos que se vieron permeados por los dos modelos que el propio siglo XIX identificó como *civilización* y *barbarie*. La primera entendida como lo europeo y principalmente urbano, la segunda asociada a prácticas culturales vinculadas al pasado colonial, el medio rural y el mundo indígena o afrodescendiente (Barrán, 2019).

En ese escenario se creó la Escuela de Artes y Oficios, una institución que, como veremos, contempla y acompaña ese proceso desde distintos lugares. Disciplinando a la población, proveyendo equipamiento e insumos para el ejército y acompañando la producción de imágenes que fortalecieran la construcción de un imaginario nacional.

La Escuela fue creada en 1878 por el coronel Lorenzo Latorre. Durante el gobierno del general Máximo Santos, entre 1882 y 1886, duplicó la matrícula de estudiantes y creció su presupuesto (Martínez Moreno y Villegas Suárez, 1967). La inversión se hizo en el equipamiento de talleres, así como en la contratación de docentes, muchas veces llegados del exterior. La Escuela, que estuvo hasta 1887 dentro de la órbita del Ministerio de Marina y Guerra, sometía a sus jóvenes estudiantes, exclusivamente varones, a la férrea disciplina impuesta por el director, el coronel Juan Belinzón. El rígido control era defendido por el diputado Pablo Nin y González, al presentar el proyecto de ley para regular su funcionamiento, diciendo que la Escuela lograría:

[...] arrebatar elementos al desorden y muchas víctimas al vicio y al patíbulo, que tornará en miembros útiles para esta sociedad, abriendo nuevas sendas al trabajo, base de la familia honesta, cimiento seguro de todo pueblo que aspira a progresar y ser grande por sus medios y sus esfuerzos bien dirigidos. (Martínez Moreno y Villegas Suarez, 1967, p. 42)

Hubo opiniones no tan elogiosas con relación a la dura disciplina, motines de estudiantes, así como cuestionamientos al elevado gasto de la institución. En 1887 Belinzón fue retirado del cargo y la escuela pasó del Ministerio de Guerra al de Justicia e Instrucción Pública. La discusión sobre su pervivencia continuó en los años siguientes, a la vez que el presupuesto tenía importantes reducciones.

El período en que se publicó *Ilustración Uruguaya* fue, dentro del siglo XIX, el momento en que la escuela tuvo una mayor actividad y apoyo del gobierno. Los talleres

producían equipamiento militar, uniformes, armas y papelería para el Estado y llegaron a construir dos vapores de guerra. La frontera entre lo público y lo privado fue difusa; un ejemplo son los muchos elementos constructivos y ornamentales de la lujosa vivienda particular de Máximo Santos que se hicieron en la Escuela (Heuguerot, 2018). Hubo talleres cuya producción tuvo un claro fin propagandístico de la institución y del gobierno. El taller de fotografía, por ejemplo, equipado con modernas máquinas, produjo álbumes que presentaban los progresos materiales y edificios de la capital del país, a la vez que registraba el trabajo en los talleres y eventos importantes en la vida académica como los exámenes anuales, que eran públicos. Atendiendo a esa necesidad de difusión y propaganda, los talleres de la Escuela fueron responsables de tres proyectos editoriales (Álvarez Ferretzjants, 2008): *El Bromista* (1884-1886), *El Aprendiz* (11.10.1886-27.2.1887) y el que nos ocupa en este artículo: *Ilustración Uruguaya*.

Ilustración Uruguaya: **técnicas y profesionales al servicio de un proyecto moderno**

El descubrimiento de la litografía a fines del siglo XVIII tuvo un rápido desarrollo y perfeccionamiento que permitió que en menos de medio siglo las imágenes se transformaran en recursos frecuentes en los medios de comunicación (Meggs, 1991). Como señala Beretta (2015), la llegada del invento al Río de la Plata no se hizo esperar y, en lo que el autor llama la primera etapa de la litografía nacional (1831-1850), muchos talleres litográficos se instalaron en Montevideo. La mayoría de ellos fueron franceses, suizos o belgas, en los que dibujantes-litógrafos producían imágenes que luego eran incorporadas a distintas publicaciones. Las técnicas fotomecánicas también llegaron rápidamente al Uruguay en la segunda mitad del siglo XIX y permitieron trasladar al papel distintos tipos de imágenes e incluso fotografías.

Los dispositivos eran nuevos y requerían equipamiento y personal formado en su uso. Por ello, *Ilustración Uruguaya* se presentó, por las técnicas que suponía su edición, como un medio de comunicación moderno. De frecuencia quincenal, se editaron treinta y siete números entre agosto de 1883 y diciembre de 1885. Las dimensiones se mantuvieron estables a lo largo del período. Era, para los parámetros del siglo XIX, una publicación de dimensiones regulares: 23 x 26,5 cm. También la cantidad de páginas fue constante, dieciséis, de las cuales prácticamente la mitad tenían imágenes que en algunos casos ocupaban la página entera.

