Iconografía Republicana

IMÁGENES Y CONCEPTOS POLÍTICOS EN URUGUAY (1830-1930)

ARIADNA ISLAS
COORDINADORA

ERNESTO BERETTA, MATÍAS BORBA, CLARA VON SANDEN, JORGE SIERRA,
CON LA COLABORACIÓN DE JULIETA DE LEÓN

COMISIÓN SECTORIAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA
CSIC

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Iconografía republicana

IMÁGENES Y CONCEPTOS POLÍTICOS EN URUGUAY (1830-1930)

Iconografía republicana

IMÁGENES Y CONCEPTOS POLÍTICOS EN URUGUAY (1830-1930)

ARIADNA ISLAS
COORDINADORA

ERNESTO BERETTA, MATÍAS BORBA, CLARA VON SANDEN, JORGE SIERRA,
CON LA COLABORACIÓN DE JULIETA DE LEÓN

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.
Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarián, Aníbal Parodi y Sergio Martínez ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2019.

© Los autores, 2019
© Universidad de la República, 2022

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>
<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>

ISBN: 978-9974-0-1956-0
e-ISBN: 978-9974-0-2000-9

Iberconceptos

Esta investigación fue posible por la participación
en el proyecto Iberconceptos dirigido por Javier Fernández Sebastián.

Índice

Presentación de la colección
Rodrigo Arim 7

Presentación.
Ariadna Islas 9

Imágenes y conceptos políticos: las advocaciones de la República en el primer siglo de Uruguay
Ariadna Islas 13

Alegorías republicanas: su genealogía y representación en Uruguay en la primera mitad del siglo XIX
Ernesto Beretta García 41

Conceptos de pueblo y república en caricaturas políticas uruguayas (1844-1915)
Clara von Sanden 73

Entre la animalización del Brasil y la representación de las Repúblicas hermanas (1892-1894)
Matías Borba 103

Un eje republicano: la ciudad como escenario de la República
Jorge Sierra Abbate 127

Catálogo de investigación 155

Bibliografía 471

Abreviaturas 487

Índice de fichas 489

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim
Rector de la Universidad de la República

Presentación

Entre 1830 y 1930 la alegoría de la república como figura femenina fue motivo de identidad y de propaganda política en el Uruguay. Esculturas, monumentos, pinturas, estampas, caricaturas, etiquetas de vinos y cigarrillos, medallas y monedas, la representaron con elementos de la cultura simbólica de lo político que definen su significado: gorro frigio, bandera y escudo, espada, libro de la Constitución, tablas de la ley, coronas de espigas, laureles, olivos, frutas y cereales, cuernos de la abundancia, ruedas de la industria.

El concepto de república que evocan las imágenes relevadas es el de un orden político ya alcanzado o bien el de un régimen de gobierno utópico y referencial, en clave virtuosa, basado en la Constitución, la ley y la soberanía de la nación. El cuerpo de la ciudadanía —entendida como el conjunto de los hombres, mayores de edad, nacidos en el país o que hubieran obtenido la ciudadanía legal— suponía exclusiones flagrantes, como la de las mujeres, por ejemplo, o la de los esclavizados al momento de constituirse la república, como es notorio. Por otra parte, diversas causales de suspensión de la ciudadanía —la condición de no saber leer y escribir, de sirviente a sueldo, de soldado de línea— dejaban fuera de los cargos electivos y del ejercicio del voto a amplios sectores de la población. Sin embargo, este tipo de limitaciones no obstó a la consideración del sistema republicano como un garante de la democracia, a través del sufragio, del voto popular y, en los últimos tramos de este estudio, de la coparticipación de los partidos y de la representación de las minorías.

La difusión de la prensa satírica y de la caricatura, así como la inclusión de las alegorías republicanas como ilustración o decoración en objetos de uso cotidiano y en piezas publicitarias parecen permitirnos afirmar que el interés por la política impregnó muchos sectores de la población, más allá de las limitaciones legales. El uso de estas imágenes de conceptos políticos que procuraban obtener la adhesión del público actuó como una pedagogía cívica en el proceso de la formación de la ciudadanía.

La imagen de la república estuvo presente en los diseños de los papeles sellados que circularon en los primeros años del país, en las medallas conmemorativas, en la iniciativa para la creación de los primeros monumentos públicos, quizás al pensar en un marco espacial para las celebraciones cívicas. También se la pudo observar en el ornato y la localización de las decoraciones efímeras que acompañaron diversas conmemoraciones.

La alegoría de la República, como imagen y concepto, se representó como modelo de orden político, garante de las libertades, de la igualdad de derechos y de la observancia de la ley. La adjetivación visual del concepto reafirma su encomio: como república triunfante, próspera, digna, severa, como matrona y madre abnegada de sus ciudadanos; como una joven, voluptuosa, sensual, o con una entonación jovial de confiado optimismo. En contraste, la República puede encontrarse entristecida, en crisis nerviosa, enferma de muerte, vampirizada, asesinada, violentada y prostituida por los malos gobiernos: inspira la empatía o la indignación del espectador en la apelación del poder de una imagen.

Este libro recoge resultados de las actividades de investigación llevadas adelante por el equipo que coordiné en el marco del proyecto «Iconografía republicana. Imágenes y conceptos políticos en el primer siglo del Uruguay (1830-1930)» (CSIC I+D 753/ 2016-2019), integrado por Ernesto Beretta, Matías Borba, Julieta de León, Clara von Sanden y Jorge Sierra.

Consta de dos partes. En la primera, los miembros del equipo presentan sus puntos de vista sobre algunos de los temas que marcaron su interés en el transcurso del proceso de investigación. En el texto de mi autoría enfoco las advocaciones de la personificación de la república en Uruguay y su relación con las variaciones del concepto de república y otros conceptos políticos; Ernesto Beretta traza una genealogía de las alegorías usadas en Uruguay durante el período estudiado; Clara von Sanden aborda cómo la imagen de la república se vinculó hasta mimetizarse como representación del pueblo y sus expectativas e intereses; Matías Borba advierte los matices y las implicancias en las formas de representar a las repúblicas uruguaya y brasileña en una coyuntura específica, y Jorge Sierra dirige su mirada a la presencia de los conceptos políticos en la trama urbana de la ciudad en los hitos que marcan el recorrido de la avenida 18 de Julio en Montevideo. En la segunda parte, un catálogo razonado recoge una variedad muy amplia de las representaciones de la república en el Uruguay en su primer siglo de vida política como Estado constituido bajo ese régimen. La reproducción de las imágenes y su contextualización se presenta mayormente en orden cronológico, aunque en algunos casos se prefirió privilegiar relaciones temáticas e iconográficas. Su documentación implicó abordar las coyunturas políticas, sociales y culturales en las que las representaciones se produjeron, rastrear aspectos de la actualidad cotidiana, trayectorias personales de artistas y dibujantes, adscripciones e identidades políticas, en un marco interdisciplinario entre la Historia cultural y conceptual de lo político, la Historia política y social del Uruguay, la Historia del arte, de la arquitectura y de la planificación urbana.

La colección y documentación de un repertorio amplísimo de representaciones de la república significa un aporte instrumental que puede resultar de interés para nuevas propuestas de investigación e interpretación. De hecho, la selección no comprende las representaciones de la alegoría de la república en el monetario nacional, dado su volumen, y recoge solamente algunos ejemplos de su presencia en monumentos en ciudades en los departamentos del país: un registro exhaustivo de estos temas deberá ser objeto de próximas investigaciones.

Las fotografías fueron tomadas por el equipo liderado por Clara von Sanden y Jorge Sierra, salvo que se indique otra procedencia. Julieta de León colaboró intensamente en el relevamiento de fuentes junto con Clara von Sanden y Matías Borba. La documentación de cada uno de los ejemplos fue profundizada

por los distintos miembros del equipo, atendiendo a su formación e intereses de investigación. Cabe señalar el aporte de Ernesto Beretta en aspectos heurísticos, bibliográficos y documentales sobre teoría e Historia del arte y arte en Uruguay, al haber compartido resultados de investigaciones precedentes. La edición general del libro debe mucho al trabajo minucioso de sistematización llevado adelante por Jorge Sierra y Matías Borba, que me acompañaron en el arduo proceso de revisión necesario para transformar el manuscrito original en el libro que hoy presentamos.

Debemos agradecer a los funcionarios de las instituciones en las que llevamos a cabo nuestra investigación por su imprescindible e inestimable ayuda para realizar este proyecto: Museo Histórico Nacional; Archivo General de la Nación; Biblioteca Nacional, secciones de Materiales Especiales, Prensa Periódica y Conservación Bibliográfica; Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Centro de documentación del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Centro de Fotografía de Montevideo; Intendencia de Florida; Comisión Administrativa del Palacio Legislativo, Departamento de Conservación Artística y Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Cabinet des Estampes (BN-FR).

En lo personal, es de orden mencionar la generosidad de Alicia Casas de Barrán, Esther Pailós, Andrés Azpiroz, Virginia D'Isabella, Carlos Enciso, Andrea Brugman, Analaura Collazo, Gabriela Jaureguiberry, Adriana De León, Adriana Méndez, Cristina Pandikian, Diego Pedretti, Omar Bianchi, Darío Prieto, Magdalena Perandones, Edmundo y Rosario Rodríguez Prati, Lisa Block de Behar y equipo técnico del proyecto Anáforas, Fernando Rodríguez Sanguinetti, Gabriel Di Meglio y Mauricio Bruno por proporcionarnos datos de interés, facilitarnos el acceso y permitirnos la reproducción fotográfica de materiales de singular importancia para nuestro trabajo. A Mara de Oliveira y Manuel Escobar por su asesoramiento afectuoso en la presentación gráfica de esta obra.

Por último, agradecemos a los integrantes de la subcomisión de publicaciones de la Comisión Sectorial de Investigación Científica, Luis Bértola, Vania Markarian, Magdalena Coll, Alejandra López, Mónica Lladó, Aníbal Parodi y Sergio Martínez y a los evaluadores externos, que entendieron que nuestro trabajo merecía difundirse; al Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República que lo hizo posible.

Ariadna Islas

Imágenes y conceptos políticos: las advocaciones de la república en el primer siglo de Uruguay[1]

ARIADNA ISLAS

Instituto de Ciencias Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

Este capítulo se enfoca en la revisión de las representaciones de la república como alegoría femenina en Uruguay entre 1830 y 1930. Procura advertir la semántica y las variaciones del concepto de república que estas representaciones evocan, a través del análisis de las imágenes, de las alegorías que presentan, de sus atributos y de sus relaciones. Abre una discusión a propósito de los lazos del concepto de república con el de libertad, al que aparece usualmente unido, pero también con los de independencia y constitución. Sobre mediados del período estudiado, la representación del concepto de república se adjetiva con alegorías de la ley y representaciones del voto popular, para asociarse también al concepto de democracia. Hace lo propio con los conceptos de nación y de patria, a través de un relato histórico visual intrínseco a su representación.

Tratar de «ver» los conceptos políticos en documentos que incorporan imágenes como contenido explicativo se presenta como un desafío metodológico para el análisis histórico desde el punto de vista de la Historia de los conceptos políticos. Supone abordar el tema en la larga duración: estudiar las representaciones en el lapso de un siglo permite registrar sus variantes en la representación tanto como la frecuencia del uso de las distintas versiones de la imagen, al punto de poder pensar en una serie de advocaciones de la república. Estas advocaciones nos conducen a pensar cuáles fueron los significados y las entonaciones que el Estado, los comitentes o la sociedad, que era público destinatario de esas representaciones dieron al concepto de república, en ocasión de la colocación de monumentos,

1 Algunas reflexiones que componen este capítulo se presentaron como ponencias en distintos encuentros de investigadores en el marco del Proyecto Iberconceptos, dirigido por Javier Fernández Sebastián. Debo agradecer sus comentarios, así como los de Gonzalo Capellán de Miguel, Georges Lomné, Olivier Christin, Maria Eliza Noronha de Sá y de los investigadores participantes en esos talleres, que han contribuido a mejorar los apuntes iniciales. También agradezco la lectura crítica de algunos borradores a mis colegas del Departamento de Historia del Uruguay, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, cuyas observaciones me permitieron afinar algunas apreciaciones y puntos de vista. Las falencias son de mi exclusiva responsabilidad.

de los eventos de conmemoración que apelaron a su imagen, de su adopción como motivo en las marcas comerciales de cigarrillos o bebidas.

Espadas, cadenas rotas, leones, genios, hidras, pumas, caimanes, tablas y libros de la ley dan cuenta de conceptos relacionados que califican y orientan la constitución simbólica de la república, ataviada con gorro frigio, yelmo, corona de laureles o a la americana, con la cabellera al viento. Al revisar los elementos (atributos, personajes, grupos) que acompañan a la figura de la república en la documentación revisada, se observará su tipificación como un régimen político a construirse, como un régimen político vigente y como una utopía virtuosa de referencia. La alegoría femenina de la república se erige como una pedagogía ciudadana al uso, en la trama de la ciudad, en la veneración del museo, en la intimidad de las casas, en la solemnidad del despacho, en el placer de la lectura cotidiana, individual o colectiva, en la crítica jocosa del comentario político, en los embalajes de productos que señalan hábitos de consumo masivo, en distintos espacios de sociabilidad.

Estas imágenes de la república, que buscan la transmisión de un mensaje en un contexto histórico determinado, aspiran quizás a captar la adhesión de la población urbana —y quizás también rural, como puede verse en el capítulo de Clara von Sanden en este libro— a un conjunto de valores políticos y virtudes cívicas. En todo caso, sus autores, sus comitentes, sus difusores y, eventualmente, ellas mismas (Mitchell, 2005) como fetiches o íconos procuraron generar opinión pública sobre un régimen político a través de un impacto emocional y sensorial directo que remitía, excedía, reforzaba, acompañaba o sustituía la palabra escrita o la adhesión racional a una idea. En un texto particularmente sugerente W. J. T. Mitchell (2005) trabaja con la categoría imagen-texto, ya explicitada en obras anteriores (Mitchell, 1986). Al discutir el problema del «poder de las imágenes» plantea cuál sería su origen y su modalidad. Lo que estos objetos de estudio, muy frecuentemente personificados «querrían» no sería tanto *power* sino *maistrye*, parafraseando un cuento de Chaucer. Este vocablo híbrido del antiguo inglés estaría indicando un sentido bivalente, como «dominio» por conocimiento, derecho o consentimiento, tanto como la capacidad y la inteligencia para controlar a otras personas para lograr objetivos propios (Mitchell, 2005: pp. 35-36). Si aceptáramos este presupuesto teórico, toda imagen, de por sí y en cuanto tal, «espera» una respuesta del espectador que puede haberla encargado para su disfrute personal (Freedberg, 1992) o bien en cuanto representación de un poder determinado (Marin, 1993).

Sobre estos presupuestos analíticos, este estudio se basa en la emergencia de un tipo de fuentes que alcanzaron importante producción y difusión sobre la segunda mitad del siglo XIX con el crecimiento de la circulación de la prensa, de la estampa impresa, de la caricatura política y del proceso de formación de la nacionalidad en la creación y difusión de motivos, modelos e imágenes de identidad una vez constituido el Estado, como proyecto de los gobiernos, pero también como efecto de iniciativas de la sociedad civil.[2]

2 Son numerosos los trabajos de que este estudio es tributario, en particular aquellos inaugurales, entre los que pueden citarse Achugar (2009), Achugar y Caetano (1992), Achugar y Moraña (2000); Caetano (2007, 2010) y Peluffo (1995, 1999, 2000, 2001 2007a, 2007b y 2011) para el caso uruguayo. Para los orígenes de la adopción de

En el caso que me ocupa en esta ocasión, es ineludible la referencia a la trilogía monumental de Maurice Agulhon (1979 b, 1989, 2001) a propósito de las formas que adquirió la simbología de la república a lo largo de más de doscientos años en Francia, a partir de la revolución. Las reminiscencias de las *Marianne* de las repúblicas francesas en sus versiones uruguayas se harán notorias a lo largo de esta aproximación al tema. Las historias que aborda Agulhon se enfocan en la relación entre la historia de las representaciones y la propia historia de la república en Francia (Agulhon y Bonte, 1992; Agulhon, Becker y Cohen, 2006). Esta matriz interpretativa también resulta efectiva para el caso de Uruguay: los diferentes símbolos republicanos que conforman las alegorías, y la opción que toman los comitentes al erigir uno u otro monumento, imprimir hojas sueltas, pintar un cuadro, dibujar una caricatura o acuñar una medalla portando una imagen y una simbología alegóricas en particular, pueden bien expresar diferentes conceptos de república, asunto que se acentúa por los atributos que la adornan.

Antecedentes metodológicos

La pregunta a propósito de si es posible «ver» un concepto político y sus mutaciones a través de fuentes no escritas ha estado en mis preocupaciones desde hace varios años. Con frecuencia se piensa en las imágenes como ilustraciones de hechos históricos o de sucesos políticos del momento. Pero aun considerada como tal, la ilustración no es neutra. Al estudiar las representaciones generadas por la conmemoración de un hecho, se puede advertir la oscilación iconográfica y conceptual que medió entre las diferentes representaciones en casos concretos. Por ejemplo, si consideramos la representación pictórica de la celebración del «congreso de abril» en 1813, hasta la abstracción de su representación visual por una alegoría de las «instrucciones» como su documento fundamental, podemos recorrer el tránsito que media entre la representación de un acontecimiento concreto y la abstracción simbólica del concepto político que la posteridad atribuyó al acontecimiento. Esta relevancia y distinción monumental del evento operó en dos niveles. Primero, en el contexto de la producción de los hechos durante la revolución: los propios protagonistas, en el relato de su peripecia, actuaron con un criterio fundacional de un nuevo orden, en el contexto de la crisis de la monarquía española. Pero su resignificación «nacional» en el proceso cultural de construcción de la nacionalidad y de la formación de la ciudadanía le otorgó un papel clave al redactarse el relato de la nación. Entre las decisiones del congreso en cuestión se contaba la organización de la Provincia Oriental sobre la base de la soberanía particular de los pueblos y la redacción de las instrucciones para los delegados a la asamblea general constituyente de las provincias del Río de la Plata para su organización como una república federal. En el relato nacional, este documento se transformó en un proyecto fundacional de la república para la República Oriental del Uruguay y su representación adoptó finalmente ese aspecto: de la representación figurativa del congreso con sus asistentes, se llegó al motivo de la representación alegórica y, por lo tanto, conceptual de una república naciente (Islas, 2013a).

---

la alegoría de la república/libertad en Buenos Aires, los trabajos de Burucúa *et al.* (1990a, 1990b y 2003) y González Bernaldo de Quirós (2001).

República es un concepto político muy presente en la identidad de los uruguayos: este régimen político se constituye en el nombre y en la identidad del país como un artefacto cultural e ideológico, en indisoluble unión entre régimen político, soberanía nacional, sistema representativo y virtud ciudadana. Además, impregna una identidad política en la que el concepto de igualdad entre los ciudadanos es muy intenso.[3] La proliferación de la difusión de esta imagen femenina como representación de propaganda, de adhesión al *sistema* y de apropiación del símbolo y sus vinculaciones semánticas fue constante a lo largo del siglo XIX, lo que parece dar cuenta de una familiaridad del público con el significado de la alegoría. El estudio de las representaciones ha resultado en la identificación de diferentes advocaciones de la república, como modelo de orden político, de buen gobierno, como utopía política, como personificación de la virtud cívica en oposición a la gestión de los gobiernos corruptos. Caracterizada como una joven dinámica; una matrona reverente; una diosa beligerante, triunfante o apesadumbrada; como víctima de enfermedades, de plagas, del estupro, del vampirismo, de la prostitución o de la miseria, la imagen de la república connota una entonación del concepto altamente positiva, en su acepción como régimen político, como representación del conjunto o de distintos sectores de la ciudadanía o del pueblo soberano.

Al hacer el registro, surgieron de inmediato preguntas «iconográficas» que nos interpelaron sobre las metáforas y signos que constituían las diversas advocaciones de la alegoría y cómo ella se relacionaba con otras, en un abanico de posibles —y, esperamos, plausibles— acercamientos iconológicos aplicados a estas imágenes políticas.

Trabajar en las relaciones entre cultura visual e historia de los conceptos políticos se planteó como una necesidad imperiosa, puesto que esas imágenes parecían estar dando cuenta de la propaganda de un concepto político, de su variación y de su connotación, así como de la relación de hermandad, identidad o intertextualidad con conceptos «vecinos» o «en red» (Skinner, 2005), como *libertad*, *constitución*, *democracia* y *progreso*.

El esfuerzo metodológico es interesante, pues se encuentra en la intersección del método caro a la historia del arte como es el método iconológico y del del análisis de textos, y ensaya trabajar —creemos que con éxito— en este espacio metodológico fronterizo. Una «hermenéutica» que se aplica a la crítica de fuentes visuales para la historia de los conceptos políticos, y no exclusivamente

3 El concepto político *república* en el Uruguay —y las características del sistema político en su historia— son objeto de investigación, en sí mismos y como motivos de identidad. Sin embargo, un trabajo sistemático en la larga duración sobre los conceptos de república todavía es necesario y está pendiente. Gerardo Caetano (2000, 2011), José Rilla (2008), Ana Frega (2008, 2013), Wilson González Demuro (2018a y 2018b) y yo misma (2009, 2013a y b; Islas y Frega, 2007), entre otros, hemos tratado el asunto en períodos acotados, entre la revolución de independencia y el siglo XX, aun cuando el abordaje metodológico no siempre es el de la historia conceptual. De referencia ineludible son los trabajos de Georges Lomné (2009); Gabriel di Meglio (2009), para el lapso 1750-1850. Algunas de las apreciaciones sobre las acepciones del término planteadas para ese período pueden aplicarse al que es objeto de este estudio.

al asunto de los lenguajes visuales, o de la iconología, de los que se sirve, y a los que también discute (Skinner, 2009).

Una inquietud inicial fue preguntarnos acerca del tipo de imágenes que leemos cuando miramos imágenes de por sí políticas, como objetos destinados a ser vistos y apreciados como artísticos o no. Una muy buena parte de los objetos que miramos con el ojo de la historia de los conceptos políticos no siempre han sido ni son objeto de estudio para la historia del arte. Puede haber excepciones, en un giro innovador respecto del enfoque más tradicional de la disciplina o que prejuzgamos como tal, como presupuesto teórico.[4]

Por otra parte, al analizar estas imágenes desde el punto de vista de la historia de los conceptos y de las culturas políticas, las considero en la categoría estudiada por Mitchell de imagen-texto, concebidas como unas imágenes dirigidas a la lectura de un mensaje, puesto que no solo resumen un relato visual, sino que, en muchos de los casos estudiados, aportan leyendas para guiar su interpretación. Al presentar estas filacterias o textos anexos, no están «emancipadas» del todo de la palabra, puesto que complementan o se explican en un contexto léxico y de la imagen en sí o en su relación con otras (Mitchell, 2009). También el estudio se instala en la discusión en torno a aquello que las imágenes pueden representar y el problema de lo irrepresentable (Rancière, 2011).

Parto pues del supuesto de que la cultura visual implica un lenguaje que trasciende lo visual y que esos documentos no necesariamente deben ser estudiados solo desde el punto de vista de la iconología, de la historia del arte o de la semiótica, tanto como los textos escritos no son estudiados en forma exclusiva desde el punto de vista de la lingüística o de la historia de la literatura o de la gramática, sino también como fuentes para la historia política, de las representaciones de lo político y de los conceptos políticos, desde la hermenéutica o la crítica histórica. Es mi sospecha que, así tratados, los documentos iconográficos que presentamos no resultan una sola traducción a la imagen de conceptos textuales previamente establecidos claramente y de los que actuarían como mera ilustración, sino que su propia producción forma parte del proceso de conformación del concepto político en sí mismo y su apropiación pública.[5]

Permítaseme hacer un sintético recorrido metodológico a través de algunos ejemplos para dar precisión a los procedimientos del análisis. Si bien menciona a las imágenes como parte de las fuentes a considerar cuando se trata de lenguaje, política e Historia, Quentin Skinner se enfoca de lleno en el análisis del lenguaje político en cuanto texto. Sin embargo, sus apreciaciones resultan sugerentes para tratar otro tipo de fuentes, en tanto ha destacado que uno

> ...de los más saludables logros de la crítica cultural posmoderna ha sido el de hacernos tomar conciencia sobre los aspectos puramente retóricos de la escritura y

4 Pueden citarse como ejemplos Carlos Reyero (1987, 1999a, 2009, 2010); Marie-Angèle Orobon (2004 y 2005), y, para la región platense, José Emilio Burucúa o Gabriel Peluffo, entre otros, ya referidos.

5 Además del trabajo de Skinner (2009), debo citar dos referencias personales en el proceso de construcción de este método de estudio. Johan Huizinga (1978) y George L. Mosse (2007), cuya lectura me atrapó, fueron decisivos para guiarme por estas preocupaciones.

> del habla, y con ello, la de aumentar nuestra sensibilidad hacia las relaciones entre lenguaje y poder. Cada vez comprendemos mejor que utilizamos el lenguaje no solamente para comunicar información sino, al mismo tiempo, para reclamar autoridad para nuestras expresiones, para provocar emociones en nuestros interlocutores, para crear límites de inclusión o de exclusión, y para involucrarnos en muchas otras prácticas de control social (Skinner, 2007, p. 29).

Esto mismo puede aplicarse a la crítica de las imágenes que nos ocupan, en la medida en que se constituyeron como un discurso destinado a ser «visto», en un marco polémico que procuraba el establecimiento y el triunfo de un régimen político, incluidas la adhesión de los ciudadanos y su adecuación de las prácticas electorales o su adaptación a la legitimidad determinada por el sistema representativo. Me parece que este es el sentido de la advertencia de Skinner que viene a propósito para nuestro trabajo:

> ¿qué clase de historia tenemos que escribir si el fenómeno del cambio conceptual es explorado fructíferamente? Vale la pena añadir que la perspectiva a la cual he arribado es, en muchos aspectos, similar a la contenida en el actualmente celebrado programa de Reinhart Koselleck para el estudio de *Begriffsgeschichte*, o historia de los conceptos. Tanto Koselleck como yo asumimos que necesitamos considerar nuestros conceptos normativos menos como enunciados acerca del mundo que como herramientas y armas del debate ideológico. Posiblemente, los dos hayamos sido influidos por el argumento nietzscheano de Foucault de que «la historia que nos sostiene y nos determina tiene la forma de una guerra» (Skinner, 2007, pp. 298-299).

En este contexto polémico, Reinhart Koselleck ha destacado la relevancia de las imágenes para la crítica y la historia de los conceptos. En el trabajo que inaugura *Futuro pasado* muestra cómo mirar un cuadro desde el punto de vista de la historia conceptual. A través de un recorrido por las resemantizaciones de la escena que representa el cuadro «La batalla de Issos», de Albrecht Altdorfer, Koselleck analiza las interacciones entre el tema, el comitente, el pintor, las formas de representación y las apropiaciones simbólicas que de ella hicieron sus sucesivos propietarios. En la lectura en mirada histórica de esta fuente pictórica, ejemplifica «momentos conceptuales» (Capellán de Miguel, 2013), y describe la condensación de los «estratos del tiempo» (Koselleck, 2001, pp. 35-42) presentes en esta pintura, que cuenta una historia y hace Historia, como conocimiento y como relato. Por esta operación metodológica, hace de la representación de la batalla un conocimiento contemporáneo e intemporal, que puede reinventarse en cada contexto. Koselleck ve el cuadro como un relato histórico de varias historias, en su forma de representación, por las decisiones del pintor, por el interés del comitente, por su apropiación y contemplación en circunstancias diversas, que actúan como avatares para la obra (Koselleck, 1993, pp. 21-40). La resemantización de los conceptos en forma de palabras, su uso, abuso y caída en desuso ha sido trabajado por Javier Fernández Sebastián en casos concretos (en particular, 2005): podría plantearse la pregunta sobre la posibilidad de un acercamiento metodológico en esta clave respecto de la imaginería política.

También es decisiva la guía metodológica para el análisis de la iconología política de Faustino Oncina (2011a) en su prólogo a *Modernidad, culto a la*

muerte y memoria nacional, donde da pistas a propósito de cuáles serían las fuentes a mirar para enfocar una historia de los conceptos políticos en estos artefactos culturales que forzosamente «vemos» y eventualmente, «miramos»: monumentos y, sobre todo, caricaturas, entre todas esas láminas «políticas» que circulaban con el objetivo de hacer crítica y propaganda políticas.

En ese trabajo, Oncina advierte sobre los trabajos de Koselleck que aún no conocemos sobre este tema con cierto dolor de ausencia. Sin embargo, no nos induce al quietismo a la espera de esos antecedentes, puesto que nos introduce en la posibilidad de avanzar en el método de la crítica de estas fuentes iconográficas sobre la base de aquellos indicios metodológicos presentes en los textos de Koselleck de los que sí podemos echar mano. Al citar algunas de las observaciones que se han hecho a la historia conceptual o de los conceptos como una «historia en las alturas», eminentemente textual, plantea la necesidad de una *historia conceptual comprehensiva* que «debe tener en cuenta, aparte de textos, también acciones colectivas e imágenes, desembocando en una historia de símbolos», por lo tanto, en el marco de un cruce de enfoques (Oncina, 2011a y 2011b, 2013; Oncina y Cantarino, 2011).

Según informa Oncina, Rolf Reichardt al observar el método de la historia de los conceptos políticos abogaba «por prestar más atención a la iconicidad de las palabras dominantes», más aun al sostener que

> La ilustración mediante imágenes de un concepto no sólo hace más claros su ámbito y sus relaciones semánticas que un escrito, sino que también muestra su carga emocional, su popularización y su fuerza apelativa. En suma, la [historia de los conceptos políticos] ganaría en agudeza y penetración si pasara de estudios de palabras atomizadas a análisis de campos textuales y considerara también fuentes plásticas (eslóganes, acciones simbólicas, carteles, canciones, imágenes...) (en Oncina, 2011a, pp. XI-XII).

Es de singular interés la apreciación de Oncina en relación con esta observación, pues muestra cómo la crítica planteada por Reichardt obedece aparentemente mejor al estado de los estudios o a la limitación propia de los colaboradores que a la concepción del propio Koselleck sobre la necesidad de estudiar «conceptualmente» las imágenes. Este último había señalado a sus colaboradores la necesidad de atender «a la dimensión tanto pragmática (bajo la forma de la pregunta «¿*Cui bono*? ¿Quién usa un concepto, en qué situación y con qué intención?») como discursiva del lenguaje (que exige concentrarse en redes conceptuales)» (Oncina, 2011a).[6] Y, en este sentido, concluye que ha habido, por parte de quienes ensayamos investigar en historia de los conceptos políticos, un descuido en la aprehensión de lo visual, para cuya propagación social juega un papel decisivo su difusión en soportes «ópticos», medios orales y semiorales. Juan Francisco Fuentes (2002, 2010, 2014) y a través del proyecto para un diccionario de símbolos políticos y sociales en el imaginario español del siglo XX, tanto como Gonzalo Capellán de Miguel (2018, 2020) han ampliado notoriamente este campo de estudio para el caso español.

6 Agradezco a Luis Fernández Torres haber podido acceder a la versión digital de esta obra.

Este capítulo se atreve a cultivar esta vertiente en la investigación sobre las variaciones del concepto de república en fuentes visuales y su relación —y a veces mímesis— con los de democracia, constitución, libertad y progreso, a través de las diferentes advocaciones con que se ha representado la alegoría femenina de la república en el Uruguay.[7]

Si al principio pensé que coincidía sobre todo con el enfoque de Pierre Nora (2013) y sus «lieux de mémoire», «de la république a la nation», ahora quizás advierta con mayor claridad que no siempre las imágenes que estudio refieran a lugares de memoria en sentido estricto, sino a *lugares de adhesión* y de *identidad* conceptual desde el punto de vista político: «lugares de futuros pasados», de proyectos políticos. Para Koselleck «entre la visualización y la racionalización desde el punto de vista conceptual» no existe una diferencia sino «que ambas aproximaciones son muy similares» (en Oncina, 2011, p. xv). La identidad republicana, pudo ser constituyente de la identidad nacional uruguaya, por la inmediata comprensión de los conceptos que trasmiten las diversas alegorías de la república y la adhesión emocional a ellos que las imágenes intentan provocar, pero también la trascendió como identidad política trasnacional o, eventualmente, universal en el período estudiado y más allá.[8]

Si bien es imprescindible tener en cuenta la orientación y el modelo de los estudios iconológicos de Panofsky, de Gombrich y, por supuesto, de Aby Warburg, creo que, sin embargo, el trabajo que pretendo hacer en este capítulo se encuentra quizás en la senda de Mitchell, quien define a la *iconología* como el estudio de aquello que puede decirse sobre las imágenes —en cuanto a los aspectos interpretativos— tanto como a aquello que las imágenes dicen, prestando atención a los modos en que parecen hablar por sí mismas para persuadir, contar historias o describir (Mitchell, 1986, pp. 9-14). Este enfoque en un «giro pictorial» o «icónico», según su propia expresión (Mitchell, 2009, pp. 19-38 y 79-99) parece habilitar con mayor amplitud, por lo tanto, a investigar las relaciones de imágenes entre sí y entre imágenes y textos, en diálogo con la ideología y los conceptos políticos y su historia. Los trabajos fundacionales de Aby Warburg (2010, 2015) y Erwin Panofsky (2008, 2012), así como el de Rudolf Wittkower (2007) y el de E. H. Gombrich (2003), han sido fundamentales para comprender el método y para la construcción de un *alfabeto* para el análisis del conjunto de símbolos incorporados a las alegorías estudiadas. Sin embargo, el camino de las migraciones para los casos concretos que nos ocupan

7 Para el caso de Uruguay, hay ensayos para un acercamiento a esta orientación metodológica acudiendo a textos semiorales. Por ejemplo, al abordar el concepto de Estado he usado como fuente una pieza teatral estrenada en uno de los aniversarios de la jura de la constitución del Estado Oriental (Islas, 2013b). También enfocado en esta manifestación artística, oral y visual por excelencia y la transmisión de conceptos políticos, ver Wilson González Demuro (2018b).

8 Este es un componente esencial de la llamada identidad «cosmopolita» de los uruguayos, que ha sido profusamente estudiada en trabajos ya clásicos, que sería imposible enumerar en esta instancia. A manera de ejemplo, puede pensarse en la adhesión del país a la causa de Francia durante la Primera Guerra Mundial a través de múltiples manifestaciones que no cabe detallar aquí, o la participación de uruguayos como combatientes en el bando republicano en la guerra civil en España durante la segunda república, las campañas de solidaridad y la recepción de los exiliados políticos pone de manifiesto esta condición.

en este capítulo no ha sido fácil de reconstruir y aún permanecen hiatos de difícil resolución, como se verá. De hecho, también planteo una crítica metodológica: me he preocupado por reconstruir las relaciones entre imágenes y la documentación de su circulación, no solamente de inferir su relación por sus similitudes, más allá de la evidencia. Es una crítica que se hace al método iconológico cuando la interpretación del espectador pone un énfasis muy acentuado en la inferencia, aún dentro de un contexto temporal común.

El estudio sobre las alegorías de la república en el Uruguay se ubica en una frontera: imágenes al borde del arte, pues al abordarlas como fuentes no me pregunto solamente acerca de lo que las personas han dicho sobre ellas, sino cómo los lectores pudieron aprehender su significado o cómo esperaban los autores y los comitentes —o aquellos que las compusieron y difundieron— que los destinatarios las comprendieran y las usaran para algún propósito, como expresar sus ideas, adherir a proyectos políticos o criticar prácticas de gobierno. Se trata, en todo caso, de «imágenes mixtas» que combinan representaciones simbólicas, miméticas y textos (Mitchell, 1986, pp. 154-155). También se pregunta Mitchell si la violación de las fronteras imagen-texto no es algo que ocurre continuamente en la práctica, en un campo de las humanidades necesariamente fronterizo y, eventualmente, a desarrollar, como ensaya en su libro.

He tratado de emprender el estudio de estos objetos a la luz de la afirmación de Oncina cuando infiere que para Koselleck el objeto de la iconología política es

> ...el escrutinio crítico de la transmisión de contenidos ideales en imágenes, en dependencia de las condiciones de vida y espacios de experiencia cambiantes en cada tiempo y en cada lugar. Lo que una imagen o monumento es, tendría que obtenerse a partir de la reconstrucción iconológica de cada contexto del uso de la imagen o monumento, a partir de la ligazón retrospectiva con el mundo de experiencia de aquellos que producen, perciben y utilizan una imagen (Oncina, 2011a, p. XXVII).

El modelo metodológico del análisis del concepto de «víctima» que plantea Koselleck y su extensión y restricción en un contexto histórico determinado han sido particularmente sugestivos (Koselleck, 2011, pp. 65-101).

Al comparar distintos modos de *ver* en estas imágenes fronterizas de carácter eminentemente político —lo que también puede aplicarse a la caricatura— Oncina enfatiza en las posibilidades metodológicas de trabajar con fuentes «visuales», aun más allá de la «historia del arte», sobre todo en estos casos que nos ocupan, cuya producción y reproducción abre de por sí una discusión.

Un ver cognoscitivo —dice Oncina— hace experienciable lo inexperienciable. Un ver vidente trata de la sintáctica, un ver recognoscitivo de la semántica. La labor del historiador del arte debe ser sintética: «la visión icónica es un explorar creativo e incompleto del potencial de estructuración contenido en la imagen». Por eso las posibilidades del lenguaje visual, que no están dadas desde el principio, exceden las del lenguaje verbal. El arte es tal cuando logra «representar de modo visible lo que normalmente sería invisible. Esa configuración específica de la materia visual es el lugar de aparición de un sentido que no se puede captar de otro modo» (Oncina, 2011a, p. XXVII).

Una cuestión a dilucidar en cada caso al momento de realizar el análisis es si percibimos que las imágenes *ilustran* textos escritos o si valen como *textos* ellas mismas. Por lo tanto, vale la preguntar acerca de si expresan conceptos de por sí y pueden ser diferentes o tan explícitos como en los textos escritos. Pero esto quizás mejor tiene que ver con la forma en la que criticamos y usamos —o escribimos sobre— las fuentes visuales en nuestros estudios más que con la forma de ser de las imágenes como fuentes en sí mismas.

Fuentes (2002), en un artículo en el que transita por las variaciones de la imagen de España bajo distintos regímenes políticos, toma como fuente principal las propias obras que la representan: «mira» la iconografía y la idea de España en diversos soportes, en particular en las estampas que acompañan la prensa en hojas sueltas, en las ilustraciones y también en los monumentos y sus programas.

A través de este recorrido, descubre permanencias y variaciones en un modelo simbólico que acompasa su imagen con los cambios políticos, indagando la presencia o la supresión de determinados atributos como el león, la corona y el cetro o bien por su descripción física o de carácter, como una imagen serena, escuálida o dinámica. Fuentes destaca también la polisemia de estas imágenes de España: «La figura femenina de inspiración clásica que aparece, por ejemplo, en el titulado *Divina Libertad*, lo mismo puede identificarse con España que con la Constitución, la razón, la verdad o, muy probablemente, con todo ello a la vez» (2002, p. 11).

La tesis de Fuentes es sugestiva, pues enfoca la relación entre representación de la nación y su identidad con un sistema político determinado a través de la alteración de los atributos que acompañan la imagen: «su representación simbólica empieza en la simbología monárquica y acaba confundiéndose con la imagen de la República» (Fuentes, 2002, p. 10). Según la observación de Fuentes, las figuras anexas a la central construyen la orientación política de la representación que, al aparecer rodeada por las alegorías de la libertad, de la revolución o de la justicia, adquiere su entonación liberal... y, eventualmente, republicana. Y este modelo de análisis es de particular interés para la investigación que presentamos: «El republicanismo no tardará en operar la completa fusión entre la "España eterna", simbolizada por la matrona, los atributos de la realeza y el escudo de la Corona de Castilla, y la nueva España libre, moderna y, a su manera, también dominadora, soñada por demócratas y republicanos» (Fuentes, 2002, p. 16). Y más aun, Fuentes destaca la «republicanización» de los símbolos nacionales de España:

> La republicanización de los símbolos nacionales, incluidos algunos de los más directamente asociados a la emblemática de la monarquía —la corona, el escudo de los cuatro reinos y las columnas de Hércules—, alcanzará tal intensidad en la II República, que a partir de los años treinta la derecha monárquica abandonará para siempre la imagen de la matrona y el león como alegoría de España, para sustituirla por una simple y trivial referencia cartográfica (2002, p. 24).

En un ejemplo metodológico bien interesante aplicado al concepto de «democracia» en la larga duración, Capellán de Miguel ha trabajado con fuentes textuales e imágenes en diálogo y como complemento a los textos en el análisis de lo conceptual. En su artículo, Capellán de Miguel destaca el papel de los

periódicos ilustrados en su capacidad de difundir ideas, y el de sus ilustraciones como un elemento clave para la fijación de significados —y representaciones— de los conceptos y de sus momentos (2018, pp. 108-109).

Para el autor parece claro que si se incorpora esta orientación metodológica es bien plausible que sea necesario encarar una extensión temporal del análisis de los conceptos en el espacio iberoamericano. Capellán de Miguel enfatiza en la importancia de la iconografía —a veces inadvertida— que se acentúa con su proliferación en formatos bien diversos a medida que avanza el período de estudio que propone extender. De igual forma, señala que en la larga duración es que pueden advertirse las variaciones semánticas y las permanencias en las formas de representación visual del concepto de «democracia», centro de su análisis (Capellán de Miguel, 2018, pp. 102-104; 2020).

Se plantea entonces un asunto bien interesante: la capacidad de las imágenes para generar emociones —que no siempre es el fin de los textos que abordamos—. Esto supone enfrentar el capital problema de la comprensión y adhesión de la ciudadanía y del público en general, en relación con determinados conceptos políticos. Seguramente ello no solo hubo de lograrse a través de la lectura individual o colectiva, sino por la propia experiencia política. Y también por la propaganda y la simpatía que puede generar la visualización inmediata de un concepto a través de la imagen: una estética de la política, en clave académica, elitista o popular. Capellán de Miguel destaca la importancia de la prensa ilustrada o de las hojas sueltas que llevaba incorporadas, como una forma de difusión de ideas hacia un público amplio —alfabetizado o no— que entiende estaba mucho más acostumbrado a lo icónico, o bien podía rápidamente aprehender el significado de unas imágenes cuyo mensaje parece poder considerarse evidente.

Desde el punto de vista metodológico, la atención hacia este tipo de fuentes nos enfrenta tanto como la de los textos al asunto de la circulación, y por lo tanto, a una ampliación espacial del enfoque. Capellán de Miguel plantea la posibilidad de ver la mundialización de la historia y su globalización en el siglo XIX, y aun más en los años que le siguen, incluso sin llegar a la radicalización del proceso a la que asistimos en la actualidad. Tanto en las lecturas como en el uso de las imágenes podremos encontrar una prueba de ello. La llegada al espacio iberoamericano de revistas ilustradas permite esbozar circuitos de circulación de imágenes políticas, un trabajo paciente que rara vez otorga hallazgos inmediatos. A través del recorrido que realiza en el artículo, Capellán de Miguel bucea en los procesos de resemantización en el marco de la lucha política, atendiendo a una confluencia de lo textual y lo visual, y a su hibridación (2018, pp. 118-119). La condensación simbólica del relato visual es asombrosa y remite a un relato histórico que apela a la emoción y a la experiencia política.

El trabajo con imágenes para seguir las inflexiones de los conceptos políticos en el marco de su difusión nos planta en el campo de la historia de las culturas políticas, puesto que nos ubica en un espacio de necesario contacto con los ciudadanos, con el público que mira, entiende y adopta o adhiere a ideas, conceptos y proyectos políticos.

Este estudio se ubica pues en un campo fronterizo entre varios acercamientos metodológicos. Ahora esbozaré alguna observación sobre la relación que percibo entre estas prácticas posibles de historia de los conceptos políticos que ensayo y una historia cultural de lo político. Tomo una definición de *cultura*

que maneja Roger Chartier —y, por lo tanto, del objeto de la historia cultural— que me parece operativa para pensar estas imágenes como creadoras de conceptos, de opinión, de espacio público:

> De la proliferación de acepciones de la palabra 'cultura', retengo una, aunque provisoria: aquella que articula las producciones simbólicas y las experiencias estéticas sustraídas a la urgencia de lo cotidiano, con los lenguajes, los rituales y las conductas gracias a los cuales una comunidad vive y reflexiona su vínculo con el mundo, con los otros y con ella misma (Chartier, 2007, p. 23).

Al hacer la historia del proceso de fabricación de los libros, Chartier pone su atención en las sucesivas intervenciones sobre un texto (del copista, del corrector, del cajista...) que intermedian entre el autor y el público y que suman por su cuenta sus maneras de leer... ¿Es posible pensar en maneras de *ver* estos documentos gráficos que observamos para poder «escuchar a los muertos con los ojos» tanto como en los textos escritos? Pensaríamos entonces en la doble dimensión reconocida por Louis Marin para las imágenes: «dimensión "transitiva" o transparencia del enunciado», al asumir que «toda representación *representa* algo» y abordar entonces la «dimensión "reflexiva" u opacidad enunciativa», al compartir que «toda representación *se presenta* representando algo» (en Chartier, 2007, p. 47).

Para tratar estas imágenes como fuentes para el tema de la difusión y la transmisión de conceptos políticos, el acercamiento metodológico también ha sido propuesto por Peter Burke, quien rescata el uso de las imágenes como fuentes para los historiadores, más allá de la «historia del arte» (2005, pp. 77-82) y eventualmente como un espacio de intercambio posible entre la historia cultural y la historia de los conceptos políticos. El autor discute este problema —y su relación con la historia intelectual y de los conceptos políticos— al analizar ejemplos de la construcción cultural de comunidades políticas. Destaca que el «valor efectivo» del nuevo enfoque —el que relacionaría el estudio de la formación de culturas políticas con la historia de los conceptos políticos— reside en que «desplaza la atención de los escritores a los lectores y también a las personas que nunca leyeron» (Burke, 2013, p. 122). Podría considerarse, pues, la difusión de imágenes que representan hechos o ideas políticas como fuentes para una historia de las prácticas políticas, si pensamos en las características de la representación, las historias de su producción y de sus productores y sus formas de circulación, tanto como la historia de la lectura lo ha hecho con los libros, por ejemplo.

Claro que estamos quizás en el campo de las relaciones entre las intenciones del autor y las interpretaciones del receptor en un contexto histórico determinado, que en el campo de las imágenes puede abrir una discusión conceptual de enorme riqueza: los estudios de Koselleck sobre la extensión del concepto de *víctima* a partir de los monumentos y memoriales a los caídos en las dos guerras mundiales ponen de manifiesto la amplitud del enfoque que trasciende con creces el solo análisis iconológico. Temo que podría aplicarse aquí lo que Skinner propone acerca de la discusión de textos: «Lo que estamos reclamando, en realidad, es que la *res* —el comportamiento real— posee un carácter moral diferente del que nuestros opositores dialécticos le pudieron haber asignado» (2007, p. 309).

La determinación del período

El período escogido se abre el 18 de julio de 1830, en que se juró y entró en vigencia la constitución del Estado Oriental del Uruguay, bajo una forma republicana. La denominación *república* se convirtió en parte del nombre del país, cuyas denominaciones habían sido *Estado de Montevideo* en forma provisoria entre 1828 y 1829, mientras se redactaba la primera Constitución del Estado independiente, *Estado Oriental del Uruguay* en 1830 al entrar esta en vigencia, y a partir de la primera reforma de esa constitución, aprobada en 1919 *República Oriental del Uruguay* hasta el presente. La denominación *República Oriental*, por su parte, tenía una tradición: había designado a la reunión de provincias unidas por un pacto de defensa recíproca en la confederación bajo el protectorado de José Artigas entre 1815 y 1820 (Frega, 2008, pp. 95-112).

Para cerrar el período, se escogió la conmemoración del primer centenario de la constitución del Uruguay como Estado nacional. Durante ese primer siglo de su existencia se había conmemorado varias veces su independencia, que se recordaba en fechas diversas: en el aniversario de la declaratoria de la Asamblea de la Provincia Oriental en Florida, del Juramento de la Constitución o bien de la firma de la Convención Preliminar de Paz y la creación del Estado de Montevideo. La discusión sobre la *verdadera* fecha de la independencia se procesó en el entorno de la conmemoración de su centenario, momento en el que se llegó a una opción convencional, aunque la discusión permaneció abierta, incluso hasta el tiempo presente.

Desde el punto de vista del uso de las representaciones alegóricas de la república como emblema en Uruguay, abrimos el registro con los motivos para los distintos valores de papeles sellados distintivos del Estado Oriental y lo cerramos en el entorno del centenario, cuando se proyectó y se construyó el monumento «A los constituyentes de 1830», que, inaugurado finalmente en 1938, se erigió como una marca territorial en la ciudad que apelaba a una interpretación sobre la historia del nacimiento de la *república/República*, entendida ya como régimen político del Estado, ya como elemento constitutivo de la nacionalidad.

En este lapso se encuentran la mayor parte de las representaciones de la república como una figura femenina que reaparece, por ejemplo, en los monumentos conmemorativos de las «Instrucciones...» levantados en el entorno de 1950 (Islas, 2013, pp. 181-187). La presencia de la república en la numismática fue constante durante más de un siglo, hasta casi desaparecer como motivo de ornato, investigación que permanece abierta. La omnipresencia de la figura de José Artigas en los espacios públicos (plazas, parques, oficinas, escuelas y otros establecimientos de enseñanza y, notablemente en el monetario nacional) desplazó, y de hecho sustituyó, otras posibles representaciones de la república, que empezaron a producirse con motivos diversos (personajes notables, cuadros históricos, elementos de la fauna y flora, símbolos nacionales) en las acuñaciones realizadas en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI, asunto que escapa al objeto de este estudio (Andacht y Atme, 2011; Islas, 2014).