En el último cuarto del siglo XIX proliferaron en Europa y América periódicos llamados *La Ilustración*, nombre acompañado por el lugar donde se editaba. Todos tenían

un importante frontispicio en el que se integraba en una sola imagen el nombre de la revista y una cantidad interesante de figuras alegóricas que hacían referencia al progreso artístico y científico, junto a los principales edificios del país o la ciudad donde se editaba el medio. Szir (2017) analiza los periódicos ilustrados argentinos como un ejemplo de «interculturalidad global». Publicaciones que se editaban con un formato y un diseño que respondía a modelos europeos, tema no menor si aceptamos, como señala Chartier (2005), que los dispositivos son determinantes a la hora de dotar de sentido al texto o a la imagen. *Ilustración Uruguaya* informaba didácticamente a los lectores sobre la materialidad de ese dispositivo y las técnicas que lo hacían posible, a la vez que explicaba y ponía en palabras las imágenes para orientar la mirada de los lectores que no siempre estaban familiarizados con este tipo de publicaciones.

El frontispicio de la *Ilustración* fue realizado por el pintor uruguayo de mayor proyección en el período, Juan Manuel Blanes (1830-1901), quien integró el nombre de la revista con el escudo uruguayo. En el centro, un imaginado monumento ecuestre del general Artigas de un color más oscuro se transformaba en el centro visual de la composición.¹ Detrás de él, el Cerro de Montevideo y un conjunto de edificios y monumentos capitalinos daban cuenta del progreso material del país.



Imagen 1. Frontispicio de *Ilustración uruguaya*. Grabado de Carlos Penoso a partir de diseño de Juan Manuel Blanes.

1 El monumento no existía aún. Durante el gobierno de Máximo Santos se llamó a un concurso para su realización.

Allí se distinguen claramente la Catedral, el Cabildo (que por entonces albergaba al Poder Legislativo), la fuente de la Plaza Matriz, el Teatro Solís, la flamante Casa de Gobierno, el Monumento a la Paz de la Plaza Cagancha y el Monumento a la Independencia ubicado en el departamento de Florida.

Delante de Artigas, animales, vegetación, instrumentos de labranza, ferrocarriles y buques que claramente apelaban al desarrollo económico. Imágenes alegóricas completaban el conjunto, una figura reclinada con el gorro frigio tiene en la mano derecha un cincel y en la izquierda una piedra en la que se grabaron las palabras Industria, Artes, Letras, Ciencias, Historia y Comercio, representadas por instrumentos científicos y artísticos. Como era habitual en los grabados que publicaba la revista, la imagen lleva la firma del pintor y la del profesor de grabado de la escuela, en este caso, Carlos Penoso, responsable de su reproducción.

Fue, como dijimos, habitual que las imágenes que reproducía la revista fueran comentadas a través de un texto que las acompañaba. Bajo el título «Nuestros grabados», en cada número se hacía referencia a algunas de las imágenes, dando información sobre la técnica y el artista y comentando el episodio que se presentaba. No menos frecuente fue encontrar verdaderas explicaciones que ayudaban a un lector, tal vez no del todo familiarizado con determinados códigos visuales, a comprender las alegorías o mensajes que se estaban mostrando. El mensaje, portador de valores e ideas que apuntaban a construir un país civilizado y moderno, debía ser comprendido por todos. Esta intención pedagógica quedó evidenciada en el primer número, cuando se explicó el frontispicio de Blanes. La cita merece la pena ser reproducida:

La preciosa alegoría que sirve de frontispicio á este periódico, es una composición y dibujo del célebre pintor nacional Sr. Blanes y grabado cuidadosamente ejecutado por el Sr. Penoso.

El artista ha agrupado á cuanto hay de notable como monumentos y edificios públicos en esta ciudad, caracterizando la composición con la vista del Cerro que se descubre en lontananza. En el centro hay un grupo que significa la riqueza nacional, las artes, las letras, el comercio, dominan a esta composición la estatua ecuestre del General Artigas, tal como ha sido recientemente votada por la legislatura. Ferro-carriles, telégrafos, vapores, completan el cuadro elocuente de esta alegoría, que no dudamos, será uno de los trabajos de arte más justamente apreciados en este número por los conocedores. («Nuestros grabados», 1883, p. 2)

La imagen era claramente tributaria de una idea de modernidad que apuntaba al progreso material y económico, sin desatender las artes y las ciencias, consideradas como las producciones más elevadas en el camino hacia la civilización. En ese sentido, la *Ilustración* era en sí misma un producto moderno y que además se hacía en los talleres



Imagen 2. El Taller de Litografía y grabado de la Escuela de Artes y Oficios (1883).

de la novel escuela. El taller litográfico de la EAYO fue motivo de un artículo publicado en el décimo número de la revista, en el que se aseguraba que era el mejor equipado de la ciudad. Se mencionaban las distintas máquinas de que disponía: prensas, guillotinas, tintas, tiralíneas, escuadras, compases y reglas, diamantes, perforadoras y más de setecientas piedras litográficas. El profesor Angel Sommaschini, llegado especialmente en 1882 para dirigir el taller, había solicitado una prensa de formato Jesús, que fabricó una firma francesa especialmente para la escuela (Barros, 1883, p. 158). El taller fue presentado también a través de imágenes. En diciembre de 1883, una imagen que ocupaba una doble página mostraba el establecimiento en pleno trabajo. Jóvenes aprendices, casi niños, eran observados por la atenta mirada del maestro. Se ven piedras litográficas, una de ellas con el mapa del Uruguay, junto a otros elementos como prensas o guillotinas (Barros, 1883, p. 149).

Las elogiosas palabras que la propia escuela tenía para sus talleres parecen haber sido compartidas por algunos profesionales del medio. El francés Alfredo Teodoro Godel (1836-1914),² propietario de uno de los talleres de litografía más destacados de la ciudad, integró los tribunales examinadores y tuvo palabras por demás auspiciosas para los alumnos que rendían la prueba. Como señalamos, la modernidad de la técnica requería profesionales que eran en su mayor parte europeos. La Escuela encargó al docente y pintor Domingo Laporte (1855-1928), quien estaba por ese entonces usufructuando una beca en Italia, que se encargara de contratar técnicos que pudieran actuar como docentes.

Laporte escribía a Belinzón dando cuenta de las gestiones que llevaba a cabo para la contratación de un litógrafo:

[...] se muestra muy «mañero» pues no me ha contestado a mi última de hace 15 días en la cual, le proponía \$100 pesos al mes, y demás condiciones que ya he comunicado en mi anterior. Creo que será necesario darles los 130 pesos que pide, pues es difícil encontrar un artista que posea a fondo la Fotografía y sus diversas aplicaciones a la Litografía, etc. [...]

Aquí, casi todos esos Artistas, se ocupan de una sola especialidad, así que los enciclopédicos son apreciados y bien pagos, por lo raro que son. (Olivieri, 1944, p. 23)

En 1883 llegó a la escuela el grabador y litógrafo Pedro Arduino³ quien, junto a Carlos Penoso, fue uno de los responsables de los grabados que se publicaban en la revista. El profesor Goffredo Hernani Somnavilla (1850-1944) fue también un activo docente y productor de algunas de las imágenes reproducidas en la publicación. Somnavilla se había formado en la Academia veneziana, donde había cosechado algunos premios antes de llegar a Uruguay en 1882 (Scarone, 1937). Docente de la Escuela y de muchas instituciones de enseñanza públicas y privadas, realizó retratos de personajes y de hechos históricos, así como de figuras políticas que fueron vertidos luego en litografías, muchas de las cuales se publicaron oportunamente.

Los grabados registraron la firma de los docentes mencionados: Penoso, Sommaschini, Somnavilla, Arduino. En otros casos solo se registraba la firma de la escuela, EAYO, cuando eran trabajos de estudiantes. Hubo artistas invitados como Miguel Pallejá (1861-1887) y al menos dos que según se informó fueron contratados por la revista, si bien no se encontró registro de que fueran docentes de la escuela. Efectivamente, a fines de 1883, la revista comunica la contratación al pintor Carlos Ceronetti («En el taller»,

2 Como consecuencia de la crisis de 1890 el establecimiento de Godel tuvo que cerrar y el impresor se integró a la escuela como docente.

3 Su hermano G. Arduino fue docente de escultura y taller de yeso.

1883, p. 71) y en 1885 fue el brasileño Aurelio de Figueiredo quien con sus imágenes, se decía, daría jerarquía a la publicación («El pintor Aurelio», 1885, p. 578).

Si bien la vida de *Ilustración Uruguaya* fue breve, los profesionales que allí trabajaron desarrollaron una extensa carrera en distintos medios uruguayos en las décadas siguientes (Asociación de Impresores y Anexos del Uruguay, 1945).

En relación con las técnicas de impresión, la revista permanentemente refería a estas, explicando la novedad de los procedimientos y las diferencias que se lograban en la reproducción de las imágenes. Los ensayos de fototipia fueron presentados por la revista como de los primeros de América del Sur (Barros, 1883). La posibilidad que la novel técnica presentaba de reproducir fotografías, que eran en este caso tomadas por los propios estudiantes de la escuela, mostraba la relación entre ambos talleres.