No se puede dejar de considerar como una línea de análisis si la representación de los conceptos de la república durante este lapso pudiera entenderse como la expresión de uno o más «momentos conceptuales» de la república, a la luz de la propuesta teórica de Pierre Rosanvallon (2003; 2015) o de Capellán de Miguel (2013). Así como Maurice Agulhon elabora su historia de la representación de la República Francesa personificada en *Marianne* como una

historia de la propia construcción del régimen republicano y sus variantes, esbozaremos aquí un ensayo de las distintas representaciones de la alegoría republicana en algunos contextos que quizás puedan identificarse como *momentos conceptuales* en la historia de la construcción de la república en el Uruguay, en una línea de investigación en la que las vertientes son múltiples.

Repúblicas redentoras

El primer siglo del Uruguay independiente estuvo marcado por la frecuencia de las guerras civiles, que en una interpretación tradicional de la historiografía uruguaya contribuyeron, como expresión de la vida de los partidos, a fundar la ciudadanía, a obtener la representación de las minorías y, con ello, la forma moderna de la república y la democracia, prefigurada desde entonces en la marcha de cada pronunciamiento. Fue entonces que nos propusimos atender a las representaciones de la república en el contexto de estos conflictos a lo largo del siglo XIX, a través de dos ejemplos significativos: la simbología contenida en el monumento funerario a los así llamados *mártires de Quinteros* recordados como defensores de las libertades en un proceso de invención de tradiciones identitarias y partidarias, ubicado en el Cementerio Central (ver pp. 188-194), y a la *República* erigida en la ciudad nueva sobre la columna de la Paz en la plaza Cagancha[9] (ver pp. 196-201), que actualmente marca el centro convencional de la ciudad de Montevideo[10] y levantados entre 1865 y 1868 por iniciativas oficiales.

En ambas figuras monumentales las representaciones de la república adoptaron una imagen redentora de la barbarie que se atribuía inherente a las jóvenes naciones recién conformadas, al evocar, con su actitud apacible y jerárquica, el orden y la paz que se imponían sobre la violencia, la traición y la iniquidad de las guerras fratricidas. En clave alegórica, y, eventualmente, utópica, anunciaban el triunfo de la república, en tanto imperio de las libertades y de la ley, que se erigía sobre la anarquía de las guerras civiles. La ambivalencia en la valoración positiva o negativa como guerras civiles de los distintos movimientos a los que los monumentos aluden es digna de un estudio en particular.

Ambos monumentos se erigieron como elementos simbólicos bajo el gobierno de Venancio Flores que, aun habiendo accedido al poder por medio de una rebelión contra el gobierno electo, cultivó la tradición de representarse como la garantía de las libertades, al diferenciar revoluciones *cívicas* de otras, a las que se adjudicó el adjetivo *bárbaras*. La construcción de estas tradiciones estuvo en la base de la definición de bandos y adversarios políticos. El gobierno encabezado por Flores recogía para sí la continuidad de los principios del gobierno *de la Defensa* (1843-1852, apócope de *defensa de las libertades*) y de los *conservadores* (de los derechos reivindicados en la Defensa), cuyos jefes fueron fusilados en

9 Lleva este nombre por tratarse de la batalla en la que, en territorio oriental, el ejército unitario —que contaba entre sus filas un numeroso contingente de orientales y fue organizado desde el gobierno de Montevideo— derrotó al de la Confederación Argentina en el marco de las guerras civiles conocidas como Guerra Grande en la historiografía uruguaya. Fue librada el 29 de diciembre de 1839 en esa localidad, actualmente en el departamento de San José.

10 En efecto, desde ese punto se miden las distancias en kilómetros de las rutas que atraviesan el país. Para un punto de vista sobre la conformación del eje de 18 de julio como un espacio de identidad republicana, ver el capítulo de Jorge Sierra en este libro.

Quinteros en 1857 (en oposición a los sitiadores, *defensores de las leyes*, durante la llamada Guerra Grande, que enfrentó a unitarios y federales en el conjunto de las repúblicas del Plata). La historia del episodio se ubicó en el centro de la construcción de las tradiciones de identidad de los partidos políticos en el Uruguay, asunto que escapa al estudio que presentamos en esta ocasión (cfr. De la Sierra, 1866; Martínez, 1945; Bonavita y Bonavita, 1958).

La alegoría republicana que constituye el monumento funerario, proyectado y ejecutado entre 1865 y 1868, adoptó diversas actitudes. Todo el conjunto está coronado por una estatua de la República que llora, apoyada en la urna que contiene las cenizas de los difuntos, cubierta por la bandera nacional que porta en su mano derecha. En uno de los relieves que adornan los frisos del basamento, un genio alado parece representar la rendición que, en defensa de la patria, los jefes ofrecen a otra república, en versión triunfante y severa que corona el acto con laureles (ver pp. 188-195).

La república está representada por una figura hierática, de inspiración neoclásica, con la toga plegada a manera de quitón, tocada del gorro frigio y acompañada por el escudo nacional a sus pies. Más allá de ostentar los símbolos del Estado (la bandera y el escudo) esta república que corona con laurel a las almas de los fusilados parece erigirse como concepto abstracto y universal, que hace de la lucha por la república un proyecto que trasciende las fronteras de las naciones. A pesar de ello, la presencia de los símbolos nacionales ha hecho que se la interpretara como la «patria», lo que marca la identificación política del país con el régimen.

Como corolario de una guerra civil, esta república parece regenerarse a sí misma, restituyendo el orden del sistema. Los rebeldes, productores de la *anarquía*, son redimidos por la república en su virtud cívica. El gobierno denostado, que ordenó el fusilamiento aún luego de la rendición, en lo que fue interpretado como una «traición», se levanta en el friso como un gigante empuñando un garrote, expresión de la barbarie, en una inversión simbólica de los depositarios de la legitimidad, garantía de la república.

Esta república que redime a los *mártires* resultó representarse como una *Marianne* en el poder, como una utopía o un horizonte de expectativa para los rebeldes. Pero, también, cualitativamente, como representación del gobierno del general Venancio Flores, que actuó como comitente.

Para consolidar la idea de la regeneración de la República como la restauración del orden, otro de los relieves que adornan el friso representa las almas de los fusilados que se someten al juicio de Dios, conducidas por dos genios republicanos, alados y tocados por un gorro frigio. La combinación de la figura femenina de la República con sus genios mensajeros parece echar mano del conjunto de la simbología republicana posterior a 1830, sin reparar, en la lejanía, en los matices que analiza Agulhon en torno a la instalación del Genio de la República en lo alto de la columna de la Bastilla. Agulhon propone que Thiers trataba de evitar una estatua de mujer que evocara la *Marianne* republicana de la etapa más radical de la revolución, aun cuando el genio, inspirado en Mercurio, tenía todavía un sesgo progresista: Genio de la libertad que rompió las cadenas del Despotismo y lleva en su mano derecha la antorcha de la civilización (en Démier, 2006, p. 123, traducción propia).

La conocida comúnmente como *estatua de la Libertad* se erigió en paralelo al monumento funerario, con otra dimensión pública, en el centro de la entonces

ciudad nueva de Montevideo, el 20 de febrero de 1867, en conmemoración de la paz celebrada el 20 de febrero de 1865 entre el ejército encabezado por Venancio Flores y el gobierno que dimitía. Así lo indica el decreto promulgado por el gobierno, que instaba a los funcionarios públicos a acompañar el momento del descubrimiento de la obra. Una comisión encargada del «Monumento a la Paz», que actuó entre el 26 de octubre de 1865 y el 6 de febrero de 1866, administró la suscripción popular a la que se convocó para solventarla, a la que se sumaron los aportes del Tesoro Nacional y del Fondo Municipal.

El monumento consiste en una columna de mármol blanco, coronada con una figura de mujer en bronce representando la república. En su mano derecha porta un gladio, la espada romana de dos filos, y no el sable, usual en la estatuaria de los héroes americanos. Con el brazo izquierdo en alto sostiene una bandera a medio desplegar. Lleva en la cabeza un gorro frigio y viste la túnica griega, el clásico quitón. Con el pie izquierdo desnudo, oprime una cabeza cortada. Si W. Laroche (1975) interpretó esta cabeza cortada como la del genio del mal, otros autores han señalado, en opinión más adecuada al contexto de producción del monumento, que era la representación simbólica de la violencia política y la guerra civil como la hidra de la anarquía, en obvia referencia al monstruo mitológico.

> La estatua, se dijo, «debía fundirse con los mismos cañones que tronaron en nuestras guerras civiles para que ella estuviera formada con el tributo de armas de cada partido». El escultor italiano José Livi, su autor, representó en ella a la República conteniendo a sus plantas la anarquía simbolizada en una hidra hollada por sus pies, y llevando en su diestra el gladio (espada romana) con que la matara, expresando así el fin de la lucha y la llegada de la Paz, que iba a imperar en adelante bajo la enseña de la patria que la misma figura sostiene. Completando la interpretación simbólica en el basamento aparecen cuatro cabezas de león, como emblemas de acción pacificadora, ligadas entre sí por guirnaldas de laurel, símbolo de la gloria.[11]

Las cabezas de león pueden apelar a una de las representaciones del pueblo, sostén y generador de la república, como se revisa en varios capítulos de este libro. La tradición simbólica que unió a la república con la paz y con la regeneración del orden se representó en este monumento de múltiples formas: en la tradición de los materiales utilizados para fundir la estatua, en la conjunción de atributos clásicos (la túnica, el gladio) y en la metáfora de la hidra. El artículo citado relata las circunstancias de una intervención intempestiva que modificó la estatua sobre fines del siglo XIX, en ocasión de ser necesaria su restauración, modificación que fuera revertida ya entrado en siglo XX: en 1887, y hasta 1939, el gladio fue sustituido por una cadena rota... en virtud de la opinión del ingeniero jefe de los trabajos en 1887, quien entendió que, al blandir una espada, la estatua ¡no podía representar a la paz![12]

---

11 CDIH-UY. Carpeta de recortes 14, folios 14/1 y 14/2. *El Bien Público*, Montevideo, s.e, El Licenciado Vidriera, «El Monumento de la Plaza Cagancha. Móviles de su creación y simbolismo de sus atributos».

12 Para los detalles de la intervención y su registro fotográfico, ver el capítulo de Jorge Sierra en este libro y pp. 196-201.

El escultor Edmundo Prati analizó estéticamente la obra, reclamando que se le devolviera su armonía original, en uno de los pocos ensayos que analizan este aspecto. Así anotaba: «En origen, la estatua tenía en la mano derecha, en actitud de defensa, un "gladio" en sentido casi horizontal, que completaba en contraste con las líneas perpendiculares, la armonía de la composición. Pero allá por los años 1880 a 1890 se creyó conveniente sustituirlo con una cadena rota, que en nada contribuye a mejorar la obra y que descompone sus líneas» (Prati, 1938, p. 236). La mirada estética del crítico de arte y escultor se posaba sobre la confluencia entre el lenguaje y el mensaje en esta imagen-texto. La polisemia de la alegoría —tanto como la condensación de conceptos en red— habilitaba la polémica sobre la adecuada representación de los conceptos de paz y libertad, que el escultor percibía inherentes a la república triunfante, en la tradición iconológica de Cesare Ripa. La representación del «gobierno de la República» debía simbolizar que «la paz y la guerra son ambas, simultáneamente, bienes correspondientes a la República; la última, porque gracias a ella adquirimos experiencia y valor, arrojo y osadía; y la primera por suministrarnos el ocio, gracias al cual adquirimos ciencia y prudencia en el gobernar» (Ripa, 1996, I, pp. 464-465).

Repúblicas americanas

En expresiones tempranas de la representación de la república en el Uruguay, el modelo «francés» de *Marianne* en sus acepciones neoclásicas sufrió variaciones locales *a la española* o *a la criolla*. La entonación *nacional* se hizo más presente en algunas obras de gran formato, encargadas directamente por el Estado, o que fueron objeto de concursos oficiales. Es el caso, por ejemplo, de las grandes caligrafías[13] de Pablo Nin y González (ver pp. 180-187) y del monumento a la Independencia, en Florida (ver pp. 234-237). El cuadro al óleo de Juan Manuel Blanes, «El Altar de la Patria» (ver pp. 358-359), obedece a similar estética. Más allá «del hermoso tipo criollo de la mujer que sirvió de modelo para representar la República» que destaca Ramón de Santiago (1941, p. 136) al describir la figura de corte naturalista en la obra de Blanes o la observación de Gabriel Peluffo Linari, quien advierte «una consideración crítica de estos antecedentes europeos, [de representación de la alegoría de la república] a los que imprime drásticas transformaciones iconográficas en función de una adecuación de aquel sistema alegórico a las condiciones políticas y culturales de la autorrepresentación, es decir, a la imagen de la americanidad criolla» (2000, p. 231).

Además de la representación del tipo físico y los atributos que se otorgan a las imágenes, las obras en cuestión las relacionan con un paisaje y una localidad determinados. «La República Oriental del Uruguay. Libre, independiente y constituida» de Pablo Nin y González posa su pie sobre unas cadenas rotas, instalada triunfante sobre el perfil en proyección del territorio del Uruguay, mientras que de la boca del yacaré brota el Río de la Plata. En el «Altar de la patria» la República joven se instala en la pradera en donde pasta el ganado, con el fondo del cerro y la bahía de Montevideo.

13 Para una revisión del arte de la caligrafía en Uruguay y su papel en la sociabilidad y la formación de identidades ver Ernesto Beretta, 2011.

Pero aparte de esta localización espacial, la particularidad que tiene en común este conjunto de obras es la referencia textual a un relato histórico que se incorpora a ellas, en el proyecto y en el diseño definitivo.

La caligrafía de Nin y González que reproduce el «Acta de instalación del Gobierno Provisorio en la Villa de la Florida» (ver pp. 180-182), además de incluir la transcripción del texto del documento, incorpora la imagen de la alegoría femenina de la Historia, que recoge ese acontecimiento memorable en su libro. «La República Oriental del Uruguay. Libre, independiente y constituida» apoya su mano sobre el libro de la Constitución que, a su vez, descansa sobre un altar construido con bloques de piedra tallados en prisma rectangular y que llevan inscriptos en la cara frontal de cada uno de ellos el nombre de uno de los Treinta y Tres Orientales; la estatua dedicada a la independencia de Juan Ferrari, erigida en la plaza de Florida, estaba rodeada por las estatuas de pie de los Treinta y Tres Orientales, dispuestas en círculo, opción muy costosa que fue sustituida por su basamento en bloques de granito con sus nombres grabados (ver pp. 234-237), efecto que fue reproducido en la estatua con la alegoría de la República / Libertad /Independencia de similar inspiración erigida en la plaza del pueblo de Migues (ver pp. 400-401). Una similar propuesta, la de incorporar los retratos de los constituyentes en perfil de medalla o en relieve en su basamento, estuvo presente en el proyecto inicial del monumento «A los constituyentes de 1830» (ver pp. 467-468).

La asociación de retratos al relato podía avanzar aún más. El motivo se tradujo en la ilustración central de *La Mosca*, en ocasión de la conmemoración del «25 de agosto de 1825», en el número del 26 de agosto de 1900, una república en vestimenta señorial, tocada con el gorro frigio y una corona de laurel ostenta un pabellón nacional flameante y el sol de la patria al pecho, la espada en tierra, orlada de olivos y en perfiles de medalla, la rodean los retratos de los «próceres» (ver p. 398). La ilustración agregaba a la imagen y al concepto de república triunfante, la consagración de los *héroes* que la habían construido en episodios fundadores.

Otro recurso narrativo fue la incorporación de aquellas fechas que jalonaban el proceso, en el consenso de la época. En el «Altar de la Patria» de Juan Manuel Blanes, la joven República se apoya sobre un altar donde dos fechas resumen un relato fundacional de la historia de la nación: 1825-1830, en una condensación abstracta de sentidos. En el entorno de la conmemoración del primer centenario de la independencia la discusión política e historiográfica sobre la determinación de la fecha correcta para celebrarla osciló entre esas dos fechas (Ardao *et al*., 1967; Bruschera *et al*., 1968; Pivel Devoto, 1975; Barrán, 2010).

En ese contexto se produjo la inauguración de dos monumentos en los que el recurso a la alegoría de la República muestra su adecuación a la consolidación de un relato histórico y a la transmisión de una forma de concebir el régimen republicano como un sistema de orden, consolidado en el país y componente intrínseco de su identidad.

Al diseñar el monumento en conmemoración de la batalla de Sarandí, producida el 12 de octubre de 1825 con el triunfo de las fuerzas orientales sobre las del Imperio del Brasil, el escultor José Luis Zorrilla de San Martín olvidó la guerra y la batalla en sí. Por el contrario, optó por representar los efectos políticos de la batalla: una República naciente, en marcha originaria. José Luis

Zorrilla de San Martín esculpió entonces una dinámica *Marianne* de estereotipados rasgos americanos (nariz aguileña, ojos rasgados, pómulos altos y destacados en el contorno del rostro), de poderosa musculatura, tocada por una vincha y agregó, posiblemente, una deliberada reminiscencia del gorro frigio en el complejo moldeado del trenzado de su abundante cabellera (ver pp. 440-441). Es común la interpretación que atribuye a estas figuras femeninas de fuerte musculatura el apelativo de *virago*, palabra cuyo significado en distintos diccionarios consultados refiere a una mujer que tiene aspecto, ademanes y actitudes que se consideran propios de los hombres, o simplemente 'mujer varonil' (RAE y ASALE) y como sinónimos en tono despectivo *marimacho*, *hombruna* o también «a fierce agressive woman» (Oxford). En otros casos, el significado que se le atribuye podría considerarse laudatorio: «A *virago* is a woman who demonstrates exemplary and heroic qualities. The word comes from the Latin word virago (genitive vir ginis) meaning variously, vigorous, heroic maiden, a female warrior, heroine» e incluso se citan casos en la literatura que apelan a mujeres ejemplares por su fuerza y decisión (Webster).

Cabe la pregunta acerca de si estamos frente a un problema de género —y transgénero— que no deja de pagar tributo a ciertas convenciones propias de una mirada masculina. Podría plantearse la pregunta de otro modo. Si desde el punto de vista plástico la fuerza física y el impulso vital se expresaran a través del modelado de una musculatura desarrollada y una actitud dinámica, ¿deben atribuírsele «forzosamente» esas cualidades al género masculino? Por eso, frente al hábito de pensar estas figuras como *hombres con senos*, prefiero conservar el término de figura femenina, puesto que no representan hombres o mujeres, sino alegorías de conceptos cuyos vocablos tienen género femenino. Quizás deba quedar abierta la discusión sobre la mirada de género del escultor sobre estas figuras. En este orden, en una interesante polémica a través de varios artículos, Eric Hobsbawm y Maurice Agulhon se plantearon la cuestión de las representaciones femeninas de conceptos políticos y la pertinencia o no de posar sobre estas alegorías una mirada de género (Hobsbawm, 1987, pp. 117-143; Agulhon, 1976, pp. 143-152 y 1979a, pp. 27-32; Warner, 1985, pp. 67-68; Reyero, 2009, pp. 33-62; Reyero, 2010, pp. 147-174).

Jules Dalou, *El triunfo de la República*. 1889-1899, Plaza de la Nación, París. En: Jules Comte (director), *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, año III, tomo VII, n.º 34, París, 10 de enero de 1900, pp. 37 y 39.

Más allá de estas disquisiciones, debemos anotar que la americanización de esta figura de la República alcanza también a sus atributos. En lugar del gladio romano, empuña un sable, arma emblemática de la carga de caballería que fue decisiva en la batalla: de hecho, en las paredes del basamento se registra una de las consignas que la caracterizaron como lugar de memoria «Carabina a la espalda y sable en mano» así como el mítico santo y seña, «¿Quién vive? —La Patria!».

En sustitución del león va acompañada de un puma, en representación de la fuerza del pueblo oriental, protagonista de la batalla, y constructor de la república. Todo el conjunto parece remitir a una recreación autóctona (quizás neobarroca y apasionada) de la simbología de la república en Francia, inspirada quizás en el monumento «Le triomphe de la République» de Jules Dalou, en la Place de la Nation, en París. Los leones, en representación de «la fuerza y la majestad del pueblo» tiran del carro triunfal (Démier, 2006, pp. 117-130; Lalouette, 2006, pp. 131-146).

Moldeada en arenisca, sobre un basamento de granito, el monumento fue erigido en la plaza central de la ciudad de Sarandí Grande, en Durazno, en las

proximidades de cuya población se libró la batalla. Se inauguró el 12 de octubre de 1923, en el marco de las conmemoraciones por el centenario de la independencia, tanto más si se piensa que la iniciativa databa de 1919 (Laroche, 1980, II, p. 11). Corresponde alguna precisión. Si bien esta escultura parece remitir a una *Marianne au combat* americana, no significa, evidentemente, una imagen de propaganda destinada a la lucha por el proyecto de la república en el contexto de los hechos que evoca. Por el contrario, aparece como el efecto de una lectura de la historia, del relato de la historia de la revolución de la independencia como liberadora de la nación americana. De acuerdo con la lectura del escultor —¿del historiador de la nación, del Estado que forma ciudadanos?— estas «repúblicas bárbaras» e imperfectas estuvieron en la forja de la república «verdadera» en la abstracción del relato de la nación. Su representación en el espacio público, su presencia permanente, actuaría pedagógicamente, quizás en una forma más directa y constante que el propio texto o la ceremonia escolar. Sin embargo, también es necesario dejar constancia de una resignificación política en la descripción del monumento en la actualidad. El sitio web «Turismo en Sarandí Grande» describe el monumento como «una mujer indígena en actitud de guerra, semi parada en movimiento de avance, levanta el brazo izquierdo sobre la cabeza; en la mano derecha lleva una armadura. Completa el conjunto de la obra un puma que va a su lado acompañando el movimiento de la figura principal».[14]

El componente indígena en la identidad uruguaya ha sido reivindicado con fuerza por distintos grupos en las últimas décadas (Islas y Frega, 2007, pp. 359-392). En esta descripción, la figura de la *mujer indígena* sustituye a la alegoría de la República. La referencia y el significado de la alegoría, cuya imagen era tan frecuente hasta mediados del siglo XX, parecen haberse perdido para muchos uruguayos, más allá de la entonación fuertemente republicana de su identidad.

Este tipo de figuras femeninas en las que la musculatura denota el valor, el coraje y la fuerza de la soberanía del pueblo que forjó la república, y la de la república misma en ciernes, vuelven a encontrarse en los bronces del obelisco a los constituyentes de 1830, también obra de Zorrilla de San Martín. El monumento fue donado al departamento de Montevideo por un conjunto de instituciones bancarias que solventaron su realización.

La descripción general de la estructura del monumento, así como los detalles constructivos y decorativos, se establecieron en un contrato de obra entre la Comisión encargada del «Monumento...» y el escultor, responsable de su realización. En ese texto se explicitaba la simbología de las figuras femeninas:

> Las tres estatuas que flanquean el obelisco, representan los tres puntos de apoyo fundamentales en que se cimentó la primera constitución de nuestra patria, cuyo advenimiento podría sintetizarse en estas palabras: Concebida en libertad, escribió su ley, y tuvo fuerza para hacerla cumplir y respetar. Por eso se han elegido estos tres símbolos que expresan el espíritu de la nacionalidad recién nacida y el de los fuertes varones que la constituyeron. La libertad que acaba de destrozar el hierro de la dominación. La ley que muestra el libro sagrado en el

14 En <http://www.turismoenuruguay.com.uy/informacion_turistica/informacion_turistica_masinfo.php?id=156&secc=informacion_turistica>.

> que están escritas las palabras imborrables. La fuerza armada de espada, resuelta a defender y a cumplir.[15]

En la expresión simbólica del monumento, la república como efecto de la acción de los constituyentes, se erigía desde la Constitución, y conformaba la nacionalidad. Como señala Nora en la presentación de los textos que analizan la memoria de la nación en *Les lieux de mémoire*, «la République était la forme aboutie de la nation. À ce titre elle s'en distinguait en se confondant avec elle» (2013a y b, pp. 559-566 y 571-579. La cita en p. 571, puede traducirse como La República sería la forma culminante de la Nación. En este sentido, al diferenciarse de ella, se confundía con ella).

El monumento fue finalmente inaugurado el 25 de agosto de 1938, en ejemplo de la condensación de significado de varias fechas fundacionales. Frente al problema práctico del atraso en la entrega de las obras, que impidió inaugurarlo el 18 de julio, fecha de la conmemoración de la jura de la Constitución de la República, debió encontrarse una efeméride correlativa para hacer lo propio. En el discurso a nombre de los donantes, el Dr. Alejandro Gallinal expresaba que sentía la misma emoción patriótica que había experimentado «quince años atrás», es decir, en 1923, al haber ofrecido al pueblo de Florida el monumento a la «carga» de Sarandí, que había marcado los «albores de la patria», mientras que el monumento que cumplía en donar entonces, en 1938, en representación de las instituciones auspiciantes, homenajeaba a la patria ya constituida. Y lo remarcaba enfáticamente:

> ¡25 de agosto!, pronunciamiento temerario, gesto que se define en amenaza, pensamiento que se trueca en palabras.
> ¡18 de julio!, impulso cumplido, palabras encadenadas en frases, frases convertidas en Ley.
> 25 de agosto es esperanza, 18 de julio es realidad; 25 de agosto es prólogo de guerra, 18 de julio es pórtico de paz (Montero Bustamante., 1938, pp. 277-286).

El monumento dedicado a los constituyentes de 1830 se levantaba bajo un gobierno dictatorial. La insistencia en el orden, en la democracia disciplinada y la alusión a las falsas interpretaciones de la libertad, acusaban la tensión de significado presente en el acto, aun cuando la dictadura había pretendido legitimarse a través de una reforma constitucional. La apelación a la fuerza ya no remitía a la fuerza del pueblo —a la soberanía— representada en el león. Por el contrario, la apelación directa al ejército nacional como encargado de la defensa de la nación, puso de manifiesto la regeneración de la República desde el poder, tres *Marianne au pouvoir* que acentuaban la conciencia de haber asistido al fin de varias revoluciones y al establecimiento del orden.

El discurso del ministro de Instrucción Pública, el arquitecto Jacobo Vázquez Varela, abundó en el detalle:

---

15 AGN-UY Archivos particulares, Archivo José Luis Zorrilla de San Martín. Caja 17, Carpeta 3. Copia del contrato entre la Comisión del Monumento que las Instituciones Bancarias erigirán a la Asamblea Constituyente de 1830 y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, Montevideo, 24 de octubre de 1933.

> Sírvanos señores, esta aguja de piedra, que es obra de arte y que dejo en manos del Municipio de Montevideo, para mirar hoy y siempre hacia arriba, donde su extremo se recorta en las nubes, para hacer del patriotismo de nuestros conciudadanos una invocación perdurable: Que en los días de la Patria, frente a nuestra bandera, sobre el altar de Artigas, sobre la Piedra Alta de Florida o frente a este Obelisco consagratorio, se depongan las rivalidades políticas, se destruyan los enconos y se transfieran las agrias controversias que enervan la razón, uniéndonos todos, en un abrazo de concordia, para glorificar lo que ya pertenece a todos, definitivamente (Montero Bustamante, 1938, pp. 277-286).

Consolidada la imagen de la República como un concepto de orden, se deslizaba su significado hacia una sentencia de unanimidad que derivaba en la exclusión de la controversia, en la afirmación del poder del Estado. *Marianne* había cedido su lugar a Minerva, y trocado el gorro frigio por el yelmo.

República y democracia representativa

En la lámina titulada «República Oriental del Uruguay. En conmemoración de la Paz firmada el 6 de Abril de 1872» (ver pp. 219-221), una imagen neoclásica de la República, tocada con el gorro frigio, la corona de roble y laurel, la túnica y el peplo, se actualiza con los atributos que la identifican como República Oriental: sostiene una bandera uruguaya que la cubre parcialmente y cuyo mástil se apoya en el suelo.

La corona de hojas de roble, aludiendo a la fortaleza y sabiduría del régimen republicano, parece reforzar el motivo de la estampa en esta oportunidad: la celebración de la paz de 1872 que puso fin a la guerra civil conocida como la *Revolución de las Lanzas* comandada por Timoteo Aparicio. A su lado, yace recostada una espada, envuelta en ramas de olivo, como símbolo de paz recién alcanzada. La gloria de la espada en reposo, que señala el reinado de la fuerza, al mismo tiempo contrasta y se afirma con los elementos que se encuentran sobre la mesa: el libro de la Constitución, recostado a la urna electoral, en la que puede leerse «Sufragio Universal» y, bajo la inscripción, el triángulo equilátero, símbolo (¿masónico?) de la igualdad de los ciudadanos. No parece descabellado el uso del símbolo. En este caso, la vinculación del litógrafo Louis Bajac[16] con alguna de las logias activas entonces en Montevideo puede inferirse. Su padre Bernard Bajac había emigrado desde Francia posiblemente luego de la revolución de 1830 y figuraba en el cuadro de la logia «Les Amis de la Patrie» en agosto de 1844 (Dotta Ostria, 2006, p. 98). De todas formas, se trata de un símbolo generalmente usado más allá de su origen masónico, que también alude al lema libertad, igualdad y fraternidad, acompañando a la imagen de la República en Francia, en España y en América.

La alegoría obedece a una interpretación de la celebración de los tratados de paz luego de las guerras civiles que se abría camino en este contexto histórico del Uruguay, al matizar la adjetivación que la calificaba como efecto de la barbarie. En virtud de esta interpretación política que hicieron los contemporáneos, y que recoge buena parte de la historiografía política del Uruguay (Oddone, 1972;

16 Agradezco la gentileza de Alicia y Héctor Bajac al compartir información de sus archivos familiares.

Oddone *et al.*, 1972), las guerras civiles, en su primitivismo, fueron el vehículo de la formación del sistema democrático de la representación de las minorías. La «revolución de las lanzas» concluyó con un acuerdo que supuso la coparticipación de los bandos beligerantes en el poder político con una división territorial del país. Pese a la frecuencia de las guerras civiles y la violencia de los enfrentamientos partidarios, a las acusaciones de corrupción de uno a otro bando, la forma de gobierno republicana nunca fue puesta en cuestión, coincidiendo los oponentes en que era el régimen más adecuado para el Estado. Incluso la división territorial del poder no objetó, sino que se benefició del concepto de unanimidad mayoritaria que proponía el texto constitucional de 1830. Las garantías del sufragio, que se registraban en la estampa como un logro, no referían necesariamente a la ausencia del fraude, sino a la división territorial partidaria de las jefaturas políticas, encargadas de levantar el registro cívico en cada departamento. En la estampa, la república triunfante apoya su mano en el tratado de paz firmado, en el que destacan, como homenaje y reconocimiento, los nombres de los signatarios. Como se ha señalado, la presencia de los retratos o, como en este caso, los nombres de los grandes hombres a los que se identificaba como constructores de la república, adjetivaban la alegoría.

La imagen en actitud serena evoca la dignidad del poder triunfante, quizás en reminiscencia de alguna de las diferentes versiones de los retratos de Napoleón coronado como emperador, particularmente el de François Gérard (ca. 1804). La composición de Gérard fue grabada por Auguste Boucher Denoyers, cuya lámina impresa está fechada en 1805, y fue ampliamente difundida.[17] Más aun, la estampa realizada por Alfred Michon para conmemorar la Paz de Abril de 1872 parecería encontrar un antecedente directo de la alegoría de la República y en el esquema de representación adoptado en la obra de su compatriota Hippolyte Lazerges (1817-1887), pintor de historia y de género. Lazerges realizó esta pintura en el marco del establecimiento de la III República, en 1870. La imagen es sorprendentemente similar, aunque no hemos podido aún establecer los circuitos de su circulación. La figura de la República invierte la orientación de la imagen que nos ocupa, pero los elementos que la califican son coincidentes. Los pliegos sobre la mesa incorporan una enumeración de los logros y las leyes democráticas de la República, el principal también indica la fecha 1870. Sobre el primer pliego puede leerse: «République Française/ Liberté Fraternité/ Droits et devoirs du Peuple/ Liberté de l'enseignement des Cultes/ Instruction gratuite et professionnelle/ Décentralisation de l'administration/ Respect des Nationalités/ 1870». En el segundo: «Lettres/ Beaux-Arts et Arts appliqués/ Industrie».[18]

Michon hizo las modificaciones correspondientes respecto al modelo, cambiando los atributos nacionales, la bandera francesa por la uruguaya, y «nacionalizó» los documentos que se encuentran sobre la mesa, poniéndolos a tono

17 Por más datos sobre esta obra, consultar Vads-The National Inventory of Contintental European Paintings/ National Inventory Research Project (NIRP)/ University of Glasgow en <https://vads.ac.uk/large.php?uid=84015&sos=0>.

18 Jean-Raymon-Hyppolite Lazerges (1817-1887), firmaba también Hippolite Lazer, *Alegoría de la III República*, 1870, Óleo sobre tela, 149,5 × 248, Pamiers, Hôtel de Ville. Firma y fecha en el ángulo inferior izquierdo: «Hipte Lazerges 1870». Agradezco a Ernesto Beretta el conocimiento de esta obra y a Alice de la Taille (conservadora de patrimonio, Toulouse) por sus datos técnicos.

con la conmemoración. En los dibujados por Michon se detallan los nombres de los firmantes del tratado de paz, «Tratado/ de Paz/ firmado el 6 Abril/ 1872/ por los Sres./ T. Gomensoro/ J. Villegas/ J. G. Palomeque/ E. Camino/ E. Velasco/ E. Regunaga/ J. P. Rebollo/ P. Zipitría». El uso de imágenes políticas parece haber operado de manera similar a la de los textos de carácter político, a través de la circulación de impresos y personas, como plantea Ernesto Beretta en el segundo capítulo de este libro.

Este modelo de representación realizado por el francés Alfred Michon fue reproducido con más o menos fortuna estética en diversas oportunidades, al ser colocada como ilustración en las hojas informativas que reunían los nombres de los representantes electos por la ciudadanía para la Cámara de Diputados y de los Senadores electos por colegio electoral por cada departamento, al momento de inaugurarse la legislatura. De acuerdo con la Constitución de la República vigente entonces, ambas cámaras, reunidas en Asamblea General elegían al presidente de la República. Por lo tanto, desde el punto de vista simbólico, esta lista identificaba a los depositarios en quienes se había delegado la soberanía de la nación. Esta hoja suelta repartida con la prensa se volvía el símbolo gráfico del sistema representativo de gobierno y a través de la institución del sufragio, el efecto de la democracia como régimen político. Hemos localizado la publicación de este documento para las legislaturas de 1879, 1882, 1888 y 1894-1897 (ver pp. 222-223) con la reproducción de la figura de Michon-Bajac. Michon y Bajac tuvieron una larga asociación periodística y publicaron en Montevideo el periódico satírico *La Ortiga*, a partir de 1870. Incluía numerosas caricaturas políticas y, frecuentemente, una lámina central o en hoja suelta, algunas de cuyas representaciones se estudian en los capítulos de Clara von Sanden y Matías Borba en este libro. No podemos documentarlo con certeza, pero es muy posible que las estampas que estudiamos se contaran entre estas láminas. Los criterios de archivo de estos ejemplares nos impiden probar de momento esta conjetura.

Si bien sigue el modelo de la alegoría de la república que describimos, la figura central en estas hojas sueltas acusa variaciones en los atributos que la adjetivan, incorporando elementos que agregan sentidos a la representación. En la mayoría de los casos la alegoría republicana sujeta el pabellón nacional y señala el libro de la Constitución. A su lado, la espada en calma, coronada de olivos y laureles indica la paz. Sobre una pequeña mesa, la urna invoca al sufragio, puesto que porta la palabra como leyenda y, por lo tanto, evoca a la soberanía de la nación como la base de la república.

Repúblicas a la moda: la utopía republicana

En el entorno del novecientos, puede apreciarse una representación puesta al día de la alegoría republicana, que otorga a la imagen bien una vestimenta o una sensualidad que parecen intentar un acercamiento con el público, alejándose de la iconografía de entonación neoclásica.

Por un lado, la presencia de estas imágenes «modernizadas» de la alegoría republicana aparecen en objetos de uso cotidiano para numerosos sectores de la población (etiquetas de bebidas o embalajes de cigarros, por ejemplo —ver pp. 252-259 y p. 429—) y en avisos publicitarios y revistas destinadas a un público muy amplio. El diseño señala un cambio en la forma de representación, que quizás haya obedecido a una intención de acompasarse a la moda tanto como

adecuarse a una imagen femenina que parece mostrar una intención decorativa, una pose y un estilo de vestuario teatral, eventualmente de mayor seducción. Al abandonar la severa túnica romana, a la usanza clásica, se pone en evidencia una silueta atractiva y sensual, y al adoptar una actitud desenvuelta, la figura parece evocar el dinamismo de la vida política de la República, que aún se considera joven en las primeras décadas del siglo xx.

Quizás podamos inferir de estas variaciones que el público estaba familiarizado con la alegoría, y podía identificarla como tal más allá de sus diseños jocosos o frívolos, en soportes y medios de comunicación que no revestían la solemnidad y el empaque de la estatuaria urbana, el monumento público, la pintura histórica o el documento oficial. En alguna forma nos proveen de indicios para el estudio de la respuesta esperada para estas imágenes, cuyo significado, si su comprensión fuera privativa de una exclusiva minoría, no justificaría su inclusión en la caricatura, la etiqueta publicitaria o la portada de medios de circulación muy amplia y prolongada en el tiempo en las postrimerías del período que estudiamos y más allá de sus límites.

En la caricatura «Una enana entre gigantes» publicada en *El Negro Timoteo* en 1896 (ver pp. 356-357) se hace gala de estas variaciones. Aun si prescindimos del análisis pormenorizado del contexto específico de producción de esta imagen, podríamos esbozar algunas líneas de interpretación sobre el punto que nos ocupa, en esta caricatura que satiriza las relaciones diplomáticas entre los estados en la región platense. Las tres figuras portan el gorro frigio y los distintivos nacionales, que permiten identificarlas como tales. Brasil y Argentina ostentan la voluptuosa figura cara a la sensualidad finisecular: las adornan pendientes y collares, los corsés estrechan el talle y modelan las curvas de una opulenta silueta, mientras que vestidos, guantes largos y pequeños bolsos las ubican con una vestimenta de paseo, de sarao o de función teatral, en cualquiera de esos espacios en escena en donde se exhibía públicamente la jerarquía y la posición social. Los impertinentes las denotan en alerta recíproca, en el contexto de una coyuntura en la que se negociaban los límites entre ambas repúblicas. El detalle del mono sujeto a su cadena por parte de la república del Brasil responde a una tradición iconográfica que había sido inaugurada décadas antes, como estudia Matías Borba en este libro, y quizás evocaba la actividad del partido monárquico en las cámaras, cuyos diputados manifestaban su oposición a los términos de las negociaciones, denunciando las pérdidas territoriales que estaba sufriendo el Brasil durante el proceso. En el centro, como prenda pobre —y eventualmente expoliada— del equilibrio platense, la República Oriental muestra su modestia y su pobreza al borde de la indecencia y la rusticidad: los pómulos hundidos, el gorro frigio mal compuesto sobre la cabellera despeinada, los gruesos botines, la bandera puesta como delantal en medio de un campo de cardos califican a la figura escuálida y excluida del círculo social de los «grandes» que las otras dos representaciones de la república evocan.

Sin embargo, el uso de esta figura en crisis no importa una connotación negativa hacia el concepto de república en sí, sino mejor a la política interna y la diplomacia de los gobiernos propios y extranjeros. La caricatura va acompañada de una rima que facilita la interpretación, en su calidad de imagen-texto: «Si la patria sigue así, como hasta el presente va, en veinte años estará, como la vemos aquí. Y cuando así la miremos, flaca, pobre, como en ruinas, se encontrarán las

vecinas, del modo que aquí las vemos. Oh! Gobiernos traficantes, mañana, por culpa vuestra, la gloriosa patria nuestra, será enana entre gigantes».

Es de gran interés destacar esta representación de la república como una utopía, como un proyecto de civilización y progreso a alcanzar, mediando la acción del «buen gobierno», y las relaciones de representación —con sus hiatos, desacuerdos y demandas— entre gobernados y gobernantes (Rosanvallon, 2015a, pp. 24-27 y 321-331). Esto puede observarse en sendas figuras de la República Oriental que reflejan la valoración positiva del crecimiento económico y la paz política y social que acompañaron a los gobiernos en las primeras décadas del siglo, luego de la finalización de la guerra civil de 1904, a pesar del «inquietismo» denunciado por los sectores más acomodados (Barrán, 1984; Barrán y Nahum, 1971 y 1985; Caetano, 2011) o episodios puntuales que amenazaron la paz interna (Rodríguez Ayçaguer, 2019).

El concepto de que la república era el régimen político que contribuiría al progreso del país y a la bonanza de su población se constituyó como base de la identidad cosmopolita de los uruguayos que, como observamos en el conjunto de este libro, hunde sus raíces en una tradición de un siglo, conformándose casi desde su formación como estado independiente. Esta entonación universal de la alegoría de la república como régimen político justo y deseable para la humanidad toda —y del que la República Oriental forma parte— puede observarse notablemente en las imágenes de portada de la revista *La Alborada*, de 25 de agosto de 1902 (ver p. 402). En el diseño de la carátula, una mujer joven, de cabellera negra, ondeada y suelta, con una expresión satisfecha y sensual, los ojos entornados, levanta una bandera nacional; ostenta en sus muñecas, a manera de brazaletes, los grilletes con las cadenas rotas, mientras que una túnica que se entona del dorado al rosa pálido, quizás en los tonos del amanecer sugerido por el sol naciente a sus espaldas, se desliza lánguidamente dejando los hombros al descubierto. Libre y constituida —como en la personificación en la alegoría caligráfica de Nin y González— se erige sobre el perfil de la costa uruguaya en el Río de la Plata, en un globo terráqueo.

Desconocemos el destino de otra imagen, que bien complementa este concepto de la utopía republicana proyectada al futuro, plasmada en el cuadro de Manuel Barthold, «18 de julio de 1930» (ver pp. 458-459). En un altar, una república joven, con seno descubierto y ataviada con una túnica que evoca mejor la caída y el brillo irisado de la seda de un vestido al uso en los «años locos», que la solemnidad de Atenea, desplaza alegremente su capa hacia atrás, dejando ver una figura esbelta y dinámica, que ostenta la alegría y el optimismo convencional de una juventud dorada. Sostiene el pabellón flameante y enarbola el libro de la Constitución a la luz del amanecer. El paisaje en que se ubica presenta, en perspectiva distorsionada para condensar el sentido de la modernidad, los edificios más recientemente inaugurados en la ciudad, en particular se destaca la silueta del Palacio Salvo, el primer «rascacielos» de Montevideo y la silueta de los automóviles, en la circunvalación de la Plaza Independencia, que pocos años antes había sido ornada con el monumento a José Artigas.

A partir de 1930, y en contraste con su proliferación en las décadas precedentes, la representación de la alegoría republicana tendería paulatinamente a desaparecer como representación de la República Oriental del Uruguay, proceso que parece adquirir la mayor notoriedad a partir de 1950, con la consagración de José Artigas como héroe fundador en ocasión del centenario de su

José Luis Zorrilla de San Martín, *Monumento a José Artigas*. 1950, bronce, Melo.

José Luis Zorrilla de San Martín, *Tondo de José Artigas*. 1948-1951, bronce, Edificio Artigas, Montevideo, ornamento en el acceso.

muerte (De los Santos, 2012) y como representación casi omnipresente de la identidad republicana.

A manera de transición, una serie de representaciones de José Artigas en versión de estadista (Islas, 2014), combinarían elementos constitutivos de la alegoría republicana con la representación de su estatua exenta o en perfil de medalla, en el cincel de José Luis Zorrilla de San Martín. Esta asociación aparece en el monumento a José Artigas en Melo (Borba & Passio, 2018) y en el relieve que preside la entrada al Edificio Artigas, en Montevideo. En estas obras, la efigie del prócer se acompaña de motivos alegóricos que conforman una orla o bien adornan los basamentos. Uno de ellos es un gorro frigio casi diseñado como yelmo de Minerva, inspirado quizás en la insignia de la «*Ligue française pour la défense des droits de l'homme et du citoyen*», fundada en 1898. En el otro motivo, las tablas representan a la Constitución, con morfología similar a las que enarbola la estatua de la Ley en el Obelisco a los Constituyentes. Pero, como puede verse, este es el objeto posible de próximas investigaciones.

Alegorías republicanas: su genealogía y representación en Uruguay en la primera mitad del siglo XIX

ERNESTO BERETTA GARCÍA

Instituto de Ciencias Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República / Museo Histórico Nacional

La traducción de conceptos como *caridad*, *guerra*, *paz*, *república*, *ley* o *constitución* a imágenes antropomorfas representadas en pinturas, esculturas, estampas, medallas y monedas, entre otros soportes, cuenta con una larga trayectoria en occidente y voluminosos estudios al respecto, vinculados a la corriente iconográfico-iconológica.[1]

Estas figuras, denominadas *alegorías*, han sido abordadas desde distintos campos, Historia, Historia del arte, antropología, estudios culturales y políticos, simbología y emblemática. Esta variedad de enfoques señala la riqueza y posible tratamiento multidisciplinario e interdisciplinario del tema, considerando la producción de imágenes más allá de la Historia del arte tradicional. Su estudio nos sitúa en la interrelación entre las *formas*, los *temas* y los *significados* de las imágenes, ingresando en un terreno en el que a veces se ha planteado la falsa oposición entre *forma* y *contenido*. Erwin Panofsky ha señalado en torno a este tema que

> Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. La teoría pseudo-impresionista según la cual la forma y el color nos hablan de la forma y el color, y nada más es sencillamente falsa. La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética (2008, p. 31).

1 Los estudios iconográfico-iconológicos han abordado aspectos teóricos de carácter general y otros enfocados en períodos o producciones concretas, en especial del Renacimiento. También se ha escrito sobre otros momentos, como la Edad Media, cuando lo simbólico y la asociación de imágenes e ideas fueron un fenómeno recurrente. Esta línea de estudios se vincula a la Escuela de Warburg, centrada principalmente en desentrañar los significados de las obras renacentistas a partir de sus fuentes literarias antiguas y modernas (Warburg, 2010; Panofsky, 2003, 2008, 2012; Saxl, 1989; Praz, 2005; Gombrich, 1986; Sebastián, 2009; Charbonneau-Lassay, 1997; Castiñeiras, 1998). La bibliografía sobre las representaciones políticas republicanas de la Modernidad se detalla en las páginas que siguen, ya que son el objetivo de este capítulo.

Dada la evolución de las representaciones, la adición y la supresión de atributos, y los matices de contenido conceptual y sus superposiciones, es imprescindible rastrear los orígenes de las figuras representadas y su desenvolvimiento cronológico y espacial, lo que corresponde a un proceso cultural que muchas veces desbordó fronteras y regiones. En este devenir, influencias, intercambios y adecuaciones que requirieron las figuras de cara a nuevas circunstancias y necesidades, políticas, sociales y culturales fueron una constante y se reflejaron en la representación de los diferentes conceptos a lo largo del tiempo. En general, y dada la rica y compleja tradición visual de Occidente, estos orígenes se retrotraen a las civilizaciones antiguas, principalmente al mundo clásico, pero se sumaron figuras y elementos de otras regiones, épocas y culturas con las cuales la civilización europea ha tenido contacto.

Esta *genealogía de las imágenes* permite desentrañar los puntos de partida de las alegorías y su transformación a través del tiempo, inherente al cambio cultural, modelos que pueden quedar olvidados y congelados durante siglos o bien ser reinterpretados por distintas generaciones, aportando nuevas significaciones o complejizando las existentes. Su permanencia a lo largo de la historia permite hablar de una tradición en cuanto a los significados básicos, conservados y transmitidos por artistas e intelectuales.

Con la colonización europea llegó a América ese conjunto de representaciones, profusamente utilizadas por la cultura renacentista y barroca. Vicios, virtudes, caracteres diversos y empresas humanas se personificaron, abarcando la tradición religiosa o *virtudes teologales* (fe, esperanza y caridad) y la tradición profana o *virtudes cardinales* (fuerza, templanza, justicia y prudencia), con el aditamento de simbologías medievales, de la antigüedad y de la mitología clásica (Stastny, 1994; Hampe Martínez, 1999). Se vinculaban con modelos ideales de situación y carácter y con aspectos morales en oposición binaria, aceptables o condenables, como abundancia/pobreza, paz/guerra, orgullo/humildad, entre otras.[2] También en los virreinatos, monumentos efímeros para coronaciones y exequias, incluso algunas decoraciones murales como las de la casa del deán en Puebla de Los Ángeles, México, hicieron uso de alegorías y emblemas, mostrando la asimilación de estas formas de expresión en la incipiente sociedad criolla. Lo mismo ocurría con los catafalcos levantados para las exequias y los monumentos efímeros diseñados para las coronaciones. En ellos, figuras mitológicas, virtudes y emblemas exaltaban al monarca a través de una sumatoria de valores simbólicos que pasaban a integrar su persona. Hasta finales del siglo XVIII las representaciones alegóricas sirvieron principalmente a las monarquías

2 Claude Lévi-Strauss (1995) se refirió a las «oposiciones binarias», como una operativa habitual en distintas culturas. Podemos considerar que las representaciones alegóricas son un ejemplo de esta forma de significar. Desde esta perspectiva el lenguaje visual alegórico es un sistema de comunicación con su propio código y las oposiciones entre los distintos conceptos es lo que permite reforzar sus significados. Así, las alegorías de la república encontrarían su opuesto en las de la monarquía, y las de la cobardía amplificarían su sentido en contraposición con las del valor; las de la libertad, con las del sometimiento y la tiranía, etc. Esta oposición binaria inicial se desarrollaría en una complementariedad mayor de alegorías, componiendo mensajes de contenidos más profundos y ricos: como paz-abundancia-industria-artes y ciencias, en oposición a guerra-destrucción-pobreza-ignorancia, entre otras.

y a la Iglesia, para exaltar el triunfo de la fe católica sobre los protestantes y paganos, las virtudes de los reyes, la extensión de sus posesiones territoriales y sus victorias frente a reinos enemigos.[3]

Las alegorías eran depositarias de un claro sentido político: las personificaciones de los territorios de España que Juan Bautista Tiépolo (1696-1770) pintó en el salón del trono, en el madrileño Palacio de Oriente, cumplían una función concreta al recordar a los visitantes y dignatarios extranjeros el poderío imperial español. A su vez, recogían modos de representación que las habían precedido. Sucede esto con las alegorías de América como una de las partes del mundo, que aparece acompañada por fauna y flora continental y atuendos indígenas, tocados y faldas de plumas, desconocidos en Europa antes del descubrimiento: «Originalmente la mujer que representaba a América en la iconografía aparecía montando un armadillo, vestida de plumas y portando arco, carcaj, flechas y hacha, como puede apreciarse en los grabados de Marten de Vos y Adriaen Collaert en 1600» (Chicangana-Bayona, 2010, p. 148).