En 1884m la nueva técnica presentada fue la fotolitografía, utilizada para reproducir la fotografía de la estatua del almirante Brown realizada por el artista argentino Francisco Cafferata, compañero de estudios de Laporte en Italia. Decía la revista: «Este moderno procedimiento, que emplearemos continuamente en adelante en las páginas de *Ilustración Uruguaya*, permite reproducir la imagen tal cual es, sin necesidad de que intervenga en su dibujo la mano del artista». En la misma escuela se sacó el negativo fotográfico y «por procedimientos especiales, ha sido pasado á la piedra y de allí a nuestras páginas» («Nuestros grabados, Foto-litografía», 1884, p. 450). La nota destacaba la veracidad de la imagen que mostraba fielmente el volumen de la escultura, evidenciando claramente que era una fotografía y no un dibujo trasladado a la piedra litográfica.

La cincografía, la técnica en la que la piedra litográfica se sustituye por una placa de zinc, fue también practicada en el taller y comentada. En esa oportunidad fue a través de la obra del joven artista uruguayo Miguel Pallejá, quien con sus «propias manos» reprodujo una de sus pinturas para que fuera impresa y compartida con el público («Nuestros grabados», 1884, p. 466).

Ahí está el dibujo de mano misma del artista, que un procedimiento químico ha trasladado al papel.

No hay un rasgo extraño á su mano en ese grabado, todo es autógrafo, propio de quien crea el lienzo, con la magia de su pincel inspirado, esa cabeza que mira, piensa y [...] no habla, porque los gauchos por condición y estudio son sóbrios en palabras, sobre todo cuando los curiosean los puebleros. («Gaicho de Minas», 1884, p. 483).

Los artículos explican las técnicas, variadas y complejas, pero, sobre todo, absolutamente modernas. Y hacen observaciones sobre los tipos humanos, creando estereotipos y en relación a lo nacional.

Imágenes uruguayas para construir un imaginario de nación

Las imágenes fueron un instrumento medular en la consolidación de un imaginario que acompañara la construcción de una identidad nacional tendiente a fortalecer el novel Estado. Desde las bellas artes, la producción de Juan Manuel Blanes, presentado como *pintor de la patria*, fue tradicionalmente referida por la historiografía como una figura medular en ese sentido. Un lugar que no está reñido con la aspiración del propio artista de ser un americano, proveedor de imágenes que acompañaran similares procesos de consolidación nacional que vivían los países de la región (Peluffo Linari et al., 2001). Las bellas artes no fueron el único soporte visual desde el que pensar la nación, su historia, su proyecto a futuro. Los estudios desde la cultura visual incorporan a la investigación un conjunto de imágenes desde las que los individuos y las comunidades se constituyen identitariamente. Artefactos tan variados como la indumentaria, la vajilla y, sin duda, la prensa y las publicaciones periódicas, son parte de ese proceso (Marchesi y Szir, 2011). *Ilustración* fue uno de los tantos proyectos editoriales del Uruguay decimonónico, tiempos en que existía una prensa, señala Ginés (2020): «desordenada, heterogénea y coral» (p. 197), que da cuenta del peso que los diarios y publicaciones periódicas tenían en la vida social y política el país.

Imágenes, palabras y conceptos están indisolublemente unidos en la construcción de una imagería política sobre la que se configura la república y los valores que promueve (Islas, 2022).

Desde sus páginas y a través de sus imágenes, *Ilustración* presentaba un proyecto de país, consistente con las ideas promovidas por el militarismo. En su primer número la revista planteaba su línea editorial: «Si el cosmopolitismo es fruto de la civilización, la tradición es raíz del verdadero patriotismo» («Costumbres Nacionales», 1883, p. 3). La actualidad internacional fue informada con textos y con grabados que reproducían imágenes de los hechos. La coronación del zar de Rusia, el terremoto de Casamicciola, la muerte de Victor Hugo o la invención del teléfono por Graham Bell fueron algunos de los hechos que la revista presentó a sus lectores.

Sin embargo, la mayor parte de los artículos y de las imágenes referían al Uruguay, revisando algunos hechos recientes y principalmente mostrando logros materiales que daban cuenta del exitoso camino hacia la modernización emprendido por el gobierno militar. Como se explicitaba en la propia revista: «El Gobierno del General Santos presta decidida protección al establecimiento, de donde brotará a raudales la felicidad del pueblo oriental» (Barros, 1883, p. 158).

El taller de litografía no fue el único presentado en la revista. Otros fueron referidos, informando sobre su producción, docentes y equipamiento. Los textos se acompañaban con imágenes que reproducían las fotografías tomadas en la escuela. Se informaba sobre la producción, en cambio son muy escasas las referencias a la enseñanza propiamente. La escuela era presentada como un gran taller y la pieza más importante y emblemática producida en ese contexto fue el navío llamado Cañonera Rivera. Las páginas publicaron imágenes de los talleres y del recorrido casi procesional que realizó desde la escuela hacia el puerto una vez terminada («Cañonera Rivera», 1884, p. 264). Los reconocimientos que la escuela tuvo a nivel internacional fueron también comentados en la revista.

El progreso material estuvo en el siglo XIX asociado al desarrollo edilicio de las ciudades y en ese sentido *Ilustración* resultó ser un vehículo adecuado para mostrar esos logros. En la portada del primer número se exhibía, bajo el frontispicio, la imagen del edificio de la escuela, frente a la cual en rigurosa formación estaban docentes y alumnos («Nuestros grabados», 1883, p. 3). Los números siguientes mantuvieron el modelo de presentar una portada con el frontispicio, acompañado por la imagen de los edificios más representativos de la ciudad, muchos de ellos obra del gobierno militar. En los sucesivos números se publicaron imágenes de la Casa de Gobierno, Hospital de Caridad, Cabildo, Cementerio, Manicomio, Asilo de mendigos, Asilo de expósitos, Tribunal de Justicia, Teatro Solís. Las imágenes tenían como modelo las fotografías tomadas en el propio establecimiento.

Los hombres del siglo XIX creían que los monumentos mostraban progreso material a la vez que eran portadores de un gran potencial pedagógico (Gombrich, 2011). La historia, pensaban, se enseñaba también a través de las estatuas. En los años que nos ocupan había todavía pocos monumentos en el país.⁴ El militarismo proyectó la realización de algunas estatuas, cuyos proyectos fueron reproducidos en los medios e inclusive las maquetas se exhibieron públicamente. El proyecto más importante fue el del concurso convocado por Santos para erigir una estatua ecuestre al general Artigas, figura que estaba por entonces siendo elevada a la categoría de máximo prócer uruguayo. Blanes aspiraba a concretar el proyecto, y de hecho en el frontispicio de *Ilustración* había ubicado el monumento mencionado, que era por entonces solo imaginado, en un lugar central.

En el año 1885 la revista reprodujo las imágenes de varios de los proyectos presentados. Los lectores conocieron a través de sus páginas las propuestas de los franceses Arthur J. Leduc, Charles Cordier, del italiano Arduino (docente de la Escuela y her-

4 Los más importantes eran la Columna a la Paz erigida en la Plaza Cagancha de Montevideo y el Monumento a la Independencia en el departamento de Florida.

mano de Pedro) y de los uruguayos Castellanos y Federico Soneira, la cual resultó finalmente ser la ganadora («Monumento Gral. Artigas», 1885, p. 32). Todos los proyectos tenían una resolución similar, que era la usual en la época. Un alto pedestal sobre el que se presentaba al héroe a caballo, vestido con indumentarias que excepcionalmente mostraban elementos rurales. Escudos, alegorías, leones, eran algunos de los elementos que acompañaban al prócer.

La revista informó de otros monumentos propuestos por el Parlamento, pero no concretados. Ellos fueron al general Fructuoso Rivera, primer presidente del Uruguay y caudillo fundador del Partido Colorado, y al general José Garibaldi, líder de la independencia italiana, quien había estado en el Río de la Plata en tiempos de la Guerra Grande apoyando al riverismo («Máximo Santos», 1884, p. 378). El recuerdo de un episodio de la historia reciente, conocido como Hecatombe de Quinteros,⁵ fue motivo de homenajes que incluyeron la construcción de un catafalco en la iglesia Matriz con los retratos de los mártires y el proyecto de un monumento en el Cementerio Central. *La Ilustración* reprodujo varias páginas de imágenes que mostraban la celebración, el catafalco y los rostros de los mártires («Monumento a los mártires», 1884).

Monumentos que en su mayoría no pasaron de la etapa del proyecto o que fueron arquitecturas efímeras de carácter conmemorativo, pero que desde las páginas de *Ilustración Uruguaya* iban construyendo un relato sobre la nación, un panteón de héroes, que establecía jerarquías y seleccionaba los episodios que consideraba dignos de ser recordados.

Desde su primer número la revista se propuso presentar una galería de hombres ilustres de la historia del Uruguay. La primera efigie en ser registrada en el primer número fue la de Artigas. El rostro del prócer de perfil lleva la firma de Sommavilla y de la EAYO. El comentario que acompaña la imagen reflexiona sobre la incertidumbre que hay en cuanto al verdadero rostro del caudillo, situación que fue salvada por el dibujante, utilizando la imagen registrada por Demersay, por entonces atribuida a Bonpland, del prócer anciano en el Paraguay. Lo que sin embargo no se dice es que el retrato rejuvenecido de Artigas, más que una obra original del artista italiano, es copia de uno de los primeros retratos de Artigas realizado por la artista uruguaya Carmen Árraga,⁶ cuyo nombre en ningún momento aparece.

5 Episodio conocido como «hecatombe» o «masacre de Quinteros», en que fueron ejecutados caudillos colorados que se habían levantado contra el gobierno. Los fusilamientos de Quinteros, en 1858, fueron un episodio reivindicado por la divisa colorada.