El modelo alegórico de representación ingresó en una nueva etapa en el contexto de la Ilustración, el neoclasicismo y las revoluciones burguesas, cuando la cultura clásica fue resignificada como modelo de virtud, inspiradora de un nuevo orden social y de un cuerpo político de ciudadanos que se aspiraba a establecer, en contraposición a las monarquías «corrompidas». En este nuevo campo simbólico, la adopción en América de figuras *a la griega* y *a la romana* y de símbolos clásicos adoptados y difundidos por la revolución francesa, puso en boga estos modelos en el marco de las celebraciones patrióticas. Dichas adopciones respondieron a la búsqueda de nuevas referencias políticas e iconográficas, en el proceso de sustitución en el imaginario colectivo del orden establecido por España desde el siglo XVI.[4]

El siglo XIX, con antecedentes en el siglo anterior, sumó alegorías nuevas emanadas de la civilización industrial como la ciencia y la industria, y actualizó otras, como el comercio y la agricultura. En el primer caso, incorporó atributos propios y contemporáneos como ruedas dentadas, ferrocarriles o lámparas eléctricas, y, en el segundo, reformuló el repertorio tradicional, sumando trilladoras y barcos a vapor a las hoces, palas y horquetas. El conjunto de atributos se enriqueció y evolucionó, pero mantuvo siempre el poder expresivo de la representación alegórica (ver pp. 180-182, 222-223, 251 y 265).

En estas páginas analizaremos brevemente la introducción y el conocimiento de la *cultura alegórica* en Montevideo durante el período hispánico y lusobrasileño. Referiremos las innovaciones simbólicas y sus fuentes a partir de la revolución, sus vías de acceso al territorio y su utilización, para centrarnos

3 La casa del deán, de finales del siglo XVI, está decorada con pinturas murales representando a las sibilas, profetisas de la Antigüedad y a los *triunfos*, el «Triunfo del Amor», el «Triunfo del Tiempo», entre otros (Buisel, 2007; Díaz Cayeros, 2016). Serge Gruzinski (2007) abordó el proceso de hibridación cultural que se produjo a partir de la conquista.

4 El tema ha sido tratado por distintos autores, deviniendo un tópico específico. Para el caso francés, las alegorías neoclásicas de la revolución y las académicas posteriores han sido profundamente estudiadas (Agulhon, 1979a y 1979b, 1989; Agulhon y Bonte, 1992; Jourdan, 1995). Para el caso español (Reyero, 2010; Fuentes, 2010). Para el contexto rioplatense (Burucúa *et al.*, 1990a y b; Burucúa y Campagne, 2003).

en la conformación de la galería de alegorías libertarias, independentistas y republicanas a partir del establecimiento del sistema republicano en el Estado Oriental, en 1830, y hasta mediados del siglo XIX.

Antecedentes sobre la cultura alegórica en la Banda Oriental

En general se ha supuesto que esta región del Plata, con su colonización tardía, con un carácter esencialmente militar y estratégico de ciudad fortificada como Montevideo, presentaba un panorama cultural y artístico pobre y periférico, especialmente para las artes plásticas. Esto encuentra su justificación al constatarse la necesidad de encargar a Buenos Aires los retratos de los reyes para colocar en los estrados en la celebración de las coronaciones (Burucúa, 1999) o el pedido de imágenes religiosas a clérigos que se dirigían a Europa por no haber pintores y escultores en la ciudad. Esta ausencia de artistas y artesanos debe leerse con matices. En el *Padrón de las casas de giro de esta capital y sus extramuros, acompañado de un resumen de las tiendas, talleres, fábricas, casas de trato y etc., que resulta del catastro no concluido de esta capital... del año 1834*[5] figuran algunos joyeros y plateros, aunque constituyen una minoría. Otras fuentes registran para las mismas fechas artistas pintores, maestros bordadores y maestros lapidarios, lo que refuerza la necesidad de estudios al respecto con el fin de poder brindar un panorama más claro (Beretta García, 2006). Estas fuentes y el estudio que presentamos permiten apreciar un medio culturalmente más rico, conocedor de la cultura alegórica y emblemática.[6]

El carácter portuario de Montevideo fue una ventaja para el arribo de noticias, corrientes de pensamiento y movimientos artísticos a través de impresos, libros y estampas. La introducción y la producción de estampas y pinturas durante el período colonial no ha sido estudiada aún en profundidad. Los inventarios de las residencias de los sectores pudientes permiten una aproximación a una cultura visual más rica que la perceptible a primera vista a partir de lo conservado y de lo planteado en la bibliografía. En vísperas de la crisis del poder español, contamos con documentación referida a la confiscación en el puerto de Montevideo de algunas láminas que cuestionaban a la monarquía y a sus figuras, al representar escenas de la revolución francesa. Entre ellas, la ejecución de rey Luis XVI, una de las imágenes que más alarmaron a los poderes delegados de la corona si llegaban a difundirse por el impacto que podían generar al realizar una publicidad contraria al orden instituido (Azarola Gil, 1960; Beretta García, 2008). También contamos con información sobre el universo

5 AGN-UY, Fondo ex Archivo y Museo Histórico Nacional. Cajas ordenadas cronológicamente, caja n.º 27 (1834-1836).

6 Distintos autores presentan un contexto cultural más desarrollado (Behares y Cures, 1997; Achugar y Moraña, 2000; Gortázar, 2008; Fucé, 2014; Beretta García, en prensa). Una expresión interesante, que tal vez podría aplicarse aquí como herramienta de análisis, es la de *ciudad letrada*, planteada por Ángel Rama. Esta expresión combina dos conceptos, la ciudad como espacio de expresión y combate de la cultura y las ideas, y los «letrados», individuos que participan en ese espacio social, cuya autoridad radica en el conocimiento y que se vinculan al poder político-económico (Rocca, 2003; Gortázar, 2008). Quizás podemos añadir al de la letra el discurso de las imágenes, tan importante como aquel, y prioritario en algunos casos.

alegórico y simbólico que esgrimieron las autoridades coloniales y que con mayor o menor profundidad la población conocía, por ejemplo, a través de las decoraciones del catafalco levantado en la catedral para los funerales de Carlos III (Fucé, 2014, pp. 61 y ss.).

Durante la década de 1820, la producción local de imágenes realizada por Juan Manuel Besnes e Irigoyen ejemplifica el conocimiento sobre los esquemas de la representación alegórica y la asignación correcta de atributos. Besnes llegó desde el País Vasco a Montevideo en 1809, trayendo algunos conocimientos teóricos y artísticos al respecto. El diploma que dibujó en 1828 para su esposa, Juana Josefa Zamudio, como miembro de la Hermandad de San José de la Caridad, presenta varias alegorías, las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad, a las que sumó una del sacrificio en clave cristiana.[7] Para la figura de Montevideo como ciudad caritativa, que recibe a los menesterosos, aplicó el recurso habitual en la personificación de ciudades y naciones, sumar como atributo su escudo, y la cornucopia, es decir la abundancia, para distribuirla, generosa, entre los mendigos (Beretta García, en prensa, pp. 224-231). La personificación de ciudades y naciones era conocida por Besnes y por otros españoles emigrados a partir de las alegorías de España, sus regiones, provincias y ciudades (Reyero, 2010; Fuentes, 2010). Se cita un trabajo caligráfico de su autoría, obsequiado a la reina Isabel II, que representaba a la soberana sostenida por las provincias españolas (Arredondo, 1929, p. 15). En otras páginas con dedicatorias a distintas personalidades Besnes e Irigoyen recurrió a alegorías de la amistad, de la guerra, de España y, establecido el Estado Oriental, de la República, mostrando su conocimiento de los códigos de representación y de los atributos correspondientes, y su capacidad de adaptación, componiendo alegorías en consonancia con las circunstancias políticas (Beretta García, en prensa).

Juan Manuel Besnes e Irigoyen, diploma de Juana Josefa Zamudio como integrante de la Hermandad de la Caridad de Montevideo. 1828. MHN-UY.

Quizás no debamos sobredimensionar estas expresiones, generadas desde el círculo letrado y para su consumo. No estamos en condiciones, por la falta de estudios publicados al respecto, de conocer a cabalidad la proyección popular de estas manifestaciones simbólicas en imágenes. A través de las fuentes se percibe su utilización recurrente en celebraciones de distinto signo, como parte de las decoraciones efímeras que les servían de marco (*transparentes* con alegorías y máximas sobre las fachadas de los edificios principales, figuras de yeso o cartón pintado, entre otros recursos decorativos de carácter simbólico). Con la reproductibilidad de las imágenes y los medios de difusión masivos (estampas, fotografías, prensa diaria y periódica ilustrada) se ingresó en una etapa de popularización de las alegorías y sus atributos entre la población. Los cimientos de la cultura alegórica y el uso de las imágenes como arma política estaban establecidos. La irrupción de la simbología y de las alegorías revolucionarias y republicanas requirieron de los líderes, de los artistas y del público una actualización y ajuste de los repertorios, el aprendizaje de la identificación de los nuevos atributos, sus proyecciones simbólicas y las circunstancias de su utilización.

7 MHN-UY, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta n.º 289, Diploma de Juana Josefa Zamudio como integrante de la Hermandad de la Caridad, Montevideo, 1828.

Fuentes para la representación de alegorías republicanas

Los modelos para la representación de alegorías políticas libertarias y republicanas en la Banda Oriental y en el Estado Oriental, como sucedió en toda América, no son una creación autóctona, sino que proceden de Europa, principalmente de los esquemas propuestos por la revolución francesa de inspiración netamente neoclásica. En su empleo se produjo un proceso de apropiación y adaptación de acuerdo a las condiciones políticas, ideológicas, culturales e identitarias locales (Burucúa *et al.*, 1990; Peluffo Linari, 2000; Gutiérrez, 2006).

Las representaciones de la república se vinculan con la idealización que el siglo XVIII y el neoclasicismo tuvieron por el mundo clásico. La estética neoclásica acentuó la relación entre los conceptos de lo bello y lo bueno. Las formas hermosas y perfectas eran las antiguas, de allí que Winckelmann[8] propiciara la difusión de nuevos modelos de acuerdo a los cánones clásicos (Tatarkiewicz, 1992; Novotny, 2008). Cuestionado el régimen absolutista y propuesto uno nuevo, la libertad y la república debieron también ser bellas y perfectas, lo que se asociaba a la bondad de este sistema de gobierno en la antigua Roma y a una idealizada democracia ateniense.

La Ilustración revolucionaria, afín a la estética neoclásica, rechazó las complejidades barrocas, encadenadas al papado y a las monarquías absolutas, y la frivolidad cortesana y galante del rococó. En el barroco señaló aspectos que consideró negativos, como las formas de difícil lectura, la profusión decorativa sinónimo de irracionalidad, respondiendo al afán de dominio y opresión de los individuos a través de la reverencia emocional generada por la grandiosidad y los efectos de claroscuros y perspectivas distorsionadas. En el rococó halló la superficialidad y despreocupación social de la nobleza, un arte pensado para un mundo de frivolidad. Los ambicionados viajes a Roma de los artistas europeos les permitieron apreciar directamente la producción de la Antigüedad. De allí el detalle y fidelidad a las formas clásicas que incorporaron en sus creaciones. Las

8 Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768) es considerado uno de los principales teóricos del neoclasicismo. Propició una idealización de la antigüedad clásica y de la educación a través de la belleza, cuyo modelo era el arte grecorromano. Estudió las culturas griega y romana a través de los autores clásicos, filósofos e historiadores. Publicó *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) e *Historia del arte en la antigüedad* (1764). Se trasladó a Roma para aproximarse a su legado arqueológico. Sus conocimientos, junto a su conversión al catolicismo, le abrieron las puertas de la ciudad, llegando a ser bibliotecario del cardenal Albani y fue nombrado Inspector de antigüedades de Roma. Las obras conservadas en las colecciones vaticanas, y las halladas en ese entonces en Pompeya y Herculano, estimularon su reflexión y la generación de sus teorías estéticas, con la señalada idealización de la antigüedad y falsos presupuestos, como la idea de una estatuaria clásica despojada de policromía. Para Winckelmann las formas perfectas eran las de Fidias, Policleto y Praxíteles. Los cuerpos armoniosos de las esculturas y su expresión serena eran testimonio del cultivo completo del ser y de la libertad en la sociedad clásica. En su rechazo al barroco y al rococó defendió el ideal de belleza despojado, que consideró caracterizado por la *noble simplicidad y la serena grandeza*. Influyó en los principales artistas del neoclasicismo, como Santiago Luis David y Antonio Canova, pero también en teóricos como Lessing y Goethe.

formas se cargaron de contenidos morales y éticos, visibles, por ejemplo, en las telas de Santiago Luis David, como «El juramento de los Horacios» (1784).

La materialización en alegorías de los conceptos de libertad y república implicó una estrategia valorada por los teóricos revolucionarios y por quienes condenaban el despotismo ilustrado, y fue en este contexto de transformación política que los artistas se dedicaron a su representación como parte de la difusión de las nuevas ideas. Desde tiempos ancestrales las imágenes constituían un canal para la expresión política, ideológica y religiosa. La asociación de conceptos, textos e imágenes era una forma habitual de hacerlos inteligibles, presentándolos de una forma clara y de fácil lectura una vez que se conocía la simbología de los distintos atributos y postura de las figuras.[9] Las imágenes fueron también una forma de inspiración para los intelectuales, políticos y pensadores, sensibles a las expresiones de las bellas artes. De allí que las alegorías o personificaciones de la república, la libertad, la justicia, la Constitución o la ley acompañaran los textos, portadas y encabezados de los documentos y libros con un marcado sentido político-moral.

Fue en la Edad Moderna cuando se produjeron las transformaciones que culminaron en la representación alegórica del siglo XIX uruguayo. El Renacimiento, a través del humanismo, actualizó simbologías y significados del mundo clásico y medieval, depurando algunos y enriqueciendo otros. El compendio de Ripa (1603, primera edición ilustrada) se convirtió en la fuente principal para acceder a los modelos y explicación de las alegorías, contribuyendo sustancialmente a su definición.[10] Es notoria la influencia de la mitología, ya que se dan instrucciones para representar los carros triunfales de las divinidades olímpicas, y diversos atributos que acompañan a las distintas figuras proceden del repertorio mitológico, en el marco de la recuperación de la cultura clásica llevada a cabo entonces. Ripa nos brinda las fuentes para estas formas de representación, al establecer en la introducción:

> Las imágenes hechas para significar una cosa diferente de aquella que se ve con los ojos, no tienen otra más cierta ni más universal regla que la imitación de la memoria, que se encuentra en los libros, en las medallas, en los mármoles

9 Las relaciones entre textos e imágenes han sido abordadas por Mitchell (2009). Para este autor existe una «inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en que la experiencia visual y verbal están entretejidas» (p. 79).

10 Cesare Ripa (Perugia, 1555-Roma?, ca. 1625) publicó en Roma, en 1593, la primera edición de su *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini...*, en la cual especificó como debían construirse las distintas alegorías, la representación antropomorfa de vicios, virtudes, actividades y empresas humanas como guerra, paz, libertad, etc. Rápidamente se convirtió en un manual fundamental para los artistas. Se mantuvo vigente, ya que se realizaron ediciones diversas de esta obra, desde la segunda, de 1603, hasta el siglo XIX. La edición de 1603, que es la que utilizamos, es la primera ilustrada con grabados, supervisados por el autor. Esta iconología debe mucho a los cenáculos intelectuales de las ciudades italianas, a su interés por la poesía, la literatura y las artes de la antigüedad, y también a su gusto por los juegos de palabras e imágenes, los emblemas, los símbolos y misterios.

> tallados por los latinos, los griegos, o de aquellos más antiguos, que fueron inventores de este artificio (1603, s.p).

La ignorancia informativa general de los artistas conducía a errores al momento de construir las alegorías, de allí que resultaba necesario brindar las imágenes con la explicación y descripción correspondiente. Ripa se proponía, además, incorporar elementos de creación propia, y dar cuenta de cuestiones no abordadas por el arte antiguo. La denominada «Tabla de las figuras que se describen en la obra» nos proporciona el listado de las alegorías que mantienen puntos de contacto con las representaciones republicanas en el Uruguay del siglo XIX, como abundancia (pp. 1-2), caridad (pp. 63-64), fama (p. 142), fecundidad (p. 148), fuerza (pp. 166-168), justicia (pp. 187-189), guerra (p. 197), historia (p. 218), libertad (pp. 292-293), Europa (p. 332), América (p. 338), paz (pp. 375-378), pobreza (pp. 408-409), riqueza (p. 434), victoria (pp. 515-518). Un conjunto de atributos heredados de la antigüedad y de la mitología se mantuvo inalterado. La abundancia aparece acompañada por la cornucopia y los haces de espigas de trigo, elementos que encontramos vigentes en las representaciones republicanas del siglo XIX. Sucede lo mismo con la caridad, virtud teologal, que también mantuvo su esquema básico, una mujer que ampara a dos o más niños a la vez que da el pecho al más pequeño.

Sin embargo, algunos grabados del libro de Ripa difieren sustancialmente de la iconografía de los mismos conceptos correspondiente a los siglos XVIII y XIX, señalando una transformación en la que operaron intelectuales y artistas, principalmente durante la depuración neoclásica. Un caso es el de la alegoría de la libertad, a la que Ripa describe como

> Mujer vestida de blanco, en la mano derecha tiene un cetro, en la izquierda un sombrero y en tierra se ve un gato.
>
> El cetro significa la autoridad de la Libertad, y el imperio que tiene sobre sí misma, siendo la Libertad una posesión absoluta de ánimo, de cuerpo [...] que por diversos medios se mueve al bien; el ánimo con la gracia de Dios, el cuerpo con la virtud [...]. Se le asigna el sombrero, porque cuando los Romanos querían dar la libertad a un siervo, después de haberle cortado el cabello le hacían llevar el sombrero, y se hacía esta ceremonia en el templo de una diosa a la que creían protectora de aquellos que conquistaban la libertad, y la llamaban Feronia, que se representa razonablemente con el sombrero.
>
> El gato ama mucho la libertad, y por eso los antiguos Alanos, los Borgoñones y los Sueros, según lo que escribe Metódico lo llevaban en sus armaduras, demostrando que como dicho animal no puede ser retenido sino por la fuerza, así ellos se impacientaban en servidumbre[11] (1603, pp. 292-293).

Si revisamos esta descripción, y las imágenes correspondientes a varias ediciones de la *Iconología*..., veremos que el modelo de gorro que sostiene la figura

11 Feronia es una diosa asociada a los bosques, su templo estaba al pie del monte Soracto (Soratte), situado en la región de Roma. Para una discusión sobre el origen, la difusión y las variantes del «sombrero de la libertad» y su entonación republicana (Bischoff y Bourguinat, 2015, pp. 107-110). Estos autores lo asocian preferentemente con el *pileus*.

Alegoría de la Libertad. En: Cesare Ripa (1603), *Iconología*, Roma, p. 293.

Alegoría de la Libertad. En: Cesare Ripa (1630), *Iconología*, Padua, p. 444.

Alegoría de la Libertad. En: Cesare Ripa (1766), *Iconología*, Perugia, tomo 4, p. 30.

varía de una a otra, pero no necesariamente es el gorro frigio que el siglo XVIII adoptó. En la edición de 1603 tiene similitudes con un capelo cardenalicio, mientras que en otras se corresponde con el pileus, el gorro cónico de los libertos, y no el gorro frigio, que remitiría a una prenda utilizada en la región homónima, luego tomado por el neoclasicismo como emblema fundamental de la libertad. Finalmente, en otros casos es un simple sombrero redondo con ala ancha.[12]

De sus atributos se mantendrán la túnica y el sombrero, sustituido a perpetuidad por el gorro frigio, pero desaparecerán el cetro y el gato. Ripa también consigna en su obra el concepto del *Gobierno de la República*, donde aparece la asociación con Minerva, pero esta descripción no tiene imagen referente en el tratado de 1603:

> Mujer similar a Minerva; en la mano derecha sostiene un ramo de olivo, con el brazo izquierdo un escudo, y en la misma mano una lanza con un casco encima. El porte, similar al de Minerva nos demuestra que la sabiduría es el principio del buen gobierno.
>
> El casco, que la República debe ser fortificada y asegurada contra las fuerzas exteriores.
>
> El olivo y la lanza significan que la guerra y la paz son bienes de la República, una porque da experiencia, valor y coraje; la otra porque suministra el ocio, por medio del cual se adquieren ciencia y prudencia para gobernar, y se le pone el olivo en la mano derecha porque la paz es más digna que la guerra, es su fin y gran parte de la felicidad pública (1603, p. 194).

Refiere al casco colocado en la punta de la lanza, un atributo recurrente que a veces será cambiado por el gorro frigio, pasando a simbolizar la libertad adquirida por el valor y la fuerza. También describe el carro de Minerva:

> Pausanias describe a Minerva en el Ática sobre un carro en forma de triángulo con los tres lados iguales, tirado por dos búhos y armada a la antigua, con una túnica bajo la armadura, larga hasta los pies, en el pecho grabada la cabeza de Medusa, llevando un casco en la cabeza, que por cimera tiene una esfinge y de cada lado un grifo, en la mano tiene una lanza que en la parte inferior tiene envuelto un dragón, y a los pies de la figura un escudo de cristal, sobre el que apoya la mano izquierda.
>
> El carro de forma triangular significa (según los antiguos) que a Minerva se atribuye la invención de las armas, del arte de tejer, bordar y la arquitectura.
>
> Se pinta armada, porque el carácter del sabio está bien preparado contra los golpes de la fortuna.
>
> La lanza significa la agudeza del ingenio.

12 Alegorías de la Libertad en distintas ediciones de la obra de Ripa: 1) edición de 1603, primera edición ilustrada con imágenes atribuidas al caballero Arpino; 2) edición de 1625, imágenes de la Stampería de Donato Pasquardi; 3) edición de 1764-1767, Stampería de Piergiovanni Costantini con dibujos de Carlo Mariotti. La edición de 1625 es la última en la cual el autor participó. Para las imágenes se usaron los tacos de madera de ediciones anteriores, sumando algunas nuevas.

> El escudo, el mundo, el cual se rige con la sabiduría.
>
> El dragón envuelto en la lanza denota la vigilancia que las disciplinas deben adoptar, que las vírgenes se deben bien guardar, como refiere sobre eso el Aciati [Alciato] en sus Emblemas.
>
> La Gorgona pintada en la coraza demuestra el terror que el hombre sabio produce en los malvados.
>
> Los grifos y la esfinge sobre el casco denotan que la sabiduría resuelve toda ambigüedad.
>
> Los búhos que tiran del carro, no son solo las aves consagradas a Minerva, porque los ojos de esta diosa son del mismo color que los de los búhos, que ven perfectamente en la noche, entendiéndose que el hombre prudente ve y conoce las cosas, aun siendo difíciles y ocultas (1603, pp. 54-55).

La Atenea crisoelefantina de Fidias, de la cual se conservan copias romanas y reconstrucciones modernas[13] constituyó un modelo prestigioso para la iconografía de esta divinidad. De acuerdo al fragmento citado antes Ripa parece haberlo respetado, al mantener en su descripción el yelmo con la esfinge en lo alto y caballos a sus lados, la coraza con serpientes y la cabeza de Medusa en el centro de la égida, la túnica larga, las cáligas, el escudo, la lanza y a su lado la serpiente. En su mano derecha llevaba una victoria alada. La vestimenta de la diosa, tomada de la mitología, se mantiene, aunque es difícil encontrar imágenes absolutamente puras, ya desde la antigüedad, variando algunos detalles, y la Modernidad, además, fijó sus propios patrones.

En los párrafos anteriores se desgranan una serie de elementos que serán tomados por la iconografía simbólica revolucionaria, como la ya referida lanza coronada por el casco o el triángulo equilátero, que pasará a significar la igualdad.

Una de las primeras grandes imágenes de la Libertad-República de la Modernidad la podemos ubicar en la escultura monumental hecha por Lemot[14]

Athena Parthenos Varvakeion, ca. 200-250 d. C., mármol (Original Fidias, 438 a. C., madera, oro y marfil). Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia.

Pierre Charles Simart y Henri Duponchel, *Minerva*. 1855, escultura criselefantina. Castillo de Dampierre, Francia. En: Henri Bouilhet (1910), *L'orfèvrerie française aux XVIIIe et XIXe siècles*, vol. 2, París: Laurens.

13 A modo de ejemplo 1) Museo Nacional, Atenas, copia romana del siglo II-III de la Atenea Parthenos de Fidias, escultura en mármol y 2) Castillo de Dampierre, Francia, reconstrucción de la Atenea Parthenos, de Pierre Charles Simart, siglo XIX.

14 François Frédéric Lemot (Lyon, 1771-París, 1827). Se formó en Besançon y París y diseñó tapices y decoraciones para porcelanas. En 1790 ingresó a la Academia de Escultura, de la cual sería profesor, reconocido por su obra en relieve sobre el juicio de Salomón. Se trasladó a la Academia de Francia en Roma, donde permaneció hasta 1793. Estudió los modelos antiguos, creciendo su admiración por el clasicismo. Fue convocado por la Convención para materializar las obras escultóricas que expresaban las nuevas ideas políticas. Realizó una serie de esculturas que, si bien abordan asuntos de la antigüedad, encuentran paralelismos éticos y patrióticos con la Francia del momento, como «Leónidas en el Paso de Termópilas», «Licurgo meditando sobre las leyes de Esparta», «Cicerón denunciando la conjura de Catilina». Establecido el Imperio continuó incorporando obras monumentales de corte neoclásico, colaborando con los arquitectos-decoradores Percier y Fontaine, tutores del estilo Imperio, para realizar el carro del Arco de Triunfo del Carrousel, con las figuras de la victoria y la paz. Trabajó posteriormente para la restauración borbónica, modelando las esculturas de Luis XIV y Luis XV. Uno de sus relieves, de carácter netamente republicano es el que representa a la Fama, sonando su trompeta, y a la Historia, escribiendo en su pergamino la palabra *Republica*, figuras que rodean un pedestal con el busto de Atenea. En este pedestal, un relieve de

para la plaza de la revolución de París, escultura perdida. Esta figura de yeso patinada en color bronce sustituyó a una anterior, de color rojo. Se trató de una representación próxima a Palas Atenea, sentada, con túnica y casco guerrero, que en algunas pinturas conservadas se convierte en gorro frigio, portando en la mano derecha una lanza y en la izquierda un orbe. En la mecánica de transformaciones simbólicas, se alzaba sobre el podio del monumento ecuestre de Luis XV, que había sido destruido. Sin embargo, se trató de figuras efímeras, no solo por sus materiales constitutivos, también por la evolución del proceso revolucionario que fue variando el acento en el empleo de imágenes simbólicas. Estos cambios drásticos en imágenes testimoniaban la profunda transformación política operada. La escultura monumental presidía las ejecuciones durante el Terror, momento radical del proceso revolucionario. Frente a ella también fueron quemados los emblemas de la monarquía. La escultura fue desmontada hacia 1807, asentado el Imperio napoleónico, cuando el régimen del orden desconfiaba de los excesos libertarios y de la inestabilidad que significaban nuevos levantamientos, a lo que debe añadirse la asociación del Terror con la guillotina.[15]

Pierre Antoine Demarchy, *Ejecución en la plaza de la Revolución*, ca. 1793, óleo sobre papel pegado sobre tela. Museo Carnavalet, París, Francia.

Las representaciones de la libertad y de la república a fines del siglo XVIII presentan una vertiente académica, realizada por los artistas egresados de las escuelas oficiales, y otra popular, difundida en estampas, acuarelas, vajilla, pañuelos, etc. Estas se caracterizan por cierta ingenuidad en las figuras e inexactitudes en los rasgos y proporciones, alejadas de la conceptuada perfección del arte oficial.

Antoine Gros (atribuido), *La República*. 1794, óleo sobre tela. Castillo de Versailles, Francia.

Otro ejemplo de la tradición académica neoclásica francesa es la pintura de la República de Antoine Gros.[16] En ella aparecen los elementos característicos que se proyectarán al futuro como integrantes de las alegorías republicanas: representada como Atenea, con casco, en este caso con una túnica corta, faja y manto, cuyos colores son los de la bandera francesa, cáligas, la lanza sobre la que figura el gorro frigio, el *fascio littorio*[17] representando la unidad de las curias que formaban la república romana y el triángulo como símbolo de la igualdad. El seno al descubierto indica simultáneamente el valor y la abundancia.[18]

Jano bifronte lleva las inscripciones «Pasado» y «Porvenir», en alusión a los regímenes políticos monárquico y republicano. Este relieve decora la tribuna de los oradores en la Asamblea Nacional de Francia.

15 Museo Carnavalet, Francia, Pierre Antoine Demarchy, «Ejecución en la plaza de la revolución», óleo sobre papel pegado sobre tela, 37 × 53,5 cm, hacia 1793.

16 Antoine Gros (1771-1835). Pintor de historia neoclásico, formado con su padre, el miniaturista Jean Antoine Gros y luego con David. Pintó los retratos de los integrantes de la Convención. Fue distinguido por el régimen napoleónico, pintando las grandes gestas del emperador: «Napoleón visitando a los apestados en Jaffa», «Batalla de Aboukir», «Batalla de las Pirámides», y retratos de Bonaparte.

17 El *fascio littorio*, símbolo de la autoridad romana, estaba formado por treinta varas, una por cada curia, atadas con tiras de cuero rojo e incorporando un hacha o *labrys*. Los portaban los lictores que acompañaban a los magistrados curules, simbolizando su autoridad y capacidad para castigar, y en los casos que llevaban el *labrys*, para ejecutar.

18 Castillo de Versailles, Francia, atribuido a Antoine Gros, «La República», óleo sobre tela, 1794.

Jean-Jacques-Francois Le Barbier, *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Ca.1789, óleo sobre tela. Museo Carnavalet, París, Francia.

Joseph Chinard, *La República*. 1794, terracota. Museo del Louvre RF1883, París, Francia.

Los atributos y las formas de representar los nuevos valores políticos muestran variaciones dentro de ciertos límites. Los significados de las distintas figuras se complementaban entre sí, respondiendo a las circunstancias políticas coyunturales. En la «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen», pintada por Le Barbier[19] (1789), encontramos alegorías y atributos relacionados, que incluyen todavía una representación de la monarquía: en lo alto, a la izquierda, a Francia, representada como la realeza, con corona y manto de flores de lis, pero sosteniendo las cadenas rotas para simbolizar el fin del absolutismo, ya que la «Déclaration...» había sido aceptada por el monarca. A la derecha una Victoria sostiene el cetro, aludiendo ahora al imperio de la ley victoriosa. En lo alto el triángulo, en referencia a la igualdad y la razón, con el ojo del ser supremo. El *ouroboros*, serpiente que se muerde la cola, señala la eternidad de estos derechos, y aparece el *fascio littorio* con el gorro frigio en la punta de la lanza. La declaración se presenta como un texto sagrado, escrito sobre dos tablas muy similares a las tablas bíblicas de Moisés, tal como se representaban en los grabados que ilustraban el Antiguo Testamento. Este detalle explicita la pervivencia de formas más antiguas que, en este caso asocian la ley con lo sagrado y, por tanto, con lo eterno. Se combinan la herencia clásica y la judeocristiana. Estos elementos, gorro frigio, túnica, manto y sandalias clásicas, guirnaldas y coronas de hojas de roble y las tablas de la ley y de los derechos del hombre, figuran también en la pequeña figura de la República de Joseph Chinard[20] (1794).[21]

El gorro frigio cobró un fuerte simbolismo asociado a la libertad republicana. Objetos de uso diario, como el *Almanaque Nacional, dedicado a los amigos de la Constitución* (1791), y el *Calendario republicano del año III*, presentan en la parte superior un dibujo cuyo personaje central es la Libertad-República, en escenas cargadas de símbolos: *fasci littori*, gorros frigios, ruinas de «La Bastilla» y cadenas rotas. Se rodea de atributos de la ciencia, señalando su sabiduría. La idea imperante es la laboriosidad del nuevo régimen, su esfuerzo en la destrucción del absolutismo para consolidar la libertad y su vocación por el estudio en pos de mejorar la vida de los ciudadanos. La incorporación de la simbología y de las alegorías revolucionarias a la vida cotidiana es señalada por Lynn Hunt:

> Con los objetos del espacio privado ocurrió lo mismo que con la indumentaria, e incluso los más íntimos recibieron las marcas públicas del ardor republicano. En las casas de los patriotas acomodados se podían encontrar «camas estilo Revolución», o «estilo Federación», y las porcelanas y lozas eran decoradas con dibujos o viñetas republicanas. Las cajas de rapé, las palanganas, los espejos, todos los cofres e incluso los orinales se adornaban con escenas de las jornadas revolucionarias o con representaciones alegóricas; la Libertad, la Igualdad, la Prosperidad y la Victoria, todas ellas simbolizadas de diversas maneras por jóvenes y adorables diosas, engalanaban los espacios privados de la burguesía

19 Jean Jacques François Le Barbier (Francia, 1738-1826) fue un pintor de historia y escritor. Sirvió a la corona antes de la revolución como pintor oficial del rey.

20 Joseph Chinard (Lyon 1756-1813). Escultor neoclásico, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Lyon. Residió en Roma varios años, enviando a Francia sus obras.

21 Museo Carnavalet-Francia, Le Barbier, «La «Declaration...», óleo sobre tela, 71 × 56 cm, y 2) Museo del Louvre-Francia, Joseph Chinard, «La República», terracota 35 × 27 cm.

> republicana. Incluso en las paredes de los sastres y zapateros más modestos se podían encontrar calendarios revolucionarios con el nuevo sistema de medición del tiempo y las inevitables viñetas republicanas. Los retratos de los héroes revolucionarios y de la Antigüedad o los cuadros históricos de los acontecimientos que llevaron a la fundación de la República no consiguieron, desde luego, reemplazar por completo las tablas y grabados de la Virgen María y los santos, y no es posible asegurar que las actitudes populares experimentaron un cambio profundo durante este ensayo de educación política, pero no cabe duda que la invasión del espacio privado por parte de los nuevos símbolos públicos constituyó un elemento esencial en la creación de una imaginería revolucionaria, del mismo modo que todos los retratos de Bonaparte y las diversas representaciones de su victoria colaboraron en la instauración del mito napoleónico. El cambio en la decoración del espacio privado tuvo consecuencias públicas de largo alcance gracias a la voluntad politizadora del mando revolucionario y sus seguidores (Hunt, 2017, pp. 29-30).

Las alegorías generadas en el marco de la Revolución francesa se presentan como las más influyentes para el Plata durante el período revolucionario, los inicios de la constitución de los estados y la formación de las nacionalidades a lo largo del siglo XIX. En parte, este hecho se debió a la emigración de grabadores y dibujantes de origen francés y de escultores y pintores de los distintos estados italianos, partidarios republicanos y adscriptos al neoclasicismo, que portaban los conocimientos de la construcción alegórica republicana. Estos artífices tuvieron, además de Ripa y la tradición, otra fuente de modelos en la compilación de alegorías *Iconología por figuras, o tratado completo de las Alegorías, Emblemas...* de Gravelot y Cochin, publicado en 1791.

En el tomo III, encontramos la entrada «Libertad», con un grabado con base en el dibujo de Gravelot, que mantiene el esquema de Ripa: una figura femenina vestida con túnica, portando un gorro en su mano izquierda y un cetro en la derecha. A sus pies un gato acurrucado. La acompañan atributos que refieren a la ciencia, el arte y el estudio (libros, compás, una lira y paleta de pintor), innovación que acompañará de aquí en más a esta alegoría en muchas oportunidades. Los autores especifican sobre estos atributos: «Ella es la madre de los conocimientos, de allí el nombre dado a las artes liberales» (Gravelot y Cochin, 1791, III, p. 31). Esta publicación es contemporánea de la revolución, cuando las representaciones neoclásicas se estaban desmarcando del modelo de Ripa, cambiando atributos y actitudes de la figura. Sin embargo, en este caso prevalece todavía el gato como atributo de la libertad, de allí que se pueda considerar el modelo presente en este libro como una transición entre las versiones iniciales de la Libertad y las que se definieron para el siglo XIX. Sin embargo, estos autores presentan otra faceta de la libertad, ahora sí relacionada con la revolución, «Libertad adquirida por el valor». Aparece en ella un elemento habitual en la iconografía revolucionaria francesa y posteriormente rioplatense, la pica coronada por el gorro frigio: «Una mujer sosteniendo una pica sobre la cual hay un bonete y a sus pies un yugo; tal es el emblema que los antiguos dieron a la Libertad conquistada por el valor...» (Gravelot y Cochin, 1791, III, p. 33).

En el tomo II del diccionario encontramos la entrada «Gouvernemens» (sic, gobiernos), detallándolos como aristocracia, democracia, teocracia, monarquía,

monarquía universal, despotismo, tiranía y anarquía. La representación de la democracia es la siguiente:

> Los iconologistas representan a este gobierno por una mujer vestida simplemente, coronada de hojas de viña y de olmo, portando en una mano una granada y en la otra serpientes, que sería mejor sustituir por coronas cívicas. Nosotros decimos que estos atributos eran los símbolos de la unión, base de la Democracia. Sostiene un timón, y un haz de varillas completa la descripción de este gobierno. A los pies de la figura que lo representa vemos algo de trigo, parte en el suelo, parte en sacos, para indicar que la democracia está esencialmente preocupada por lo que es necesario para la subsistencia de la gente (Gravelot y Cochin, 1791, II, p. 73).

Antiguamente el olmo y la viña se plantaban juntos, ya que el árbol se utilizaba como armazón para los viñedos y se pensaba que esta asociación generaba uvas más dulces y de mejor calidad. Ambas especies serían atributos de la democracia en tanto representan la utilidad de la asociación. La granada alude a la fecundidad y el amor que debe reinar entre los ciudadanos, y el timón al buen gobierno.

En este tratado, es la representación alegórica del gobierno aristocrático la que lleva «el *fascio*, símbolo de la unión, rodeado de una guirnalda de laurel». En la imagen, la aristocracia sostiene un *fascio*, «tiene un hacha y se apoya en un casco y en bolsas llenas de oro, para indicar la distribución de recompensas y penalidades, y para anunciar que la fortaleza reside en el valor y la riqueza de los ciudadanos» (Gravelot y Cochin, 1791, II, pp. 73-74). Estas asociaciones simbólicas, aplicadas a distintos sistemas de gobierno, señalan la presencia de atributos vinculados a conceptos que evolucionaron de acuerdo a los procesos políticos de una forma compleja y dinámica, siendo igualmente compleja su adaptación a medios culturalmente distintos, como la región platense. Ambas advocaciones refieren a la república, en cuanto al gobierno de los mejores ciudadanos, aquellos que pueden conducirla y al gobierno democrático, interesado en el bien común. En la ilustración parecen complementarse, evocando el modelo clásico de la república romana. Como puede observarse estas «nuevas» representaciones de los regímenes políticos emanados de la revolución hunden sus raíces en las representaciones de América y en las imágenes grecorromanas de Palas Atenea/Minerva. En la modernidad esta diosa, protectora de la vida ciudadana, la artesanía y la agricultura, fue una de las vertientes iconográficas de la República como sinónimo de valor, razón, inteligencia y orden, según señalan los tratados de iconología citados, al que puede agregarse el de De Clarac, publicado entre 1826 y 1853. Esta suerte de diccionarios de iconografía, simbología y mitología eran de uso corriente en las academias como materiales pedagógicos.

La formación artística del siglo XVIII, al estar delimitada por los canales de las academias, garantizaba la asimilación de los esquemas de representación, de las características, gestos, posturas y atributos de los conceptos representados bajo la forma de alegorías. Por derivación, también los artesanos tomaron los modelos académicos. A largo plazo parecería haberse derivado a un *recetario* donde la construcción de las alegorías se volvió mecánica y estereotipada, aunque siguió siendo útil. La sociedad del siglo XIX, el desarrollo de la prensa y la formación de corrientes de opinión pública, trabajarían las representaciones

alegóricas incorporándolas en el debate político a través de estampas y caricaturas, manteniendo algunas características de la línea sintetizada por Ripa y actualizada por el neoclasicismo, y sumando otras propias de los nuevos tiempos.

Durante la revolución: un contexto platense propicio

En el marco de las revoluciones burguesas, de los movimientos liberales y de la conformación de las naciones americanas se avanzó en la representación de los símbolos republicanos y de los conceptos *libertad*, *república*, *independencia* y *constitución*, entre otros relativos a los valores que se proyectaron en las nuevas formas de organización política ensayadas. La atención de los líderes, artistas y población se apartó parcialmente de las imágenes religiosas y monárquicas, predominantes durante la colonia. Inicialmente, las pinturas continuaron reproduciendo los esquemas del arte virreinal, como en los retratos de personalidades y guerreros de la independencia realizados por José Gil de Castro (Majluf, 2014). En obras como «Triunfo de la Independencia Americana» (anónimo cuzqueño, 1825), reproducida en estampas, se incorpora la figura de la independencia/libertad rodeada de virtudes, con un esquema similar al que se empleaba para las composiciones de carácter religioso. La costumbre de colocar cartelas con inscripciones se mantuvo, contribuyendo a sumar información escrita sobre lo representado.[22]

Junto a las imágenes, las publicaciones y los materiales ilustrados de consulta accesibles a la comunidad letrada de Montevideo, cuyos integrantes tuvieron un papel destacado en la conducción política e institucional de la República, son un aspecto fundamental para comprender el manejo de estos códigos de representación, la simbología y su circulación y difusión en el cuerpo social. Se hizo imperativo socializar estos nuevos códigos, de los cuales el componente emocional para la acción no fue algo menor.[23]

Uno de los símbolos fundamentales de la libertad, el gorro frigio en lo alto de la pica, aparece en el escudo que se colocó en la puerta de la Asamblea, en

22 MHN-AR. Rudolph Ackermann (impresor), «Triunfo de la Independencia Americana», grabado coloreado, 38 × 28 cm. En el texto inscrito en la cartela, bajo la imagen, se lee, «El Genio de la Independencia Americana coronado por manos de la Prudencia y de la Esperanza y llevando en las suyas el símbolo de la Libertad, empieza su carrera triunfante. Seis caballos tiran de su carro en representación de las Repúblicas de México, Guatemala, Colombia, Buenos Aires, Perú y Chile. La Templanza y la Justicia las dirigen. Los Genios de las Artes y de las Ciencias adornan este grande e interesante espectáculo en tanto que la Abundancia ofrece con el emblema de la Eternidad y de la Unión el feliz presagio de la suerte futura de América» (Foto: MHN-AR).

23 En las publicaciones bonaerenses y montevideanas de las décadas de 1810 y 1820 es frecuente encontrar en las portadas, atributos y símbolos impresos, como trofeos de armas. Pueden verse, entre otros casos, en *Detalle de la acción que el 12 de octubre anterior, ganó el Ejército Oriental, sobre los imperiales, al mando del Exmo. Señor Gobernador y Capitán General D. Juan Antonio Lavalleja, en los campos del Sarandí*, Imprenta del Estado, 1825; *Proclama. Don Juan Antonio Lavalleja, Gobernador y Capitán General de esta provincia*, Villa de San Pedro, Imprenta del Ejército Nacional, 1826. En las publicaciones sobre comercio y producción aparecen viñetas con instrumentos relativos a estas actividades —velas de barco, anclas, espigas de trigo, etc.— que son también atributos asociados a las alegorías.

Buenos Aires, en 1813, al que se sumaron algunos de los atributos que se volvieron parte integral de la iconografía republicana: la corona de laurel y el sol. Los mismos elementos figuran en el sello de la Asamblea y en las monedas acuñadas en Potosí en 1815. La Asamblea definió una serie de medidas que justificaban el empleo de estos símbolos: estableció la soberanía del pueblo, abolió los títulos nobiliarios y el uso de la efigie del rey Fernando VII, sustituida por un escudo provincial, suprimió la tortura y la Inquisición y estableció la libertad de imprenta (Goldman, 1998). Estos postulados disentían con los que se atribuían a las monarquías absolutas, asociándose a las medidas tomadas previamente por la Francia revolucionaria. También el escudo de armas de la Provincia Oriental de 1815 incorporó el término *libertad*, el sol naciente y la balanza de la Justicia, otra de las virtudes del régimen republicano.[24] José Emilio Burucúa y Fabián Campagne consideran que el sol en el escudo de la Asamblea de 1813, y por derivación, de otras expresiones iconográficas, responde a la tradición americana, vinculado con Inti, el dios sol incaico (2003, p. 438). No puede empero ignorarse la asociación del sol naciente con las ideas esgrimidas por la revolución, la luz que disipa el oscurantismo anterior y abre una nueva era —el nuevo día—.

Los artistas contribuyeron en este proceso de creación de símbolos provinciales e imágenes de la revolución y sus héroes. Algunos procedían del norte argentino, próximo al Perú, que contaba con centros artísticos de larga trayectoria, y a las Misiones, donde se habían practicado varias artes cuyo conocimiento sobrevivió.[25] La destinataria de todos estos recursos visuales era la población:

> ...las recientes contribuciones historiográficas [...] nos permiten sospechar una proyección popular activa en los circuitos de elaboración visual de símbolos, una injerencia que había existido desde mucho antes y que se había manifestado en casi todos los momentos de crisis cultural, lo que equivale a decir durante las crisis de los sistemas simbólicos. Ahora bien, parecería que están fuera de duda la intensidad del entusiasmo colectivo y el aumento casi exponencial de la escala en aquella participación iconopoiética de las masas, dos factores que Agulhon señala (Burucúa *et al.*, 1990a y b, p. 130).

El nuevo modelo político en construcción requería de ceremonias acompañadas de símbolos visualmente atractivos, en torno a los cuales reunir a la población. En Montevideo, con motivo de la celebración de las Fiestas Mayas de 1816, «estaba erigida en mitad de la plaza una alta y majestuosa pirámide, circulada de galería, y primorosos balaustres, presentando en sus fachadas los

24 Una imagen de este escudo puede verse en *Descripción de las fiestas cívicas, celebradas en la capital de los pueblos orientales el veinte y cinco de mayo de 1816, Montevideo, 1816*. En esta forma de difundir los símbolos se siguió la tradición, que en Montevideo se conocía a través de los bandos de la monarquía y de la *Gazeta de Montevideo* que incorporaba en el encabezado de sus números el escudo de la ciudad posterior a las invasiones inglesas, de la misma forma que durante dichas invasiones, los números de *La Estrella del Sur* llevaban en el encabezado el escudo de Inglaterra.

25 Entre los artistas que trabajaron para generar las imágenes de la revolución debemos citar a José Gil de Castro, autor de los primeros retratos del general San Martín, Pablo Núñez de Ibarra, grabador de la primera estampa del libertador y Antonio Isidro de Castro, a quien se atribuye el diseño del escudo para la Asamblea de Buenos Aires de 1813.

colores blanco, azul, y encarnado, y sentado en la pirámide el gran gorro de la Libertad...».[26] Y en Buenos Aires, en 1817, tras el triunfo en Chacabuco,

> arriba de la balconería [del Cabildo] estaba un famoso cuadro o estampa muy bien pintada, en que se veía el cerro o cuesta de Chacabuco, una Fama que venía bajando de dicha cuesta con una trompeta en la mano y una corona de laurel en la otra, para coronar al modo griego o romano al general San Martín, que estaba retratado abajo de la cuesta rodeado de banderas y trofeos y más abajo se leía la inscripción siguiente: «San Martín, el laurel toma! En Grecia no se hizo más, ni tampoco se hizo en Roma» (Del Carril y Houssay, 1971, p. 29).

Tras la batalla de Maipú, en 1818, el Congreso decretó que se grabara una lámina «en cuyo centro resaltará el retrato del general don José de San Martín teniendo a cada lado un genio. El de la libertad ocupará el lado derecho, y el de la victoria el izquierdo, ambos con sus respectivos atributos en una de las manos y sosteniendo con la otra una corona de laurel algo levantada sobre el retrato...» (Del Carril y Houssay, 1971, p. 38).

Esta iconografía de influencia neoclásica se manifestó más claramente en Buenos Aires, pero de acuerdo a las referencias citadas los símbolos eran conocidos también en Montevideo.

Como comentamos antes, una alegoría que comienza a mezclarse con esta nueva simbología es la de América, que ya había sido registrada por Ripa. En las representaciones europeas se destacaba la barbarie atribuida a los indígenas, sus atuendos de plumas, sus armas, estando la figura acompañada, primero, por el armadillo y luego por el caimán, como animales autóctonos.[27] En el escudo de la Provincia Oriental figuran una lanza, un carcaj con dos flechas, un arco y una corona de plumas. Estos elementos podrían considerarse una versión visual de la sinécdoque, es decir, de la figura retórica por la cual se designa una totalidad por uno o algunos de sus elementos constitutivos. Lo americano, representado por lo indígena, se carga de una nueva valoración, no de lo salvaje, sino de lo autóctono y libre, lo característico y original del continente.

El ciclo bolivariano fue jalonado por una serie de imágenes conmemorativas en las cuales se fusionaron las representaciones de América con la Libertad y la República, combinando elementos de ambas alegorías, e incorporando sus atributos neoclásicos. Al momento de la independencia,

> la alegoría de América se resignificó tanto en su representación iconográfica como en su concepto. Los habitantes de las colonias españolas se reconocieron

---

26 *Descripción de las fiestas cívicas, celebradas en la capital de los pueblos orientales...,* o. cit. Es notoria la similitud simbólica y cromática con el modelo francés.