6 Carmen Árraga de Sardeson. José Artigas. Óleo/tela. 40,5 x 56 cm. ca. 1863. MHN. Donación de Carlos Seijó en 1925, lo que sugeriría que por entonces el retrato formaba parte de una colección particular. Sommavilla sin duda debía tenerlo a la vista o una reproducción de este. Véase Beretta et al. (2014).

En los siguientes números desfilarán por las páginas de *Ilustración* otros retratos: D. A. Larrañaga, T. Vilardebó, F. Maciel, M. Pérez Castellanos, F. Rivera. Siempre queriendo dar rigurosidad a la efigie del prócer celebrado en cada oportunidad, la revista agradecía a Manuel Rovira quien había puesto a disposición de la EAYO su colección o galería de retratos de hombres célebres para ser tomados como modelos. (*Ilustración Uruguaya*, 15.12.1883, p. 130). A partir del decimotercer número la revista abandonó en la portada la imagen de los edificios públicos para presentar retratos de figuras de la vida política uruguaya e internacional. Entre otros, el presidente Santos, gobernantes extranjeros como el mexicano Porfirio Díaz, el emperador del Brasil y el presidente norteamericano Cleveland.

La historia y los héroes nacionales, la celebración del proyecto del militarismo y la propia EAYO fueron los principales temas presentados por la revista. Digamos, por último, que en esa revisión de la realidad uruguaya y americana los pueblos originarios estuvieron casi ausentes. En 1883 algunas imágenes mostraban indígenas argentinos o chilenos recientemente «pacificados» («Grupos de indios ranqueles», 1883), episodios leídos como claros triunfos del proyecto modernizador.

El lugar de las bellas artes

La Escuela de Artes y Oficios fue la única institución de enseñanza formal del siglo XIX en la que se podían seguir cursos de dibujo, pintura o música, orientados a la conformación de bandas oficiales de música o a la adquisición de herramientas de expresión gráfica necesarias para el ejercicio de las artes aplicadas. Este era, en definitiva, el proyecto pedagógico de la escuela, en un tiempo en que la diferencia entre artes aplicadas y artes mayores o bellas artes (escultura, pintura y arquitectura) estaba claramente delimitada. La ausencia de un público formado, que además de comprar obras pudiera disfrutar o comentar exposiciones, fue muchas veces lamentada por artistas e intelectuales. *Ilustración Uruguaya*, de alguna forma, a través de artículos y principalmente por la reproducción de pinturas europeas que comentaba y describía, iba dando una pauta didáctica en ese sentido, acercando códigos visuales dentro de los parámetros que manejaba el arte europeo erudito.

En el último número del año 1884 y el primero de 1885 se publicó en dos entregas un artículo con un título más que elocuente: «Influencia de las Bellas Artes en el Progreso moral y material de los pueblos» («Influencia de las Bellas Artes», 1884, p. 495; «Influencia de las Bellas Artes», 1885, p. 507). Como era frecuente en artículos referidos a las bellas artes, el autor empezaba citando una serie de nombres que parecían legitimar sus comentarios posteriores. La cita de autores contemporáneos que habían escrito sobre arte, como Zola, Proudhon o Victor Hugo, presentaban al cronista como idóneo en

el tratamiento de esos temas. No solo los escritores contemporáneos, conocidos por sus opiniones en relación con el arte, eran citados. El cronista hacía una extensa reseña sobre la historia del arte tanto en oriente como en occidente. La antigüedad clásica era definida como el momento de superioridad artística indiscutida, que había continuado en el Renacimiento. La frase final del artículo dice con un tono indicativo que no deja dudas: «El porvenir de una nación está cifrado en la prosperidad de sus Bellas artes» («Influencia de las Bellas Artes», 1885, p. 507).

Las ideas que se planteaban eran definitivas: el arte ayuda al progreso material y moral del país, por lo que su influencia en la sociedad es beneficiosa. Es por ello que, además de promover monumentos y edificios, la revista publica imágenes en las que se reproducen pinturas europeas, siempre acompañadas por comentarios y explicaciones valorativas que ayudan al lector a formarse una opinión al respecto.

Hay pinturas que el cronista llama *elegantas* («Costumbres nacionales El Corral», 1883, p. 71) habitadas por hermosas jóvenes que se ubicaban en suntuosos interiores, a veces durmiendo la siesta lánguidamente o arrojando flores por el balcón. Una naturaleza bucólica con pájaros e imágenes primaverales poblaron las páginas de la revista. Otras obras reproducidas en la revista muestran géneros igualmente celebrados, como los tipos humanos o los bodegones. Por ejemplo, las de Pallejá: («El negro que lee», 1885, p. 500) o la obra de Alfredo Castellanos admitida en el Salón de París en 1884, *El tío Perico* («El Tío Perico», 1885, p. 501). Las pinturas transitan los géneros aplaudidos en los salones que también son referidos en la revista.