27 Las alegorías de las cuatro partes del mundo —definidas antes de la incorporación de Australia— quedaron establecidas mediante atributos tomados de culturas, de la fauna y de la flora de las distintas regiones. Europa se acompaña de un caballo, ya que el dominio de este animal la llevó al dominio del mundo, y de martillos u otras herramientas para señalar su rol en la civilización y las artes; Asia lleva un turbante emplumado y un incensario, remitiendo a las especias; África lleva un tocado formado por una cabeza de elefante y un león a sus pies.

> inicialmente como Americanos por eso continuaron usando la figura de América como se había constituido en Europa [...] Este proceso transformaría a la alegoría de América primero en símbolo de libertad y, finalmente, con las identidades territoriales de las nuevas repúblicas en símbolo de la Patria (Chicangana-Bayona, 2010, pp. 22-23).

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona considera que la pintura de Pedro José de Figueroa, titulada «Bolívar con la América India» (1819), sería una alegoría de la libertad, de acuerdo a las nuevas necesidades de expresión simbólica de la revolución. Bolívar abraza a la alegoría de América protegiéndola y amparándola. Posteriormente, ya en la segunda mitad del siglo XIX, Juan Manuel Blanes incorporó la representación del indígena en su obra, por un lado, como parte de lo americano, como figura en la pintura «El resurgimiento de la Patria» (ver pp. 379-380), por otro como símbolo de libertad, valor y derrota en «El ángel de los charrúas».[28]

En algunas representaciones de América se produjo una alteración étnica, ya que el modelo no es una indígena, sino una mujer blanca o criolla, que a sus atuendos propios suma la pica con el gorro frigio. Se convierte así en la América libre, que ha roto las cadenas del sometimiento. Chicangana-Bayona afirma que «las dos libertades, la mujer europea y la indígena coexistieron en la década del 20 del siglo XIX, pero solo la primera prevaleció hasta el siglo XX» (2010, p. 25). El predominio del modelo europeo se relaciona con la ausencia de identificación con los indígenas contemporáneos, siendo una idealización.

Representaciones alegóricas republicanas en Uruguay a partir de 1830

Con el establecimiento del Estado Oriental se define también la territorialidad de lo que conocemos como Uruguay. Se trata de una construcción que abarca un espacio geográfico y entraña, al decir de Antonio Annino y Francois-Xavier Guerra, «una nueva legitimidad, la de la nación, que sirve de base a la formación de nuevos estados soberanos [...] un nuevo tipo de comunidad política, un pueblo de individuos-ciudadanos» (2003, p. 10). Esta nueva construcción requirió de una parafernalia simbólica y visual que actuara como retórica, que se perfeccionó y enriqueció a lo largo del siglo XIX. Pinturas, monumentos, decoraciones efímeras, monedas, medallas, vajilla y abanicos incorporaron esta simbología, en donde lo relativo al sistema republicano se aunó con lo alusivo a la nación y a la libertad.

Referimos arriba el valor que para la identificación e interpretación de las imágenes tiene el método iconográfico-iconológico. Panofsky distingue tres niveles de análisis, en un proceso que conduce de la iconografía a la iconología, el pasaje de la descripción y catalogación de las imágenes (iconografía) a la interpretación de su significado como documentos de tipo cultural (iconología). De esta forma desborda las imágenes propiamente dichas para establecer los lazos que las unen con la cultura como totalidad.[29]

---

28 MNAV-UY, «El ángel de los charrúas», óleo sobre tela, 100 × 80 cm, en préstamo en el Palacio Estévez; «El resurgimiento de la patria», óleo sobre tela, 32 × 44 cm.

29 Panofsky desarrolla tres etapas: la determinación de 1) la «significación primaria o natural, consistente en la identificación básica de lo representado»; 2) la significación

Panofsky tiene presente la importancia del contexto histórico, es decir, de las coordenadas temporales y espaciales en las que se han generado las imágenes, pero en esta oportunidad consideraremos también las nuevas perspectivas de la historia conceptual. De esta forma podremos establecer una relación entre las imágenes y los conceptos políticos en juego. Términos como *independencia*, *libertad*, *república*, *justicia*, *constitución*, *ley*, *sufragio popular* fueron de uso recurrente en el Uruguay, como también lo fueron las representaciones de los mismos mediante alegorías.

Annie Jourdan (1995) distingue dos tipos de alegorías, las «emblemáticas», como materialización de conceptos y las «narrativas» como relato de acontecimientos históricos, que pueden estar ambientados en otro tiempo, aunque para ser interpretados en clave contemporánea. En el Uruguay a lo largo del período en estudio en el marco del proyecto (1830-1930) encontramos ambas modalidades. De acuerdo a esta clasificación, la libertad que se encuentra en la plaza Cagancha correspondería al primer tipo, mientras que las representaciones en relieve sobre el monumento a los «Mártires de Quinteros» en el Cementerio Central corresponderían al segundo (ver pp. 188-194 y 196-201).

En la representación alegórica interesa la postura y expresión de las figuras, ya que contribuyen a su significado. Especialmente en un arte de propaganda, como es el aplicado a las representaciones de carácter político, y en una sociedad con una extremada conflictividad y partidización como era la oriental, una actitud agresiva o, por el contrario, serena, victoriosa o derrotada en las alegorías, dice mucho sobre el mensaje que las mismas buscaban transmitir en el marco de la apropiación por los diferentes bandos:

> Ese expresivo valor de los gestos y de los movimientos como medio de comunicación fue muy explotado por las artes figurativas desde sus orígenes. En la antigua unidad de las artes —poesía, música y danza—, o *choreía* de la Grecia arcaica estuvo el germen de la creación de un arte figurativo basado en un lenguaje del cuerpo. Con él se desarrolló un amplio y codificado repertorio de gestos que expresaban las distintas emociones del hombre y a cuya memoria acudieron constantemente los artistas y poetas de siglos posteriores. Precisamente, a la

---

secundaria o convencional (por ejemplo, una mujer con el gorro frigio y una bandera, será la libertad o la república, una mujer con los ojos vendados, portando una balanza, será la justicia). Para este autor «los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni:* nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía». 3) La significación intrínseca o contenido, «ésta se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra.» En ese sentido, «el descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos» (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar «iconología» en contraposición a «iconografía» (2008, pp. 47-50).

> recopilación de estos gestos, en una especie de historia de la psicología humana, Warburg dedicó su última obra: el álbum denominado *Mnemosyne* (1924-1929) (Castiñeiras, 1998, p. 25).

La República de duelo, sujetando el escudo nacional apoyado en el suelo, abatida y llorando sobre la urna funeraria que contiene las cenizas de los héroes, como puede verse en el sepulcro-monumento a los mártires de Quinteros, ejemplifica este valor de la gestualidad. También, el empleo de un concepto abarcador de todos los orientales como es la nación republicana en sí, y el dolor por una pérdida, transformándolo en una noción sectaria: la República reconoce los abusos de un partido sobre otro (Beretta García, 2000).

En la forma de interpretar y significar las alegorías de carácter político las atribuciones no aparecen completamente precisas ni demarcadas.[30] Comprobamos cierta superposición de significados que se complementan en el universo de representaciones e ideas republicanas, significados que los actores no consideraban contradictorios o que no pudieran coexistir en una misma imagen o en una serie vinculante de ellas. Las alegorías desarrollaron sus significados más allá del concepto estricto que sus atributos de origen determinaban. Cuando en 1879 se inauguró en la ciudad de Florida el monumento a la Independencia, el escultor Juan Ferrari, ganador del concurso convocado al efecto, representó en lo alto una figura femenina en actitud combativa, empuñando una espada con su mano derecha, el brazo izquierdo en alto, en cuya muñeca se ve un grillete roto, llevando en la frente una estrella, simbolizando la idea que la animaba, alcanzar la independencia del poder extranjero (ver pp. 234-237). De acuerdo a sus atributos, se trata de una alegoría específica, la independencia, pero si atendemos a los discursos de los actores involucrados constatamos cómo esta definición no se presenta tan estricta, dejando margen al enriquecimiento simbólico, sumando un concepto cuya alegoría se identificaba por otros atributos, la libertad:

> Y es, señores, porque sé cuánto vale la *independencia* de un pueblo; es por haber cumplido como buen ciudadano para con mi patria, para reconquistarle la propia, que pude penetrarme del sentimiento patriótico que agita el pecho de todo buen oriental al recordar los fastos inmortales celebrados en esta obra: —es, señores, que para el artista de corazón, arriba de su patria material, y arriba mismo del arte hay un efecto más grande y más santo: el culto de la *Libertad* ante el cual todos somos hermanos.

Si bien independencia y libertad son conceptos relacionados, y en un sentido uno implica al otro, su representación plástica alegórica, a través de los atributos impuestos a cada figura, los distinguía: la estrella del ideal perseguido, los grilletes rotos y la espada en un caso, el gorro frigio y la espada o la lanza en el otro. Pero, como vemos en esta escultura, para algunos contemporáneos el significado de ambos se continúa en una misma imagen. En cambio, el ingeniero Juan Alberto Capurro, en su discurso frente a este mismo monumento, decantó la alegoría que lo corona a su estricto significado:

30 Annie Jourdan (1995) constata esta situación también para el caso francés.

> Pero otra gloria le cabe a Vd. en este día y creo no ha de ser la que menos conmueva su alma de artista —de su cincel ha salido el Monumento que simboliza el unánime sentimiento de todo un pueblo reunido hoy a su alrededor y destinado a conmemorar el sublime acto de la *Independencia.* Aquella estatua que lo corona, traduce admirablemente en su arrojada actitud los sentimientos que animaron a nuestros padres en su época de glorias; en la noble expresión se manifiesta el orgullo del triunfo obtenido, y de la *independencia* que lograron conquistar para su país.

Y en otros discursos se hace referencia directamente a la «sacrosanta imagen de la Diosa Libertad».[31]

A nivel conceptual, esta complementariedad es señalada también por Ana Frega en su análisis de la voz *independencia*, al identificar que «*Independencia* y *libertad* se reforzaban mutuamente». La incorporación de la palabra al Diccionario de la Real Academia Española, en 1852, vinculó ambos términos y la entendió como 'libertad, y especialmente la de una nación que no es tributaria ni depende de otra'. Frega sostiene que, al interior de la monarquía española y portuguesa la «búsqueda y el logro de la "*independencia*" o la "emancipación" expresaron proyectos de futuro». Estos conceptos estuvieron «cargados de valoraciones opuestas según la posición del emisor del discurso, la independencia fue entendida como el logro de la libertad o como la disolución o desintegración del estado» (Frega, 2013, p. 33, itálicas en el original).

Si la libertad se entiende como libre albedrío del individuo, como la igualdad de oportunidades para su desarrollo o como la libertad de dedicarse a la profesión que se elija, independencia y libertad dejan de ser sinónimos, porque un territorio puede independizarse de otro y su población pasar a ser regida por una normativa que no adjudicara a los sujetos estas prerrogativas. La Constitución de 1830 señala los derechos de los ciudadanos, refiere a su libertad personal en un marco legal. En este caso, libertad de todo poder extranjero (independencia) y libertad individual coinciden.

Javier Fernández Sebastián refiere a esta pluralidad de interpretaciones, al escribir que «el modo en que estos conceptos eran manejados y comprendidos por los escritores, publicistas y políticos orientales —y por todos los iberoamericanos— no era el mismo en 1750, en 1800 y en 1850» (2013, p. 14), tratándose de una conceptualidad ajena e internamente conflictiva. Las fuentes permiten constatar la circulación de una literatura política, partidaria de la revolución o contraria a ella y a la república, que alimentó los debates y contribuyó a la formación de la ciudadanía. En la Librería de Hernández podía comprarse aún en 1838 el *Vocabulario filosófico democrático indispensable para todos los que desean entender la nueva lengua revolucionaria.*[32]

Los matices de uso pueden estar determinados por la evolución de los mismos conceptos en los sucesivos contextos, por culturas generacionales, y

---

31 Citas en *Inauguración del Monumento a la Independencia, 19 de mayo 1879*, 1879-1979, edición facsimilar, Montevideo, 1979: «Discurso del señor Ferrari» p. 48; «Discurso de Sr. Capurro», p. 49 y «Carta de la Comisión delegada del departamento de Salto», p. 56, resaltados nuestros.

32 *Catálogo de los libros existentes en la librería de Jaime Hernández*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838, p. 38. El libro citado es un material contrario al nuevo orden.

también por una apropiación partidaria de las alegorías en el marco de la conflictiva vida nacional del siglo XIX. Sin embargo, una vez definido el nuevo sistema de organización política con el establecimiento del Estado Oriental y la Constitución, los conceptos sobre las bondades del republicanismo quedaron afirmados, siendo respetados por todos los actores. En los conflictos se afirmaba que eran los gobiernos o los bandos enemigos los que perjudicaban a la República, convirtiéndola en una mártir a la que mancillaban, ultrajando sus principios.

Ampliando esta idea de la complementariedad de los significados, las alegorías, en varios de los ejemplos relevados no aparecen aisladas, lo hacen en interacción tanto con otras alegorías como con las efigies de personalidades reconocidas o en el marco de hechos históricos concretos.[33] Varias de ellas comparten un mismo espacio, como facetas complementarias de la totalidad del estado republicano. Cuando Livi modeló el grupo escultórico que se ubicó sobre el frontón del edificio de la Jefatura Política de Paysandú (1862), representó las funciones que dicha jefatura debía cumplir, colocando alrededor del escudo nacional, pieza central que simbolizaba a la república, las figuras de la ley, la vigilancia, la fuerza y la justicia, acompañadas por sus atributos distintivos, el libro de la Constitución, el gallo, la maza, la espada y la balanza, respectivamente. La idea subyacente era hacer visibles los poderes legales de la autoridad departamental en la sede a partir de la que irradiaban hacia el territorio (ver pp. 174-175). Las alegorías dependen de los conceptos políticos, de la organización misma del estado y sus poderes, de los partidos políticos en pugna y de las personalidades a las que acompañan en las representaciones.

También debe señalarse la *adecuación*, es decir qué alegorías se representan en cada circunstancia. Intelectuales y artistas seleccionaban entre el repertorio disponible aquellas más ajustadas al mensaje que se quería transmitir. Esto implica reconocer que los contemporáneos tenían claras las asociaciones correctas. Cuando el calígrafo Pablo Nin y González, en su cuadro caligráfico «Acta de Instalación del Gobierno Provisorio de 1825» (1866), colocó una figura de la historia a los pies de la república y de la transcripción del acta, escribiendo en su libro los nombres de los Treinta y Tres Orientales y la fecha de instalación del Gobierno, señalaba a los observadores la magnitud del acontecimiento como hito fundamental de la historia nacional, cuya memoria debía conservarse para las generaciones futuras (ver pp. 180-182).

Hemos referido que las alegorías se definen por los elementos de la cultura material que las acompañan. Reyero también identifica la utilización de estos objetos, con valor en sí mismos, que se convierten en atributos cuando se representan junto a las alegorías o a los retratos de personalidades, denominándolos «elementos iconográficos significantes», y establece que «no cabe interpretarlos, pues, como objetos casuales o naturalistas, sino que desempeñan un papel conceptual caracterizador, en cierto modo abstracto, y, desde luego, convencional» (1999a, p. 125). Estos objetos, en algunos casos, pueden sustituir a la figura, perdurando en ellos el concepto, como en el gorro frigio, o la balanza, por ejemplo.

33 La conjunción de efigies de personalidades con figuras alegóricas, recurrente en la producción uruguaya del siglo XIX, es constatada también por Reyero (1999) para España.

Aquí podemos interrogarnos acerca de qué es exactamente lo que aporta la representación antropomorfa en las alegorías, si muchas veces es el atributo el que determina la significación —el gorro frigio, la libertad; la balanza, la justicia, etc.—. La figura no puede considerarse simplemente un soporte, en la medida en que contribuye a hacer accesible el concepto afectivamente —algo que es propiedad también de algunos objetos, como la bandera nacional— y el sentimiento es parte inherente a la política y al nacionalismo. La exaltación del ánimo colectivo se intensificaba con las alegorías. Eran estos soportes antropomorfos de atributos los que incorporaban la dimensión emocional correspondiente a cada representación, con sus gestos, actitudes y condición física. Hagamos una comparación: la República de Alfred Michon en la estampa titulada «En conmemoración de la Paz firmada el 6 de abril, 1872» es una mujer fuerte, saludable, en posesión de todas sus facultades. Pero la República dibujada por Schutz en *Caras y Caretas* en el contexto de la crisis del noventa, es una mujer vampirizada, tísica y demacrada, postrada en una mecedora. En un caso aun más extremo, se la convierte en una inválida andrajosa que se desplaza en un carrito con ruedas[34] (ver pp. 219-221, 268-269 y 289).

Los objetos-atributos eran utilizados tanto con las alegorías como al margen de ellas, con una significación clara. Se conformó un repertorio de imágenes con valor propio que, en Montevideo, aparece muchas veces en las viñetas de prensa desde la década de 1830. El folleto publicitario *Muestras de caracteres de letras geroglíficos y guarniciones, que existen en la Imprenta de la Caridad*, publicado en Montevideo en 1838, contiene un elevado número de impresiones de los tipos en uso, ofrecidos a los clientes: cornucopias, el sol oriental, caduceo de Mercurio, barcos y anclas, signos zodiacales, urnas funerarias, indígenas, panales de abejas, haces de trigo, libros. También figuran allí alegorías completas, como América, la fortuna o la agricultura. Estas viñetas se utilizaban, como se dijo, de acuerdo a su adecuación, es decir, a una correspondencia con el tema tratado en el libro, periódico o folleto. No hay que pretender ver en todo significados complejos, a veces la adecuación es directa y muy simple: para el citado folleto *Catálogo de los libros existentes en la librería de Jaime Hernández*, la viñeta muestra un conjunto de volúmenes artísticamente dispuestos. La conexión con el contenido del catálogo, títulos de libros, es directa, pero una viñeta similar empleada como atributo de la República la presenta como nación ilustrada, interesada en la formación intelectual de los ciudadanos.

Alegoría de la Abundancia-Fortuna. En: *Muestras de caracteres de letras geroglíficos y guarniciones, que existen en la Imprenta de la Caridad,* 1838.

Alegoría de la Argentina. En: *El Grito Argentino,* Montevideo, 1839.

Lo interesante son las diversas adaptaciones de significado que los atributos asociados a las alegorías hacían posibles. Si comparamos el tipo de imprenta original que empleaba la Imprenta de la Caridad para representar las suertes en la Lotería de la Caridad —junto con la imprenta una de las fuentes de financiamiento de la Hermandad de la Caridad—, vemos una representación de la Abundancia-Fortuna sobre un carro, esgrimiendo los boletos con los premios con una mano y la cornucopia con la otra. Pero, para el encabezado del

34 Una investigación a considerar sobre la imagen femenina en el arte del siglo XIX en relación con modelos de femineidad que se manifiestan también en las alegorías es la de Bram Dijkstra (1993).

periódico de crítica política *El Grito Argentino,*[35] impreso en este establecimiento, se utilizó el mismo tipo, cambiando las suertes de la lotería por la bandera argentina, convirtiendo a la fortuna en una república.

La riqueza del campo de estudio y la interacción de los elementos citados permite, siguiendo a Manuel Antonio Castiñeiras, «abordar las relaciones entre arte y literatura, entre lenguaje figurativo y lenguaje verbal, entre gesto y significación, así como toda una serie de problemas inherentes a la creación artística: el peso de la tradición, la importancia de los comitentes, la función del arte en un determinado ambiente cultural, etcétera» (1998, p. 9).

En el Estado Oriental, 1830-1851: sus primeras alegorías republicanas

La emigración de artistas y artesanos de Europa occidental al Plata constituyó una de las vías fundamentales para la difusión y materialización de los nuevos modelos en la representación visual de ideas del lenguaje político y filosófico. Para el caso uruguayo, la llegada de grabadores y litógrafos franceses desde los años 1820-1830 contribuyó al afincamiento y ampliación de los modelos de representación heredados de la revolución. Partidarios del republicanismo, del bonapartismo, enemigos del resurgimiento absolutista, muchos emigraron a América escapando de la persecución política. Las nuevas naciones americanas fueron vistas como una tierra de posibilidades, no solo económicas, también en relación con la afirmación de los ideales libertarios y utópicos que compartían muchos artistas e intelectuales emigrados. Contribuir a la consolidación de repúblicas en el continente que se había sacudido el yugo del absolutismo era una obligación moral para muchos. Pierre Luc Abramson (1999) abordó la idea de América como región utópica, donde construir nuevas naciones y sociedades ideales. Algunos grabadores como Agustín Jouve[36] y Pedro Aubriot[37] mantuvieron lazos de amistad con destacadas figuras de la política local, involucrándose en los distintos conflictos nacionales y regionales. Estas vinculaciones determinaron su acceso a contratos con el Estado, dependiendo de quién detentara el poder. Sin embargo, la iconografía republicana aplicada por ambos en los sellos oficiales no presenta diferencias sustanciales y entronca con los modelos neoclásicos de la revolución francesa (ver pp. 157-159). Reiteramos que, en este contexto de difusión iconográfica, la apropiación partidaria de los

35 BN-UY, Publicaciones periódicas, *El Grito Argentino*, Montevideo, n.º 1, 24 de febrero de 1839, encabezado de la publicación.

36 Agustín Jouve (Marsella, 1794-1797-Yaguarón, 1857) emigró con su familia a Montevideo en 1825, donde abrió una armería y un taller de grabados sobre metal. Se vinculó a Fructuoso Rivera, al punto de que este y su esposa Bernardina apadrinaron a dos de sus hijos. Rivera, además, lo designó Armero del Estado para que se ocupara de la reparación de armamento. Acuñó medallas para los aniversarios de la jura de la Constitución y diseñó los cuños para el papel sellado. Fue también capitán en la Legión Francesa y encargado de su arsenal (Mancebo Decaux, 2005).

37 Pedro Aubriot (Le Quesnoy, 1786-Montevideo, 1857), veterano de las guerras napoleónicas, emigró a Montevideo, donde fue capitán de la Legión Francesa. Durante la presidencia de Oribe, sustituyó a Jouve en el grabado de los cuños para el papel sellado. (Beretta García, 2006).

símbolos republicanos también fue un factor relevante, ya que esta iconografía fue utilizada tanto con un sentido colectivo como de facción.

En 1830 Jouve y Thonelly acuñaron una medalla en homenaje de la nueva figura de la autoridad republicana, Fructuoso Rivera, electo presidente del país, y en 1834 la medalla para el cuarto aniversario de la jura de la Constitución. En ambos casos utilizaron el mismo anverso: una figura de la República-Libertad, ataviada con túnica y gorro frigio, que sostiene con su mano izquierda una rama de laurel mientras con el brazo derecho extendido adora el pergamino de la Constitución colocado sobre un ara en la que arde la llama votiva. Este uso del mismo motivo en ambas medallas asocia la figura del presidente y la Constitución con el régimen de gobierno republicano adoptado por el nuevo estado (ver p. 160). La Constitución expresaba el nuevo pacto fundador de un vínculo social inédito entre individuos-ciudadanos. «La fe en la constitución, característica del siglo XIX es, a la vez, fundamento y proyecto de la nueva sociedad» (Annino y Guerra, 2003, p. 11). A sus pies, las cadenas rotas, en alusión a la independencia. La Antigüedad grecolatina se hace presente a través del neoclasicismo, en la vestimenta de la República y en el altar donde arde el fuego sagrado de la patria, como en Roma ardía la llama en el templo de Vesta. En la segunda mitad del siglo XIX se llevará adelante una nueva asociación con el ara de Vesta. Este altar pasará a ser construido con treinta y tres piedras, en las cuales se graban los nombres de los Treinta y Tres Orientales. Así lo dibujó Pablo Nin y González en su gran cuadro caligráfico «La República Oriental del Uruguay Libre, Independiente y Constituida». Este altar figura como basamento de la alegoría de la independencia en el monumento a la Independencia Nacional en la ciudad de Florida, donde también se colocaron los nombres. Lo mismo se hizo en el monumento a la Libertad en Migues (hoy desaparecido). En «El altar de la Patria», Blanes incorporó un cipo con una inscripción, parcialmente cubierta por la bandera, pero en la cual se lee «1825-1830». Estas obras incorporan a la vez la alegoría, los héroes y los acontecimientos históricos relevantes en un ámbito de sacralidad (ver pp. 183-187, 234-237, 400-401 y 358-359).

Los censos de Montevideo de 1836 y 1843 detallan las distintas profesiones y actividades comerciales. Figuran allí grabadores y plateros franceses, quienes se ocuparon de la acuñación de medallas y monedas, del grabado de lápidas funerarias y sellos institucionales.[38] Las más antiguas representaciones alegóricas de carácter republicano realizadas en el Estado Oriental del Uruguay que registramos para el proyecto corresponden a estas categorías.

El período 1830-1851 se caracterizó por alegorías realizadas en pequeño formato, no conservándose ni disponiéndose de información sobre obras materializadas de carácter monumental, esculturas o pinturas, destinadas a espacios públicos o dependencias del estado, exceptuando algunos escudos nacionales. Las propuestas no llevadas a término, pero sí documentadas, corresponden a los proyectos —de marcado sentido republicano— del arquitecto Carlos Zucchi, desde la Comisión Topográfica, que incluían levantar una columna en el espacio que ocupa hoy la plaza Independencia, rematada por una escultura

38 AGN-UY, Libros de Censos y Padrones de Montevideo: Libro n.º 146, Censo de Montevideo (1836); Libro n.º 256, Censo de Montevideo y Libro n.º 263, Padrones de Montevideo (1843).

que representaría a la Constitución (Aliata, 2009). Los pequeños soportes iniciales se vinculan con un conjunto de imágenes cuyas dimensiones las hacen objeto de una mirada íntima, personal, y propician la circulación de mano en mano, no siendo omnipresentes en el espacio urbano como lo fueron los monumentos públicos posteriores. Se trata de sellos en documentos oficiales, contratos, testamentos, de monedas y medallas, de estampas en medios de prensa.

En 1829 el Ministerio de Hacienda propuso la reglamentación para los cuños destinados a los papeles oficiales y notariales:

> Art. 1. Se abrirán 8 escudos para las 8 clases de papel sellado, que contengan abreviadamente las armas del Estado y cuya configuración denote el valor respectivo, además de expresarse por números en cada uno, y se abrirá igualmente un contra sello que con los emblemas de la Libertad y la riqueza expresará además el año corriente.[39]

La denominación de *emblemas de la Libertad y la riqueza* refiere a un conjunto de elementos que apuntan a una República victoriosa, libre, justa y próspera. Algunos de los sellos identifican a la República con Palas Atenea, y la representan avanzando con su lanza, vestida con túnica, coraza y casco, teniendo las banderas de los enemigos a sus pies. En otro sello aparece con la misma vestimenta, una lanza y su escudo, sentada sobre toneles y fardos de mercancías, en alusión a la riqueza comercial. A veces es representada exclusivamente por el *fascio littorio* rematado con el gorro frigio, rodeado por una corona de laurel, o colocado sobre una lanza. Estas imágenes republicanas en miniatura, de fácil circulación dada la obligatoriedad de su uso en los papeles sellados, documentos oficiales y contratos, familiarizaron a la población con una simbología reiterada que corría por canales concretos de representación y significación (ver pp. 157-159).

Durante el período 1829-1840 estos sellos fueron realizados por tres grabadores, Jouve, Schell y Aubriot (Mancebo Decaux, 1993; Beretta García, 2013). En 1829 Jouve entrega el cuño seco para el papel sellado, en el cual graba una alegoría republicana. La República aparece sentada, vestida con túnica, sosteniendo con su mano derecha el libro de la Constitución y con la izquierda la pica con el gorro frigio en lo alto. A su alrededor aparecen los fardos de mercancías, aludiendo a la producción nacional y un barco al fondo, en referencia al comercio. Aquí se complementan dos dimensiones alegóricas, la estrictamente política (República, Libertad, Constitución, es decir garantías para la ciudadanía) y la económica, vinculada al liberalismo.

En 1830 se amplía la Ley del papel sellado, detallándose las figuras representadas en cada uno de los sellos y los colores correspondientes:

39 AGN-UY, Ex-Archivo y Museo Histórico Nacional, cajas ordenadas cronológicamente, caja 22, Documentos del Ministerio de Hacienda acerca del papel sellado, n.os 32, 33 y 34.

CLASE	ALEGORÍA	COLOR
1ª	Guerra	Negro
2ª	Justicia	Amarillo
3ª	Independencia	Azul celeste
4ª	Providencia	Verde
5ª	Fidelidad	Castaño
6ª	Comercio	Aplomado
7ª	Fortuna	Violeta
8ª	Poder	Punzó

Se trata del tradicional repertorio alegórico que combina los valores políticos con otros de carácter moral-ciudadano como fidelidad. Cada grabador parece ceñirse a modelos reiterados. En 1830 Jouve prepara otro sello, en el cual aparece la República sosteniendo con su mano derecha la pica con el gorro frigio en lo alto y con la izquierda, el escudo. La rodean nuevamente un ancla, un tonel y el caduceo de Mercurio, en alusión al comercio.

En 1831 Jouve y Schell presentaron propuestas para el resello de la moneda, aceptándose la del último por resultar más económica. En el diseño que se ha conservado vemos el empleo de la simbología republicana: una panoplia con banderas y espadas, rematada por un gorro frigio refulgente, la cual respalda un libro abierto con la inscripción «Constitución del Estado». El binomio libertad-Constitución es recurrente, la segunda fue posible por la primera, y la libertad era garantizada por la carta constitucional.

En 1833 Jouve realiza el sello seco, con una figura de la Libertad, sentada y sosteniendo con su mano derecha una rama de laurel, y con el brazo izquierdo apoyado sobre una columna truncada. En 1834 utilizó el mismo motivo, pero sustituyó la rama de laurel por la pica con el gorro frigio y la columna trunca por el escudo nacional. El repertorio de atributos correlacionados resultaba intercambiable, sin perjudicar las significaciones, pero poniendo el acento en vertientes alegóricas específicas.

Aubriot fue designado Armero y Grabador del Estado durante la presidencia de Manuel Oribe y diseñó los sellos para 1835-1838. El motivo se vincula esta vez a la mitología, representando a Poseidón/Neptuno, con corona y tridente, sujetando el escudo nacional, sobre el que despunta un sol de largos rayos. A la izquierda se abre el estuario donde aparece un navío. Este dios remite a la importancia del comercio marítimo para la economía nacional. En 1836, graba a la libertad-república, en forma de Minerva, con casco, túnica y pica con gorro frigio acompañada por Hércules. No deja de ser interesante el hecho que, de acuerdo a la mitología clásica, ambas deidades, Atenea/Minerva y Poseidón/Neptuno, habían competido por el patronato sobre Atenas, para lo cual cada una ofreció distintos dones. Neptuno hizo brotar una fuente, y Atenea obsequió el olivo.[40] En una traslación temporal y espacial, las deidades ofrecen sus dones

40 Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la historia*, VIII, 55, eBooksBrasil.org, 2006, pp. 1031-1032; Pausanias, *Descripción de Grecia*, Madrid, Gredos, 1994, p. 146; Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, III, 14, Madrid, Alianza editorial, 1993, pp. 196-197.

al Estado Oriental para garantizar su prosperidad. Este ejemplo refuerza la idea de la complejidad y pluralidad de matices que posibilitaba la lectura de las alegorías y su adaptación a distintos contextos. El mito conoce diversas versiones. En algunas, Zeus estableció el arbitraje de los olímpicos, tomando a Cécrope, entonces rey de Atenas, por testigo de los dones ofrecidos por ambos dioses. Los dioses votaron por Poseidón, pero las diosas lo hicieron por Atenea, ganando por un voto. En otras, con énfasis en la democracia, sistema de gobierno de Atenas, y en la ciudadanía, se afirma que fueron los ciudadanos quienes votaron por la deidad cuyo regalo prefirieron, eligiéndose a Atenea. En esta oportunidad, para calmar la furia de Poseidón, Zeus le permitió castigar a las mujeres (que entonces también votaban) quitándoles el derecho al voto y estableciendo el linaje patrilineal[41] (Graves, 1997, p. 70; Hamilton, 1976, p. 266).

La presencia de figuras mitológicas en la iconografía republicana fue uno de los aportes más interesantes de los grabadores franceses en el Uruguay y confirma la transmisión de modelos cargados de significaciones. Uno de los sellos incorporó la figura de Hércules a partir de una de las representaciones más populares, el «Hércules Farnesio».[42] Este semidiós representó para los revolucionarios el esfuerzo y la lucha con seres amenazantes, como la Hidra de Lerna, como ellos debían luchar contra el absolutismo y los enemigos de la revolución. Jourdan establece que Danton, amigo de las «metáforas enérgicas, comparó la nación renaciente al Hércules que masacra las serpientes que amenazaban con devorarlo» (1995, p. 506)[43].

Otro ser mitológico de profundas reminiscencias es el centauro, ser híbrido con cuerpo de caballo y torso humano, también empleado en los sellos. Los centauros combinaban la dimensión animal, violenta e indómita, con la humana, espiritual y racional, pudiendo expresar conceptualmente la energía incontrolable, en lucha con el dominio de la razón. En su análisis de la «Alegoría de América», en la cual se representa a una indígena a caballo, Peluffo Linari sintetiza el valor de la representación:

> La citada alegoría de América de Blanes supone una consideración crítica de estos antecedentes europeos, a los que imprime drásticas transformaciones iconográficas en función de una adecuación de aquel sistema alegórico a las condiciones políticas y culturales de la autorrepresentación, es decir, a la imagen de la americanidad criolla.

41 Esta versión sobre el voto de los ciudadanos y ciudadanas atenienses aparece en *La ciudad de Dios* de San Agustín, Libro XVIII, «La ciudad terrena hasta el fin del mundo», capítulo 9, «Cuando fue fundada Atenas y motivo de su nombre, según Varrón», edición digital en <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>.

42 Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, «Hércules Farnesio», escultura en mármol, copia romana a partir de la réplica de Glykon de un original perdido de Lisipo.

43 No deja de ser un dato interesante el hecho que los héroes y dioses de la mitología ya habían sido utilizados como expresión de los valores monárquicos. Las decoraciones del palacio de Versailles en Francia, y el destruido «Salón de Reinos» del Alcázar de Madrid contaban con frescos y cuadros que mostraban a las divinidades acompañando a Luis XIV, y para el caso madrileño, Francisco de Zurbarán pintó los trabajos de Hércules, identificándolos con la labor de la monarquía.

> En primer lugar, la sustitución del reptil por el caballo no supone una mera e ingenua adecuación del tema a la fauna local, sino que comporta la alteración semántica de la imagen al representar una nueva unidad: la figura ecuestre, indivisible centauro de la libertad que constituye el módulo militar de la independencia hispanoamericana (2000, p. 231).

La figura del centauro en asociación con la libertad continuó vigente, por ejemplo, en la pintura de Carlos María Herrera (1875-1914) titulada «Libertad», en la que el centauro tiene los brazos en alto y ha roto la cadena que atenazaba sus muñecas, asumiendo aquí un atributo de la Independencia. Esta figura híbrida asociada a la libertad, también fue tratada en clave alegórica por Manuel Rosé en «Encuentro entre el centauro indio y el león hispánico», luneto que se encuentra en el vestíbulo de honor del Palacio Legislativo.[44]

Para 1837 el sello seco de Aubriot presenta una República con el escudo nacional y la pica con el gorro frigio rodeado por una corona de laurel y, para 1838, un hombre de pie vestido con túnica —senador romano o ciudadano—, apoyando su mano izquierda en un *fascio littorio* y sosteniendo con la derecha la pica con el gorro frigio, al fondo el Cerro.[45] Estas figuras de porte clásico que aluden a la antigua república romana y a la democracia ateniense, ideales de ciudadanía a trasplantar, se incorporan al Uruguay en su relación con *loci* geográficos, como la bahía y el Cerro.

La caída de Oribe permitió el retorno de Jouve. El sello seco presenta ahora un *fascio littorio* con *labrys* y gorro frigio, banderas nacionales y cuernos de la abundancia. La iconografía se mantiene siempre dentro de los mismos parámetros, aunque es posible que los matices simbólicos respondan a las coyunturas políticas y enfrentamientos de estas primeras presidencias.

Lynn Hunt observa que Robespierre, al referirse a la «moral política», aludía a una serie de virtudes republicanas que contrastaban con los vicios de la Monarquía:

> Queremos sustituir, en nuestro país, el egoísmo por la moral, el honor por la probidad, las costumbres por los principios, la decencia por los deberes, la tiranía de la moda por el imperio de la razón, el desprecio de la desgracia por el desprecio del vicio, la insolencia por la dignidad, la vanidad por la grandeza de espíritu, el amor al dinero por el amor a la gloria, las buenas compañías por las buenas gentes, la intriga por el mérito, la cultura por el talento, el brillo por la verdad, los hastíos de la voluptuosidad por el atractivo de la felicidad, la pequeñez de los grandes por la grandeza del hombre... (2017, p 25).

---

44 Palacio Legislativo-UY, pinacoteca, Carlos María Herrera, «Libertad», óleo sobre tela, 60 × 48 cm, y Manuel Rosé, «Encuentro del centauro indio con el león hispánico», óleo sobre tela pegada al muro, 400 × 200 cm.

45 Peter Burke considera que «el nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes...», entre otras vertientes a través del paisaje típico (2005, pp. 82-83). En este sentido fue recurrente desde el siglo XIX incorporar a las vistas y alegorías elementos de la geología, la fauna y la flora autóctonas (Cerro y bahía de Montevideo, iglesia matriz, ceibo, yacaré o ñandú).

Estos valores debían ser inculcados en la ciudadanía, base del sistema político republicano. La vinculación entre la República «madre» y los ciudadanos sus «hijos» establecía una serie de principios que éstos debían cultivar como condición para la supervivencia de aquella. Cuando se decretó la demolición de las murallas que cerraban Montevideo, el diario *El Nacional* escribió: «desaparecen las murallas, sin las que el despotismo no puede subsistir, y ahora la República no tiene otras que los pechos de sus hijos» [46]. Las imágenes de la República guerrera, armada y combativa, debían constituir una fuente de inspiración y de valor para la ciudadanía. Es en este sentido que Richard Sennet refiere lo publicado por el periódico radical de París acerca de la imposibilidad de una verdadera revolución si el pueblo no la sentía en su cuerpo, libertad y razón eran parte del individuo (1997, p. 302).

Sennet se refiere a la generación de espacios en la ciudad donde pudieran expresarse los nuevos valores políticos. También en Montevideo las autoridades y los intelectuales trataron de generar estos espacios, convirtiendo a toda la ciudad en una caja de resonancia de los ideales republicanos. El arquitecto Carlos Zucchi proyectó un centro cívico en donde hoy se encuentra la plaza Independencia, con un capitolio de las leyes «donde (no) brille el lujo y el fausto (sic) de los pueblos corrompidos, pero sí uno que, a más de llenar el objeto de su destino, aparezca en toda su extensión la sencillez, como símbolo característico de las virtudes Republicanas».[47]

También hubo propuestas —poco anteriores a la jefatura de Andrés Lamas— para cambiar la nomenclatura de las calles, abandonando el santoral colonial por los hechos de la Independencia y del nuevo imaginario republicano, y se propuso también modificar el nombre de las plazas:[48]

Nombre antiguo	**Nombre propuesto en 1841**
Plaza del Mercado	Plaza de la Independencia
Plaza Matriz	Plaza de la Libertad
Plaza del Fuerte	Plaza de la Constitución
Plaza de Cagancha	Mantenía el nombre

El dibujante y calígrafo Besnes e Irigoyen, atento a la nueva iconografía, dejó algunas representaciones de la República Oriental. La más antigua que conocemos, de 1833, se encuentra inserta en el «Epicedio o canción funeral en homenaje al bravo Coronel Don Bernabé Rivera», y aparece asociada, como en la medalla de Jouve, a la figura de Fructuoso Rivera.

---

46 *El Nacional*, Montevideo, 27 y 28 de agosto de 1841.

47 *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Supremo Gobierno de la República Oriental del Uruguay por conducto del Exmo. Sr. Ministro de Hacienda, proponiendo varias reformas y mejoras en los Edificios públicos de la Capital con arreglo a los diferentes informes, planos y dictámenes especiales que ha presentado y producido el Ingeniero Vocal de ella Arquitecto de obras públicas D. Carlos Zucchi*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837, p. 4.

48 *El Nacional*, Montevideo, 27 y 28 de agosto de 1841.

En la primera estrofa del «Epicedio...», compuesto por Acuña de Figueroa, en el que narra la muerte de Bernabé a manos de los indígenas, el ilustrador asocia el término «Patria enlutada» a la imagen de una República doliente por la muerte del héroe, envuelta en un paño de luto y portando el escudo nacional, una modalidad de representación que se afirmará a lo largo del siglo XIX (ver pp. 161-164). La visión negativa del indígena que emana de la composición poética, en adjetivos tales como «fieros monstruos», «horda terrible», etc., traduce en letra e imágenes la realidad de la tensión entre los dos colectivos, indígenas y sociedad nacional. Esta visión contrasta con la representación que se encuentra en el trabajo caligráfico de Francisco Lebron, como idealizada alegoría de la América india (ver pp. 165-168). Ambos trabajos fueron dedicados al presidente Fructuoso Rivera.

La compleja relación entre la sociedad nacional y los indígenas, el entramado de la realidad de los contactos y el desenlace con las campañas de exterminio y sometimiento coexistieron con la idealización de la figura del indio. Esta característica ha sido señalada para todo el territorio americano. Burucúa y Campagne afirman que «todos los países, buscaron, con mayor o menor intensidad... establecer por medio de sus símbolos mayores, una relación con el mundo americano prehispánico y mostrarse así como los herederos culturales del pasado indígena». El mismo habría actuado «a modo de una fuerza de gravedad mítica» (2003, pp. 437 y 439).

Pocos años después, en 1844, durante la Guerra Grande, Besnes dibujó para *El Telégrafo de la Línea. Semanario de guerra y del ejército* una nueva alegoría republicana, esta vez triunfante, que constituye la última estampa de la serie de litografías titulada «Sitio de Montevideo» [49] (Beretta García, 2015). En este caso la asociación es más compleja, ya que la República, acompañada por el escudo nacional y sosteniendo una espada, en alusión a la Justicia, y el libro abierto de la Constitución, flota sobre el Cerro y su fortaleza, refiriendo a su entereza en tiempos de guerra y a su victoria. Sobre las laderas del monte se encuentran coronas de laurel que llevan inscriptos los nombres de distintas batallas (ver pp. 170-172).

Considerando la temprana conflictividad política que se continuó a lo largo del siglo, Ariadna Islas propone que las representaciones de la República, tal como se ven en estos soportes,

> parecieron adoptar una imagen redentora de la barbarie propia de las jóvenes repúblicas recién conformadas, al evocar, con su actitud apacible y jerárquica, el orden y la paz que se imponían sobre la violencia, la traición y la iniquidad de las guerras fratricidas. En clave alegórica y, eventualmente, utópica, anunciaban el triunfo de la república, en tanto imperio de las libertades y de la ley, que se erigía sobre la anarquía de las guerras civiles (2016, p. 78).

Conclusiones

En esta primera etapa de producción iconográfica republicana en el Estado Oriental del Uruguay encontramos un repertorio sólido y definido de alegorías libertarias, independentistas y republicanas. Fue también el período en el que

49 BN-UY, Publicaciones periódicas, *El telégrafo de la línea. Semanario de guerra y del ejército,* (1844-1845), La república triunfante sobre el cerro de Montevideo, última estampa de la serie «Sitio de Montevideo» (1845).

se ensayaron sus primeros soportes, pero las intenciones de crear imágenes de gran formato para los espacios públicos resultaron infructuosas, fueron más ambiciosas que las posibilidades materiales y profesionales disponibles entonces, y la Guerra Grande obligó a derivar recursos a otras prioridades. De allí que esta iconografía se haya difundido primero en piezas portables, accesibles a los ciudadanos, introduciéndose en sus residencias, como son las medallas, los sellos y las estampas.

La primera mitad del siglo XIX se caracterizó por el empleo de la iconografía de cuño francés neoclásico, con la presencia de figuras mitológicas, deidades, genios y sus atributos, tratados en clave libertaria y republicana, asociadas también a la prosperidad nacional. Estos modelos fueron difundidos por los grabadores y dibujantes franceses que se establecieron en el país en el período que analizamos.

Estos modelos neoclásicos se mantuvieron durante la segunda mitad del siglo y se adueñaron de los espacios públicos de la capital en formato monumental, como en la plaza Cagancha —estatua de la República en la Columna de la Paz— y en el Cementerio Central —sepulcro y monumento a los mártires de Quinteros, sepulcro de Atanasio Sierra— y de las ciudades del interior —estatua de la Libertad en Paysandú, monumento a la Independencia en Florida, entre otros—. Fueron obra principalmente de escultores italianos, formados en las academias del norte peninsular, como de José Livi y Juan Ferrari. Esta permanencia es indicio del vigor de la corriente neoclásica, respetada por el academicismo. Las figuras mantienen los atributos tradicionales, y en general no suman elementos autóctonos, salvo en la incorporación de América. Sin embargo, es entonces que paralelamente se abren nuevas perspectivas artísticas y simbólicas locales, en la construcción de repúblicas y libertades «criollas», con una iconografía y atributos propios que comenzó a ser cultivada por artistas nacionales como Pablo Nin y González y Juan Manuel Blanes.

Conceptos de pueblo y república en caricaturas políticas uruguayas (1844-1915)

CLARA VON SANDEN

Instituto de Ciencias Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educaciónde la Universidad de la República / Museo Histórico Nacional

En su enumeración de los sentidos que el término república tuvo en el siglo XIX, François-Xavier Guerra (2000, pp. 255-256) hace notar la convivencia de varias connotaciones simultáneas: si por un lado implica la existencia de un gobierno «de muchos» en oposición al monárquico, también puede referir a cualquier cuerpo político (la *res publica*), independientemente de su forma de gobierno, o bien, a la virtud de quien actúa en función del interés común a sus iguales. En todos los casos, el uso del concepto se relaciona también a una idea de pueblo —o «pueblos»— que lo complementa o incluso justifica.

De acuerdo con Fátima Sá y Melo Ferreira (2009, p. 1118) la idea de pueblo pasó entre los siglos XVIII y XIX a tener un lugar cada vez más central en el vocabulario político en uso en Iberoamérica. Conceptos cercanos en esta transformación fueron los de ciudadanía, soberanía y opinión pública, además del de república. En el marco de esta transformación, el concepto de pueblo sirvió para legitimar el proceso de transformación política que se dio en América y Europa, por el que el poder de la monarquía se sustituyó por un nuevo sistema justificado en la soberanía popular.

En efecto, de acuerdo con lo que se ha planteado desde diversos abordajes de historia conceptual hasta el momento, el vocablo *pueblo* en tiempos de las revoluciones en el Río de la Plata se utilizó —principalmente en plural— en relación con el concepto de *soberanía*. En el marco de la discusión sobre la legitimidad de un nuevo régimen político distinto al de la monarquía se argumentó sobre la necesidad de conservar la práctica ibérica de depositar en los pueblos y sus cabildos un cierto grado de autonomía en las decisiones (Frega, 2011). Los pueblos, depositarios del poder en ese caso, eran en gran parte entidades de carácter territorial, además de conjuntos poblacionales determinados. Para el momento en que se sitúa el inicio del período de interés de este capítulo, comienza el proceso de transformación por el cual primó en adelante en los textos políticos el uso singular del vocablo «pueblo», asociado a la idea de nación, que comenzaba a demostrar un nuevo uso del concepto: referir en abstracto al conjunto de los ciudadanos de un Estado.

Juan Francisco Fuentes (2004) recopila una serie de representaciones literarias de lo que se entiende como pueblo en el siglo XIX, principalmente en España. Las alusiones no son escasas, pero entre las percepciones, testimonios y reivindicaciones de cronistas y figuras políticas e intelectuales que escriben

acerca del pueblo en ese lapso existe una gran heterogeneidad de contenidos conceptuales. Sin embargo, y ensayando una taxonomía de aquellas menciones, Fuentes se detiene en tres definiciones de pueblo que conviven: la «dimensión política —como sujeto de soberanía y fuente de legitimidad—, social —como clase o conglomerado de clases sociales— y moral —como portador de un conjunto abigarrado de virtudes, pasiones y vicios—» (Fuentes, 2004, p. 98).

Quizás la más versátil de estas definiciones a lo largo del período sea la dimensión social, ya que si se intenta indagar acerca de quién es ese «pueblo» al que se alude a mediados del siglo XIX, se trata de un conjunto en general confuso en su definición y sin una conciencia de sí mismo. Para Fuentes (2004, p. 96), resultan más esclarecedoras al respecto las ideas de burguesía o de clase obrera, dos conceptos que se igualaron al de pueblo al inicio y al final del siglo XIX. Se trata de todos modos de un concepto con pretensión totalizadora, del que en cada época se excluía en general de forma explícita a las clases acomodadas, traidoras de una causa justa y común, acusadas de anteponer sus intereses propios a los de la patria o al común de las personas en una sociedad.

Ha sido comprobada la exclusión en una etapa inicial de la «plebe» o el «bajo pueblo» de esta idea de pueblo. Lo que desde el presente se denomina «sectores populares» no es un grupo que a inicios del siglo XIX estuviera contemplado en una consideración de los intereses del «pueblo», más asociado a una burguesía que reclamaba un espacio de poder en el nuevo orden político. Del mismo modo, la noción de *opinión pública*, si bien pretendía la ampliación de las discusiones de asuntos públicos más allá de los límites de los recintos oficiales, en los hechos solía limitarse a la postura de algunos entendidos y no, como podría pensarse desde la actualidad, a la de la población en general (Goldman y Di Meglio, 2008, p. 137).

A nivel rioplatense, Noemí Goldman y Gabriel di Meglio (2008) identifican un uso particular de la idea de pueblo por parte del rosismo con la que reivindican a la plebe como parte de su composición. De todos modos, en el discurso rosista este sector social se hallaba siempre en un lugar pasivo de legitimación del poder del gobierno, como objeto de su protección paternal y demostrativo de una fervorosa y unánime confianza en el líder. Poco exponía este discurso acerca de las diversas formas de apoyo concreto con que el gobierno de Rosas contaba por su parte, incluso sin pertenecer a la minoría de la población que en ese entonces gozaba de derechos políticos.

En este sentido, por ejemplo, las restricciones a la ciudadanía que imponía la Constitución de la República Oriental en 1830 establecían en los hechos que la legítima participación en la vida política fuera limitada. Las mujeres estaban excluidas de la ciudadanía: no podían elegir, ni ser electas. Para el caso de los varones, razones de salud, formación u ocupación llevaban a suspender el ejercicio de la ciudadanía del «afectado por ineptitud física o moral, el sirviente a sueldo, el peón jornalero, el simple soldado de línea, el notoriamente vago, el procesado por causa criminal y el ebrio habitual». Los analfabetos, los deudores al Estado, los no libres, los menores de dieciocho años en caso de estar casados, o veinte en caso de ser solteros, también tenían suspendida la ciudadanía.[1] De todos modos, como ha demostrado el investigador Clarel de los Santos (2019),

1 *Constitución de la República Oriental del Uruguay promulgada el 28 de junio de 1830*. Montevideo, capítulo III, artículo 11.

muchas de estas causales de suspensión se burlaban fácilmente, por lo que el fraude y la manipulación partidaria del registro cívico era la norma, como lo denuncian muchas de las caricaturas en distintos órganos de prensa incluidas en el catálogo.

En estas restricciones, así como en el reclamo de la participación de las fuerzas minoritarias en el gobierno, se justificaron varios de los levantamientos armados que se desarrollaron en el Estado Oriental en la segunda mitad del siglo XIX. La reivindicación de la coparticipación en el gobierno, es decir, de la inclusión de miembros de la minoría en cargos de decisión fue un ámbito en el que el concepto de pueblo volvió a ser un instrumento de legitimación.

Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX se dieron varios cambios en la legislación respecto a los derechos de ciudadanía. Con el antecedente de que los registros de votantes que llevaban los jefes políticos y jueces en cada departamento propiciaban el fraude, en 1898 la promulgación de las leyes de Registro Cívico y de Elecciones organizaron la forma de inscripción en un registro público único y permanente de los habilitados, así como la forma de emitir el voto y la fiscalización de estos espacios por parte de la minoría. Respecto a la condición de los extranjeros, si bien la primera Constitución ya preveía su posible incorporación como ciudadanos legales, se destacan varias medidas de los gobiernos batllistas para promover la nacionalización de inmigrantes (Cuadro, 2007, pp. 321-322).

A su vez, la reforma constitucional promulgada en 1912 y las primeras normas que regularon su aplicación en 1915 incorporaron un gran número de ciudadanos a la vida cívica, mediante, por ejemplo, la inscripción de analfabetos en un registro especial como habilitados para votar la nueva reforma constitucional, aunque todavía no contemplaba la participación de las mujeres (Cuadro, 2013).

Es en este contexto que el alcance del concepto de pueblo parece expandirse en el lenguaje político en uso en el país, comprendiendo explícitamente sectores más amplios de la población. Esta transformación podría estar relacionada con las reivindicaciones desatadas en diversos espacios de la esfera pública, así como a la efectiva expansión de los derechos de ciudadanía.

Dadas estas transformaciones, la multiplicidad de sentidos que el concepto de pueblo adoptó en este período, variados tanto en lo sincrónico como en lo diacrónico, se expresa en diversos ámbitos del discurso político y sus distintas formas de representación, de las que el humor gráfico es sólo una parte. En este contexto, su vinculación con la idea de república es en general positiva y cercana. La república se presenta como representante, testigo, protectora, garante de derechos y, también, producto de la acción del pueblo, por medio de la rebelión o la vía electoral, según las circunstancias.

El humor como arma de combate en Montevideo en el siglo XIX

Al tratarse de publicaciones de sátira política, las piezas que son objeto de este estudio expresan sus contenidos con dos herramientas particulares: la combinación de representaciones gráficas y textos; y el código específico del humor. El análisis del contenido tanto iconográfico como textual de una publicación humorística ofrece un gran campo de exploración de la percepción popular de las circunstancias y líderes políticos. Su caracterización y crítica nos permite descubrir elementos de la cultura, el lenguaje y las lecturas políticas de la sociedad

de entonces que escapan a lo que podría mostrar el análisis del discurso político oficial o de los líderes a través de otras fuentes.

El humor *de situación*, relacionado con circunstancias históricas específicas es, por su propia definición, una fuente desbordante para la investigación histórica (Vega, 1993, p. 335). Su lectura permite interpretar códigos de comicidad comunes al grupo social-político que constituye el público lector, siempre y cuando sea posible aprehender su complejidad. Burke ha señalado la importancia de la historicidad de lo cómico: «Las bromas cambian», y «son tan difíciles de traducir de una época a otra como de una cultura a otra» (2006, p. 108). Esta complejidad otorga claves para observar elementos de la cultura, como los conceptos políticos, desde una perspectiva diferente.

Es evidente el reflejo en las publicaciones del conocimiento literario, filológico y de las costumbres locales de los caricaturistas, junto con su —en general ingeniosa— crítica política. Sin embargo, la consideración del humor gráfico como expresión política no se debería limitar a analizarlo como creación individual de un autor, sino más bien como condensación de sentidos compartidos por un grupo social o de pertenencia. Como portador de mensajes, Isabella Cosse sostiene que

> el humor tiene motivos y efectos sociales y políticos. Ha sido usado para movilizar simpatías y apoyos, construir identidades e intervenir en luchas y conflictos. [...] una historieta supone los textos y las imágenes que la componen, pero, también, las prácticas involucradas en su producción, circulación y apropiación por parte de quienes la leen, la discuten y la usan (2014, pp. 23-34).

Es posible ubicar representaciones gráficas humorísticas de la vida política uruguaya ya en el segundo tercio del siglo XIX. En efecto, los trabajos de Ernesto Beretta García (2012 y 2015) ubican la llegada de la litografía a Montevideo en 1830, y su uso en la misma década con fines satíricos. Aunque con altibajos, la aparición de estampas y publicaciones de este tipo se mantuvo en las décadas siguientes y se intensificó hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. De acuerdo con la periodización que plantea Danubio Torres Fierro (1968, p. 466), un punto de inflexión en los estilos y formas del humorismo en Uruguay podría hallarse hacia 1920, cuando se deja de lado el énfasis en la caricatura y la sátira de personajes hacia un «humorismo osado, de raíz nacional, que cuestiona a la sociedad». Este límite podría hallarse quizás más precisamente en 1916 con la aparición del último número de la revista *La Mosca*, que existía desde 1892 y representó un ejemplo significativo y el más duradero de las publicaciones de humor gráfico político aparecidas a fines del siglo XIX.

En este sentido, este capítulo plantea una indagación panorámica a lo largo del mencionado período que se inicia con un ejemplo datado en 1844 y se cierra con otros de 1915, explorando las representaciones a la vez alegóricas y caricaturescas de las ideas de pueblo y república en una larga duración.

Si bien estas representaciones no han sido escasas, sí lo ha sido su estudio histórico. Aunque destacada como fuente, la prensa en sí misma tardó en convertirse en un objeto de investigación, y más aun la prensa humorística. Entre los trabajos fundacionales sobre la prensa en general se encuentra el del abogado e historiador argentino Antonio Zinny, quien publicó en 1883 un trabajo sobre la historia de la prensa en la Banda Oriental entre 1807 y 1852, que

declaraba desde un inicio complementario a otro trabajo suyo sobre la prensa de Buenos Aires. Su definición de la prensa en la introducción demuestra hasta qué punto fue inspirado por una idea positivista de la importancia de contar con un repertorio de fuentes históricas escritas, dentro de las cuales la prensa ocupaba un lugar de jerarquía. Para Zinny,

> un diario o periódico es una carta grande en la que una parte del mundo refiere a la otra el estado de sus ideas y de su situación, anunciándole, al mismo tiempo que la fecha de su existencia, desde cuándo son sociales los hombres, desde cuándo el emigrado o desterrado ha deseado tener noticias de su patria, desde cuándo los pueblos han tratado de conocer el estado social de sus vecinos. En el diario o periódico se refieren todas las cosas extraordinarias, los acontecimientos notables que suceden en el país (1883, p. IV).

En esta idea de prensa, las caricaturas o «láminas» —término con el que Zinny menciona en general la existencia de elementos ilustrados— que acompañaban o protagonizaban algunas publicaciones, no tuvieron especial relevancia, más que como dato complementario en la descripción de cada publicación.

Benjamín Fernández y Medina (1900) publicó un trabajo continuador de la obra de Zinny en 1900, pero acerca de las publicaciones satíricas, Fernández y Medina no realiza allí más que algunas menciones. Destaca, al igual que Zinny, el ejemplo de *La Ortiga* como primera publicación satírica ilustrada en 1870, incluso luego de citar ejemplos anteriores como *El Mosquito* —al que atribuye un carácter menos político— en 1855 o *El Molinillo* en 1868. Otro ejemplo que describe es el de *El Negro Timoteo* (iniciado en 1877) y en todos los casos omite nombrar a los responsables del dibujo o litografía. Sobre los contenidos apenas realiza comentarios relativos a la capacidad de estas publicaciones de escapar de la censura, planteando por ejemplo que «en una época en que la prensa no se permitía deslices políticos, aquél, con ingenio y agudeza, criticaba hombres y sucesos de una situación política que tuvo rasgos de progreso y felices inspiraciones, como también mucho de guaranga y de trágica» (Fernández y Medina, 1900, p. 44).

El trabajo de Arturo Scarone, publicado en partes por la *Revista Nacional* entre 1940 y 1944, pretendió también continuar la labor de Zinny a partir de una revisión de los títulos existentes en la Biblioteca Nacional de entre 1853 y 1905.[2] Su catálogo brinda para cada medio una descripción en la que incluye el carácter de la publicación y su postura política, muchas veces expresada a través de la cita de su lema o editorial. Por ello no es llamativo hallar entre sus descripciones la mención a publicaciones humorísticas o «joco-serias», así como «satíricas» o «domingueras», lo que demuestra poca sistematicidad en este tipo de caracterizaciones. También en muchos casos se aclara si las publicaciones se hallan ilustradas o contienen caricaturas, aunque no hay menciones a dibujantes y grabadores. En el aspecto que nos ocupa, su mayor aporte radica en que incluye referencias específicas a publicaciones humorísticas, exponiendo un relevamiento con pretensión de exhaustividad.

2 Aunque se lo considera una obra de referencia en conjunto, la labor de Arturo Scarone en esta temática se publicó en diversos fascículos (1940a, 1940b, 1940c, 1941a, 1941b, 1941-1942 y 1942-1943).

En la década de 1950, Antonio Praderio (1962) elaboró un índice de publicaciones periódicas que fue editado por la Facultad de Humanidades y Ciencias en un intento por consolidar herramientas para la investigación. Con el mismo marco cronológico que la obra de Zinny (1883), Praderio sistematizó datos generales y físicos de cada título. Tal como advierte en la introducción, la información que consignó es sintética y proviene de la que se encuentra explícita en las publicaciones. En ese marco, tampoco informó sobre el carácter satírico o humorístico de las láminas o de los propios textos.

La obra *Historia de la prensa en el Uruguay* a cargo del periodista Daniel Álvarez Ferretjans (2008), avanzó sobre algunos trabajos previos suyos acerca de la prensa en el país. Sobre el humor gráfico y la sátira es destacable la inclusión en el libro de un capítulo específico dedicado a la temática, en el que describe, del mismo modo que en el resto de la obra para otros títulos, las características principales de varias de las publicaciones específicamente satíricas aparecidas en el Uruguay, así como de algunos de sus redactores y dibujantes. Si bien el carácter panorámico del texto hace omitir algunas referencias y brinda un análisis somero de los contenidos que menciona, la reunión de estos títulos y su destaque como un género particular al interior del conjunto de la prensa es significativo.

Los trabajos más recientes de González Demuro (2018) resultan innovadores al incorporar al estudio las perspectivas de la nueva historia política, la historia de la lectura o la historia conceptual a la comprensión de la historia de la prensa en el Uruguay. Su investigación no aborda el período de interés de este trabajo, pero es menester mencionarlo como hito en la comprensión de la historia de la prensa y el lugar de la sátira, la propaganda y los conceptos políticos presentes en ella, incluso antes de que fueran plasmados en forma de grabados.

Además de la bibliografía sobre historia de la prensa, es importante incorporar en este recuento elementos de la historia del grabado en este medio, ya que esta tecnología fue la que permitió la creación y divulgación de las estampas y publicaciones satíricas.

Un antecedente a este respecto es el trabajo de José María Fernández Saldaña sobre los litógrafos, publicado en el marco de su obra *Historias del viejo Montevideo* en el que recopiló información de carácter biográfico sobre algunas figuras iniciadoras de este arte en el país. En sus propias palabras, dado que el grabado en madera y en metal no se desarrollaron en el país, «la historia de la litografía y de los litógrafos, está identificada con la historia de la iconografía nacional en una forma tan íntima y tan absoluta que permite afirmar que ambas se sobreponen y confunden» (1967, p. 98). Del mismo modo, en el marco de un trabajo panorámico sobre la ciudad de Montevideo durante la Guerra Grande, Jorge Grünwaldt Ramasso (1970) suma algunas apreciaciones sobre la industria de la prensa y sus particularidades en el período.

Los trabajos de Beretta García (2012 y 2015) sobre la litografía en Montevideo brindan aportes al tema desde el punto de vista de la apropiación de una nueva tecnología de creación de imágenes para un uso político. Para Beretta (2015, p. 13), «la litografía fue una contribución esencial a la mirada de la contemporaneidad rioplatense sobre sí misma», al permitir plasmar y reproducir con mayor facilidad imágenes cartográficas, propagandísticas, ilustrativas y también de crítica política, como caricaturas o viñetas de humor. Su perspectiva resulta un importante avance en la contextualización de la aparición de

láminas y publicaciones satíricas en Montevideo en el segundo tercio del siglo XIX, que se multiplican en el marco de la creciente popularización de otras clases de imágenes.

Las imágenes de humor se agrupan en este trabajo junto a otras «imágenes políticas». En un interesante abordaje sobre la generación y circulación de esta clase de imágenes, Beretta (2015, p. 100) advierte que en el período en cuestión «los límites entre lo publicitario celebratorio, o denigratorio y lo documental, a veces se presentan difusos, y la precisión de un objetivo específico o principal en la estampación de una imagen —que no tiene por qué desplazar a los demás posibles—, debe extraerse del momento y motivo concretos». Beretta (2012, p. 31) identifica un conjunto de litografías destinadas, en el contexto de la guerra, a la «denuncia y denigración», con un sentido propagandístico y de «arma política». Es de interés ubicar en este primer período de la prensa satírica las particularidades del lenguaje iconográfico de la prensa, que combina elementos humorísticos con otros informativos, de denuncia explícita por medio de la imagen o de ilustración alegórica. Para ello, es necesario acudir a la contextualización en el marco de otros ejemplos existentes en otros contextos espaciales con los que estas creaciones pudieron tener vínculo.

Las publicaciones periódicas de la primera etapa de este trabajo valoraron especialmente el instrumento de la litografía para hacer circular imágenes junto con sus textos. Aunque en ocasiones las dificultades técnicas obligaban a suspender su aparición o a agregarlas como hojas sueltas, constituían evidentemente un recurso discursivo que fue (en la medida en que los recursos materiales lo permitieron) rápidamente incorporado por los responsables de estos medios. Como explica Cristina Fükelman,

> La presencia de la imagen expandida en una página completa, refuerza semánticamente lo expuesto en los textos y de algún modo sintetiza el objetivo temático de denuncia de cada ejemplar. [...] [Esto] puede explicarse atendiendo a un grupo de destinatarios como público iletrado que escuchaba la lectura del diario en tanto la imagen sintetiza el discurso en la representación como modo de reconocimiento sencillo y descifrable (2005, p. 2).

Su presencia podría explicarse entonces en la necesidad de acceder a un público más amplio que el que podía leer, es decir, alcanzar los sectores subalternos además de los letrados entre sus consumidores. También cumplía la función de reforzar los mensajes —especialmente los de denuncia— mediante el uso de otro lenguaje, categórico y simple. Además, el alcance popular de estas imágenes críticas tenía el sentido de generar una influencia en la opinión, incentivando por ejemplo el apoyo a la guerra, lo cual las convertía en un arma de batalla.

De acuerdo con el análisis que ha propuesto Ignacio Zubizarreta (2010), a diferencia de los medios dedicados a un público letrado, existían pasquines destinados a un ámbito popular, con lenguajes específicos.

> La ideología se filtraba de manera solapada, a través de un evidente intento por manipular impulsos primarios: la vergüenza, la valentía, el amor propio u orgullo, el arrojo, la afrenta, la cólera, la moral, etc. Además, la vehiculización de esa información se podía transformar en un ritual, en donde la divulgación discursiva se transformaba en un verdadero acto social. La eficacia del cometido,

> a veces, no radicaba tanto en la calidad o elaboración del mensaje, sino en la aptitud del portador del enunciado; sus gestos, las circunstancias, y el conjunto de signos que deben acompañar todo discurso (Zubizarreta, 2010, pp. 99-100).

Para la transmisión de estos mensajes, el recurso de la sátira, la caricaturización, el uso de ilustraciones de denuncia directa se combinaban con la aparición de elementos simbólicos o alegóricos, cuyo uso recurrente sugiere que también formaban parte del conjunto de códigos legibles por un público amplio. Es importante, además, el rol que la lectura colectiva pudo cumplir en la comprensión e incorporación de estos códigos comunes.

Además del mencionado de Zubizarreta, otros trabajos de investigadores argentinos han avanzado en la comprensión de las publicaciones antirrosistas aparecidas en Montevideo en el marco del enfrentamiento con Oribe y Rosas. Sobre el periódico *El Grito Argentino*, el trabajo de Gabriel Ferro destaca el sentido de la aparición de estas ilustraciones y publicaciones en el contexto: «La jerarquía dada al dibujo dentro de un periódico político demuestra el interés hacia esa franja popular que no accede a la lectura pero es atendida como una de las fuerzas que sostiene a Rosas» (2004, p. 4). En efecto, lo que se ha planteado para el caso específico de las viñetas satíricas antirrosistas podría extrapolarse a un marco más amplio: la caricatura se proponía como opuesto a un discurso oficial que hacía un uso frecuente de imágenes celebrativas de la autoridad y su familia, y lo hacía por medio de la ridiculización de esos mismos elementos.

Claudia Román (2005), entiende que el sentido de estas expresiones iconográficas críticas con el gobierno de Rosas fue una «respuesta en imágenes a la iconografía laudatoria de Rosas» que se incentivaba en diversos espacios de la cotidianeidad de Buenos Aires. Se trataba de «combatir esa lógica política en sus mecanismos». Fükelman (2005) ha tratado de identificar en estas publicaciones la raíz de un «tipo iconográfico» de representación opositora de Rosas. A través de un análisis iconográfico innovador, la autora explora vínculos entre la representación de lo político y lo moral en esta clase de piezas.

Para los períodos posteriores, aunque el número de publicaciones satíricas y su extensión fue en aumento, los antecedentes historiográficos son también escasos. A partir de la década de 1870, se incorporó otra forma de circulación de estas imágenes: el periódico íntegramente satírico con ilustraciones. La incorporación de nuevas tecnologías de impresión permitió que en las décadas siguientes se multiplicaran los ejemplos de publicaciones de este carácter, que además comenzaban a incluir ilustraciones con cierta variedad cromática. Aunque en muchos casos fueron efímeras, estas publicaciones asumieron un rol crítico en el marco de la prensa política nacional.

Para el lapso entre 1897 y 1904, el breve y temprano trabajo de Alfonso Cerda Catalán (1965) propone una taxonomía de tres clases de periódicos, de acuerdo al grado de su compromiso político. Cerda Catalán relevó 24 piezas correspondientes a Montevideo y siete al interior, lo que expuso primeramente como novedad la existencia de un importante volumen de publicaciones, hasta entonces no jerarquizadas en las historias de la prensa. Es ilustrativo del entusiasmo por la utilización de este medio que, en el período específico de 1898-1899 aparecieran en todo el país trece periódicos satíricos, cuya existencia, sin embargo, solía reducirse a pocos números (Cerda Catalán, 1965, pp. 69-78).

El autor sumó a eso un análisis contextualizado de sus contenidos que se propuso mapear en los ejemplos existentes de publicaciones a través de la revisión de textos e imágenes específicas. Su trabajo proporciona ejemplos de representaciones con un menor o mayor grado de compromiso político, así como de la recepción y disputa de sus sentidos con la prensa escrita en general. Su análisis observa esta clase de prensa en Uruguay con sus particularidades y en diálogo con la prensa escrita contemporánea:

> los rotativos que componían la gran prensa huían de la dificultad y del escándalo; los periódicos satíricos las buscaban: además, les bastaba con una frase, con una palabra, con una caricatura, para hacer caer a un enemigo, dejar en ridículo a un político, a un diario, a una ley, a una situación, acabar con la honra de un ciudadano (Cerda Catalán, 1965, p. 68).

Un medio de este período que ha inspirado trabajos monográficos a ambas orillas del Plata ha sido la revista *Caras y Caretas*, iniciada en Montevideo y continuada en Buenos Aires, que como describe Geraldine Rogers (2008) es un ejemplo central para comprender una transformación cultural del cambio de siglo asociada a la inserción de grandes masas de inmigrantes a la vida política. Esta transformación implicó la incorporación de «prácticas que no respondían a las reglas establecidas ni gozaban de prestigio simbólico, pero contaban con la adhesión del nuevo público» (Rogers, 2008, p. 13). En el ejemplo de *Caras y Caretas* y desde un punto de vista de historia cultural y de la lectura, la investigadora argentina demuestra la importante función divulgadora de estas publicaciones, que hicieron «accesible, desde el punto de vista material y simbólico, un conjunto de productos culturales para gente que recién se incorporaba a la lectura, tenía un modesto acervo de capital simbólico y un manejo ligero de la tradición literaria» (Rogers, 2008, p. 17).

Para la etapa montevideana de esta revista, la tesis de maestría de Soledad Redes Loperena (2016) aporta un avance. A partir de la hipótesis de «que la producción y circulación de las caricaturas políticas ejercieron una influencia significativa en la construcción cultural y política de la sociedad montevideana de fin de siglo», Redes expone un análisis del primer período de aparición en Montevideo de la revista *Caras y Caretas* centrado en hallar el rol político de los caricaturistas en el marco del contexto uruguayo y rioplatense de la década de 1890, aunque su interpretación se basa especialmente en lo textual y no tanto en los elementos gráficos de la publicación.

Los recientes trabajos de la investigadora Silvina Sosa Vota (2017) han aportado nuevos ejemplos de análisis iconográfico de publicaciones satíricas uruguayas del último tercio del siglo XIX. En un abordaje comparativo, Silvina Sosa ha rastreado en ejemplos uruguayos, argentinos y brasileños elementos de construcción de la identidad nacional y el rol de los Estados en la vida política en cada caso. En su tesis de maestría compara, por ejemplo, el caso de las publicaciones *El Mosquito* de Buenos Aires (1863-1893) y *La Ortiga* y *El Garrote* de Montevideo (1873-1874), buscando en ellas tipos de representación comunes y diversos, temáticas y elementos textuales e iconográficos que en su interpretación colaboraron a construir un espacio político alternativo al espacio de los discursos oficiales.

Aunque no corresponde al período de interés de este trabajo, es de mencionar también como antecedente en la comprensión histórica de los discursos de humor gráfico el trabajo de Marisa Silva Schultze (2014) sobre algunos ejemplos de humor en el siglo XX, como la revista *El Dedo*. A través de su análisis Schultze plantea el valor del discurso humorístico como discurso político efímero y capaz de expresar lo que otras clases de discurso político no pueden, ya sea por la acción de la censura o por su misma naturaleza, una apreciación que aplica para otros períodos, como el que nos ocupa.

Del mismo modo, el trabajo de María Cristina Burgueño (2014) sobre las caricaturas de Mario Rufino Méndez en *Nuestra Raza* en la década de 1930 aporta una lectura novedosa. Burgueño (2014, p. 57) destaca a partir de su observación de estas imágenes su función en la creación de una identidad u opinión común en un grupo de lectores: «las caricaturas fueron parte del esfuerzo de *Nuestra Raza* para crear opinión en los lectores sobre esos temas e integrar esa reflexión al análisis e interpretación de su situación particular como minoría étnica marginada y discriminada a nivel material y simbólico en la sociedad nacional».

En lo respectivo a la representación de alegorías republicanas en las estampas y periódicos satíricos uruguayos en este período, no existen trabajos específicos hasta el momento. Sí los hay para otros contextos como el brasileño, argentino, español o chileno. En particular, el artículo de Isabel Lustosa (1989) acerca del humor gráfico en la primera república en Brasil realiza un panorama de las características generales de la creación caricaturesca en ese país desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX. Con apreciaciones acerca del origen y estilo de los caricaturistas y su forma de representar a las figuras políticas, Lustosa pone el énfasis en la etapa de la República, que es en la que ubica una expresividad más creativa y de carácter local.

Otra referencia ineludible resultan los textos de Marie Angèle Orobon (2004a, 2004b, 2005, 2006) que analizan la representación caricaturesco/alegórica del concepto de pueblo y otros en España en el siglo XIX. Las variaciones que estas representaciones sufren a lo largo de períodos relativamente cortos demuestran su sensibilidad y flexibilidad de acuerdo a discusiones y percepciones del mundo político que les son contemporáneas. Al respecto, Orobon destaca la posibilidad de observar en este tipo de fuentes

> cómo la visión de acontecimientos ajenos viene a influir en la visión propia y especialmente en la reconsideración del pueblo. Veremos cómo el pueblo, en tanto que realidad socio-política, se halla sometido a revaloraciones pero también vigorizado al calor de los numerosos ecos que despiertan los acontecimientos franceses en la prensa española según las diferentes tendencias que integran el panorama político de la época (2004b, p. 148).

Esta autora ubica para España en 1870 el momento en el que el concepto de pueblo y su representación, en relación con el contexto nacional e internacional, comienzan a ser vinculados a lo masivo. Del mismo modo, demuestra asociaciones simultáneas del concepto a la heroicidad y a la condición de víctima del pueblo, un concepto a la vez social y político.

Por otra parte, es importante mencionar que este tipo de expansión y transformación de conceptos se dio a un nivel mucho más amplio que el de los

autores de los grandes textos de referencia en materia política. Los trabajos de Maurice Agulhon (1979) destacan especialmente el rol protagónico de los sectores populares en la transmisión masiva de emblemas icónicos en Francia, como la figura de *Marianne*, alegoría de la República, u otros elementos simbólicos. En este proceso, cumplieron un rol ineludible las expresiones de cultura popular como las caricaturas políticas.

El pueblo como fuente de legitimidad

Durante la Guerra Grande, la publicación de viñetas satíricas y propagandísticas antirrosistas y antioribistas en varios periódicos montevideanos se explica, como se mencionara antes, en la necesidad de movilizar adhesiones y de trascender el mensaje político hacia un conjunto social no lector. A diferencia de *El Grito Argentino* y *¡Muera Rosas!*, destinados a ser distribuidos en Buenos Aires, *El Telégrafo de la Línea* y *Le Patriote Français* parecen haber circulado principalmente en Montevideo.

En ese marco, el periódico *Le Patriote Français* fue un periódico editado por franceses en Montevideo sitiada, que estuvo a cargo de Arsène Isabelle y que apareció en febrero de 1843 y cesó en 1850. Zinny plantea que el periódico cesó a fines de 1844, y luego se mantuvo con otro nombre hasta 1850, pero existen ejemplares de al menos 1849 y 1850 con la misma denominación en hemerotecas públicas (1883, p. 381).

Le Patriote Français, Montevideo, 10 de mayo de 1844, p. 3.

Le Patriote Français fue un periódico asociado a un grupo de franceses partidarios del gobierno de la Defensa en la Montevideo sitiada, por cuya causa lucharon en el marco de la Legión Francesa. En efecto, fue uno de los medios de comunicación y organización de las fuerzas y batallones de la Legión, que para 1844 contaba con 3023 efectivos entre personas originarias de diversas regiones de Francia que permanecieron en la Montevideo sitiada. Allí se publicaban avisos relativos a la organización y reclutamiento de estas fuerzas, así como novedades de la política francesa, en particular la relacionada con la postura respecto al conflicto en el Río de la Plata. Pero entre ellos no había unanimidad de opiniones. Cuando las tropas del general Oribe se disponían a tomar la ciudad en 1843, la numerosa población francesa que formaba parte de los contingentes de migración recientes, se reunió en asamblea y designó una comisión que decidiera cómo se debería actuar en caso de que la ciudad fuera asaltada. El sitio de Montevideo comenzó en febrero de 1843 y —animados por algunos oficiales como el coronel Jean C. Thiébaut— la mayoría de los emigrados franceses decidieron enrolarse para luchar junto al ejército de la Defensa, aun desobedeciendo la prohibición prescrita por la ley de luchar bajo otra bandera que no fuera la francesa. Los «partidarios de la neutralidad» —contrarios a apoyar al bando de Rivera y sus sucesores—, terminaron dejando el casco de la ciudad, y refugiándose en la franja a su alrededor que formaban los núcleos poblados civiles y militares de las fuerzas sitiadoras (Bracconay, 1943).

El periódico incluyó en su ejemplar del 10 de mayo de 1844 una viñeta curiosa. Sumándose a las numerosas imágenes de denuncia y sátira antirrosista, este ejemplo muestra la vinculación entre la representación de la sangre del pueblo como prueba de la legitimidad —o ilegitimidad— de las acciones de uno u otro bando y la idea de república.

La representación de la tiranía en las viñetas opositoras a Rosas y Oribe en las publicaciones satíricas del período tuvo elementos diversos, algunos de los

cuales se observan en esta pieza. No faltaba junto a sus figuras alguna cita gráfica a la ejecución de los enemigos políticos de formas crueles, tal cual las crónicas y testimonios de sus opositores relataban. Cementerios, tumbas, personas colgadas o descuartizadas, sangre para beber o maltratos aparecían explícitos en estos dibujos, al igual que cráneos o cabezas cortadas. En particular, el uso de cabezas como el que se observa en este caso, refería al apelativo posiblemente acuñado por José Rivera Indarte, quien llamó en uno de sus relatos a Oribe «corta cabezas» (1843, p. 7). Como señala Ernesto Beretta (2012a: p. 31), una litografía de José Gielis aparecida en 1841 fue pionera en la representación gráfica de la tiranía rosista en Montevideo, con un dibujo que mostraba un cementerio donde exponía la ejecución de figuras opositoras demostrando la crueldad de Rosas y sus aliados. En 1842 Gielis retrató a Manuel Oribe —para entonces jefe del Ejército de la Confederación Argentina actuando en las provincias del interior— rodeado de un marco y un ornamento compuestos de calaveras y huesos humanos. La imagen estaba dedicada «Al corta-cabezas Oribe en su triunfo en Tucumán».

Pero aunque el centro de la imagen está ocupado por la figura de Manuel Oribe, la principal crítica de esta viñeta es a la acción del francés Eugène Tandonnet, quien, siendo compatriota de editores y lectores del periódico, se había pasado al enemigo y elegía ser defensor de un tirano. Su representación puede entenderse como una caricatura ejemplarizante, que colaboraba a destacar el daño hecho a la civilización en general por los legionarios que se pasaban al campo enemigo.

El 8 de febrero de 1844, Tandonnet se había trasladado a Piedras Blancas, para ese entonces un pequeño poblado ubicado junto al Cerrito, a diez kilómetros de las trincheras de la Defensa de la ciudad hacia el norte[3]. El espacio ocupado por las fuerzas militares sitiadoras, junto con la población que acompañaba al gobierno de Manuel Oribe, y las instituciones que constituían un gobierno paralelo al recluido en la Montevideo sitiada, conformaba un cinturón de población con varios centros, como el Cerrito, la Villa Restauración, el puerto del Buceo, el Paso Molino y Piedras Blancas.

Tandonnet era un francés, discípulo directo de Charles Fourier, quien fuera uno de los teóricos del socialismo utópico, creador de la idea de *falansterio*, una fórmula social alternativa consistente en un sistema de vida en comunidad y de organización cooperativa de la vivienda y el trabajo. Este sistema se llevó a la práctica en varios lugares del mundo, pero ninguna de estas experiencias permaneció en el tiempo. Los falansterios más cercanos a Uruguay a mediados del siglo XIX fueron los instalados en 1841 en Palmetar y Sahy, en el estado de Santa Catarina (Brasil), por un grupo de franceses entre los que se presume que se encontraba Eugène Tandonnet.

Tandonnet había llegado a Montevideo hacia 1841 desde Brasil, y se sirvió de varias publicaciones, principalmente del periódico *Le Messager Français* para dar difusión a sus ideas fourieristas, entre las cuales la idea de justicia y de igualdad ocupaban un lugar de preponderancia.

> En tanto que los principios de asociación, de organización del trabajo, de garantía de trabajo para todos y del reparto más equitativo de sus productos, no

3 *Le Patriote Français*, Montevideo, 7 de febrero de 1844 y 15 de febrero de 1844.

> hayan comenzado a introducirse en las sociedades actuales, todos los desarrollos de la civilización, todos los descubrimientos, todos los progresos de la ciencia y de la industria, bien que creando para el porvenir medios poderosos de riqueza y de prosperidad generales, no tendrán otros resultados, en el presente, que enriquecer a un pequeño número de privilegiados, de crear una tiranía pecuniaria más opresiva que la tiranía feudal, y de reducir la clase más numerosa, la de los trabajadores, a la más horrible miseria, a la esclavitud más absoluta y más cruel.[4]

El conflicto de sus compatriotas con Tandonnet no se relacionaba con estas ideas sino con su postura de apoyo a Oribe, lo cual lo colocaba, a los ojos de los franceses de la Legión, en el lado de enfrente de tres de los pilares más importantes del republicanismo francés: la libertad, la civilización y la humanidad. Nótese que en su bolsillo aparece representado un rollo que menciona a Fourier, junto a otro que menciona a Oribe, sugiriendo una defensa paralela —expuesta como contradictoria— por parte de Tandonnet de ambos líderes.

En la caricatura, Tandonnet aparece relacionado con dos periódicos, por medio de un ejemplar dibujado sobre la mesa y otro en su mano. El diario que sostiene en la mesa dice «Messager N. 212», y el que tiene en la mano marca «El Defensor N. 6». De este modo se puede interpretar que se lo acusa de haber continuado su labor en la prensa (que había interrumpido al irse de Montevideo luego de publicar el número 212 de su periódico fourierista), apoyando al *Defensor de la Independencia Americana*, un periódico que apareció en el Cerrito a partir de 1844, cuyos redactores principales fueron Carlos Villademoros, Bernardo Berro, Eduardo Acevedo y Antonio Díaz. Este periódico fue el principal divulgador del discurso del gobierno del Cerrito, aliado de la Confederación Argentina.

Las tres figuras que ofician en esta viñeta de jueces son identificadas en el periódico como la libertad, la civilización y la humanidad. Las dos últimas, de acuerdo a lo que describe el texto en el periódico, serían las encargadas de ejecutar la condena al reo cuando esta se concretase, y la libertad es quien la plasma en el papel.

Es curiosa la identificación de la alegoría central, ataviada con un gorro frigio, con la idea de civilización. Su utilización en esta etapa se ligaba en general a la idea de la libertad, la revolución o el republicanismo. De acuerdo con lo que resaltan Burucúa *et al.* (1990b, p. 150), la figura alegórica femenina caracterizada mediante el gorro frigio se asoció primero a la libertad, como atestiguan los tratados de Ripa (1603) y a partir de fines del siglo XVIII también a una forma de gobierno asociada al republicanismo y la revolución (Gravelot y Cochin, 1791). Este sentido se vio confirmado cuando se adoptó, por ejemplo, como imagen oficial de los nuevos estados en el Río de la Plata, en oposición a la simbología monárquica.

La presencia de la idea de *pueblo* en la viñeta se expresa por medio de un tintero, etiquetado con la expresión *sang du peuple*, que de acuerdo con el texto del periódico aludía a la sangre del pueblo con la que se escribiría la condena. En varias de las imágenes satíricas que se conocen del período la representación

4 *Le Messager Français*, Montevideo, 6 de octubre de 1842. Traducción de Arturo Ardao (1938, pp. 229-243).

del concepto de pueblo (construido en la combinación de viñetas y textos explicativos) se dio mayoritariamente por medio de dos elementos: las multitudes y la sangre. Como se ha señalado, la alusión a la sangre derramada, bebida por los tiranos, se observa por ejemplo en varias caricaturas aparecidas en el periódico *¡Muera Rosas!*. En una alusión indirecta al enfrentamiento bélico y a la represión de los opositores políticos, la sangre como símbolo aludía a un pueblo conformado por líderes políticos, miembros del ejército y la milicia de la Defensa. Es de todos modos un símbolo abstracto que refiere a una aniquilación —realizada por Rosas, Oribe y sus aliados— de la integridad personal, bienes e intereses de sus enemigos.

La aparición del pueblo es legitimadora, como algunos historiadores conceptuales han observado ya en otras fuentes (De Sá Melo e Ferreira, 2009; Goldman, 2009). En este caso es la que otorga validez a un veredicto principalmente moral sobre el líder político, basado en los atropellos de los que se lo acusa.

Le Patriote Français, Montevideo, 10 de mayo de 1844, p. 3, detalle.

El pueblo, víctima mortal del que apenas resta la sangre, es el que justifica e inspira un juicio en este caso, dado por un tribunal que se apoya en el escudo del Estado Oriental, que alude a la existencia de un Estado republicano que es capaz de ofrecer mecanismos de defensa organizados a las agresiones despóticas de figuras como la de Oribe. La civilización, que de forma sugerente porta un gorro frigio, podría estar asociada a una idea del modelo republicano francés específicamente, que respalda a la libertad y la humanidad, ambas ataviadas con lo que parece ser una corona de plumas, aludiendo a un carácter local o americano.

Di Meglio define esta relación entre los conceptos de república y virtud en una «dualidad de sentido» cuya existencia ubica durante toda la primera mitad del siglo XIX, y que implicaba que la república fuera «por un lado, un sistema de gobierno y, por otro, una figura ideal de virtud cívica». Estas nociones no se contradecían entre sí, sino que, por el contrario, se complementaban (Di Meglio, 2009, p. 1272). La noción moral era una de las líneas que ligaba a esta idea republicana con la noción romana, y que inspiraría imágenes alegóricas con reminiscencias clásicas como la presente. En ese marco, la idea de pueblo es la fuente de la legitimidad de la virtud republicana, su principal razón de ser. La representación gráfica, sin embargo, minimiza el espacio dedicado a exponer la presencia del pueblo, quizás por considerarlo algo implícito en la representación de las alegorías que presiden la imagen.

Otra dualidad de sentido ofrece la lectura de las otras dos figuras de la caricatura, a las que el texto identifica con la humanidad con y la libertad. Se trata de dos alegorías femeninas que portan, además del atavío clásico, coronas de plumas. Las coronas de plumas son, desde los inicios de la representación de los indígenas americanos en dibujos y grabados en el siglo XVI, uno de los elementos que hacen a la alusión directa a la raíz americana que más perdura en el tiempo, como bien analiza Chicangana-Bayona (2010) para el caso colombiano. Esto podría relacionarlas en especial con la idea de las naciones americanas que están en guerra, y a las que la «civilización francesa» —entendiéndose como una república al modo francés, o la república universal— pretende salvar de sus tiranos. La polisemia de este tipo de alegorías no resulta extraña a la creación gráfica, especialmente a la satírica de este período.

Burucúa *et al* (1990b, p. 148) identifican en las elites locales americanas la decisión de incorporar la tradición francesa renovada por la revolución como

modelo «político-ideológico y cultural», en lo que se encuentran incluidas las correspondencias conceptuales de las imágenes alegóricas. Según su apreciación, la opinión pública en un sentido amplio adoptó estos simbolismos propuestos desde las elites sin discutir su pertinencia. En este caso es importante destacar que quienes hacen uso de esta clase de representación visual son, además, precisamente inmigrantes recientes franceses.[5] Su participación en la incorporación de estas formas simbólicas debería tenerse especialmente en cuenta al aproximarse a la apropiación de lenguajes por las elites locales.

Respecto a la interpretación de estas figuras, es importante atender a la complementación de la imagen con el texto del diario. La extensa justificación de la viñeta compara la situación del gobierno francés —que es duramente criticado en sus decisiones recientes— con la situación rioplatense, que es la que se representa en la imagen.

Allí se resaltan ideas que Mario Etchechury (2017, pp. 491-493) ha rastreado entre los discursos de convocatoria a varias de las legiones extranjeras, que justificaban la participación en la guerra por una defensa de la libertad y la humanidad, y no por intereses de divisas partidarias. Se utilizaba para ello una retórica cosmopolita, que insertaba los enfrentamientos rioplatenses en la idea de una guerra mayor, una lucha global de los pueblos por su libertad y la instauración de la república como sistema político y como utopía de virtud ciudadana.

En una carta de lectores, «*Un vieux patriote*» escribe al diario: «*Les soldats de la liberté* [...] *sont tous de la même patrie*», destacando la consideración de una entidad supranacional, un valor supremo que se identifica con la libertad en abstracto. El mismo lector justifica su accionar como legionario en un objetivo a la vez idealista y práctico: «*Purger la république Orientale des assassins qui la souillent de leur présence. Sauver la liberté, et rendre á nos familles désolées la paix et la tranquillité*».[6]

La distribución general de los elementos en esta imagen en particular nos lleva a relacionarla con otras creaciones visuales anteriores. En particular podría interpretarse como la traslación al mundo republicano y laico de la representación del juicio final cristiano. La importancia trascendental de las figuras de la mesa, que podrían asimilarse a las diosas laicas de la república, hacen presumir que el juicio tiene un carácter principalmente moral, más que político, y que se trata de un acto trascendente y no terrenal. Por otra parte, la reminiscencia de esta representación con la escena bíblica del juicio final sugiere la existencia de un sentido de justicia último, que se encargaría de castigar a los tiranos, incluso en un tiempo hipotético, más allá del presente. La sangre del pueblo con la que se escribe la sentencia (el efecto del sacrificio en la guerra) es la base de legitimación que sostiene el sistema republicano.

De este modo, la caricatura parece ser condensación de varias ideas que motivaban a quienes integraban la Legión Francesa a luchar en el marco de la guerra rioplatense. Por una parte, denuncian la crueldad del tirano por el

---

5 Si bien se desconoce el autor específico de estos grabados, la redacción del periódico correspondía a miembros de esta colectividad.

6 «Los soldados de la libertad [...] son todos de la misma patria. [...] Purgar a la República Oriental de los asesinos que la mansillan con su presencia. Salvar la libertad y brindar a nuestras familias desgraciadas la paz y la tranquilidad» [traducción de Clara von Sanden]. *Le Patriote Français*, Montevideo, 10 de mayo de 1844, p. 1.

sacrificio del pueblo y por otra, someten al traidor al juicio por la caída de la virtud suprema, la fidelidad a los principios universales de la república. La república, o la civilización, representada a la izquierda de la escena como fuente de justicia, es a la vez un ideal y un sistema de gobierno, pero en su representación alegórica en este caso, parece relacionarse más bien a un ideal incluso moral, que es el encargado de justificar la condena del tirano.

La asimilación con una escena religiosa que podría sugerirse es importante en la consideración de un aparato de símbolos laicos relacionados a la revolución en Francia, pero también aplicable o trasladable al contexto de la construcción de los estados en el Río de la Plata, y la defensa del republicanismo en un sentido amplio, no solamente relacionado con un sistema político.

La aparición tan central de estas alegorías en un medio de prensa editado por inmigrantes recientes (aun ostentando su calidad de ciudadanos franceses) parecería sugerir también un canal directo de llegada de este tipo de formas de representación al Río de la Plata. Del mismo modo, constituye una ilustración de cómo podían concebir estos legionarios su rol como *luchadores cosmopolitas* y salvadores de la civilización en otro contexto, mientras advertían a su vez el peligro del debilitamiento de esos mismos ideales en su país de origen.

Se desconoce el alcance que tuvo la popularización de estos grabados en su contexto, así como su autor en particular. Sin embargo, es de presumir que haya trascendido el conjunto de miembros de la Legión Francesa, y que haya circulado entre un público más amplio, también por la difusión que el lenguaje gráfico permitía, a diferencia del contenido textual, limitado a los francófonos.

El pueblo a la conquista del poder político

En la década de 1870 hizo aparición *La Ortiga*, la que la historiografía reconoce como la primera publicación montevideana ilustrada dedicada íntegramente a lo satírico. Fue un pasquín publicado semanalmente los domingos en Montevideo, entre el 20 de marzo de 1870 y el 23 de noviembre de 1873 en su primera época, volviendo a aparecer en una segunda entre marzo de 1876 y agosto de 1878. No hay mayor información disponible sobre sus autores y editores, más que la mención al establecimiento litográfico de Bajac y el nombre del dibujante y litógrafo Alfredo Michon al pie de las ilustraciones. La bibliografía sobre historia de la prensa en Uruguay no identifica otros autores o editores (Scarone, 1940a, p. 248; Fernández y Medina,1900, pp. 40-41; Álvarez Ferretjans, 2008, p. 370).

Su contenido complementaba ilustraciones a página completa y textos en forma de diálogo, poesía o prosa, en general relacionados a las primeras. Sus ilustraciones estaban en general pobladas de múltiples caricaturas de personajes políticos específicos, además de elementos alegóricos y variados recursos humorísticos.

La revista incluía en sus caricaturas —con mucha frecuencia— la figura alegórica de la república junto a la representación de personajes políticos del momento. Los textos que aparecían en las páginas interiores de la revista ofrecían interpretaciones satíricas en diversos formatos discursivos (diálogo teatral, poesías, falsos decretos y rimas) de la misma situación política comentada a su vez en las litografías. Es de destacar que, en la mayoría de los casos, las alusiones personales a figuras de la política y la sociedad son directas, sin transformar sus nombres. Esto resulta llamativo en un contexto de censura a la prensa, de la que

Alfred Michon, *La Ortiga*, año II, n.º 100, Montevideo, 11 de febrero de 1872, contratapa.

la misma revista fue objeto, pero sin duda abona a la claridad en el mensaje que quiere transmitirse en la ilustración.

El dibujante autor de las ilustraciones de *La Ortiga*, Alfred Michon, era francés y había vivido en Brasil y Chile antes de llegar a Montevideo. Aquí se dedicó durante varios años a la litografía y el dibujo humorístico, publicando sus caricaturas y viñetas en diversas revistas durante la década de 1870, en general de existencia efímera. Tras algún tiempo en Chile, volvió a trabajar en Montevideo entre 1882 y 1884. Más allá de la valoración de la calidad artística de sus ilustraciones, es especialmente destacada su mordacidad e ingenio en lo que refiere a la lectura política de las circunstancias que representa. Cabe mencionar que Michon trabajaba paralelamente en la confección de grabados conmemorativos no humorísticos como varios de los que se incluyen en este catálogo.

En su primera época, la revista *La Ortiga* se publicó en Montevideo en un período coincidente con el desarrollo de una guerra civil que duró dos años sin resolverse, luego denominada Revolución de las Lanzas. Al igual que otros levantamientos que se dieron posteriormente, fue encabezada por líderes de las dos principales divisas existentes hasta entonces. Los líderes del grupo opositor al gobierno pretendían aglomerar y representar a todos los ciudadanos en su causa, que por esa razón se definía como *nacionalista*. Su reivindicación se ha caracterizado como la voluntad de coparticipar en el gobierno del país, la amnistía a los exiliados políticos y la plena vigencia de las libertades y el estado de derecho (Oddone, 1972).

El conflicto se desarrolló durante el gobierno de Lorenzo Batlle, miembro del Partido Colorado, que debió enfrentar varios levantamientos, los primeros de ellos incluso organizados por opositores dentro de su mismo partido (Arozteguy, 1889). Su actitud ante el conflicto y las medidas adoptadas fueron criticadas desde diversos ángulos, uno de ellos fue el de un conjunto de intelectuales principistas, que consideraban entre otras cosas que los partidos existentes no resultaban necesariamente un instrumento útil a la democracia republicana.

Un ejemplo de crítica y representación de la idea de pueblo se publicó en el ejemplar de *La Ortiga* del 11 de febrero de 1872, mientras se llevaban adelante diversas instancias de negociación de la paz.[7] En la contratapa de esta edición apareció la representación gráfica de la idea de república, representada por una figura femenina ataviada con un gorro frigio garabateada torpemente en un muro y la caricatura de un personaje político vistiendo el mismo elemento, que echa a escobazos a varias figuras de la Casa de Gobierno (ver pp. 225-227).

Las circunstancias de aparición de este número en particular fueron las del mes anterior al fin previsto del gobierno de Lorenzo Batlle, en medio de un clima de descontento social por el conflicto duradero y por la situación de crisis económica. Varios intentos de negociación por la paz se habían topado con la intransigencia de las partes, tanto de los líderes revolucionarios como del presidente en ejercicio, quien además insistía en que no abandonaría el cargo antes de tiempo, y que incluso permanecería en él pasado su mandato hasta concretarse las nuevas elecciones parlamentarias acordadas. Este punto

7 Año II, n.º 100, p. 4.

de las condiciones del tratado de pacificación fue resistido y discutido durante los meses que duró la negociación. Por esa razón, para muchos de los actores políticos activos en ese contexto, las expectativas de cambio estaban puestas en la fecha prevista para un cambio de gobierno: el 1.º de marzo de 1872. En efecto, y aun con denuncias de ilegitimidad del parlamento por haber cesado el período sin nuevas elecciones, fue en esa fecha cuando finalmente se dio la cesión del cargo de presidente al presidente del Senado. Esta es la fecha que se menciona en el título de la viñeta que aquí se analiza.