Imagen 3. «Una escena en la Exposición de Turín» (1884, p. 357)

Una escena de la Exposición de Turín muestra el interior del pabellón de Bellas Artes, muchos cuadros en las paredes, una escultura de desnudo femenino. Frente a ella, una joven sentada lee un texto, que seguramente la ayuda a *entender* la obra. A su izquierda dos niños con un hombre mayor que pasa su mano sobre el hombro del varón a quien explica la obra con gestos y actitud cómplice, la niña en cambio observa ajena a las enseñanzas. Otras personas presentes en la sala parecen meros paseantes que no se detienen a observar, sino que conversan entre ellos. El comentario de la imagen se centra en el espectador y pretende mostrar *cómo se miran* las obras. Dice el cronista:

La contemplación y la admiración de una hermosísima obra de arte, expresada por personajes en quienes según su respectiva condición social suscita distintas expresiones, está perfectamente puesta de manifiesto en ese grabado que recomendamos a nuestros favorecedores. («Una escena en la Exposición de Turín», 1884, p. 354)

Una imagen que presenta no solo obras, sino espacios de exhibición y públicos con diversos comportamientos y formas de acercamiento a estas. En 1884, el consagrado escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín comentaba en la revista una exposición de Miguel Palejé en casa Maveroff. A lo largo de media página reflexionaba sobre

las virtudes del artista, a la vez que se lamentaba de la pobreza del mundo del arte mon-tevideano. En ese ambiente, Zorrilla celebraba que la revista reprodujera imágenes que familiarizaran al público con obras de artistas nacionales con estas palabras:

Esa reproducción es indudablemente lo mejor que se ha hecho en nuestro país según un nuevo y eficaz procedimiento LA ILUSTRACIÓN URUGUAYA prestaría un verdadero servicio á los artes nacionales y á la educación artística del pueblo, si continuara en su empeño de ofrecer en sus páginas reproducciones como la del Crepúsculo. (Zorrilla de San Martín, 1884, p. 486)

Conclusiones

En 1884, el pintor uruguayo Domingo Laporte escribía desde Florencia a la revista:

La *Ilustración Uruguaya* va tomando proporciones extraordinarias, jamas hubiera pensado que la Escuela de Artes y Oficios se pudiese hacer con esa perfeccion una ilustración que ya puede rivalizar con algunas de aquí. Merece un elogio el Señor Arduino por la vista del Asilo de huérfanos, el Señor Somavilla hace retratos preciosísimos y los otros artistas que hacen escenas de la vida de nuestros paisanos hacen algo que hasta ahora no se ha hecho en América.

Por lo visto tienes allí toda una nidada de artistas que trabajan para la Ilustración. (Olivieri, 1944, p. 24)

Las palabras de un artista de formación y trayectoria europea como Laporte dan cuenta de lo que él considera logros de la revista. La calidad técnica en la reproducción de la imagen, la producción europea como modélica, pero la valoración de los temas locales y, por supuesto, el hecho de que forme parte de lo que él piensa, es un proyecto educativo exitoso.

La prensa ilustrada era una oportunidad de educar a la población en un sentido amplio. Los ciudadanos veían reproducidas pinturas, edificios o monumentos, aunque solo fueran proyectos, con textos orientadores y formativos. Se aprendía quiénes eran los héroes, cuáles más importantes que otros, se valoraban los hechos históricos, se aplaudía la «pacificación de los indígenas» y se comentaban noticias internacionales. El mundo a través de las imágenes, que también formaban un gusto artístico, todo lo cual era parte de un proyecto civilizador y progresista.

El estudio de *Ilustración Uruguaya* es un ejemplo de la importancia que tiene la investigación de la prensa y las publicaciones periódicas del siglo XIX, abordadas como objeto de estudio y no solamente como fuentes. Tales investigaciones pueden habilitar

nuevas miradas a períodos históricos extensamente trabajados por la historiografía como fue el militarismo y la idea de modernidad que lo acompañó.