El protagonista de la imagen es una figura masculina con atavío de mujer que lleva la cara tapada por un velo y porta un gorro frigio. La fisonomía de su cara y el contexto de su aparición, podría caricaturizar al líder principista José Pedro Varela.

Varela era entonces un joven político de origen colorado, que formaba parte de un grupo de líderes que veía en los partidos o bandos determinados por las divisas un factor de conflicto, contrario a la vida republicana. Este sector proponía su disolución para propender a la paz y el orden políticos. Varela fue uno de los fundadores del club Hijos del Pueblo y del Club Radical, que se definía como un nuevo tipo de asociación, guiada por «principios», que tenía como objetivo empezar

> por calmar las pasiones desencadenadas en la guerra civil y levantar las ideas a una apacible esfera de grandes reformas políticas y sociales que tenga por base el más amplio ejercicio de la soberanía popular [...] buscar la solución fundamental de las cuestiones permanentes cuya apreciación puede delinear en el futuro verdaderos partidos de principios que luchen siempre en el terreno pacífico y legal. El Club Radical profesa y aspira realizar el dogma de la democracia moderna: libertad, igualdad, fraternidad (en Acevedo, 1933, p. 536).

Además, Varela era editor del diario *La Paz* e impulsor, junto con otros intelectuales de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. Fue en su domicilio donde se hicieron algunas de las primeras reuniones de los partidarios de la paz en 1871, combatidas por el gobierno y acusadas de complot.

En la caricatura, la figura central barre con una escoba a múltiples pequeños rostros a manera de desechos. Entre ellos, es posible identificar a Lorenzo Batlle (presidente en ejercicio), Gregorio Suárez, Enrique Castro y Francisco Caraballo (militares gubernistas involucrados en el combate a los revolucionarios); Andrés Lamas y Manuel Herrera y Obes (ministro de Gobierno y Canciller); Pedro Varela y Tomás Gomensoro (senadores colorados) y a José Cándido Bustamante (jefe político y de Policía de Montevideo). Otros tres personajes no han podido ser reconocidos con certeza hasta el momento, aunque podría inferirse que uno de ellos podría representar a Nicasio Borges y otro a Máximo Pérez, ambos militares de diversas facciones del Partido Colorado.

Alfred Michon, *La Ortiga*, año II, n.º 100, Montevideo, 11 de febrero de 1872, contratapa, detalle.

En el fondo, dibujados en una pared raída, dos figuras pelean con espadas y una figura femenina elemental, con falda, senos descubiertos, gorro frigio, enarbola una bandera donde se lee «República Oriental». El garabato parece ser una clara alusión a la imagen de la pintura de Eugène Delacroix —«La libertad guiando al pueblo» (1830)— en la que se representa alegóricamente a la república francesa, un ideal que guía a un movimiento popular revolucionario al enfrentarse a un poder despótico.

La aparición de la alegoría de la república es frecuente en la revista. En general, se la muestra sufriente mientras es sacrificada o explotada por miembros del gobierno, líderes políticos o figuras allegadas. La utilización recurrente de esta imagen sugiere una naturalización del símbolo por parte del público, capaz de reconocerlo con unos pocos elementos definitorios, como el gorro frigio, la túnica y la bandera o la espada, según las circunstancias.

La forma en que aparece representada en este caso, garabateada en una pared con trazos simples o esquemáticos, que podían asociarse con dibujos infantiles, sugiere varios elementos. Por una parte, podría interpretarse como una alusión a la asociación que por ese entonces estaba presentando José Pedro Varela en varias de sus conferencias públicas entre la educación laica y obligatoria de los niños y la formación de ciudadanos libres para la vida republicana. Luego de regresar de un viaje a Europa y Estados Unidos, Varela impulsó varias iniciativas tendientes a mejorar las condiciones de la educación de los niños en el país, pensando en esta como el instrumento por excelencia para civilizar y moralizar a la sociedad. En un discurso en la segunda reunión de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular, en octubre de 1868, establecía un paralelismo entre la educación para la ciudadanía y el descubrimiento de las fuentes del Nilo, Varela decía:

> sólo también en estos últimos años los hombres han remontado el Nilo de la civilización, para descubrir sus verdaderas fuentes. Cruzando por ciudades enteras, por campos de batalla, por mares desconocidos, por asombrosos descubrimientos, por ignotos campos, han caminado y caminado hasta llegar al niño. ¡El niño! He aquí la fuente oculta cuyas aguas, bien dirigidas, pueden convertirse en un ancho río de civilización y de progreso y que, abandonadas a sí mismas pueden llegar a ser torrente asolador que todo lo devaste.

La educación de los niños se describía como el único medio para avanzar en un sentido civilizatorio en el país, transmitiendo, además de las habilidades de leer y escribir, «un caudal de buenas costumbres, de hábitos, de orden, de moralidad, de honradez, sin los cuales la posibilidad de leer y escribir sólo serviría para hacer más terrible el mal» (en Acevedo, 1933, p. 619).

Uno de los textos al interior de la revista parece acompañar el sentido de la viñeta. Se trata de un diálogo en el que un personaje muy entusiasmado expresa a otro las características que tendrá el nuevo presidente. Además de «no ser molinero» —una alusión recurrente a Lorenzo Batlle que tenía el doble sentido de identificar al presidente con el negocio de su familia y con la acción de «llevar agua hacia su molino»—, el nuevo presidente sería «hombre barbudo, [...] que entrará moralizando, organizando, regenerando, civilizando...». Sus primeras acciones serían las de pedir cuentas a los ministros y las siguientes cambiarlos por otros, diciendo «los otros ya están gordos, que vengan ahora estos y engorden un poco, que la viña del señor para todos da», en referencia al enriquecimiento que algunos de los miembros del gobierno estaban acusados de haber logrado por medio de sus vinculaciones.[8]

8 *La Ortiga*, año II, n.º 100, Montevideo, 11 de febrero de 1872, pp. 2-3.

El dibujo, por otra parte, contrasta una idea del valor republicano ubicado en un lugar marginal, en un muro trasero hacia la calle, donde se reúnen los desperdicios, con el lugar de destaque y poder que tienen las figuras políticas que se muestran. Podría tratarse de una alusión a la soberanía que, en última instancia, era cedida a los gobernantes por el pueblo, que podía a su vez pedirles cuentas o desplazarlos de su lugar de poder, como se representa en la caricatura. En ese sentido, la defensa de la república se alude como una cualidad particular del pueblo, que se expresa en lo que contemporáneamente se llamaría grafiti: una intervención anónima en el espacio público y, en este caso, apoyando a los principistas que postulan la necesidad de sustituir el gobierno «de partido» por uno de principios republicanos.

El concepto de república allí representado tiene que ver con una de las acepciones que el concepto adopta en el siglo XIX, a las que Gabriel Entin (2009) resume como «sinónimo de Estado, de una forma de gobierno representativa y antimonárquica, de una tradición filosófica o de un territorio». En este caso no se alude al Estado, como la idea romana de los asuntos comunes que deben ser gobernados incluso por una monarquía. Tampoco se trata de una alusión al territorio, sino más bien a una idea de república asociada a la a la expresión de la soberanía y a la democracia como valor y sistema político, que reclama un gobierno que represente la voluntad del pueblo, soberano en última instancia.

Más allá de la referencia a una «forma de gobierno», lo republicano en este caso es también, en palabras de Lomné, «un sentir opuesto al ideario monárquico» (Lomné, 2009, p. 1255). La caricatura reclama a la vez sobre la falta de representatividad de los gobernantes con respecto al pueblo, y sobre su carácter autoritario, ante el que tiene el derecho de levantarse.

Esta idea de república se relacionaba a su vez en esta etapa con un rechazo a los partidos. El republicanismo suponía la existencia de una comunidad política que tenía como objetivo el logro del *bien común* por medio de la concreción de la voluntad general. Se trataba de un sistema que aseguraría elementos beneficiosos para toda la sociedad, que no se podían confundir con la suma de intereses particulares. No se reconocía más que una versión de ese interés general esencial a la naturaleza humana y por lo tanto evidente para todos. Cualquier vía diferente se identificaba con intereses mezquinos y particulares, y quien la propusiera sería identificado como enemigo de la comunidad política.

Si bien las parcialidades denominadas *principistas* surgidas hacia 1855 habían adoptado el nombre de *partidos*, estas se preocupaban por marcar sus diferencias con los bandos políticos anteriores, utilizando diversos adjetivos para referirse a ellos con mayor o menor entonación negativa. Los partidos *personales*, *de guerra*, *tradicionales* eran descriptos como elementos de naturaleza diferente que los nuevos partidos *de principios*. Luego de la Paz de 1872 se produjo una verdadera proliferación de esta nueva clase de partidos originados en *clubes*. Un ejemplo de ello fue el Partido Radical, ya mencionado; otro fue el Partido Nacional, refundado por Francisco Lavandeira y de Agustín de Vedia; los colorados Club Liberal (luego Club Colorado) y el Club Libertad. Todos estos agrupamientos se reunían en torno a un texto que resumía sus ideas o intenciones, donde, según Carlos Demasi, unos y otros «defendían los principios políticos básicos del republicanismo» (2016, p. 168). En la práctica, las formas de votar y el predominio de formas violentas de resolver los diferendos y la coparticipación en el poder político relativizaron esta transformación. El concepto mismo de partido fue fruto en esta etapa del siglo XIX de una transformación importante

en su significación. De una idea de *bando* o *parte* en un conflicto, un elemento contrario de por sí a la convivencia pacífica y civilizada, los partidos pasaron a convertirse en *partidos políticos*, instrumentos de la misma vida republicana. Un hito importante en esta transformación se ha ubicado para el caso uruguayo en el acuerdo de paz de 1872, poco después de la aparición de esta revista, cuando se establece la coparticipación de los partidos provenientes de las divisas de la Guerra Grande en el gobierno de los departamentos del país (Fernández Sebastián, 2014, II, 7, pp. 189-202; Caetano, 2013, pp. 197-214).

En las alusiones de la revista y de este dibujo en particular la república representa un ideal que los partidos existentes no logran conquistar del todo. En este caso, ella está afuera del edificio, en un muro urbano e indeterminado. La presencia de la idea de «pueblo» en este caso se da a partir justamente del espacio público de la calle, y la utilización de escasos rudimentos expresivos para representar a la república. Esto aparece en el marco de la circulación de una idea paternalista de pueblo como un campo fértil para la civilización, que más allá de una idea romántica de lo «original» o «natural» en su brutalidad, es visto como una porción social que la civilización debe ganar para su beneficio, a partir de la educación. La viñeta suma a estas expectativas respecto a la educación del pueblo, la de conquistar los espacios republicanos. Y con ello apunta a la construcción misma del régimen político como tal: no se trata de la incorporación de la plebe ignorante, sino del pueblo civilizado.

Esta idea de un pueblo que necesitaba ser civilizado o educado para «elevarse» a conformar una república, ya se discutía a mediados del siglo XIX. Juan Bautista Alberdi, por ejemplo, proponía «darles la aptitud que les falta para ser republicanos [...] hacerlos dignos de la república, que hemos proclamado». Sus medios serían principalmente la educación y la promulgación de una legislación civil y comercial (Di Meglio, 2009, p. 1278). En el caso particular del proyecto artiguista, la conquista de un orden republicano tenía que ver con una forma de gobierno, pero también con un rescate moral de los ciudadanos, haciendo aparecer su verdadera virtud aún oculta (Frega, 1998, en Di Meglio, 2009, p. 1272).

En ese sentido, es importante mencionar el antecedente que expone Fuentes de un «doble lenguaje» utilizado por las elites culturales y políticas al referirse al pueblo. Por una parte, se expresan con admiración cuando, «en el fragor de la lucha patriótica o revolucionaria, tratan de enardecer y movilizar a las clases populares», por otro lado, las describen de forma muy crítica respecto a su ignorancia, por ejemplo, «cuando la privacidad de una carta particular o la lejanía de la patria les permite dar rienda suelta a sus verdaderos sentimientos» (Fuentes, 2004, p. 96).

José Livi, *Columna de la Paz*, detalle del basamento. 1865-1867, Plaza de Cagancha, Montevideo.

Esta representación es optimista con respecto a la función civilizadora y generadora de ciudadanía que tenía la educación de los niños, o del pueblo en general, que trasluce una valoración positiva de su potencialidad como actor político (una vez civilizado), como depositario legítimo de la soberanía.

Animalizaciones del pueblo: del león al cordero

Según exponen Maurice Agulhon, Pierre Bonte y Marie-Angèle Orobon, se identifica en los casos español y francés desde el siglo XVIII una forma de

E. de Solange, *La Mosca*, año II, n.º 83, Montevideo, 6 de noviembre de 1892, pp. 2 y 3, detalle.

representación del pueblo, o de la fuerza popular particularmente, a través de la figura del león.[9]

En diversas representaciones escultóricas republicanas en Uruguay, entre las que cabría destacar el monumento a la Paz de José Livi inaugurado en la plaza Cagancha en 1867 (ver pp. 196-201) o el monumento a la Paz de Abril de Juan Ferrari inaugurado en San José en 1873, la figura del león y sus fauces sirve como base o defensa al resto de la imagen. En una función legitimadora, como se ha expuesto antes, el pueblo en forma de león sostiene la imagen de la libertad que celebra la paz entre los orientales, o la victoria del republicanismo en otros lugares (ver p. 246). Distintos trabajos han estudiado la simbología del león en otros contextos, como en el caso de España, donde la figura formó parte de una idea de representación específica de la nación española (Orobon, 2007, pp. 101-111). También se ha observado que su utilización no se limitó a esta connotación ni a este espacio, como lo fue en Francia (Agulhon y Bonte, 1992, pp. 19-30), o claramente como símbolo de Gran Bretaña, con otra entonación política.

Sin embargo, como expone Fuentes (2004, p. 95), ha existido otro sentido en la animalización de la idea de pueblo, además de la de exponer la fiereza. Desde la analogía con un «monstruo de muchas cabezas» a la descripción como «caballo indomable», las definiciones animalescas del pueblo han servido frecuentemente como justificación de su condición de víctima del abuso y la resignación, y merecedora de una compasión paternalista de las clases altas.

En este sentido, las representaciones humorísticas uruguayas, la animalización del concepto utiliza frecuentemente la imagen del cordero, que pone en evidencia su debilidad, su poca autonomía y su tendencia a ser víctima de sacrificios (ver p. 366).

La caricatura a doble página aparecida el 7 de junio de 1892 en *El Negro Timoteo* (ver p. 355) muestra una cabeza de carnero que porta un gorro frigio sobre un altar o urna funeraria. A su alrededor hay diversas figuras políticas: Juan Idiarte Borda («el de la pipa»), Julio Herrera y Obes («el del habano»), Eduardo Acevedo Díaz y Luis Melián Lafinur, quien porta la maza que reza «Oposición» con el sombrero hecho de papel de diario con el rótulo «La Prensa». *El Negro Timoteo* fue una publicación periódica de sátira política, que apareció en cuatro épocas entre 1876 y 1901. Circuló ininterrumpidamente entre 1876 y 1884, año en que fue objeto de la campaña santista de represión a la prensa independiente. En 1895 reapareció para suspender en 1896 su publicación por los decretos de censura a la prensa por parte del gobierno de Idiarte Borda. En junio de 1898 inició su tercera época, pero este ciclo duró solo hasta enero de 1899. La cuarta y última época fue la más breve, con solo cinco números en agosto de 1901. Durante su largo aunque accidentado período de aparición, *El Negro Timoteo* convivió con numerosas publicaciones de la misma naturaleza. Washington Bermúdez fue quien dirigió e imprimió la orientación política al semanario, siendo el autor de los textos que éste incluía. En su tercera época,

9 Si bien en el caso de España la figura formó parte de una idea de representación específica de la nación española, estos autores han observado que su utilización no se limitó a esta connotación ni a este espacio (Orobon, 2007, pp. 101-111; Agulhon y Bonte, 1992, pp. 19-30).

Fafft [?], *El Negro Timoteo*, segunda época, año II, n.º 23, Montevideo, 7 de junio de 1896, pp. 180 y 181, detalle.

muchos de los dibujos y caricaturas que aparecen en la publicación pertenecen a Orestes Acquarone, un reconocido artista plástico uruguayo.

En la caricatura que nos ocupa, el pueblo se ve representado por el carnero, refiriendo al sacrificio y a su condición de víctima indefensa e indiferente en contraste con la fiereza y rebeldía del león que debería ser, de acuerdo con el texto y con el símbolo, evidentemente conocido por el público lector.

El texto que explica la figura muestra los intentos de la prensa de hacer reaccionar a la fiera, para desplazar del poder al gobierno corrupto, diciendo arengas como: «Valiente león uruguayo,/ Es menester que despiertes!». Pero ante la ausencia de respuesta, se desconcierta. La explicación de la situación la da el personaje «del habano» —representando a Julio Herrera y Obes—, quien en tono burlón observa: «Ansiosos de una reacción,/ No echan de ver, en sus ganas,/ Que es un rumiante con lanas/ Ese que llaman león!».[10]

La figura de Idiarte Borda —«el de la pipa»— es la que hace notar con temor la inminencia de movimientos revolucionarios, y es de destacar que la amenaza de revolución proviene de los dos partidos. Mientras tanto, las palabras de los medios de prensa hacen explícitas las razones por las cuales el león del pueblo debería levantarse en rebeldía: «Nacional —Hay levas, coimas y muertes/ Con episodios sombríos;/ Oh! león de históricos bríos,/ Es menester que despiertes!. [...] Impuestos, malversaciones,/ Defraudaciones de rentas,/ Elecciones fraudulentas/ Y atropellos á montones:/ León terrible, no lo adviertes?/ Sal! y demuestra tus sañas,/ Oh! león de nobles hazañas./Es menester que despiertes!».[11]

El carácter de convocatoria a un pueblo que hace caso omiso suma a la denuncia explícita de los atropellos del gobierno el reclamo por la inacción de sus gobernados, entre los que se encuentran los lectores del periódico. La fiereza característica del pueblo está ausente, pero en su representación como carnero sacrificado no solo se denuncia que el pueblo se ha vuelto dócil, sino que está muerto, incapaz de resistirse a ser sacrificado por los efectos que los abusos ya le han provocado.

El diálogo explicativo culmina planteando la esperanza de la aparición de un *nuevo Cristo* que resucite a este pueblo cual Lázaro, para que vuelva a la vida, lo cual podría referirse a la aparición o la reacción de nuevos líderes políticos de oposición al gobierno. Se trata de una crítica a la indiferencia ciudadana y un consiguiente llamado a la acción, posiblemente por medio de un más efectivo mediador.

E. de Solange, *La Mosca*, año III, n.º 98, Montevideo, 19 de febrero de 1893, pp. 2 y 3, detalle.

¿Campesino o inmigrante? El pueblo personificado

Si bien ya había tenido antecedentes en otras etapas, la personificación se convirtió a fines del siglo XIX en un recurso compartido por varias publicaciones y autores, con la particularidad de utilizar una etiqueta de texto identificando al personaje alegórico que representaba al pueblo en cada caso. Este pueblo personificado fue representado en general como víctima, aunque no siempre caracterizado del mismo modo.

Varias veces los caricaturistas recurrieron a una caracterización que asimiló las imágenes del pueblo a la imagen cristiana de Jesús crucificado (ver p. 296),

10 *El Negro Timoteo*, Montevideo, 7 de junio de 1892, pp. 4 y 5.

11 Ídem.

o de San Sebastián atravesado por las saetas, que en este caso se representan como clavos —quizás en el uso popular del término como pesados problemas sin solucionar, remanentes de gobiernos anteriores, como la deuda pública, la devaluación del peso, la baja de los salarios— siendo sacrificado en función de intereses contrarios a los suyos, castigado o mutilado por decisiones políticas y económicas. En varios de esos casos, la representación del pueblo convivió con la de otros conceptos como el de república (ver, por ejemplo, pp. 311, 321-322, 360, 394-397 y 409), el comercio, el clericalismo o la industria, también sacrificados o mutilados.

En otros ejemplos, como los realizados por Orestes Acquarone[12] y Josep Pagés i Ortiz en *El Negro Timoteo* y *La Carcajada,*[13] el pueblo se ve caracterizado como un paisano, con atavíos de poblador rural, portando sombrero, botas, chalecos y otros elementos. La república es, en estas imágenes, o bien un igual, o una figura protectora casi maternal respecto al pueblo.

Es posible que dicha identificación se relacione a la postura política de Washington Bermúdez[14] y su hijo, directores de ambas revistas y responsables

12 Orestes Acquarone nació en Montevideo el 27 de abril de 1875. Comenzó a trabajar como aprendiz de grabador en la litografía La Sudamericana, donde recibió las primeras lecciones de dibujo de Diógenes Hequet. Asistió también a clases nocturnas en la escuela italiana, con Goffredo Sommavila. *El Negro Timoteo* fue la primera publicación de cuyas ilustraciones y caricaturas estuvo a cargo. Más tarde ilustró publicaciones bonaerenses (*Don Quijote* en 1899; revista *Harrods*), montevideanas (*Rojo y Blanco* entre 1903 y 1904) y brasileñas (varias entre 1921 y 1928). Dirigió junto con Ovidio Fernández Ríos la revista *La Semana* (1909-1914). Formó parte del Círculo de Bellas Artes, donde fue discípulo de Carlos María Herrera, y estuvo a cargo de una cátedra honoraria de Dibujo decorativo. Participó en varios salones nacionales y exposiciones internacionales (Sevilla, Nueva York) como pintor y escultor. En la última etapa de su vida, en Montevideo, se dedicó a la acuarela, ilustrando escenas urbanas de épocas anteriores y aspectos de la campaña; también diseñó afiches promocionales (por ejemplo, de las fiestas de verano y carnaval) y publicitarios, carros de carnaval, sellos y diplomas, medallas y esculturas. Recibió numerosos premios y menciones por sus obras en las diferentes áreas. Falleció en Montevideo el 9 de noviembre de 1952 (Biblioteca del Poder Legislativo, 1975, p. 105).

13 *La Carcajada* fue una publicación efímera que tenía como redactor responsable a Pedro W. Bermúdez y como director artístico a Orestes Acquarone. El autor del dibujo parece ser, de todos modos, el artista catalán temporalmente residente en Montevideo Josep Pagés i Ortiz.

14 La publicación tuvo como redactor responsable a Washington José Pedro Bermúdez (7/5/1847-16/11/1913). Sus biógrafos lo definen como filólogo, erudito, periodista y hombre de letras. Era de filiación blanca, al igual que su padre, el coronel Pedro Pablo Bermúdez, quien fuera un *cultor de las letras*, combatiente por la independencia y jefe político de Montevideo hacia 1860. Nacido en el Paso del Molino en plena Guerra Grande, Washington Bermúdez ingresó en la Marina y luego en la Artillería, y combatió la revolución de Flores (1863-1865). Expulsado en 1865 del cuerpo militar, fue uno de los oficiales que se sublevaron en 1868 al mando de Bernardo P. Berro, y que, al fracasar el motín, huyeron a Buenos Aires. Como otros blancos en la misma situación, regresó al país en 1870 formando parte de la revolución de Timoteo Aparicio. En 1876

de su línea política, que eran afines al Partido Nacional y defensores de una idea identitaria ligada al criollismo.

La figura se aprecia, por ejemplo, en la viñeta que responde específicamente al motín del 4 de julio de 1898, aparecida en *El Negro Timoteo*, que se desarrolla en tres escenas sincrónicas. La escena central corresponde al perdón que en un principio sería otorgado a los militares amotinados. El diálogo que aparece debajo, así como el gesto de la cara de Cuestas demuestran cuán poco duraría esa situación. A los lados, dos situaciones que se dan en paralelo con esta. A la derecha, Lindolfo Cuestas se halla a la mesa, brindando con José Batlle y Ordóñez, Rufino Domínguez, Clodomiro de Arteaga y Juan Carlos Blanco en honor a la victoria política que lograron a partir del motín. Juan Carlos Blanco, parte de esa comitiva, ofició de negociador consiguiendo la paz al conflicto armado. Inmediatamente después del cese al fuego, los sublevados fueron desterrados por un decreto del Poder Ejecutivo. Estos denunciaron haber acordado con Cuestas por medio de Juan Carlos Blanco que el motín no tendría consecuencias sobre sus cargos, cosa que no se había cumplido. Por eso, detrás de la mesa en que están brindando los personajes que nombramos se levanta una pila de cadáveres, en denuncia de los heridos y muertos anónimos que el conflicto en sus ocho horas de duración había dejado. A la izquierda aparece un cuadro simbólico denunciatorio claro. Se trata de un gaucho, que representa al pueblo siendo corrido por una plancha, que representa a la dictadura, ambos con leyendas explícitas sobre lo que simbolizan.

Orestes [Acquarone], «Perdono a tutti», *El Negro Timoteo*, tercera época, año I, n.º 6, Montevideo, 10 de julio de 1898, pp. 44 y 45.

Orestes [Acquarone], «Perdono a tutti», *El Negro Timoteo*, tercera época, año I, n.º 6, Montevideo, 10 de julio de 1898, pp. 44 y 45, detalle.

En la mayoría de estas representaciones, el pueblo es una figura que sufre daños, persecuciones, vejaciones y abusos. Su condición de víctima de los gobiernos es coherente con un mensaje de denuncia respecto a medidas específicas. La aparición de la república como figura protectora, en actitud maternal, podría retrotraer a una idea de la *madre patria*, en el sentido de pertenencia casi familiar, por la que la referida —en este caso no la patria española sino la Oriental— debería responder por la protección y beneficio de sus hijos. Se trata indudablemente de una idea de república como garante del bienestar del pueblo, a quien representa. En todos los casos observados, su condición y sus intereses coinciden.

---

fundó el periódico satírico objeto de nuestro análisis, que era opositor a la dictadura de Latorre. Cabe destacar que dicha publicación fue, según Benjamín Fernández y Medina, el único medio de prensa que «con ingenio y agudeza [...] se permitía deslices políticos» en la época. Durante el gobierno de Santos redactó los periódicos *La Época* y *El Pueblo*. Más tarde lideró junto con Emilio Reus un proyecto de Banco cooperativo, que no se concretó. Al fin del militarismo, en 1887, Bermúdez fue una de las figuras del Partido Nacional que integró la Comisión para el Entendimiento con el Partido Colorado, acompañando la postura de conciliación de Juan José de Herrera. En 1890 fue nombrado jefe político y de Policía de Treinta y Tres por Julio Herrera y Obes, pero en pocos meses renunció al cargo para asumir como diputado por Montevideo. Sin embargo, según Fernández Saldaña, «su período parlamentario transcurrió y concluyó sin destaque». Desde julio de 1894 dirigió *El Pobrecito Hablador*, periódico satírico, pero en 1895 este dio paso a una nueva época de *El Negro Timoteo*. Bermúdez colaboró también en la revista *La Alborada* y publicó *El baturrillo uruguayo* (1885), *Una broma de César* (comedia, 1881), *Artigas* (ensayo dramático, 1898) y, en entregas, un *Diccionario de modismos y refranes del Río de la Plata*, que no terminó de editar antes de morir.

En la viñeta aparecida en *La Carcajada* el 1.º de febrero de 1897, el presidente de la República en ejercicio, Juan Idiarte Borda, aparece representado como un paisano que viste ropa y accesorios vascos, como era su origen familiar. Estas viñetas críticas con su gobierno solían caracterizarlo de ese modo.

El contexto en el que aparece esta caricatura es la conflictividad civil que culminó con el levantamiento de Aparicio Saravia y la guerra civil en la que Idiarte Borda cumplió un rol preponderante como gobernante al negarse a pactar la paz con los revolucionarios, aun a costa de sacrificar la economía y la seguridad nacional. La crítica, como la que se observa en la imagen mencionada, es dura y directa. En este caso, es la misma república la que lo señala como culpable de la situación de «tormenta» que «arrecia», y no solo se refiere a él como a un «mandón» sino que lo desprecia explícitamente.

La figura del pueblo aparece, como en otras caricaturas similares, con el atavío de un trabajador o habitante rural (ver, por ejemplo, pp. 332, 368, 373, 384-385, 416 y 436). La idea de la república saliendo en defensa de este pueblo de carácter rural es llamativa si se la compara con otros contextos. Para el caso español, Fuentes (2004, p. 99) aclara que la alegoría de pueblo suele vincularse a una imagen de habitante urbano:

> Es poco frecuente, en cambio, que el liberalismo español incluya al campesinado en su paradigma de pueblo, que remite casi siempre a las clases populares urbanas, integradas por artesanos, menestrales y pequeños comerciantes y encuadradas en la Milicia Nacional, cuando la ocasión política lo permitía. En ellas y en las clases medias radica la base social del liberalismo más progresista, movilizada una y otra vez por militares, escritores, periodistas y demás miembros de la «burguesía de agitación» (Jover) en las revoluciones liberales y democráticas que jalonan el siglo XIX.

La vinculación con el mundo rural sugeriría una asociación con la producción agropecuaria, base de la economía uruguaya en ese entonces, que, ante la perspectiva de verse fuertemente afectada por la guerra, se opone a la política presidencial intransigente y dispuesta a la concreción de un enfrentamiento civil.

La misma vinculación se da en otros casos con el comercio, la prensa y otros grupos que pretenden identificarse con la idea de pueblo, legitimada y asociada en este período a una idea de opinión pública cada vez más relacionada con una amplitud y diversidad de posturas. Sin embargo, cabe profundizar aun más sobre a qué grupos representa la idea de pueblo, cuando el comercio, la ganadería o la prensa aparecen también personificados a su lado.

Por otra parte, los ejemplos ubicados en *La Mosca*, de autoría de dibujantes identificados como Rigoletto y Helvecia, son claramente distintos a aquellos, y tienen como referencia en la representación del pueblo la vestimenta y las características físicas de pobladores urbanos, trabajadores, en algunos casos claramente inmigrantes (ver p. 434). Aunque poco se conoce efectivamente sobre sus autores, se puede inferir que en el primer caso se trata de una persona de origen italiano que, de acuerdo con la forma de los textos de los diálogos, aún no dominaba el castellano y por lo tanto podría ser un inmigrante reciente. Se explicaría por ello su identificación con un sector trabajador urbano al referirse a la idea de pueblo.

Ortiga [Josep Pagés i Ortiz?], *La Carcajada*, año 1, n.º 5, Montevideo, 1.º de febrero de 1897, pp. 4 y 5, detalle.

Helvecia, *La Mosca*, año XXIV, n.º 1199, Montevideo, 12 de abril de 1914, p. 3, detalle.

Helvecia, *La Mosca*, año XXV, n.º 1284, Montevideo, 28 de noviembre de 1915, pp. 2 y 3,

Charles Schütz, *Caras y Caretas*, año II, n.º 32, Montevideo, 22 de febrero de 1891, pp. 2 y 3.

E. de Solange, *La Mosca*, año III, n.º 104, Montevideo, 2 de abril de 1893, p. 3, detalle.

Además de la condición de víctima, la personificación del pueblo sirvió a los caricaturistas para sugerir o incentivar una participación activa en la vida política, ya fuera como participante de levantamientos para derrocar o limitar un gobierno despótico junto a otros elementos de la sociedad, como sucede en varias caricaturas de *La Mosca*, o bien invitándolo a que se inscribiera para hacer uso de su derecho ciudadano al voto.

En efecto, durante el gobierno de Julio Herrera y Obes aparecieron en el periódico satírico *La Mosca* varias escenas de levantamientos colectivos de los que el pueblo formaba parte, junto al comercio, el clericalismo, la industria y la república. Se podría pensar en una idea de pueblo como conjunto social, acompañado por elementos que pertenecían al ámbito de la economía, la política, la religión o la intelectualidad.

En particular, la viñeta aparecida el 31 de julio de 1898 en *La Mosca* ilustra la misión propagandística que las publicaciones satíricas asumieron respecto al involucramiento de la población en la vida ciudadana. En este caso, se trata de un pequeño dibujo en el marco de otros más en un conjunto a doble página que sugiere a los lectores hacerse «devotos de la Patria» mediante la inscripción al Registro Cívico, recientemente creado por ley. La Patria, una mujer ataviada con los colores del pabellón nacional y un gorro frigio, es nuevamente la figura que guía al pueblo, vestido de poncho y sombrero, a hacer uso de sus derechos políticos.

En las postrimerías del siglo XIX, y más avanzadas las primeras décadas del siglo XX, la personificación del pueblo es sustituida por una figura de república cada vez más parecida a la población real que a una alegoría clásica. En ejemplos como la viñeta de Charles Schütz aparecida en *El Negro Timoteo* el 19 de mayo de 1895, la república se identifica directamente con una mujer mendigando la piedad de los gobernantes. Se podría decir que se avanza hacia una metonimia en que la república, legitimada y protectora del pueblo, se convierte en un sinónimo de su presencia. Esto se observa, por ejemplo, en sus atavíos, raídos o miserables, o bien relacionados a la vestimenta de sectores populares; sus lugares de aparición, relacionados a la vida cotidiana de las clases populares urbanas; o sus expresiones específicas relacionadas a la miseria económica.

A su vez, conviven representaciones de escenas idénticas en las que la figura de la república y la del pueblo se ven sometidas a un mismo tratamiento, lo cual hace pensar en una metonimia entre ambos conceptos, es decir, que para el público fuesen ideas equivalentes o cercanas entre sí en este tipo de representaciones. Un ejemplo claro de estos paralelismos es la viñeta de Charles Schütz en que los buitres devoran el corazón de la república (*Caras y Caretas*, 22 de febrero de 1891) y la que de Solange publica en *La Mosca* el 2 de abril de 1893, en la que es la figura del pueblo la que es sometida a la misma vejación (ver pp. 270-271 y 308-309). Quizás se podría pensar que es el acercamiento entre los conceptos de pueblo y república, ambos en alguna oportunidad cercanos a la idea de *soberano* (conjunto gobernado por aquellos a quienes ha cedido este derecho) que hace que en ocasiones su representación sea casi equivalente.

El atentado contra los principios de la república es necesariamente uno hacia los intereses del pueblo a quien representa, y, viceversa, se entiende que quien atenta contra el bienestar del pueblo es un mal gobernante o un tirano, y, por lo tanto, no es necesario recalcar la presencia de la república en escena.

Si bien no es un fenómeno nuevo de las caricaturas del siglo xx, la tendencia a dejar de representar las nociones de pueblo y de república simultáneamente en una misma escena sugiere una generalización de esa acepción, que sobreentiende la presencia del primero en caso de representar a la segunda, y viceversa.

Consideraciones finales: de un tintero a un paisano

Este trabajo se propuso un acercamiento en dos líneas a la temática de la representación humorística de la vinculación república-pueblo. Por un lado, las variantes y la eventual evolución que se da en las formas de representar dichas ideas relacionadas. Al respecto, se ha constatado que, si bien no se trata de una evolución lineal, la alusión abstracta que se halla en el inicio del período (en el que el pueblo es convocado a través de su sangre derramada utilizada como tinta) o más adelante a través de su animalización, ya no es tal hacia el siglo xx, cuando la idea de pueblo se representa a través de una figura humana, de sexo masculino, en general ataviada como un paisano o un trabajador urbano.

Por otro lado, se intentó tener en cuenta desde un inicio que se trata de un mensaje que parte de un dibujante a un conjunto de lectores de periódicos, entre los que suponemos que presume haya miembros de sectores populares, analfabetos, a quienes transmitir una idea política con apoyo de un discurso visual.

En este contexto, se destaca la constatación de una vinculación fuerte y positiva entre las ideas de pueblo y república que, en especial hacia el final del período, sugieren un uso incluso metonímico, aludiéndose mutuamente en el sentido común de los lectores.

Es necesario mencionar que la complejidad del humor como lenguaje intertextual, que hace referencia a otros mensajes que circulan simultáneamente, hace difícil el análisis certero de elementos sin un fuerte respaldo en la contrastación con otras fuentes. Los ejemplos aquí mencionados cuentan con numerosos elementos que no resultan de lectura obvia para un observador no contemporáneo.

De todos modos, en el contexto particular de aparición que representa un pasquín de humor político, que reúne características de la prensa tradicional, con elementos de los panfletos (un solo pliego, pensado para una lectura ágil) y el de los documentos gráficos (con un alcance más allá del público letrado), estas piezas representan la expresión de posturas políticas categóricas en el marco de la discusión de rumbos deseables para la política del país más allá de las estrategias a corto plazo. Es decir, más allá de su carácter ligado fuertemente a los acontecimientos cercanos, este lenguaje incorpora ideas en discusión a nivel político que no necesariamente estaban únicamente vinculadas a hechos concretos como la elección de un nuevo presidente o la sanción de una ley, sino a cómo debía ser la aplicación de los principios de un sistema republicano para tener mejores efectos sobre la vida política del país.

La Mosca, año VIII, n.º 382, Montevideo, 31 de julio de 1898, detalle.

Si, como se ha observado en otras partes de este catálogo, la idea de república cambia a lo largo del tiempo como también lo hacen los espacios en que se la representa, entonces cambia también el modo de comprender y representar quién es el pueblo que le da sentido a su existencia. De una idea abstracta pasa a ser representado en relación directa con el sector comerciante o la producción agropecuaria, aunque también con sectores que podemos considerar populares

en cada época, o con la masa variable de los ciudadanos, individuos que tenían derecho al voto. De todos modos, en el contexto en que trabajamos, indudablemente ambos conceptos, república y pueblo, tienen una valoración altamente positiva y una vinculación estrecha en el marco de estas publicaciones.

En general —y estos ejemplos no son excepción a ello— el humor dialoga con otras representaciones *serias* que le son contemporáneas. La condición metatextual de estas creaciones las hacía legibles para el público contemporáneo a ellas y es la que permite a la vez, desde la óptica del investigador, hacer observaciones en la dirección contraria, es decir, observar, por ejemplo, hasta qué punto los símbolos eran normalizados por el público hasta comprenderlos fuera de su contexto o qué grado de resistencia despertaban ciertas medidas o políticas gubernamentales.

De este modo, y sin una pretensión de exhaustividad, se han sugerido algunas líneas para comprender hasta qué punto la idea abstracta de pueblo que legitimara las acciones de los primeros líderes republicanos fue volviéndose una representación concreta de un grupo social subalterno con implicación política directa. Y su presencia tuvo no solo el sentido de concientizar acerca de un derecho no reconocido por la autoridad y que por lo tanto debía reclamarse, sino también, una vez aprobada la legislación que lo habilitaba, difundir entre los implicados la necesidad de hacer uso de sus derechos legítimos de participación política.

.

Entre la animalización de Brasil y la representación de las repúblicas hermanas (1892-1894)

MATÍAS BORBA

Instituto de Ciencias Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

Estudiar las representaciones iconográficas de un concepto político desde la perspectiva de la Historia cultural, conceptual y del arte permite conocer mucho más que el significado que esconde una determinada imagen. Al igual que las palabras, las imágenes son utilizadas, resignificadas, modificadas y puestas en escena según el agente y las circunstancias en las que actúa. Como sostiene Javier Fernández Sebastián para el caso de los conceptos —pero que puede hacerse extensible a las imágenes—, estudiar la iconografía apela a comprender el uso que los agentes les daban en situaciones y contextos concretos, al servicio de sus estrategias persuasivas o de sus deseos de modificar o conservar el marco político y social imperante. En esa dialéctica entre imágenes —reconocibles y producidas—, y experiencias vividas es necesario mostrar las complejas relaciones que ciertas representaciones y discursos guardan con las cambiantes circunstancias históricas (Fernández Sebastián, 2014, p. 19).

Este capítulo analiza la representación iconográfica del concepto de república en el marco de las relaciones internacionales entre Brasil y Uruguay desde 1892 hasta 1894. Ambos países vivieron momentos de tensión y acercamiento, en el contexto de la revolución federalista en Río Grande del Sur, los festejos por el aniversario de la declaratoria de la independencia en Uruguay y las celebraciones del quinto aniversario de la proclamación de la República en Brasil. Se pretende comprender el significado atribuido a esas representaciones, su uso en la construcción de un discurso político determinado y las coyunturas en las que se produjeron.

Se han relevado ilustraciones y fotografías, tanto de prensa como en publicaciones oficiales. A su vez, el análisis no se circunscribe solamente a lo iconográfico. También se trabajará con los distintos artículos de prensa, así como con los textos que acompañan las ilustraciones relevadas. Se buscará comprender las distintas formas y significados que toma la representación del concepto república, en torno a los diversos sucesos que fueron marcando las relaciones internacionales entre Brasil y Uruguay. Al analizar las formas de representación de la República uruguaya, se observará cómo se contrapone a las representaciones de Brasil en ese contexto.

Tensiones entre vecinos: Uruguay, Río Grande y Brasil

Tras la caída del Imperio del Brasil, el 15 de noviembre de 1889, el Parlamento brasilero designó a Deodoro da Fonseca como el primer presidente de la nóvel República Federativa del Brasil. Sin embargo, su gobierno se vio obstaculizado por la crisis económica arrastrada desde las etapas finales del imperio. A la par, su estilo autoritario hizo que se ganara la oposición de los sectores republicanos, particularmente en Río Grande del Sur.

En 1891, una vez promulgada la primera Constitución brasilera, cada provincia quedó habilitada a elaborar su constitución local. En territorio riograndense, la figura, fundador y vocero del Partido Republicano Riograndense (PRR), Julio de Castilhos, impulsó un proyecto que favorecía un gobierno fuerte capaz de evitar guerras civiles, que, como el régimen de voto secreto no estaba implantado permitió al PRR, y en particular a los *castilhistas*, controlar las elecciones para mantenerse en el poder. En julio de 1891, la asamblea constituyente riograndense aprobó el proyecto y eligió al mismo tiempo a Castilhos como su gobernador (Reckziegel, 1999, p. 95).

Sin embargo, Da Fonseca perdió prestigio y apoyo al frente del gobierno, y, tras un fallido intento de golpe de Estado, fue destituido. El vicepresidente, el mariscal Floriano Vieira Peixoto, asumió la presidencia y actuó también como ministro de Guerra (Mota y López, 2009, p. 403). Por su parte, el gobernador riograndense, que había apoyado al gobierno y también el intento de golpe de Da Fonseca, terminó desplazado del gobierno *gaúcho* y fue sustituido por un triunvirato. A través de las páginas del periódico *castilhista*, *A Federação*, el PRR llamaba de forma peyorativa al nuevo gobierno riograndense como *Governicho*. Castilhos conspiraba contra el Gobierno riograndense, mientras este último reprimía y perseguía a los *castilhistas*. En febrero de 1892, los liberales llevaron a cabo un congreso en Bagé, en el que fue proclamado oficialmente el Partido Federalista. Sus miembros se agruparon en torno a Gaspar Silvera Martins, acusado de monárquico. Sin embargo, los federalistas procuraban establecer una república parlamentaria y proponían realizar un plebiscito para elegir la forma de gobierno (Reckziegel, 1999, pp. 96-97). Apelaron a distintas estrategias para ser considerados como fuerza política y poder luchar por el Gobierno de forma legal.

Al mismo tiempo, Castilhos preparaba un golpe de Estado desde el exterior que lo colocara nuevamente al frente del estado riograndense —para el que contó con el apoyo del propio presidente Peixoto, quien temía por la estabilidad del sistema presidencialista con la aparición de los federalistas—. En junio de 1892 los *castilhistas* tomaron nuevamente el poder en Río Grande del Sur, para luego perseguir intensamente a los federalistas, quienes, al no poder resistir, emigraron en buena parte a los territorios uruguayo y argentino (Reckziegel, 1999, p. 98). En Argentina entablaron buenas relaciones con miembros de la Unión Cívica Radical (UCR), derrotada en 1890 en una revolución fallida, y en Uruguay mantuvieron buenas relaciones tanto con sectores del Partido Nacional y del Partido Colorado. Sin embargo, construyeron mayor afinidad con los blancos, especialmente con sus caudillos de campaña Gumercindo y Aparicio Saravia.

Al contar con el apoyo de sectores blancos rurales y de algunos radicales argentinos, los exiliados federales comenzaron a preparar una revolución contra el régimen de Castilhos. Tras reunir armas y hombres en suelo oriental y de

asentarse en los departamentos fronterizos con Brasil, hicieron de esos territorios su centro de operaciones para la invasión de Río Grande. El 2 de febrero de 1893, un contingente de trescientos hombres atacó la localidad de Bagé, y dio así comienzo a la revolución federalista, que se extendió hasta 1895. La frontera uruguayo-brasilera se transformó entonces en una zona problemática para las relaciones entre ambos Estados. Se produjeron intromisiones en territorio extranjero y reclamos por neutralidad: Brasil y Uruguay vivieron en este contexto uno de sus momentos de mayor rispidez diplomática.

Desde 1890, el Gobierno oriental estaba encabezado por Julio Herrera y Obes, cuya asunción marcó el retorno del elemento civil a la Presidencia de la República. Perteneciente al sector principista del Partido Colorado, apeló al *coloradismo* como factor aglutinante del sector político dominante, del ejército y del sector empresarial en crecimiento. Utilizó al límite las potestades legales que la Constitución de 1830 le otorgaba y concentró en la figura del presidente la dirección de todos los ámbitos de Gobierno. Dado que los jefes políticos de los departamentos de la República eran los encargados de levantar el registro cívico, el fraude electoral fue ampliamente denunciado y representado satíricamente —como se puede observar en distintas caricaturas de este catálogo—. Esta forma de conducción de los asuntos de Gobierno se conoció como *influencia directriz* y, a grandes rasgos, implicaba la influencia explícita del presidente en la conformación de las listas para la elección de los integrantes de los distintos órganos de Gobierno, locales y nacional, en los tres poderes del Estado.

Durante el gobierno de Herrera y Obes, el país debió hacer frente a las consecuencias de la crisis económica de 1890. El descenso de los precios en el mercado internacional, así como la competencia de nuevos productos y medidas proteccionistas de distintos países —en especial de Brasil— obstaculizaron la exportación de cuero, tasajo y gorduras. En paralelo, las sucesivas quiebras de empresas y bancos a nivel global repercutieron en la región, y Uruguay no fue la excepción. Una balanza comercial desfavorable, la lucha intensa de los bancos particulares contra el Banco Nacional, su especulación desmedida, un sistema que aún se respaldaba en oro, entre otras causas, llevaron a aplazar la conversión del papel moneda hasta el 5 de julio de 1890, cuando los billetes del Banco Nacional se desmonetizaron, lo que dio paso a sucesivas quiebras en distintos sectores de la economía. El Gobierno rebajó los sueldos y pensiones en un 10%, a la par que los precios en el mercado interno se disparaban. En este contexto, hacia 1891, se negoció un préstamo con el Banco Popular de Brasil, a fin de hacer frente al déficit generado. Sin embargo, las condiciones de negociación, junto a la depreciación del peso brasilero, hicieron que este préstamo se pagara con intereses no tan altos, aunque la prensa denunció una y otra vez la ineficacia de esta gestión —y la del Gobierno— para resolver el problema fiscal.[1]

En estas circunstancias Uruguay se vio involucrado en tensiones diplomáticas con Brasil: la revolución en Río Grande del Sur puso en guardia a ambos gobiernos, y las denuncias por el apoyo recibido a los federalistas en suelo

1 La prensa de la época criticó severamente la negociación y la demora en cumplir el pago. Según se señalaba, el pago en tiempo y forma del préstamo hubiese permitido al Gobierno oriental ganar dinero ante la devaluación de la moneda brasilera.

uruguayo se intercambiaba con los reclamos por los ataques y violaciones al territorio oriental en los departamentos fronterizos.

La república y sus caras

En el territorio oriental coexistieron diversos modelos de representación de la alegoría republicana —como se estudia en otros capítulos de este libro y como se puede observar en el repertorio de imágenes reunido en el catálogo de investigación—. En ellas se asocian tipos iconográficos propios de la Revolución Francesa junto a una iconografía de corte clásico: figuras de Minerva y de la representación de *Marianne*; la presencia generalizada del gorro frigio como atributo del republicanismo, y su convivencia en diversos soportes. Estas comenzaron prontamente a adoptar características autóctonas que permiten identificarla con la República Oriental.

En forma general, se puede decir que existe una valoración positiva del concepto republicano, con excepción de algunas representaciones de Brasil, específicamente en el contexto en que este capítulo se enfoca. En el caso de Uruguay, la personificación de la República se manifiesta en situaciones de perturbación, beligerancia, triunfo y prosperidad. En cambio, si se las compara con la personificación de la República brasilera, esta adquiere una carga negativa, cuya representación se animaliza en la imagen del mono, desde que es declarada como enemiga en el marco del conflicto diplomático. Finalmente, cuando ambos estados se reconocen en pie de igualdad, las personificaciones de la República uruguaya y la brasilera se equiparan y resaltan gestos de fraternidad entre naciones «civilizadas».

Representar a Uruguay, diferenciarse de Brasil

Las tensiones anteriores y durante la revolución federalista generaron problemas en la frontera entre Uruguay y Brasil. Comenzando por las fuerzas del *Governicho* que perseguían a los hombres de Castilhos y luego el gobierno castilhista persiguiendo a los federales, en reiteradas ocasiones fuerzas gubernamentales de Río Grande ingresaron al territorio uruguayo. Como consecuencia, muchos pueblos fronterizos sufrieron saqueos y también fueron ultimados ciudadanos y militares uruguayos.

En este contexto, el semanario *La Mosca* publicó una serie de ilustraciones donde se representaba a la República uruguaya y a la brasilera de formas muy disímiles. Estas dan cuenta de un manejo interesante del concepto en cuestión, estableciendo distintas personificaciones para cada país. Así, para Uruguay se distingue el uso del modelo francés de *Marianne* para su representación. Su valoración es siempre positiva, a pesar de lo cual la actitud con la que se la representa adquiere distintas facetas ante los diversos acontecimientos que se fueron sucediendo en la frontera con Brasil.

El 22 de mayo de 1892, *La Mosca* publicó un artículo titulado «¡¡Justicia!!» donde se denunciaba el ataque de fuerzas brasileras en la frontera y el asesinato de ciudadanos uruguayos.[2] Señalaba que la prensa no había emitido juicio alguno por falta de datos, pero que la atención pública estaba pendiente de este suceso, ansiosa por conocer la verdad sobre los hechos. Si bien sobre el incidente

2 *La Mosca*, Montevideo, 22 de mayo de 1892, «¡¡Justicia!!».

al que se hace referencia no aparecen noticias en la prensa relevada, este tipo de denuncias por intromisiones brasileras fueron hechas en reiteradas ocasiones por *La Mosca* y por *El Siglo*.

En las páginas centrales de este número se publicaron dos imágenes interesantes. La primera de ellas muestra a la República Oriental del Uruguay, personificada bajo el modelo francés de *Marianne*, pidiendo justicia ante el ataque brasilero en la frontera (ver pp. 300-301). Debajo, se lee una leyenda que dice: «La pobre patria triste y abatida hoy solo al cielo la justicia implora, estando como está, llena de vida ve pisar su bandera, sufre y llora». La República mira al cielo con su cabellera al viento, clamando justicia y la leyenda debajo de la imagen da cuenta de su estado de sufrimiento y tristeza ante el ataque brasilero. Que sea nombrada como *la Patria* permite deducir que el concepto de república al que alude va más allá del sistema de gobierno: triste y afligida, se la representa violentada por la agresión del Brasil, cuya representación se analizará más adelante.

Caracterización del Brasil al informar los ataques de 1892 en la frontera uruguaya. *La Mosca*, 22 de mayo de 1892.

La otra imagen que acompaña este número presenta nuevamente a la República frente al presidente Herrera y Obes (ver pp. 300-301). Aquí carga con la cabeza de los muertos en la frontera, mientras se muestra al primer mandatario dormido sin percatarse de la situación. La leyenda dice: «Está en profundo sueño sumerjido [sic], descansando de bárbaras tareas. Y aunque parece muerto... no lo creas Fabio,[3] porque tan solo está dormido». El mensaje se vincula con el artículo publicado en el mismo número. La República se presenta como encarnación de la opinión ciudadana, quien le reclama al gobierno la defensa de la soberanía frente al ataque en la supuesta invasión brasilera y la de sus víctimas, pero se encuentra con un jefe de Estado inoperante. *La Mosca* ilustra de esta forma un reclamo de la propia República, que carga con la cabeza de dos de sus hijos como prueba de la inacción y negligencia del gobierno. El concepto *república* se asocia a los de *patria*, *nación* y *soberanía*: ante las malas acciones del gobernante, es la República quien denuncia y reclama por sus errores.

Representación de la república cargando la cabeza de los muertos tras el ataque de Brasil. *La Mosca*, 22 de mayo de 1892.

En franca oposición iconográfica y política, se representa a Brasil como agresor —también en régimen republicano, pero en otro rol— a través de la figura de un mono con uniforme militar, desenfrenado, armado y pisando la bandera oriental (ver pp. 300-301). El animal ha ingresado al territorio uruguayo, ofendiendo no solo su pabellón, sino atacando también a sus ciudadanos. Se representan los cuerpos decapitados de los orientales y tirados en la frontera entre ambos países, dando cuenta de su barbarie. La elección de un animal para la caricaturización de Brasil no es un hecho aislado, como explica Mariana Silvina Sosa Vota (2017a):

> La forma animal que adoptan algunos cuerpos en las caricaturas es un recurso que el dibujante tiene para deshumanizar al sujeto representado a través de la risa que generaría en el observador de esa imagen. Así, el relacionar individuos específicos con determinados animales, que muchas veces tienen formas convencionales de entenderse asociadas a valores específicos, refuerza un determinado mensaje que se encuentra por detrás de la imagen (pp. 126-127).

3 Personaje de la obra de Lope de Vega, *Las burlas veras*.

La misma autora señala que la elección del mono para representar a Brasil era una práctica común en la prensa rioplatense. El Imperio brasilero fue representado con dicho animal como reflejo del enorme contingente negro bajo el sistema esclavista (Capdevila, 2007). Señala Sosa Vota (2017) que, con un fuerte componente racial, la población negra se transformaba en el elemento de burla para un Estado que seguía sin abolir la esclavitud —uno de los principales argumentos utilizados para atacar a la monarquía brasilera—, y que el componente étnico no estaba ajeno a esta representación animalizada del Brasil, con el consiguiente desprecio y prejuicio racial que connota.

Por su parte, Ramón Gutiérrez (2006), como también Mauro César Silveira (2017), dan cuenta de la tradición de representar a Brasil de esta forma. Los autores ubican el momento de explosión de esta asociación entre el mono y la monarquía brasilera en el conflicto de la Triple Alianza. Las representaciones de los periódicos de trincheras del frente paraguayo —como *El Centinela*, *Cabichui*, *El Cacique Lambaré*— mostraban al enemigo brasilero como simios, tanto al soldado negro esclavo, como a los oficiales y al propio emperador Pedro II.

En la imagen de *La Mosca* puede verse un recurso similar: si bien el mono —a diferencia de representaciones anteriores a la caída del imperio— no tenía atributos monárquicos, se retoma como representación burlesca de la joven república en el contexto del conflicto diplomático por los incidentes en la frontera. Para esa postura racista y evolucionista, el gobierno y el pueblo del Brasil continuaban siendo bárbaros y salvajes, pero existió también otro aspecto en esta representación animalizada: el ataque y la invasión de las tropas brasileñas al territorio uruguayo como constante histórica. Como en épocas del imperio, Brasil invadía a Uruguay insultando sus símbolos y asesinando a sus ciudadanos. A pesar de estar bajo un régimen republicano, Brasil no se comportaba como tal. Las ambiciones y las acciones del Estado brasilero lo asemejaban más a las viejas aspiraciones monárquicas que al comportamiento de una república a la par de la oriental. Este aspecto puede dar indicios de por qué esa animalización hace que Brasil y Uruguay —a pesar de compartir el régimen republicano— no se representaran de igual manera en el marco del conflicto. La connotación positiva de la personificación femenina de la república se ve acentuada por parte de los caricaturistas, al evitar utilizar esa representación al denunciar las acciones de la república brasileña.

Otro ejemplo de esta caricaturización de Brasil en la figura del mono pudo observarse también casi nueve meses antes, en ejemplar de 28 de agosto de 1891 (ver p. 281). En esta se hace referencia al empréstito brasilero negociado por el Estado Oriental con el Banco Popular del Brasil para hacer frente a las secuelas de la crisis de 1890 que aún repercutían en el territorio oriental. Al observar la imagen, se identifica una columna de hombres compuesta por Julio Herrera y Obes y varios de sus ministros. Debajo puede verse un grupo de personas cargando picos y tratando de derribarla, mientras son ayudados por la propia República. Detrás, puede observarse la imagen de un mono con una bandera en su cabeza con la inscripción «Prestito Brasilero», que carga un cartel donde puede leerse: «Hasta que no se derrumbe esta columna [la República] nada puede hacer». Una rápida interpretación permite observar la crítica hacia el gobierno de turno que, a pesar de estar negociando con un banco brasilero un remedio para la

Brasil aparece caricaturizada como un mono. *La Mosca*, 28 de agosto de 1891.

situación financiera, resulta ser el problema cuya solución llegará cuando no esté más al frente del Estado. Se observa el uso corriente de la figura del mono para representar, despectivamente, todo aquello que provenga de Brasil: si bien no es el Estado brasilero en sí, el mono da cuenta de dónde proviene el préstamo, más allá de la bandera en su cabeza.[4]

El contraste en la representación de ambos países da cuenta de la distancia a la que se coloca a la república uruguaya de la brasilera. Se identifican atributos que son propios para cada una. Tras la caricaturización del atentado en la frontera, se puede leer el temor de las viejas aspiraciones imperiales, así como la ridiculización de un enemigo que se separa de la forma republicana y civilizada. Aun más, el contraste señala dos claros sentidos al referirse a dos repúblicas distintas: Uruguay es una personificación que sigue el modelo de *Marianne*, señalada como Patria y dando cuenta de una valoración positiva y su identificación con un territorio y con sus ciudadanos —con una nación—, mientras que, por otro lado, Brasil es animalizada, en referencia a su pasado imperial, esclavista, y a su fuerte presencia afrodescendiente a través del mono, cargando a esta personificación de un sentido peyorativo.

Esta dualidad de representaciones se aprecia un año mas tarde en un nuevo episodio de intromisión brasilera. Durante la revolución federalista se agudizaron las tensiones entre el Gobierno oriental y el brasilero. En este contexto, se produjo un hecho que supuso el punto más alto de estas diferencias diplomáticas entre ambos países: el 30 de agosto de 1893 una nueva intromisión de fuerzas brasileras sobre territorio oriental terminó con la muerte del teniente Silvestre Cardozo y del guardia de frontera Medardo González —quienes estaban vigilando los límites del departamento de Rivera—. Según las investigaciones, habían sido atacados por fuerzas castilhistas en suelo uruguayo y sus cuerpos fueron arrastrados luego hacia el lado brasilero con la intención de tergiversar las intenciones y los acontecimientos. Este hecho generó indignación en la ciudadanía uruguaya, haciendo que los pobladores de la localidad de Rivera comenzaran a recolectar armas para enfrentar al enemigo brasilero.

Una vez que la noticia llegó a Montevideo, el descontento de los ciudadanos se hizo escuchar. Un mitin convocado por una comisión de estudiantes de la Universidad se reunió —a pesar de la negación del permiso solicitado a la Policía— en la plaza Cagancha a las ocho de la noche. Las protestas comenzaron a tomar cada vez más vehemencia cuando los efectivos policiales buscaron disuadir a la multitud que se reunía en torno al monumento a la República en el centro de la plaza, mostrando la apropiación simbólica de ese espacio como referencia de la demanda de derechos, libertades y respuestas por parte de los poderes públicos, como se estudia en otro de los capítulos de este libro. En medio de la confusión la represión policial buscó impedir la marcha de los manifestantes por la calle 18 de Julio. Tras algunas dispersiones, la multitud volvió a reunirse y comenzó a marchar rumbo al Consulado de Brasil. A pesar del recrudecimiento de la acción de la Policía —que dejó varios heridos, tanto civiles como uniformados—, los manifestantes empezaron «a dar mueras y a insultar

4 Sobre la representación del *otro*, ver Peter Burke (2005, pp. 155-175).

al Brasil».[5] Finalmente, gracias a la intervención de Evaristo Ciganda,[6] Juan C. Blanco[7] y José Manuel Sienra Carranza,[8] la multitud se calmó. En paralelo, otro grupo de manifestantes se dirigió hacia donde residía la Legación de Brasil, y en el camino se escucharon «gritos y silbidos ante el edificio, permaneciendo allí algunos momentos».[9]

La repercusión de estos acontecimientos no quedó solamente en estas protestas y enfrentamientos con las autoridades policiales. Las investigaciones en torno a los asesinatos de los orientales comprobaron la intromisión brasilera en territorio uruguayo, así como el asesinato en suelo oriental. Quedaba demostrado que los cuerpos habían sido arrastrados hacía el lado brasilero, lo que le daba a Uruguay fuertes argumentos para los reclamos diplomáticos correspondientes.[10]

---

5 *El Siglo*, Montevideo, 3 de setiembre de 1893, «Gacetilla. La manifestación de anoche».

6 Político, diplomático, periodista y profesor uruguayo, nacido el 26 de octubre de 1868 en Soriano. Egresado como abogado en 1891, dictó clases de Derecho Civil en la Facultad de Derecho y de Historia Nacional y Americana en Secundaria. Fue diputado por el Partido Nacional en representación de San José entre 1894 y 1897.

7 Nacido el 15 de setiembre de 1847 fue ministro de Estado, legislador y hombre público durante la segunda mitad del siglo XIX.

8 Diplomático, político y periodista nacido en 1843. Se doctoró en Derecho en 1865 y fue reconocido como distinguido estudiante. Fue miembro de la Legación uruguaya en Argentina en 1862 durante el Ministerio del Exterior a cargo de Andrés Lamas. Con la cruzada libertadora de Venancio Flores y la posterior caída del gobierno de Bernardo P. Berro y Atanasio Cruz Aguirre, se trasladó a Asunción en 1869 —cuando esta ya había sido tomada por los aliados, al final de la Guerra del Paraguay—. Allí estableció muchos vínculos que perduraron hasta su deceso. Fue ministro plenipotenciario de Uruguay en Asunción, entre 1873 y 1875, cuando irrumpió el militarismo. En su actividad periodística fue director de *La Democracia* en 1876, pero diferencias con su dueño, Juan José de Herrera, lo llevaron a renunciar. Durante el gobierno de Máximo Santos, trabajó en el diario *El Plata* junto a Carlos María Ramírez y fue muy crítico sobre los gobiernos militares. Fue opositor al gobierno civil de Julio Herrera y Obes y durante el de Lindolfo Cuestas, tras la disolución de la Cámara de 1898, ocupó una banca de diputado en el nuevo Parlamento, última vez que ocuparía un escaño. Falleció el 18 de junio de 1925.

9 *El Siglo*, Montevideo, 3 de setiembre de 1893, cit.

10 En paralelo a las negociaciones entre el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Legación Brasilera y la diplomacia de Río de Janeiro, el editor Santiago Rolleri publicó un folleto titulado *Los mártires de la frontera*. Bajo el seudónimo de S. Irrelor —ambigrama de su nombre—, el editor ofrece una crónica de los hechos y sus repercusiones, así como transcribe documentos y extractos de la prensa, colocando en la portada los retratos de Cardoso y González. En las primeras páginas aclara que lo acontecido en Rivera no es la primera intromisión *castilhista* en territorio oriental, y expresa que desde que se inició la revolución federalista eso se convirtió en un hecho frecuente, con el pretexto de perseguir a los enemigos federales. Continúa diciendo que los habitantes de la frontera estaban siendo víctimas «de la política solapada del mariscal Peixoto» y de las acciones de Castilhos, y finaliza haciendo referencia a la reacción del gobierno oriental,

El 10 de setiembre de 1893 *La Mosca* publicó un editorial titulado «Los mártires de la patria» en el que se lamentaba el fallecimiento del teniente Cardozo, ultimado «traidoramente, por una turba indisciplinada de soldados brasileros, desconocedora de las leyes del honor, del derecho de gentes y de los deberes internacionales». Anunciaba que reproducía en ese mismo número un retrato del oriental caído en servicio. A la vez, honraba también la muerte de Medardo González, deplorando «no poseer el retrato del heroico patriota». Finaliza diciendo: «¡Paz en la tumba de ambos orientales! ¡Que su memoria quede esculpida con caracteres de oro en el libro de la historia y en el corazón de los valientes hijos de esta noble República!».[11]

La República guía al pueblo en su reclamo en defensa de la soberanía ante los ataques de Brasil en la frontera. *La Mosca*, 10 de setiembre de 1893.

También se publica una interesante ilustración en la que República ocupa un lugar central y en la que se ve una personificación similar a las ya analizadas, siguiendo el modelo de *Marianne*. Se encuentra al frente de su pueblo, en una actitud de defensa frente a los ataques brasileros. Mientras enarbola el pabellón nacional, carga en su mano izquierda el escudo nacional como un escudo propiamente dicho, y al mismo tiempo pisa el escudo brasilero, acto que reclama la atención del lector al ser señalado por uno de los personajes del pueblo. Debajo se puede leer en verso: «La República Oriental/ fuerte y firme en su derecho. / Contra tropa sanguinaria/ De sus hijos pondrá el pecho». La vinculación directa entre el editorial antes citado, y esta frase al pie de la ilustración permite interpretar mejor la representación descripta (ver pp. 302-304).

Nuevamente, para el caso uruguayo, la valoración es positiva. Sin embargo, no es una república pidiendo justicia ante el ataque de Brasil, sino que aparece en una actitud combatiente. Se alza guiando al pueblo, levantando sus símbolos y defendiendo a *sus hijos*. La muerte de dos de ellos hace que se levante, dispuesta a pisar el escudo brasilero si es necesario y cargándolo con el legítimo derecho de defenderse. En este sentido, se asocia al concepto de república con el de pueblo: así como este se manifestó por los ataques y la muerte de dos compatriotas, a la república se la ve *poniendo el pecho* por sus hijos. Pero es un pueblo claramente identificable: su vestimenta formal permite inferir una referencia a los universitarios que protestaron por los sucesos de la frontera. De esta manera, las manifestaciones ocurridas son representadas como una actitud de la República misma. El concepto es presentado no solo como sistema de gobierno, sino que también refiere una forma de actuar cívicamente ante las ofensas recibidas de un enemigo.

Por otro lado, Brasil se muestra reducido a su escudo, que la República uruguaya pisa. En lugar de una representación animalizada se opta por su heráldica nacional en el suelo. La actitud beligerante de Uruguay, de defensa de su territorio y su pueblo, se complementa al señalar al enemigo contra quien se enfrenta. Brasil no es representada como una república, pues su actitud no es republicana, sino que es reducida a un escudo sobre el cual el Uruguay se para, para poner fin a las intromisiones.

---

que recién ante la muerte de Cardozo y González comienza a tomar medidas al respecto. Ver Irrelor, S. (1893), *Los mártires de la frontera*, Buenos Aires-Montevideo: Santiago Rolleri Editor.

11 *La Mosca*, Montevideo, 10 de setiembre de 1893, «Los mártires de la patria».

Según Eduardo Acevedo, tras los reclamos y negociaciones entre los representantes diplomáticos, el incidente se solucionó: «en un protocolo de enero de 1894, por el cual el Gobierno brasileño lamentaba y condenaba los delitos cometidos, concedía una indemnización de 100 contos a las familias del oficial y empleado asesinados, se comprometía a activar los procesos instruidos y a que se iniciaran los demás que fueran necesarios para castigar a los delincuentes» (1934, pp. 503-504). Sin embargo, el malestar de la población no desapareció, así como sucesivas intromisiones de fuerzas brasileñas al territorio uruguayo.

En las ilustraciones señaladas existen rasgos comunes en la presentación de la República uruguaya y en el distanciamiento de la brasilera. La carga sobre el concepto en sí es positiva en tanto sistema de gobierno, pero el manejo va más allá de la administración del poder público, pues se refiere a república asociada a los conceptos de nación y de pueblo y, en última instancia, de territorio.

Por otro lado, Brasil es representada peyorativamente, en especial cuando se apela al recurso de la animalización. La imagen del mono la aparta de la representación como república para denunciar el carácter bárbaro y salvaje de sus acciones en la frontera. Más aun, se la reduce a su escudo siendo subyugado por la República uruguaya al ser presentado como el enemigo contra quien se está dispuesto a combatir. De esta manera, las tensiones producidas en la frontera generaron modelos de representación distantes entre ambos países en los que Uruguay se identificaba como una república que seguía los valores propios a su forma de gobierno y sus características como nación, y, en cambio, Brasil era animalizada y reducida como enemigo ante las actitudes impropias al sistema republicano —acercándola así a las viejas actitudes monárquicas—.

La República de fiesta

Festejar fechas significativas fue —y continúa siéndolo— un elemento clave en la construcción identitaria de las naciones. Sin embargo, además de las obvias particularidades de cada *fecha patria*, mucho del significado y del esfuerzo empeñado responde al contexto en que se festeja. En este sentido, las celebraciones de la Declaratoria de la Independencia del Uruguay en 1894 son un interesante caso de análisis.

Sin ser un aniversario *redondo*, resulta interesante el despliegue en las celebraciones —desde el gasto en ornamentación, hasta la participación de las instituciones nacionales y de diplomáticos de distintos países—. La prensa justificó esto por una disposición legislativa la cual reglamentaba celebrar con gran pomposidad cada cuatro años.[12] Esto refiere a la Ley n.º 70, publicada en mayo de 1834, cuyos artículos 1 y 2 expresan que la Jura de la Constitución es la gran fiesta cívica, y que cada cuatro años será celebrada con demostraciones solemnes los días 4, 5 y 6 de octubre (Armand-Ugon *et al.*, 1930, p. 393).

No obstante, el 25 de agosto no fue declarado fecha patria hasta 1860, durante el gobierno de Berro. En la nueva normativa, se expresa que el 25 de agosto, el 25 de mayo y el 18 de julio pasaban a ser fechas patrias. A su

12 *El Siglo*, Montevideo, 4 de agosto de 1894, «La Comisión de Festejos para la conmemoración de la Independencia Nacional».

vez, se establecía la Declaratoria de la Independencia como «la gran fiesta de la República», y se reiteraban las demostraciones solemnes cada cuatro años (Alonso Criado, 1877, pp. 299-300). A pesar de este argumento, el esfuerzo por parte del Gobierno podría pensarse sobre la base del contexto regional, particularmente en torno a las relaciones internacionales con los países vecinos.

Según *El Siglo*, los preparativos para la conmemoración del 69.º aniversario de la Declaratoria de la Independencia daban cuenta de la dimensión que tomarían los festejos patrios. El proyecto preveía decoraciones en distintos espacios de la ciudad. Se dispuso cerrar la plaza Cagancha con «un gran baluarte», guarnecido de cañones, donde se levantaría un torreón «coronado por una artística alegoría de la libertad».[13] Se había pensado en un «gran arco morisco en el centro del baluarte, de proporciones tales que serviría de marco a la estatua de la Libertad».[14] Sin embargo, la Comisión de Festejos modificó esta parte del proyecto, estableciendo una reproducción de la puerta de la antigua ciudadela de Montevideo, que entonces adornaba el frontis de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Estas construcciones efímeras serían iluminadas con luces variadas.[15]

Conmemoración de la Declaratoria de la Independencia. Montevideo, 25 de agosto de 1894. CdF IM-UY Archivo histórico 0058FMHB y 0059FMHB.

En la plaza Independencia se elevaría en el centro un gran arco del triunfo, de aproximadamente 24m de alto. Tendría una inmensa cúpula que «[sustentaría] la estatua de la libertad, circundada de trofeos alegóricos».[16] Las columnas de este arco contarían con transparentes que reproducirían

> uno, el cuadro de los Treinta y Tres del pintor Blanes, otro el cuadro de la batalla de Las Piedras, el tercero una vista de la Piedra Alta, paraje en que se juró la Constitución y el último representando el acto de la solemne entrega al general Artigas de la espada de honor que, en premio a sus servicios a la causa de la independencia, le discernieron algunas de las provincias argentinas.[17]

El proyecto preveía también la colocación de transparentes con lemas de trecho a trecho y en el centro del arco se colocaría una gradería «cubierta por un gran dosel, sostenido por elegantes mástiles, adornados de guirnaldas». En el centro del semicírculo formado por estas graderías estaba previsto instalar un tablado para oficial la misa campal y luego efectuar la entrega de medallas a los guerreros del Paraguay. Una vez realizada esta parte de los actos, las graderías serían retiradas para dejar libre la circulación. En distintos ángulos de la plaza, y frente a la Casa de Gobierno, se dispondrían ocho columnas, profusamente

13 *El Siglo*, Montevideo, 3 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de agosto».

14 Ídem.

15 Ídem.

16 Ídem.

17 Ídem. Es menester señalar que la Constitución no se juró en la Piedra Alta como sostiene el articulista, sino que el sitio se monumentalizó como el lugar en el que se declaró la Independencia. Sin embargo, tampoco fue el lugar donde se instaló el gobierno provisorio que proclamó las leyes fundamentales de la provincia, cuya sede se encontraba en una casa en una de las esquinas de la plaza del pueblo de Florida. Este *error* o *confusión* da cuenta del desconocimiento o falta de investigación en la construcción del relato de la Historia nacional de la República Oriental en ese período.

iluminadas y coronadas por un minarete. Donde termina la avenida 18 de Julio, en el centro de la vereda, se erigiría una gran fuente luminosa.

Según *El Siglo* sería de grandes proporciones, compuesta de luminosas cascadas, una inmensa cúpula y en el centro se elevaría una alegoría de la patria. La plaza estaría rodeada de columnas decoradas que ayudarían a soportar los arcos de iluminación y la ornamentación de la calle Sarandí y la plaza Constitución.

Por 18 de Julio, las cuadras entre la plaza Independencia y la Cagancha estarían sumamente iluminadas y a ambos lados se dispondrían, de trecho en trecho, «ligeros y elegantes pilares adornados con follaje y trofeos de armas. Esos pilares [irían] unidos por arcos, que [ostentarían] en el centro resplandecientes soles que [serían] otros tantos focos de luz eléctrica».[18]

En próximos números, *El Siglo* informaba que en la Plaza de Armas se proyectaban atractivos espectáculos y fuegos artificiales y que «durante las fiestas [recorrería] las calles un monumental carro alegórico, arrastrado por ocho hermosos caballos» que llevaría «una estatua representando a la República y 19 niñas vestidas con los colores nacionales, simbolizando los departamentos».[19]

Finalmente, se proyectó una obra sinfónica para esta fiesta, a cargo del compositor uruguayo Tomás Giribaldi. El citado periódico expresa que sería presentada en el Politeama el viernes 24 de agosto, como parte de los festejos, y «[terminaría] en una grandiosa apoteosis que [daría] su nota más alta y avasalladora al levantarse el telón, y aparecer la estatua de la Libertad con las banderas oriental, argentina, paraguaya y brasilera entrelazadas». Se había elegido el viernes 24 para la ejecución de «esta gran sinfonía, cuya combinación [permitía] anticipar que [sería] de un efecto potente, por ser ese día el del reparto de las medallas».[20]

La prensa dio cuenta de que lo proyectado se cumplió casi en su totalidad. A su vez, algunas fotografías relevadas de los días del festejo permiten observar varias de las decoraciones descriptas. Los programas del festejo señalan que las actividades por el aniversario patrio fueron llevadas a cabo en tres días: 24, 25 y 26 de agosto. El 24 de mañana se programó la recepción oficial de las comisiones militares argentina y brasilera. Al mediodía ocurriría la misa campal a cargo del obispo de Montevideo —la que por el mal tiempo no pudo oírse y debió posponerse—, para luego pasar a la entrega de medallas a los ex combatientes de la Guerra del Paraguay,[21] terminando el día con una noche de gala en los distintos teatros de la ciudad.

El día 25 comenzó con dianas al amanecer y la distribución de socorros a los pobres a cargo de la Comisión de Damas. A la una de la tarde se programó el *Te-Deum* en la catedral, para luego dar paso al desfile de escolares que colocaron coronas de laurel en la estatua de Artigas. Posteriormente, se pasó revista militar a las tropas del Ejército nacional y a las siete de la tarde se procedió a una marcha de antorchas que partió desde la plaza Cagancha. De noche se desarrolló una función de gala en el teatro Solís, donde se otorgó el premio al poeta ganador del certamen en honor al aniversario de la independencia. Para el último día de los festejos se llevó a cabo una gran fiesta hípica en el Hipódromo

18 *El Siglo*, Montevideo, 3 de agosto de 1894, cit.

19 *El Siglo*, Montevideo, 5 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de agosto».

20 *El Siglo*, Montevideo, 22 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de agosto».

21 En torno a este tema, cfr. Reali, 2019 y 2021.

Conmemoración de la Declaratoria de la Independencia. Montevideo, 25 de agosto de 1894. CdF IM-UY Archivo histórico 0064FMHB y 0063FMHB.

Nacional de Maroñas, con desfiles militares entre las carreras. De noche, nuevas funciones de gala en los distintos teatros de la capital.[22]

En las distintas actividades llevadas a cabo se puede apreciar cómo la representación de la república dice presente —en sus distintas variantes, asociada muchas veces a conceptos de patria, independencia y libertad—. Si se observa la ornamentación que vistió a la ciudad en esos tres días, en reiteradas ocasiones la república es personificada bajo un estilo francés, siguiendo el modelo de *Marianne*. Las fotos de los festejos permiten ver las distintas construcciones efímeras que adornaron las plazas y calles de Montevideo (ver pp. 336-338). Así se distingue, como señala *El Siglo*, que la «alegoría a la Patria» sobre la fuente carga en su mano un pabellón y porta en su cabeza un gorro frigio. En otra fotografía, puede apreciarse una figura similar de una mujer con el mismo gorro, levantando su mano —aunque no se distingue si carga algo en ella—. Ubicada en el mismo eje del arco con cúpula de la plaza Independencia, esta figura descansa sobre un pedestal con inscripciones, pabellones y otra figura que se asemeja a una armadura con yelmo. Esta centralidad de la imagen de la República —compartida en algunas ocasiones con la figura de Artigas—, se ve reafirmada en el carro alegórico. Como se describe, el carro tirado por ocho caballos carga la figura de una república acompañada de diecinueve niñas, que representan los departamentos.

Se podría pensar esto bajo los mismos postulados con que Carlos Reyero analiza la relación entre la figura central de la personificación de España con sus provincias o reinos (2010). El autor da cuenta que esta tradición de «matronas e hijas» puede ser ubicada tanto en la monarquía española del Antiguo Régimen como en los períodos constitucionales del siglo XIX. Ya sea la república o la monarquía, colocada como figura central, rodeada de las personificaciones de distintas provincias, reinos o ciudades, apela a un mensaje unidad. Esta unidad puede ser planteada como subordinación de las hijas a la madre —cual vasallos— o como mensaje de reconocimiento de la autonomía local, pero bajo el cuidado de una figura superior (Reyero, 2010, pp. 11-28). En los festejos de 1894, la figura republicana central puede leerse como una matrona que se rodea de sus hijas. Su sistema de gobierno permite que cada departamento tenga una ligazón común; la república se compone de cada una de sus hijas, y estas la acompañan en el mismo nivel que sus hermanas.

En el 69.º aniversario de la Declaratoria de la Independencia, el concepto de república tuvo una representación central. Asociada a conceptos como patria, independencia o libertad, existió una forma de personificar que fue común en estos festejos. Acompañada de distintos atributos, con variaciones en sus ropas, e incluso junto a sus *hijas*, los festejos del 25 de agosto de 1894 apelaron a esta imagen buscando dar un mensaje. La república se representó firme, triunfante y a la vez combativa; se mostró unida, acompañada por sus hijas que la reconocían como su madre en cada rincón del país. La república señalaba el camino, y en este festejo patrio, fue celebrada para que continuara haciéndolo. El Gobierno buscó dar un mensaje a sus habitantes y a

22 *El Siglo*, Montevideo, 22 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de agosto» [Programa] La rendición de cuentas presentada permitía afirmar a *El Siglo* que los festejos se habían cumplido ampliamente (*El Siglo*, Montevideo, 31 de agosto de 1894, «Casa de Gobierno, Las cuentas de la fiesta».

los extranjeros que participaron en los festejos: la República Oriental del Uruguay se encontraba firme, libre, triunfante y siempre lista para defender aquello por lo que había luchado.

Este despliegue en los festejos podría pensarse como un discurso con doble destinatario. Primero, un mensaje interno del Gobierno nacional a sus habitantes, dando cuenta de la unidad y estabilidad del país. Teniendo en cuenta las consecuencias de la crisis de 1890, así como los temores revolucionarios y de una posible guerra civil, se buscó transmitir a los ciudadanos un mensaje de estabilidad. Por otro lado, también existió un mensaje hacia el exterior —y en particular destinado a Brasil—: Uruguay era una nación independiente y civilizada que marchaba triunfante hacia el progreso. El país se mostraba a ojos de los extranjeros como una República consolidada, unida y dispuesta a defenderse. El mensaje oficial apelaba a poner sobre el escenario la imagen de un país próspero, fuerte, y civilizado.[23]

Repúblicas hermanas

Diploma de reconocimiento y constancia de entrega de medallas conmemorativas de la Guerra contra el Dictador de Paraguay

Como parte de los festejos de la Declaratoria de la Independencia en 1894 se llevó a cabo la entrega de medallas a los excombatientes de la Guerra de la Triple Alianza. En principio, esta entrega de medallas parecería plantear una interrogante sobre su relación con la fecha que se conmemoraba, pero al analizar el contexto de las relaciones internacionales —particularmente con Brasil—, se podrían aventurar algunas respuestas.

El programa oficial pautó la entrega de medallas el día 24 de agosto, luego de la misa campal. En días previos se había llevado a cabo la entrega de medallas especiales a los familiares del general Venancio Flores. El 21 de agosto, a las dos y media de la tarde, en el salón de actos públicos de la Casa de Gobierno, los gobiernos argentino y uruguayo habían obsequiado una medalla de oro a sus hijos. En una ceremonia sencilla, el presidente oriental entregó las medallas al general Fortunato Flores, «pronunciando breves palabras en el sentido de la justicia de aquel honor discernido por el gobierno argentino y el oriental a los eminentes servicios que prestara el general don Venancio Flores a la causa que defendieron las naciones aliadas contra el Paraguay».[24]

Las comisiones militares argentina y brasilera habían traído cada una sus medallas para honrar a los guerreros del Paraguay, que serían entregadas junto a un diploma que llevaba impresa la efigie de la república, a la que se le agregaban los símbolos nacionales de los aliados (ver pp. 341-343).

Se procedió a la entrega de medallas en un tablado dispuesto al efecto, bajo el arco del triunfo ubicado en el centro de la plaza Independencia. El primero en tomar la palabra fue el ministro argentino en Uruguay, Enrique Moreno, y destacó que el acto tenía «un alto significado para la política internacional de América». Indicó que la campaña del Paraguay se había hecho contra una «tendencia» y no contra el pueblo de ese país. Culminó sus palabras destacando que lo que se vivía en estas fiestas demostraba «que los pueblos de América sienten el anhelo de acercarse, de vivir en la más perfecta solidaridad, recordando sus glorias pasadas y aspirando a un destino grandioso que solo alcanzarán

23 La relación entre *república* y *civilización* se analizará en el siguiente apartado.

24 *El Siglo*, «Casa de Gobierno. Medallas a deudos de Flores», Montevideo, 22 de agosto de 1894.

mientras mantengan la Paz y sea la lealtad la base inconmovible de sus relaciones políticas».

Luego tomó la palabra el ministro brasilero en territorio oriental, Victorino Monteiro, quien exclamó que esta conmemoración patriótica traducía

> brillantemente los sentimientos de solidaridad fraternal de las naciones aliadas, sentimientos que la acción del tiempo ha grabado poderosamente en el espíritu y el corazón de los pueblos de las mismas naciones que proclaman como condición indispensable para la conquista del progreso, engrandecimiento y mantenimiento de la paz y del orden, bases incontestables de la felicidad suprema de los países sud americanos, El hecho conmovedor que vamos a presenciar no simboliza vanidades internacionales; es, si, la proclamación elocuente de los sentimientos altruistas de las sociedades modernas, que, inspiradas en la justicia y en el derecho obedecen a esos principios como resultado de la gran fuerza impulsora de la civilización.[25]

Resultan interesantes las palabras con que cierra su alocución el ministro brasilero, señalando que se encontraba conmovido por estar representando a su nación en tan importante día, y expresaba:

> Las tradiciones históricas, los intereses colosales que los ligan y, sobre todo, la solidaridad de las instituciones republicanas que constituyen el supremo vínculo de nuestras aspiraciones, son seguras garantías para desenvolvimiento material y social de nuestros países que, impulsados por el sentimiento de la fraternidad, repercutirán en el futuro como un ejemplo radiante de la fecunda civilización americana.[26]

Destacaba y caracterizaba a las instituciones republicanas como la base de la fraternidad entre los pueblos hermanos antes enfrentados en una guerra contra un gobierno que se reputaba tiránico y por fuera de esas instituciones de progreso.

Tras la intervención de los representantes extranjeros, el ministro de Guerra del Uruguay pronunció un largo discurso exaltando el patriotismo y la importancia que revestía este acto. Señaló que las medallas no eran solo un premio a

> los rasgos de heroísmo del ejército oriental, sino también nuevos vínculos que hagan imperecederas las mutuas simpatías de los tres ejércitos y consoliden más y más las relaciones cordiales que ligan a los gobiernos de los tres pueblos que combatieron juntos por ideales muy levantados y sin mezquinas aspiraciones de dominio, ni de conquista.[27]

Finalmente, para cerrar los discursos, el presidente Idiarte Borda tomó la palabra. Manifestó que la lucha que se conmemoraba en este acto había hecho que en el presente el Paraguay viviera «feliz y libre a la luz fecundante de la civilización», lucha que se había producido «para ensalzar en un coro de conquistas

25 *El Siglo*, Montevideo, 25 de agosto de 1894, «Las fiestas patrias».

26 Ídem.

27 Ídem.

progresistas y civilizadores la definitiva realización de la fraternidad de las naciones aliadas».[28]

En los discursos se insistió en presentar la *buena amistad* y la *fraternidad* entre las tres naciones. Se apeló al pasado como punto de encuentro donde estuvieron en pie de igualdad, y bajo una misma alianza: la guerra contra el Paraguay bajo la dictadura de Francisco Solano López. Este argumento da cuenta también de una postura historiográfica en torno a ese conflicto. Desde un pensamiento *mitrista* y una postura de *civilización y barbarie*, el conflicto de la Triple Alianza fue presentado como una cruzada por la civilización. Esta carga civilizatoria, otorgada por el relato, a las acciones contra López, hacía del esfuerzo aliado una lucha que iba más allá de la simple derrota militar del *dictador*. Esta interpretación no solo fue la justificación de la guerra, sino también puede ser pensada como elemento de comunión entre Argentina, Brasil y Uruguay en esta entrega de medallas. En otras palabras, fue durante su alianza que las tres naciones se encontraron en pie de igualdad —al menos en el discurso— por una lucha mayor. Dos repúblicas y un imperio luchando por la civilización, y ahora se volvían a encontrar las tres como repúblicas unidas y celebrando su triunfo ante la barbarie. Al mismo tiempo, dejaban una puerta abierta hacia una posible recuperación de la relación con el Paraguay, como república hermana, si se atiende al discurso del ministro de Guerra del Uruguay.

Teniendo en cuenta las relaciones uruguayo-brasileras ya descriptas, la participación brasilera en la entrega de medallas adquirió otro cariz. De esta manera, las palabras del ministro Monteiro tienen un significado mayor; ese llamado a la «solidaridad entre las instituciones republicanas» era el camino que el representante diplomático invitó a recorrer. Así como en el pasado Brasil y Uruguay se encontraron bajo el sentimiento de fraternidad por una causa común, en el presente ambos países deberían conservar esa buena relación, pues —parafraseando a Monteiro— era la segura garantía para el desenvolvimiento material y social de ambos países. Las relaciones debilitadas entre el gobierno oriental y brasilero, brindaban un marco capaz de contextualizar mejor la participación brasilera en los festejos. En este sentido, los discursos pronunciados procuraron sentimientos de «buena vecindad» entre ambos países.

Esta demostración de buenas intenciones no solo se redujo a la palabra. Pocos días después de finalizados los festejos oficiales, Monteiro se dirigió a distintas autoridades del gobierno y del Club Uruguay, a fin de organizar un baile en agradecimiento y en honor a la independencia oriental. Según la prensa, el despliegue del baile significó un hito en las fiestas sociales de la capital, donde se encontraron una vez más miembros del Gobierno, diplomáticos brasileros, y comisiones militares de ambos países.[29] Dos días más tarde, en la

28 *El Siglo*, Montevideo, 25 de agosto de 1894, «Las fiestas patrias»., cit.

29 Reckziegel (1999) señala que el papel de Victorino Monteiro al frente de la legación brasilera en Montevideo puede ser entendido como una «diplomacia marginal» en el contexto de la revolución federalista. Sostiene la autora que dicho diplomático —quien había sido nombrado para su cargo por presiones de Castilhos, y con el visto bueno de Peixoto— operó en beneficio de los intereses del gobierno de Río Grande del Sur, más que en los intereses generales de Brasil. En ese sentido, señala que, con el fin de ganar el

Casa de Gobierno, los representantes brasileros entregaron en nombre de su gobierno medallas conmemorativas a los deudos de Venancio Flores y Enrique Castro —al igual que lo había hecho antes la comisión argentina—. En presencia de autoridades orientales, el general Fortunato Flores y el ministro de Fomento, el ingeniero Castro, recibieron las medallas correspondientes a sus padres. Acto seguido, tomó la palabra el ministro de Relaciones Exteriores uruguayo, quien alabó este gesto del Gobierno brasilero, expresando «que no es sólo un testimonio elocuente de los vínculos de amistad que nos ligan al Brasil, sino una demostración inequívoca de la elevada consideración y respeto que ese país hermano profesa a la memoria de nuestros queridos e inolvidables generales Flores y Castro».[30] Finalizaba sus palabras anunciando la conformación de una comisión encargada de llevar las medallas a los excombatientes brasileros de la Guerra del Paraguay.

Terminada su misión, la comisión militar brasilera regresó a su país el 6 de setiembre. Durante su participación en los festejos, desde la entrega de medallas hasta el ofrecimiento de bailes y banquetes, los representantes brasileros se esforzaron por demostrar las buenas relaciones entre ambos países. En este sentido, resultan ilustrativas las palabras de un corresponsal de *O Paiz*, reproducidas en *El Siglo*, que hacía «algunas consideraciones propias al historiador» sobre «las ventajas que nuestro país puede obtener de comisiones como la que nombró para llevar las medallas conmemorativas al estado Oriental».[31] Señala los temores que debían dejar de lado las repúblicas hermanas, para constituirse como tales:

> Los pueblos del Plata viven realmente en un estado de constante prevención con respecto a la política internacional del Brasil, que ellos consideran como una continuación de la política de los tiempos coloniales y aún del régimen imperial, esto es, una política de intervención y quizás de anexión.
>
> La convivencia, aunque temporaria de los oficiales de nuestro ejército y armada con los de las Repúblicas platinas, le habilitó a sondearse mutuamente, por decirlo así, y reconocer que el Brasil no es una nación que pretenda fundar su grandeza sobre el poder de las armas.
>
> Los oficiales brasileros que tomaran la palabra durante las fiestas uruguayas, se esforzaron en acentuar nuestros propósitos de respetar la autonomía e integridad de las naciones vecinas, tratando si de extender hacia las repúblicas platinas los lazos de sociabilidad que deben unir a todos viviendo bajo el mismo régimen libre y progresista.
>
> En ese sentido se puede decir que los oficiales brasileros ejercieron aquí una misión de paz y de amor.

---

apoyo de las autoridades orientales —en busca de la reclamada neutralidad, y el apoyo para perseguir a los federales en territorio uruguayo— apeló, entre otras estrategias, a la realización de banquetes en honor a distintas figuras políticas del país. El banquete ofrecido a las comisiones militares brasilera y oriental puede ser entendido en esta estrategia diplomática de Monteiro.

30 *El Siglo*, Montevideo, 5 de setiembre de 1894, «Casa de Gobierno. Las medallas del Brasil a los deudos de los generales Flores y Castro».

31 *El Siglo*, Montevideo, 27 de setiembre de 1894, «Del Brasil».

> Juzgamos disipadas en gran parte las desconfianzas de nuestros vecinos respecto de nuestro país.[32]

Esta *misión de paz y amor*, esta intención de *sondearse* con los vecinos y de asegurarse el respeto a *la autonomía e integridad* de cada país, tendría una nueva instancia en noviembre de 1894. Como se había anunciado durante los festejos, el Gobierno oriental conformó una comisión militar encargada de devolverles los honores a sus pares brasileros y de llevar las medallas a los excombatientes de la Triple Alianza de aquel país. Esta comisión estaba conformada, casi en su totalidad, por los mismos miembros de la comisión militar encargada de recibir a los militares argentinos y brasileros; con la diferencia de que la presidencia estaría a cargo del ministro oriental en territorio brasilero, el Dr. José Vázquez Sagastume. En un principio, el acto de entrega de medallas se había programado para mediados de octubre, pero las autoridades brasileras prefirieron retrasarlo hasta noviembre y así hacerlo coincidir con los festejos del 15 de ese mes en honor a la instauración de la República.

Sin embargo, las tensiones no habían desaparecido del todo, y nuevos conflictos en la frontera continuaron poniendo en alerta a las autoridades de uno y otro lado. En los primeros días de octubre, aparecieron noticias de una nueva violación al territorio uruguayo por fuerzas *castilhistas*, en el departamento de Artigas. *El Siglo* señaló que el Gobierno había impartido «órdenes severas a las fuerzas destacadas en la frontera». Sin embargo, ni el ministro de Guerra, ni el de Relaciones Exteriores, hicieron declaraciones al respecto. Se atribuía este silencio a una actitud de reserva «para no entorpecer las gestiones que deben haberse entablado con el objeto de obtener la satisfacción debida» [33]. Tres días más tarde, una nueva intromisión brasileña se informaba desde Rivera. Una vez más, fuerzas del gobierno de Río Grande habían ingresado al territorio oriental, atacando a personal policial uruguayo y carneando algunas ovejas[34].

No obstante, las protestas no solo provenían del lado uruguayo. La prensa brasilera reiteraba sus denuncias contra el Gobierno oriental, acusándolo de apoyar a los revolucionarios federales. En medio de este intercambio de acusaciones, denuncias y reclamos,[35] la comisión militar oriental se preparaba para

---

32 *El Siglo*, Montevideo, 27 de setiembre de 1894, «Del Brasil»., cit.

33 *El Siglo*, Montevideo, 7 octubre de 1894, «Casa de Gobierno. El atropello en la frontera».

34 *El Siglo*, Montevideo, 10 de octubre de 1894, «Desde la frontera».

35 Otro hecho que ahondó en las tensiones en las relaciones diplomáticas entre Brasil y Uruguay fue la difusión de un supuesto telegrama del ministro brasilero en territorio uruguayo, el Dr. Victorino Monteiro. El mismo es señalado como una comunicación reservada de la Legación brasilera, donde se deja constancias de las actividades de Monteiro en torno a las acciones de las fuerzas riograndenses en la frontera. Se da cuenta de distintas presiones, conversaciones y negociaciones con miembros del Gobierno oriental, a fin de destituir autoridades locales afines a los revolucionarios federalistas. Al momento de conocerse este supuesto telegrama, el ministro brasilero se encontraba en su país; la prensa uruguaya fue acusada por su par brasilera de dar crédito a este documento, señalándole como falso. Desde los periódicos uruguayos se expresa que los detalles allí brindados solo pudieron haber salido del conocimiento interno de los

embarcarse rumbo a Río de Janeiro. El 2 de noviembre partió hacia la capital brasilera, para arribar el 6; según el programa oficial de las fiestas, estas se extendieron desde el 10 hasta el 15 de noviembre, y fue el primer día el asignado para la ceremonia de entrega de medallas.

Coincidiendo con la conmemoración del 5.º aniversario de la proclamación de la República, el gobierno brasilero desplegó una gran cantidad de recursos en la ornamentación de la ciudad; en especial la Plaza de la República, y los edificios circundantes, que serían iluminados con luz eléctrica. Como estaba programado, el 10 de noviembre se procedió a la entrega de medallas por parte de la Comisión oriental, en el Palacio de Itamaraty. El primero en tomar la palabra fue el representante del Ministerio de Guerra brasilero, el General Costallait, quien ocupaba el lugar de Floriano Peixoto, que se encontraba enfermo. Comenzó su discurso recordando la lucha que unió a «tres pueblos americanos, hermanados en un sentimiento generoso que nacía de lo íntimo de su pecho», quienes marcharon juntos con el propósito de «llevar la libertad a otro pueblo hermano, oprimido por la tiranía» [36]. Dirigiéndose a la Comisión oriental expresa:

> Hoy venís, señores, a adornar los pechos de los que fueron vuestros hermanos en la lucha y en el sufrimiento y vuestros compañeros en la gloria y en la victoria, con esas medallas que ellos legarán a sus hijos como un estímulo para imitar su valor.
>
> Decid al generoso y heroico pueblo que os envía y a su digno gobierno, que el pueblo brasilero y su gobierno reciben de vuestras manos ese testimonio de fraternidad leal y por sus conciudadanos que lo merecieron, les retribuye con los mismos sentimientos de lealtad y la fraternidad; decid al soldado oriental que el soldado brasilero, que en este momento solemne me enorgullezco en representar, lo abraza con la misma cordialidad con que otrora Osorio abrazó a Flores.[37]

Repúblicas uruguaya y brasilera frente a la construcción efímera de la plaza de la República (Río de Janeiro), en la tapa del número especial de *Illustraçao Sul Americana* de 1894.

Plaza de la República, en los festejos en Río de Janeiro en Noviembre de 1894. MHN-UY Colección Fotográfica A 83, *Ordem e Progresso. Festas Republicanas. Novembro de 1894*, 1894, detalle.

Las palabras pronunciadas por el representante brasilero guardaban relación con las ya analizadas. Al igual que en Montevideo, ambas comisiones militares diplomáticas pregonaron un discurso de amistad y fraternidad. A la par, las acusaciones y denuncias por los problemas en la frontera continuaban y eran al momento de las fiestas un tema sin resolver. Una vez más, la entrega de medallas en medio de un aniversario patrio puede ser vista como una oportunidad para mostrar las buenas intenciones de ambas partes. Este mensaje mutuo de acercamiento se manifiesta también en la representación iconográfica de la República.

En conmemoración de la visita de la comisión militar oriental, la imprenta de la *Illustração Sul Americana* publicó un número especial en honor a los

representantes diplomáticos de Brasil. Si bien no quedó clara la veracidad de este telegrama, las sospechas en torno a las articulaciones de Monteiro —en estrecha relación con el gobierno riograndense de Julio de Castilhos— para combatir la revolución federalista eran conocidas en la opinión pública. Esto ha sido estudiado, bajo el concepto de «diplomacia marginal», por la historiadora Ana Luiza G. B. Reckziegel (1999).

36 *El Siglo*, Montevideo, 23 de noviembre de 1894, «Del Brasil».

37 Ídem.

representantes de ambos países. En su tapa se presentaba una imagen confeccionada por la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo, donde se pueden ver dos imágenes conocidas (ver pp. 339-340). Estrechándose la mano, aparecen dos repúblicas con gorro frigio, de tez blanca, con el pelo suelto y vistiendo túnicas muy similares. La de la izquierda sostiene la bandera uruguaya, mientras que la de la derecha, la brasilera. Detrás de ellas aparece una construcción efímera, similar a la proyectada en la plaza de la República en Río de Janeiro. Al pie de la ilustración descansan tres pabellones de cada país, con armamentos y otros elementos militares.