Bibliografía y fuentes

- Alvarez Ferretjans, D. (2008). *Desde La Estrella del Sur a Internet: Historia de la prensa en el Uruguay*. Búsqueda; Fin de Siglo.
- Alvarez Lenzi, R., Arana, M., y Bocchiardo, L. (1986). *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Asociación de Impresores y Anexos del Uruguay. (1945). *Exposición de nacional de las artes gráficas: Catálogo de la Exposición*. Colombino Hnos.
- Barrán, J. P. (2019). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Barros, G. (1883, 31 de diciembre). El Taller de litografía. *Ilustración Uruguaya*, 1(10), 158.
- Beretta, E. (2015). *Imágenes para todos: La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX: Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851)*. CSIC.
- Beretta, E., González, F., y Cazet, M. (2014). Un simple ciudadano: José Artigas. En Museo Histórico Nacional, *Un simple ciudadano, José Artigas*. MHN.
- Cañonera Rivera. (1884, 31 de marzo). *Ilustración Uruguaya*, 2(16), 264-265.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Costumbres Nacionales. (1883, 15 de agosto). *Ilustración Uruguaya*, 1(1), 3.
- Costumbres nacionales: El Corral. (1883, 15 de octubre). *Ilustración Uruguaya*, 1(5), p. 71.
- D. Manuel Rovira. (1883, 15 de diciembre). *Ilustración Uruguaya*, 1(9), 130.
- El negro que lee. (1885, 15 de enero). *Ilustración Uruguaya*, 2(31), 500.
- El pintor Aurelio de Figueiredo. (1885, 15 de noviembre). *Ilustración Uruguaya*, 2(36), 578.
- El Taller de litografía y grabado de la Escuela de Artes y Oficios. (1883, 31 de diciembre). *Ilustración Uruguaya*, 1(10), 149.
- El Tío Perico. (1885, 15 de enero). *Ilustración Uruguaya*, 2(31), 499.
- En el Taller: Cuadro de Conrado Kiesel. (1883, 15 de octubre). *Ilustración Uruguaya*, 1(5), p. 71.
- Frega, A. (2016). La vida política. En G. Caetano (dir.) y A. Frega (coord.), *Uruguay: Revolución, independencia y construcción del Estado*. Vol. 1: 1808-1880 (pp. 31-85). Planeta; Fundación Mapfre.
- Ginés, J. (2020). Dieciocho periódicos del siglo XIX en Uruguay en pocas palabras. En V. Bertolotti y M. Coll (coords.), *Las formas de decir: La prensa en el Uruguay en el siglo XIX* (pp. 195-225). Facultad de Información y Comunicación; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Gombrich, E. (2011). *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Phaidon.

- Grupos de indios ranqueles. (1883, 15 de setiembre). *Ilustración Uruguaya*, 1(3), 38.
- Heuguerot, C. (2018). Militares-empresarios en la Escuela de Artes y Oficios. En A. Berretta Curi (comp.), *Artisanos de dos mundos: Diálogos y problemas de investigación* (pp. 189-202). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Influencia de las Bellas Artes en el Progreso Moral y material de los pueblos: Parte 1. (1884, 30 de diciembre). *Ilustración Uruguaya*, 2(30), 495.
- Influencia de las Bellas Artes en el Progreso Moral y material de los pueblos: Conclusión. (1885, 15 de enero). *Ilustración Uruguaya*, 2(31), 507-510.
- Isla, A. (2022). Imágenes y conceptos políticos: Las advocaciones de la república en el primer siglo de Uruguay. En A. Isla (coord.), *Iconografía republicana: Imágenes y conceptos políticos en Uruguay (1830-1930)* (pp. 13-39). CSIC.
- Marchesi, M., y Szir, S. (2011). Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina* (Vol. 1, pp. 29-37). CAIA-EDUNTREF.
- Martínez Moreno, A., y Villegas Suárez, E. (1967). *Historia de la Universidad del Trabajo del Uruguay*. Escuela de Artes Gráficas.
- Máximo Santos: Mensaje del presidente de la Republica a la Honorable Asamblea General, en la Clausura del Tercer período de la XIV Legislatura: Estatuas a los generales Artigas, Rivera y Garibaldi. (1884, 15 de julio). *Ilustración Uruguaya*, 2(23), 370-382.
- Meggs, P. (1991). *Historia del diseño gráfico*. Trillas
- Monumento a los mártires de Quinteros. (1884, 15 de enero). *Ilustración Uruguaya*, 2(11).
- Monumento al Gral. Artigas: Bocetos artísticos. (1885, 10 de mayo). *Ilustración Uruguaya*, 2(32), 515.
- El Gaucho de Minas. (1884, 30 de diciembre). *Ilustración Uruguaya*, 2(30), 483.
- Nuestros grabados. (1884, 31 de octubre). *Ilustración Uruguaya*, 2(29), 466.
- Nuestros grabados: Foto-litografía. (1884, 15 de octubre). *Ilustración Uruguaya*, 2(28), 450.
- Nuestros grabados: Frontispicio. (1883, 15 de agosto). *Ilustración Uruguaya*, 1(1), 3.
- Olivieri, C. (1944). *Escuela de artes y oficios* [Manuscrito inédito]. Archivo de UTU.
- Peluffo Linari, G. (2001). Iconos de la Nación: el proyecto histórico-museográfico de Juan M. Blanes. En Juan Manuel Blanes: *La nación naciente 1830-1901*. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- Scarone, A. (1937). *Uruguayos contemporáneos*. Casa A. Barreiro y Ramos.
- Szir, S. (2017). Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina: Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70851>
- Una escena en la Exposición de Turín. (1884, 30 de junio). *Ilustración Uruguaya*, 2(22), 354, 357.
- Zorrilla de San Martín, J. (1884, 30 de diciembre). Una nueva exposición de Palleja. *Ilustración Uruguaya*, 2(30), 486.