El mensaje parece claro: dos repúblicas hermanas, en pie de igualdad, estrechando sus manos en señal de amistad. El edificio detrás también aporta al significado contextualizando el encuentro en un lugar y momento determinado. La propia publicación brinda la siguiente explicación del grabado de la tapa:

> La carátula de este número único, trabajo de litografía, ha sido hecha en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios y copiada del original en portugués que representa el hermoso palco en forma de Panteón, construido en la plaza de la República de Río Janeiro, frente al Ministerio de la Guerra, expresamente para el acto de la distribución de las medallas.
>
> Las figuras alegóricas representan dos Repúblicas estrechándose las manos ante el acto fraternal e imponente[38].

Las palabras que introducen esta publicación van por el mismo camino. Dando cuenta de la importancia que reviste el hecho que conmemora este número especial, se señala que la capital «palpita de contento por la honrosa visita de los representantes militares de la simpática y varonil República Oriental del Uruguay». Y continúa expresando:

> Y ¿cómo los brasileros no deben querer a los orientales? Ambas nacionalidades están vinculadas tanto por la aproximación de las fronteras y por la comunidad de intereses de orden económico, intelectual, moral y social, como por la remota tradición de raza.
>
> Las dos repúblicas descienden de la misma rama del majestuoso árbol de la raza latina.
>
> La nación Oriental, desde las distantes épocas de su desarrollo político y social, se preparó para constituirse libre, autonómica e independiente.

No obstante, resulta interesante que se señale, además de la comunión de intereses y la proximidad fronteriza, el carácter de *libre, autonómica e independiente* de Uruguay. Si se recuerda el artículo del corresponsal de *O Paiz*, se destacaba la importancia de que Brasil dejara en claro su respeto por la autonomía e independencia de sus vecinos. Ahora, en un nuevo encuentro entre ambos países, el mensaje se repite y es representado con esas dos repúblicas estrechando sus manos. El artículo continúa recordando los vínculos entre ambos países, y la

38 *Illustração Sul Americana*, «Uruguay-Brasil. Número especial de la Illustração Sul Americana dedicado por la Comisión Militar Brasilera a la Comisión Militar de la República Oriental del Uruguay», Río de Janeiro, 1894, p. 8.

República Argentina, haciendo especial hincapié en la alianza contra el gobierno de López. Al finalizar se señala que, además de honrar a quienes participaron en la lucha contra la tiranía en el Paraguay, la entrega de medallas por parte de los orientales es una demostración:

> de la estima, la efusión de los sentimientos del alma de los pueblos, pertenecientes al mismo grado de civilización. Orientales, Brasileros y Argentinos, constituyen este imponente agrupamiento humano, que se perfecciona cada vez más en cultura y progresivamente desarrolla sus fuerzas en el continente del Sud.
>
> La forma gubernativa republicana, fraternizó las tres nacionalidades en el cosmos político; faltaba entretanto que el lazo de la afección, el encanto de las relaciones cordiales, de espontánea voluntad, se demostrase.[39]

La revista continúa publicando pequeñas biografías de los presidentes de cada país, y de los miembros de ambas comisiones militares —reproduciendo algunos de sus retratos—. Al finalizar, se realiza un pequeño balance de lo vivido en este encuentro entre representantes de ambas naciones, expresando que:

> Las demostraciones de estima que nuestro pueblo ha dado a la gloriosa nación del Río de la Plata, que fue nuestra cariñosa hermana en los días más tristes de la guerra contra el Dictador del Paraguay; las aclamaciones con que saludó a sus respetables emisarios; las expansiones diarias que en ocasión de las fiestas se han producido, han venido a patentizar palpablemente a la faz del mundo entero, y de manera irrefragable, los altos sentimientos del pueblo brasilero en relación con la unión americana y a la amistad indispensable entre países ligados tan estrechamente por la vecindad y por la raza.[40]

A lo largo de estos intercambios diplomáticos es posible observar intenciones de ambos países. Si se tiene en cuenta que, en los meses previos, las relaciones brasilero-uruguayas vivieron momentos de tensión, estas instancias indican algo más que una correcta cordialidad entre vecinos. Las atenciones dispensadas por unos y otros tuvieron como hilo conductor reafirmar —parafraseando al ministro de la guerra uruguayo— «los lazos de simpatía con una República hermana».

Partiendo de una postura historiográfica que liga a Brasil, Uruguay y Argentina bajo la lucha por la *civilización* en la guerra contra López, se planteó un discurso de comunión entre dos naciones que —como en el pasado— estrechaban sus manos en pie de igualdad. Antes, un imperio y una república pusieron sus diferencias a un lado por un bien mayor; ahora, dos repúblicas se encontraban celebrando los lazos históricos que las unían y que debían proyectarse hacia el futuro. Ambos gobiernos vieron en estos festejos la oportunidad de dar un mensaje a su vecino. Para Uruguay, la oportunidad de demostrar que desde el Gobierno se llevaba adelante una postura neutral en el conflicto interno brasilero, haciendo que sus reclamos por los conflictos en la frontera tuvieran justificación.

---

39 Las citas en ibídem, pp. 1-2.

40 Ibídem, p. 8.

Para Brasil, reparar las ofensas al Estado uruguayo por las violaciones a su territorio, y así asegurar su neutralidad en la guerra contra los federales. A su vez, una oportunidad de dar el mensaje de una nueva dirección en las relaciones internacionales del Estado brasilero para con sus vecinos. En otras palabras, hacer desaparecer los viejos fantasmas del imperialismo monárquico, y presentarse como una República que seguía el camino civilizado de buena vecindad.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se han observado distintas representaciones de la República uruguaya, en relación con las representaciones de Brasil. La mirada comparativa permite comprender mejor la relación entre iconografía y conceptos políticos.

Tomando una coyuntura particular en las relaciones internacionales entre ambos países, fue posible observar tradiciones de larga duración en las formas de representarlos. A la par, se puede observar cómo estas tradiciones entran en diálogo con los acontecimientos que ayudaron o desfavorecieron el entendimiento entre brasileros y uruguayos.

En este sentido, puede decirse que, en los momentos de conflictividad, la prensa uruguaya apeló a la animalización y desprestigio de Brasil. Al recurrir a la figura del mono —como representación despectiva del Estado brasilero— se criticaba al país vecino, recordándole su pasado monárquico y esclavista; a su vez, puede ser entendido como una forma de denunciar aspiraciones imperialistas, que se pensaban impropias para una nación que había abandonado la monarquía, para convertirse en una república. Por otro lado, la animalización del Brasil a través del mono es una forma de reafirmar el carácter republicano y la entonación positiva del concepto de república y su representación visual.

No obstante, cuando Uruguay se vio amenazado, las representaciones de la república adquirieron un tono beligerante. Se la presentó en actitud guerrera, defendiendo a su pueblo, y pisando el escudo del enemigo. Era una república lista para la batalla, sin temor, y con aires de triunfo. Se levantaba como una exaltación del valor republicano frente a actitudes que se apartaban de él. Esta exaltación se puede ubicar también al momento de las celebraciones, dando cuenta de la vitalidad de la República Oriental. Los festejos del 25 de agosto de 1894 apelaron a transmitir la imagen de unidad, vitalidad, independencia y prosperidad con que caracterizaron al país.

Estas celebraciones permitieron, a su vez, fungir como espacio de reconciliación entre brasileros y uruguayos. Se destacaron los intercambios entre las comisiones militares de ambos países, en el marco del reconocimiento y entrega de medallas a quienes combatieron en el ejército aliado contra Paraguay. Tanto la celebración en Montevideo y, sobre todo, la de Río de Janeiro, reivindicaron el acercamiento de ambas repúblicas en pie de igualdad en el marco de conflictos diplomáticos y fronterizos emergentes. Esto se representa en el número especial de la Imprenta Sul-Americana: dos repúblicas en pie de igualdad, de características físicas similares y con los mismos atuendos. Se transmite así el mensaje de entendimiento, fraternidad y reconocimiento mutuo entre ambas naciones. Se puede decir que, en momentos

de acercamiento, las representaciones de Brasil y Uruguay se asemejan, dando cuenta de las buenas relaciones diplomáticas a las que aspiran.

En resumen, se observa cómo las representaciones iconográficas de Brasil y Uruguay dan cuenta de las coyunturas en las relaciones internacionales. A través de ellas es posible reflexionar en torno a la articulación entre conceptos políticos y tradiciones iconográficas, con las tensiones diplomáticas existentes entre ambos países hacia finales del siglo XIX.

Un eje republicano: la ciudad como escenario de la República

JORGE SIERRA ABBATE

Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República/ Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura

Este capítulo se propone un análisis del desarrollo de la ciudad de Montevideo a lo largo de la traza de la avenida 18 de Julio como eje estructurador de la expansión urbana, enfocando la mirada en la significación republicana de dos de los principales hitos que la jalonan: la Columna de la Paz (ver pp. 196-201) situada en la plaza Cagancha y el Obelisco a los Constituyentes de 1830 (ver pp. 467-468) al final de su recorrido.

La primera extensión hacia el territorio de la antigua ciudad de intramuros, limitada por sus murallas y consolidada durante el período colonial, se proyectó al inicio de la vida republicana del Estado Oriental del Uruguay.

Diferentes estudios trataron este aspecto de la evolución urbana de Montevideo, destacando entre ellos —por la especificidad del tema de estudio y por la documentación presentada— el trabajo del arquitecto Carlos Pérez Montero, *La calle del 18 de Julio (1719-1875)*. Si bien su título alude directamente a la avenida, su contenido es mucho más amplio y propone una historia urbana de la ciudad,[1] documentando las condicionantes iniciales del territorio, primeras trazas y asentamientos y las extensiones hacia extramuros (Pérez Montero, 1942).

En 1960 el arquitecto Julio César Abella Trías publicó, *Montevideo: La ciudad en que vivimos, su desarrollo, su evolución y sus planes*. Otro artículo suyo: «Arquitectura y Urbanismo», se incluyó en el número 22 de *Cuadernos de Marcha* publicado en 1969, compilando análisis desde diferentes disciplinas sobre el estado de la cultura montevideana en el pasaje del siglo XIX al XX.

También se encuentra una visión histórica de la ciudad en los trabajos publicados por la Junta Departamental de Montevideo en 1971,[2] del historia-

1 De las diferentes ópticas para abordar la historia de las ciudades, la historia urbana centra su interés en los modos de producción de la ciudad y sus transformaciones, considerando tanto los planes y proyectos que la ordenan, así como sus crecimientos no planificados. Esta mirada se diferencia y complementa de otras miradas históricas sobre la ciudad como la económica, cultural, social, entre otras posibles.

2 Estos trabajos corresponden al primer y segundo premio del concurso promovido por la Intendencia Departamental de Montevideo en 1969, para la realización de obras monográficas sobre *Historia de la Ciudad de Montevideo: características de su evolución*

dor Alfredo R. Castellanos, *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914)* y de los arquitectos Hugo Baracchini y Carlos Altezor , *Historia urbanística de la ciudad de Montevideo*. Más recientemente las arquitectas Liliana Carmona y María Julia Gómez publicaron en 1999, *Montevideo, proceso planificador y crecimiento,*[3] donde se presentan los diferentes planes urbanos que acompañaron el desarrollo de la ciudad.

Otros artículos y ensayos realizan aproximaciones específicas sobre los espacios públicos analizados en el capítulo y algunos de sus monumentos en particular. Destacan «La estatua de la Plaza Cagancha» de Plácido Abad en la *Revista Histórica* de 1917, y los artículos de José María Fernández Saldaña (1936, 1939, 1942, 1943 y 1947), Walter E. Laroche (1975) y Ponciano S. Torrado (1965 y 1966) en el suplemento dominical del diario *El Día*. Más reciente y sumando una visión desde lo patrimonial se encuentran los artículos publicados por el arquitecto Nery González (2008).

El punto de vista propuesto en este capítulo analiza dos de los principales monumentos de la ciudad que consolidan a la avenida 18 de Julio como eje de significación republicana. En este sentido, las investigaciones previas mencionadas resultan un insumo de relevante importancia al momento de construir esta mirada sobre su dimensión simbólica para la ciudad.

La Ciudad Nueva y su plaza

Desde el inicio de la vida independiente del país, la ciudad de Montevideo vivió un proceso de expansión y desarrollo continuo. Se superponen de esta manera planes surgidos desde el Estado con propuestas y reflexiones sobre la ciudad provenientes de actores ajenos al poder público, y el crecimiento natural de la ciudad como resultado de la confluencia de diversos intereses sobre un mismo espacio físico.

La ciudad colonial, basada en el damero propuesto por las Leyes de Indias, y desde su origen con transgresiones a estas, fue trazada a partir del plano original del ingeniero militar Domingo Petrarca y continuada por Pedro Millán. Esta cuadrícula ortogonal consolidada en el trazado de las primeras manzanas se continuó repitiendo en sus dimensiones y orientación hasta ocupar la totalidad de la península, llegando al encuentro con las murallas que la protegían.

Al conformarse el Estado independiente, surgió el interés por configurar una ciudad planificada acorde a la nueva época que se aproximaba. Con miras a este objetivo, el Ministerio de Guerra encargó en 1829 al sargento mayor de Artillería José María Reyes el proyecto de ampliación de la ciudad, expandiendo sus límites más allá de las murallas (Castellanos, 1971, p. 24). La Ciudad Nueva proyectada por Reyes continuó hacia extramuros con una delineación basada en una cuadrícula, articulada según un eje estructurador sobre el lomo de la Cuchilla Grande. Este nuevo trazado se conformó con manzanas

política, social, cultural y urbanística. Sus bases establecían la publicación del primer premio, pero a instancia de la valoración del jurado integrado por Eugenio Petit Muñoz, Simón Lucuix y Fernando García Esteban, se publicaron ambos atendiendo a la complementariedad de sus contenidos y abordajes.

3 El contenido de esta publicación tuvo su origen en el trabajo de investigación realizado en 1996 como antecedente histórico incorporado al anteproyecto del Plan de Ordenamiento Territorial (POT) de Montevideo.

algo mayores que las ya existentes y su planta ortogonal modificó levemente la orientación.

La planificación colonial reconocía como singularidades la localización del puerto, la iglesia y algún otro edificio vinculado al poder de la Corona, e incorporaba como único espacio público la plaza Matriz, llamada Constitución a partir de la nomenclatura de calles y plazas propuesto por Andrés Lamas en 1843 (Junta Económico Administrativa, 1902, p. 7). La propuesta de Reyes sumó la previsión de una nueva plaza y realizaba una jerarquización vial destacando la actual avenida 18 de Julio que, al igual que el resto de las calles proyectadas, no contaron inicialmente con denominación precisa, según corrobora el plano elaborado por Juan Manuel Besnes e Irigoyen en 1836.[4]

Su nombre recuerda el 18 de julio como fecha del juramento de la Constitución del nuevo Estado republicano. Esta elección es fundamentada por Lamas por ser «el día en que juramos el Código Constitucional que consolida los grandes beneficios de la Independencia, que asegura los derechos del ciudadano y que es la base de nuestro progreso», destacando que «bien merecía que se consagre a su memoria la más hermosa calle de Montevideo» (Junta Económico Administrativa, 1902, p. 17).

Concebida como el estructurador principal de la expansión de la ciudad, compartía con la actual avenida Uruguay ser las únicas dos vías que variaban su ancho con respecto al resto. La jerarquización de la avenida Uruguay reconocía la actividad económica y comercial de la ciudad de intramuros que se concentraba en la calle 25 de Mayo, sobre la cual se ubicaba el principal acceso a la ciudad amurallada: el Portón de San Pedro. Eliminadas las murallas y el antiguo portón, este desarrollo se continuó sobre el eje de la nueva avenida.

El trazado de José María Reyes, posibilitó desde su origen la inserción de elementos icónicos en el espacio público. Reservó el espacio para una nueva plaza sobre el eje principal de la actual avenida 18 de Julio: en el punto más alto de su recorrido se localizó la actual plaza Cagancha. De las plazas principales del área central de la ciudad, ésta es la única atravesada —o circundada en algunos momentos de su historia— por un estructurador como la avenida 18 de Julio. Situación similar se produce en la plaza Independencia, aunque el espacio en que se asentó esta última surgió de la articulación de dos tramas urbanas, siendo el remanente que quedó al momento de la demolición de los restos de la Ciudadela e incorporado parcialmente en el trazado de Reyes.

Los trabajos de delineación de esta ampliación finalizados hacia mediados de 1836 comprendían 136 manzanas y dos plazas alineadas sobre el principal eje del trazado. La primera de ellas, consistía en la integración del recinto de la ciudadela con su espacio exterior inmediato, cuyo atravesamiento significaba la articulación de los ejes de rumbos levemente variados de la calle Sarandí y la futura avenida principal, que se proyectaba hacia la Ciudad Nueva. La segunda plaza se localizó en la parte más alta del nuevo eje y conformó después de la plaza Constitución el segundo espacio abierto basado en un proyecto ex profeso (Castellanos, 1971, pp. 25 y 26).

Por decreto del Poder Ejecutivo del 7 de febrero de 1840, este espacio libre previsto en el nuevo trazado recibió la denominación de plaza Cagancha en conmemoración de la batalla de las fuerzas al mando del general Fructuoso

4 BN-UY, Sala de Materiales Especiales, en exposición.

Rivera a finales del año anterior (Fernández Saldaña, 1939). Tres años más tarde —finalizado el sitio de Montevideo— su designación fue ratificada al momento que se nombraba la avenida 18 de Julio y las restantes vías del trazado de José María Reyes de 1829 (Junta Económico Administrativa, 1902, pp. 7, 10 y 11).

En la segunda mitad del siglo XIX y por muy breve tiempo la denominación oficial de la plaza fue 25 de Mayo, a partir de un decreto dictado en mayo de 1865 por Atanasio Cruz Aguirre, sucesor de Bernardo Berro en la Presidencia de la República. Este cambio de denominación duró hasta la instalación en el poder de Venancio Flores, quien en diciembre de ese mismo año le restituyó su nombre original de *Plaza de Cagancha* (Alonso Criado, 1878, p. 88; Castellanos, 1967).

La Columna de la Paz, primer monumento urbano

El 19 de febrero de 1865, tras la rendición de Montevideo, las fuerzas sitiadoras de Venancio Flores tomaron el gobierno del país, a partir de la denominada Convención por la Pacificación de la República cuyo primer artículo establecía que «quedaba felizmente restablecida la reconciliación entre las familias orientales, o la paz y buena armonía entre todos sus miembros, sin que ninguno de ellos pudiera ser acriminado, juzgado, ni perseguido por sus opiniones o actos políticos y militares ejercidos en la presente guerra». La proclama pública del día siguiente cerró con las expresiones: «Viva la patria! ¡Viva el Pueblo Oriental! ¡Viva la unión sincera de los orientales!» (Abad, 1917, pp. 708-709).

En este contexto y de acuerdo al artículo tercero de la Convención, se estableció en Montevideo un gobierno provisorio integrado por una comisión de vecinos que tuvo a su cargo las tareas de mejoramiento de la ciudad. Desde esta comisión no surgieron propuestas que celebraran el fin de las hostilidades (Abad, 1917, p. 709), sin embargo, el nuevo jefe político de la capital, coronel Manuel Aguiar promovió, con un conjunto de ciudadanos, la construcción de un monumento conmemorativo a la pacificación de la República (Abad, 1917, pp. 709-711; Castellanos, 1967).

El monumento no tendría inscripción alusiva alguna y debería rendir reconocimiento a la paz obtenida. El coronel Manuel Aguiar fue el principal impulsor del monumento y quien solicitó al escultor José Livi un primer boceto. Este primer borrador presentaba, según Plácido Abad, «algunos detalles que luego se suprimieron, entre ellos, un escudo de mármol que luciría el basamento en su costado oeste, frente a la avenida 18 de Julio. Estaría rodeado, además, de una cadena de bronce con varios soportes semejantes a los que se ubicaron alrededor del monumento de la Florida, que conmemora la independencia nacional» (Abad, 1917, p. 711).

José Livi, originario de Carrara en Italia y formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia, arribó al Río de la Plata en 1859 y se radicó en Montevideo después de una breve estadía en Buenos Aires y Entre Ríos. Discípulo de Lorenzo Bartolini y principal representante de la escultura neoclásica en nuestro país, destacaba dentro del reducido ámbito local por sus obras funerarias realizadas en el Cementerio Central. Al momento de recibir el encargo ya estaba plenamente integrado a la sociedad montevideana y se encontraba casado

con Rosa Pittaluga, quien habría modelado en su taller[5] para la representación de la figura de la República (Laroche, 1975).

Según acordaron la Comisión y la Junta Extraordinaria Administrativa la obra sería costeada por suscripción popular. Esta colecta fue encabezada por la propia Junta con una colaboración de mil doscientos pesos, como forma de incentivar el compromiso de la población. Se esperaba además que un trabajo de estas características moderara los honorarios del artista en atención al prestigio que le otorgaría. La situación económica no permitió que la suscripción popular recogiera suficientes fondos, por lo cual se realizó una rifa pública, autorizada como era de orden por la propia autoridad municipal (Abad, 1917, pp. 711-712).

La rifa se abrió coincidiendo con el aniversario del 25 de Mayo y se dieron 21 días para su circulación. La coordinación de la rifa recayó en José Cándido Bustamante y el coronel Wenceslao Regules como principales responsables, y en una Comisión Fiscal integrada por los comerciantes Eugenio Courrás, Carlos Carassale, Fernando Nebel y Manuel González (Abad, 1917, pp. 713-714).

En setiembre de 1865 la prensa continuaba cubriendo el proceso de recolección de fondos que ascendían en total a «3.000 pesos. En esta suma se calcula el producto del Bazar, y agregando a ella los 1.200 pesos donados por la Junta y lo producido por una función de aficionados, se cree que el total alcanza para costear el monumento a la Paz».[6]

La financiación del emprendimiento compartida entre colaboraciones públicas y particulares, alcanzó inicialmente los 7200 pesos para su construcción (Castellanos, 1967).

Pero el monumento no consistía únicamente en la escultura. Contaría con un pedestal, consistente en un esbelto fuste con remate corintio realizado en mármol traído de Carrara. La prensa de la época seguía de cerca todo el detalle del proceso, informando en diciembre de 1865 que «Está en viaje parte de la base y columna de mármol de Carrara perteneciente a dicho monumento».[7] La totalidad del conjunto diseñado por el escultor José Livi destacaba sobre la baja ciudad que iniciaba un proceso de expansión.

Mientras avanzaba la colecta de los fondos llevada adelante por la Comisión designada y el escultor ultimaba su proyecto, el Jefe Político Manuel Aguiar comenzaba a prever soluciones a temas estrictamente técnicos vinculados a la instalación del monumento. Dirigió una nota fechada el 22 de diciembre de 1865 al presidente de la Comisión Extraordinaria Administrativa, Agustín de Castro, solicitando se procediera «a abrir los cimientos para la base de la Columna que debe colocarse en la Plaza Cagancha en conmemoración del 20 de febrero de 1865», y «pedir tenga a bien ordenar que la Inspección de Obras Públicas dé el centro y nivelación de la plaza para el referido objeto» (citado

5 El taller del escultor José Livi se ubicaba en la Ciudad Nueva, próximo a su costa sur, pero distintos autores lo sitúan en lugares diferentes. Según expresa Abad sería en la calle Convención entre Maldonado y Durazno (1917, p. 713), mientras que Laroche los sitúa en la calle Andes n.º 92 esquina Canelones (1975).

6 *El Siglo*, Montevideo, 14 de setiembre de 1865.

7 *El Siglo*, Montevideo, 17 de diciembre de 1865.

en Abad, 1917, p. 714). Esta solicitud fue tratada en la sesión de la Junta Extraordinaria Administrativa del 26 de diciembre:

> El Señor Jefe Político expone que debiendo procederse a la construcción de los cimientos que han de servir de base a la columna que se colocará en la Plaza de Cagancha en conmemoración de la Paz del 20 de Febrero, solicita de esta Corporación ordene a la Inspección de Obras Públicas se sirva dar el centro y nivelación de la plaza para el referido objetivo.- A la Comisión de Obras Públicas para los efectos que correspondan.[8]

La responsabilidad técnica de las obras que se realizaban en la ciudad recaía en la Inspección Científica Municipal, integrada por Antonio María Dupard y Thomas Havers. Este último fue quien dirigió los trabajos de instalación del monumento (Abad, 1917, p. 712).

Para actuar de acuerdo a lo encomendado, la solicitud recibida por la Junta Extraordinaria Administrativa fue derivada por el Director de Obras Públicas José Umarán a la Inspección Científica Municipal. El 22 de enero de 1866 Thomas Havers respondió a Umarán:

> Esta Inspección tiene el honor de poner en conocimiento de usted en consecuencia de la nota del señor Jefe Político de la Capital, don Manuel Aguiar, de 22 del mes próximo pasado y dirigida al señor Presidente de la Comisión E. Administrativa, que se han practicado los estudios necesarios para la más conveniente nivelación de la Plaza Cagancha, conforme con el proyecto elevado al Superior Gobierno por el coronel Aguiar y con las modificaciones sugeridas por la Junta, cuyo resultado es como sigue: el eje de la plaza se ha fijado con referencia a las cuatro esquinas de la calle 18 de Julio y a las de Ibicuy,[9] de modo que él se encuentra en el centro que cruzan las dos calles, donde hemos colocado una estaca de fierro encima de la cual deberá haber un terraplén de 0 m. 92. Para los cimientos de la columna que debe levantarse en este sitio han de excavar hasta encontrar tierra buena, procediendo después a rellenar y elevar los cimientos hasta la altura indicada de 0 m. 92, más arriba de la estaca. Lo que si usted lo juzga conveniente puede comunicarlo al señor Jefe Político en contestación a su mencionada nota (Abad, 1917, pp. 714-715).

Esta respuesta de la Comisión de Obras Públicas a la Junta Extraordinaria Administrativa, que explicitaba la localización del futuro monumento y los

8 AHM-UY, *Libro de Actas Junta Económica Administrativa 1864-1867*, folio 162, Junta Extraordinaria Administrativa, Sesión 54.°, Montevideo, 26 de diciembre de 1865. Este libro de actas se conserva en el Archivo Histórico de Montevideo bajo la denominación: *Libro de Actas Junta Económica Administrativa 1864-1867*, pese a que las actas del período de Gobierno de Venancio Flores corresponden a la entonces denominada Junta Extraordinaria Administrativa, tal como queda consignado al principio del acta de cada sesión, llevando a confusión en algunos casos por la utilización abreviada de «Junta E. Administrativa» o incluso «J.E.A.».

9 La calle Ibicuy corresponde a las hoy llamadas Héctor Gutiérrez Ruíz hacia el sur de la plaza de Cagancha y avenida General Rondeau hacia el norte.

requerimientos para su cimentación, fue considerada en la sesión del 6 de febrero de 1866.[10]

Paralelamente a las previsiones y trabajos para la instalación del pedestal y la estatua de bronce, la prensa recogía en setiembre de 1865 los avances en el trabajo del escultor:

> Taller de escultura. En el del Sr. Livi se ejecutan actualmente las siguientes obras. [...]. El modelo en barro de la estatua colosal que coronará la columna de la paz. Ese modelo servirá para hacer el segundo de yeso y con este último formará el molde el fundidor Garragorry para vaciar la estatua de bronce. Será la primera obra de este género ejecutada en los talleres del país.[11]

Finalmente, su inauguración se realizó al mediodía del 20 de febrero de 1867, dos años después de la iniciativa de Manuel Aguiar y celebrando un nuevo aniversario de la paz impuesta por la llegada de Flores al gobierno. Participaron de la ceremonia el general Venancio Flores junto a sus ministros y demás autoridades militares y de Gobierno (Castellanos, 1967 y 1971, p. 117).

Dos días antes, el 18 de febrero de 1867, se establecieron las características de la celebración según el decreto del Ministerio de Gobierno, firmado por Alberto Flangini:

> Deseando el Gobierno solemnizar debidamente el segundo aniversario de la feliz terminación de la guerra, ha dispuesto concurrir acompañado de todas las Corporaciones públicas á la inauguración de la Estatua de la Paz y de la Casa Correo y Biblioteca Nacional, que tendrán lugar el 20 del corriente.
>
> En consecuencia se invita á la Comisión para que con los empleados respectivos asista al acto espresado [sic], presentándose al efecto en la Casa de Gobierno á las 12 1/2 del dia indicado.[12]

La comitiva partió desde la sede del Poder Ejecutivo, en el antiguo Fuerte localizado en la manzana de la actual plaza Zabala (Fernández Saldaña, 1942). Para la ocasión se instaló un arco del triunfo ornamentado y con inscripciones en su honor, en el cruce de la avenida 18 de Julio y Queguay, actual calle Paraguay. La celebración incluyó la ejecución del himno nacional y discursos de las principales autoridades (Castellanos, 1967 y 1971, p. 117; Fernández Saldaña, 1942).

En el acto, el jefe político de Montevideo ofreció a Flores el monumento alusivo a la paz de febrero de 1865, expresando que «destinar la columna de la Libertad a la conmemoración de suceso tan feliz era legar a las generaciones venideras un monumento vivo de su recuerdo» (Fernández Saldaña, 1942).

---

10 AHM-UY, Libro de Actas Junta Económica Administrativa 1864-1867, folio 189, Junta Extraordinaria Administrativa, Sesión 61.ª, Montevideo, 6 de febrero de 1866. Este mismo pasaje es citado por Plácido Abad (1917: p. 715), pero con la siguiente referencia: «Acta de la Junta E. Administrativa de 1867, folio 98». La no concordancia podría corresponder a que el foliado del libro de actas sea posterior a la consulta y cita transcripta de Abad.

11 *El Siglo*, Montevideo, 20 de setiembre de 1865.

12 AHM-UY, Fondo Ex-Junta Económica Administrativa, Falsos expedientes, Caja 72, Carpeta 559, Junta E. Administrativa de la Capital, 1867.

Luego de «recibir» la estatua, Venancio Flores agradeció con pocas palabras, descubrió el monumento y se dio lugar al disparo de salvas de artillería y pirotecnia, para inmediatamente abandonar la plaza y dirigirse a la inauguración de la nueva sede del Correo en la calle Sarandí, donde funcionaron también la Biblioteca y el Museo Nacional.

Entre la paz y la libertad: la república

El escultor toscano José Livi estaba radicado en Montevideo desde 1859 y su principal actividad en esos momentos se asociaba a la construcción de monumentos funerarios. Entre estos destaca su participación en los trabajos de la rotonda del Cementerio Central y en la Capilla de la Caridad del Hospital Maciel (Castellanos, 1967). Fue a su cargo que quedó la definición de la resolución formal y estética del monumento.

Al mismo tiempo que realizaba la estatua de la Paz, José Livi trabajaba también en el monumento a la memoria de los mártires de Quinteros (ver pp. 188-194) que se instalaría en el Cementerio Central. Se trataba de una obra por suscripción popular que contaba también con la participación del coronel Manuel Aguiar (Abad, 1917, p. 719).

Su desarrollo fue seguido por la prensa de la época que informó en sus páginas a través de breves reseñas las novedades que se sucedieron. Durante marzo el diario *El Siglo* publicó una serie de noticias breves, características de la época, informando sobre el futuro monumento:

> Proyecto - El escultor Livi ha presentado a la Jefatura un plano y proyecto para la construcción de una estatua de mármol simbolizando la libertad, con un libro en la mano, que significará la ley o la historia. Dicha estatua se colocará en un sitio público sobre un pedestal o sobre una columna.[13]
>
> Proyecto - El Señor Jefe Político ha mandado formar los planos de dos monumentos con que se propone adornar alguna plaza pública. El uno será en honor del General Rivera; el otro representará la paz dada por el General Flores.[14]
>
> La Plaza de Cagancha. Hay un proyecto que probablemente será aprobado por el gobierno para el embellecimiento de aquel sitio público, en cuyo centro se colocará la columna de mármol y estatua de la paz que se espera de Europa en todo el mes próximo.[15]

Si bien las crónicas informan sobre el proceso en torno al futuro monumento, dejan ver con claridad las indefiniciones propias de una empresa que tenía por objetivo la materialización de un elemento conmemorativo a situar en la ciudad, sin llegar a precisar su formalización, y en algún caso dejando entrever la posibilidad de la llegada de una estatua desde Europa.

La obra de José Livi fue finalmente fundida en Montevideo, la confección de la pieza escultórica significó un desafío para una ciudad en la que no existía mayor experiencia en la elaboración de esculturas en bronce, más allá de los trabajos realizados para obras funerarias y piezas de ornamentación aplicadas a algún destacado edificio.

---

13 *El Siglo*, Montevideo, 18 de marzo 1865.

14 *El Siglo*, Montevideo, 21 de marzo 1865.

15 *El Siglo*, Montevideo, 22 de marzo 1865.

El proceso fue seguido y respaldado por Manuel Aguiar, en cuyo domicilio Ignacio Garragorry inició los trabajos para la fundición de la estatua.[16] La tarea continuó luego en el nuevo local de la fundición Garragorry, al sur de la Ciudad Vieja, próximo a la intersección de las calles Yerbal y Brecha,[17] donde en 1887 se instaló la primera usina eléctrica (Abad, 1917, p. 718; Laroche, 1975). Los trabajos los realizó junto con el ingeniero mecánico Jorge West (Laroche, 1975) y la materia prima para su fabricación se obtuvo de cañones de bronce utilizados durante las pasadas batallas, en clara alusión a su significación en la nueva etapa de pacificación (Abad, 1917, p. 718; Fernández Saldaña, 1942; Castellanos, 1967).

La doble alusión del monumento a la Paz y la Libertad, lo acompañó desde su inicio. Hacia fines de 1865 la prensa publicó que «se ha dicho varias veces que representaría la Paz, por ser destinada al monumento iniciado por el Sr. Aguiar, con el objeto de conmemorar la terminación de la guerra, pero es un error puesto que simboliza la Libertad según el modelo presentado por el artista».[18] La polisemia de la imagen de la república como libertad conquistada y como libertad que se defiende, en la advocación de Minerva, es frecuente. La república como expresión del gobierno de los ciudadanos es modernamente el gobierno de la libertad con la que se confunde. Sin embargo, esta conjunción de significados ya está presente en las iconografías de Ripa (1996 [1593], I, pp. 464-465; II, pp. 19-20) y de Gravelot y Cochin (1791, 2, pp. 73-74; 3, pp. 31-33). Estas versiones de la imagen de la república —y de la libertad— suelen representarse armadas, portando la espada o el gladio.

El pedestal y columna de mármol blanco remataban con una figura de casi tres metros de altura de una

> mujer en bronce representando la República. En su mano derecha un gladio romano. El brazo izquierdo en alto sostiene una bandera a medio desplegar. Cubre la cabeza de la figura un gorro frigio y su cuerpo una túnica griega. Así

16 Castellanos destaca el compromiso de Aguiar con la construcción del monumento «al punto que en la cochera de su domicilio de la calle Paysandú entre las actuales avenida General José Rondeau y Paraguay fue donde se iniciaron los trabajos para la concreción de la estatua» (Castellanos, 1967), mientras que Laroche expresa que la propia fundición de Garragorry se encontraba en la propiedad de Aguiar: «iniciándose los trabajos de la estatua en la antigua fundición de Garragorry situada en una cochera de su vivienda en la calle Paysandú entre las actuales avenida General José Rondeau y Paraguay» (Laroche, 1975).

17 Esta esquina se ubicaba en la actual Plaza España, sobre la senda peatonal que continúa la calle Brecha, junto al actual emplazamiento del Templo Inglés. En este caso se presenta otra pequeña diferencia entre la ubicación suministrada por Abad: «intersección de las calles Yerbal y Brecha» (Abad, 1917, p. 718) y la considerada por Laroche: «calle *Brecha* n.º14» (Laroche, 1975). La dirección indicada por Laroche coincide con la Guía de Montevideo publicada por Horne y Wonner (1859, p. 30), y es posible se tratara de la esquina noroeste de ese cruce, donde el Catastro elaborado por el ingeniero Juan A. Capurro en 1867 (AHM-UY) identifica una «casa de familia y almacén», que presenta una imagen de fachada más elaborada hacia calle Yerbal y construcciones simples hacia Brecha, además de un ingreso directo a un amplio patio.

18 *El Siglo*, Montevideo, 17 de diciembre de 1865.

> representó la figura de la República que con su pie izquierdo desnudo, oprime una cabeza cortada representando el genio del mal (Laroche, 1975).

Ya concretada su erección, la discusión ante la dualidad de referencias alusivas del nuevo monumento se mantuvo. El día de su inauguración, la prensa continuaba reflejando en sus páginas esta ambigüedad:

> Qué representa? No tenemos certeza de llamar por su verdadero nombre a la estatua que debe inaugurarse esta tarde. El Sr. Jefe Político fue el iniciador de la idea, y en el acta levantada en su despacho se hace referencia repetidas veces a la estatua de la Libertad, mientras que el aviso declarando día feriado y las circulares pasadas a las corporaciones, le dan el no menos simpático nombre de la Paz.[19]

La interpretación de esta situación llevó a Fernández Saldaña (1942) a considerar que la «falta de personas capacitadas en materia artística y en cuestiones de simbolismo entre las que más de cerca intervinieron en el asunto» pudo haber determinado la cierta ambigüedad del resultado final del monumento.

Este planteo es compartido también por Ernesto Beretta (2019), que plantea que «el monumento parece haber sido responsabilidad de las autoridades, quizás poco versadas en cuestiones artísticas de carácter alegórico, o convencidas que lo que debía ensalzarse era la paz obtenida con el triunfo de Flores. Es cierto que la figura podría aludir a ambas dimensiones: la Libertad triunfante, al haber decapitado al mal, establece el reino de la paz».

Fernández Saldaña considera también la posibilidad de que haya podido existir un interés del artista por concretar el boceto de una idea o proyecto que ya tuviese en consideración, además de la posible «sugestión de una Paz Triunfante cuya existencia está manifiesta en la cabeza del monstruo que la matrona aplasta con su pie» (Fernández Saldaña, 1942). Este último punto en particular, lo ejemplifica en la aceptación que tuvo desde filas floristas el resultado final del monumento, publicándose en el diario *La Tribuna*:

> La libertad en todo su magnífico aspecto.
> La libertad con la bandera nacional en una mano y la cuchilla en la diestra.
> La libertad cual la representaban los antiguos.
> La libertad cual la queremos nosotros.
> ¡La libertad como nos la dio el general Flores con la frente erguida y desafiando a los tiranos y a los malos! (Fernández Saldaña, 1942).

Su denominación ha dado lugar, si bien no al conflicto, por lo menos a la ya mencionada ambigüedad. Ambas expresiones convivieron desde su origen, y la prensa de la época las utilizó indistintamente. El artículo de Alfredo Castellanos (1967) citado, expresa que «El monumento todo fue erigido [...] para conmemorar la Paz del 20 de febrero de 1865 que puso término a la revolución florista; la estatua en sí, representaba a la libertad que los triunfadores decían traer al país con la ayuda militar brasileña».

Plácido Abad aventura una interpretación sobre cuáles pudieron ser las razones que guiaron a la representación que Livi dio a la estatua:

19 *El Siglo*, Montevideo, 20 de febrero de 1867.

> Livi al radicarse en Montevideo hizo estudio del ambiente político local; vio que las continuas guerras civiles que dividían a los orientales llevaban al país por la senda de la anarquía, a tal extremo que en más de una ocasión estuvo a punto de emigrar por la falta de garantías que la época ofrecía. [...]. Interpretó de ese modo, en la estatua, la figura de la República conteniendo a sus plantas, con la fuerza que inspira la fe en los futuros destinos, la anarquía que azotaba a la Nación desde la independencia, simbolizándole en una hidra y colocando en la diestra de la figura esbelta y armoniosa de aquélla, cubierta con el manto glorioso de la fraternidad, una espada romana (*gladius*), significando que la lucha, había cesado y la paz, creadora de todos los bienes, imperaba bajo la bandera que mantenía en alto el monumento. El simbolismo parecía tener reminiscencias de trabajos de otros artistas extranjeros que vinieron a América y que, obligados a esbozar estatuas o cuadros comparativos de batallas o terminaciones de guerras civiles, lo habían hecho implantando esa figura más o menos en forma parecida, lo cual debía de haber servido de norma para no descaracterizar el trabajo de Livi sin un examen detenido del caso, en virtud de que la concepción artística es el resultado del estudio y del gusto individual, variable como toda obra fruto del cerebro humano, no siendo presumible suponer que la efigie simbólica de la paz ha de interpretarse siempre manteniendo la tradicional rama de olivo. [...] Para rematar el trabajo que bosquejara en la Plaza Cagancha, fijó en la columna de mármol, al unirse con el basamento, como emblema de la fuerza pacificadora, cuatro cabezas de leones ligadas entre sí por guirnaldas simulando hojas de laurel, que interpretan gloria (Abad, 1917, pp. 717-718).

Veinte años más tarde, el deterioro del pedestal y de la estatua obligó a su restauración. La existencia de una visible hendidura en el fuste de la columna alertaba sobre el riesgo de un posible colapso, y fue la razón que llevó a la Junta Económico Administrativa a tomar acciones a los efectos de revertir la situación. Se dio paso así para que actuara a la Inspección de Obras Públicas (Fernández Saldaña, 1942).

La intervención estuvo a cargo del ingeniero José María Montero Paullier, quien elevó, con fecha 23 de agosto de 1887, un minucioso informe sobre su actuación dirigido a la Inspección de Obras Públicas Municipales, con detalles técnicos de los procedimientos y los criterios que guiaron la sustancial modificación del carácter del monumento. En su informe, luego de repasar todas las vicisitudes técnicas que se sucedieron en la realización de los trabajos, se refiere a las actuaciones concretas vinculadas a la estatua:

> Una vez bajada la estatua sobre su base, hubo que buscar por tanteo su posición más lógica, —hablo del punto de vista estético,— pues el plano de la parte inferior de la estatua no es perpendicular a la resultante de la gravedad en su posición normal, posición que se ha obtenido, sirviéndose de caños especiales que dan al plano inferior una inclinación de 8 grados próximamente. [...]. Se hizo entonces la limpieza general del mármol, lo que no ha dado muy buenos resultados porque la penetración de las sales metálicas alcanza en algunos sitios a diez y doce centímetros, y es, por consiguiente, imposible hacer desaparecer sus huellas (citado en Abad, 1917, p. 724).

Finalmente, Montero Paullier expone la razón y el criterio de la intervención en la modificación de la escultura modelada por José Livi:

> En vista de las malas interpretaciones simbólicas que sugería el instrumento punzante que tenía la estatua en la mano derecha, pedí al señor Director me autorizara para sacarlo, lo que se hizo, y en su lugar se colocó una cadena rota con sus esposas, el todo de bronce (citado en Abad, 1917, pp. 724-725).

Fue así que al momento de la restauración se entendió que la representación de la República ostentando en su mano un gladio de estilo romano (espada corta de dos filos terminada en punta de pirámide) no representaba la paz manifiesta en las expresiones de la época, razón por la que se sustituyó el gladio por una cadena con eslabón roto. El 25 de mayo de 1887 se produjo la segunda inauguración de la estatua, aludiendo claramente en este caso a La Libertad, lo que llevó que el nombre la plaza Cagancha fuera con el tiempo pasando al olvido, cobrando presencia la denominación adoptada de plaza Libertad (Laroche, 1975).

Resulta por demás reveladora de la consideración que ya en 1917 tenía un estudioso como Plácido Abad respecto de la intervención de Montero Paullier, que introduce en su texto como nota al pie del párrafo anterior:

> Lamento que un hombre de inteligencia, honesto y bien inspirado como mi distinguido amigo el ingeniero don José María Montero Paullier, actual Cónsul General del Uruguay en Madrid, haya intervenido en la alteración del simbolismo de la estatua. Tal vez, dadas las funciones del activo ex Ingeniero Jefe Municipal, no ha tenido en el caso más que una simple participación ejecutiva (Abad, 1917, p. 725).

Según la interpretación de Abad, la intervención del ingeniero Montero Paullier había «descaracterizado» la estatua de la plaza Cagancha en honor a la República, «contrariando el propósito generoso y tolerante del general Flores, atestiguado en muchos actos de su vida pública» (Abad, 1917, p. 725).

El 17 de junio de 1939 la estatua fue nuevamente retirada del remate de la columna para trabajos de restauración del conjunto, siendo recolocada en su sitio recién a principios de 1942. Durante este período, la escultura de Livi permaneció en los jardines del Museo Municipal Juan Manuel Blanes (Laroche, 1975) y se le volvió a dar su carácter original, dejando de lado las cadenas incorporadas por iniciativa del ingeniero Montero Paullier y reintegrando su gladio.

Parte de las piezas del fuste original están abandonadas a los fondos del edificio que ocupara sobre camino Castro el Museo Histórico Municipal en el parque del Prado, donde se encuentra uno de los tramos del fuste completo y otro tramo partido axialmente. La otra mitad de esta última parte del fuste se encuentra en los jardines del Museo Juan Manuel Blanes. Es posible que estas piezas hayan sido trasladadas a estos sitios al momento de esta última restauración realizada a principios de 1940.

En mayo de 1942, José Fernández Saldaña publicó un artículo en el suplemento dominical del diario *El Día* referido a la reciente restauración del

monumento, cuyo primer párrafo destaca precisamente la recuperación de la imagen original:

> Restablecida a estas horas sobre su columna corintia y restablecida, según su fisonomía original, la estatua de la Libertad, ornamento histórico de la Plaza Cagancha ha vuelto, y con motivo, a ser tema de actualidad popular (Fernández Saldaña, 1942).

El trabajo de Livi no recibió críticas únicamente por su falta de definición clara en cuanto al simbolismo de la figura representada, sino también por muchos aspectos formales y estéticos de la obra realizada.

Entre otras, muchas de las críticas apuntaron a la representación de la figura, por «su línea declinante, sin aplomo, fuera del centro de gravedad», se afirmó que para la matrona de bronce había servido de modelo un cochero, en lugar de la señora Pittaluga; que era un error la elección del «liviano y vaporoso» capitel corintio en detrimento del dórico o del toscano, que hubieran sido más apropiados por su solidez y austeridad y que era un despropósito la utilización de las cuatro cabezas de león enlazadas en los ángulos del pedestal (Fernández Saldaña, 1942).

Otras críticas referían al conjunto en sí, en cuanto a que «la ubicación misma de la columna era un error de relación armónica, algo "como un ombú en medio de un desierto"». Otros articulistas arremetieron directamente contra el artista llamándolo «empresario de monumentos» (Fernández Saldaña, 1942).

Del vacío urbano a la plaza

> Más allá de los pórticos, misteriosos entre la sombra, que esfuman las columnas borrándolas celosas en las rinconadas, la calle 18 de Julio extiende lejos la masa gris de sus casas altas al pie de las cuales dormita el ramaje, toda ella desierta, arrasada, perfectamente limpio el adoquinado [...]. Y a lo lejos, sobre la claridad incipiente y vaga del horizonte, comienza á vislumbrarse muy borrada la estatua de la plaza Cagancha, semejando en su columna blanca un viejo centinela de la desierta calle.
>
> Arturo Giménez Pastor, «Las cinco»
> (en: *Mercedes Ilustrada*. Mercedes, Soriano, 15 de mayo de 1898).

José Livi, Columna de la Paz. 1867, bronce y mármol, Montevideo. Álbum fotográfico Galli, *Recuerdos de Montevideo*, 1875, plaza de Cagancha, folio 12.

Superada la serie de luchas internas que sufrió el país promediando el siglo XIX, a partir de 1865 comenzó un empuje de crecimiento y progreso en la ciudad. El mismo día de la inauguración del monumento, la comitiva se trasladó después de la ceremonia de la plaza Cagancha hasta la calle Sarandí, para presentar el nuevo edificio para Correos, Biblioteca y Museo Nacional, obra del inglés Thomas Havers (Castellanos, 1967 y 1971, pp. 116-117).

Esta preocupación por la dotación y calidad de los edificios públicos del país fue acompañada por el interés en mejorar los espacios públicos de sus ciudades. En esos momentos, la plaza Cagancha era un baldío que servía como parada de carretas sobre un terreno irregular y desnivelado rodeado por construcciones que funcionaban como barracas y galpones (Giuria, 1958).

La descripción de Fernández Saldaña publicada en 1942, ilustra la situación de desatención y falta de decoro de la plaza en la época en que se instaló la estatua:

> El sitio de la Plaza pública, 36 años después de haber sido proyectada siguió siendo el «hueco» que servía de potrero y refugio de carretas que venían de campaña, trayendo frutos del país, para las Barracas instaladas con frente a la misma, y muy a menudo depósito de basuras y escombros, al punto de que las aceras de 18 de Julio siguieron en línea recta, atravesando el sitio de la plaza, sin ocuparse de los terrenos baldíos que quedaban a sus costados (Fernández Saldaña, 1942).

La instalación de la estatua además de cumplir con su función conmemorativa, permitió jerarquizar los trabajos de embellecimiento de la ciudad que el Gobierno y la Junta Extraordinaria Administrativa de la Ciudad realizaban para la plaza Independencia y plaza Cagancha.

Esta incipiente preocupación se evidencia, por ejemplo, en las solicitudes realizadas por el Departamento de Policía para asegurar el mantenimiento de los espacios recientemente ajardinados, expresando «la necesidad que hay de que se rieguen los árboles de las plazas Constitución, Independencia y calle del 18 de Julio, una y más veces por semana».[20]

Para el caso particular de la plaza Cagancha, la erección del monumento aceleró la concreción del proyecto de embellecimiento, para el que se hicieron rápidamente trabajos de enjardinado y construcción de un muro de contención hacia la actual avenida General José Rondeau sobre el costado norte (Abad, 1917, p. 718). Dos meses después de inaugurada la estatua, en abril de 1867, la Junta Extraordinaria Administrativa recibió ofertas por la ejecución de estos trabajos. La construcción de dos paredes de contención de piedra con mezcla de cal y arena, de acuerdo a las prescripciones del arquitecto Dupard, fueron adjudicadas a la propuesta presentada ante la Comisión de Obras Públicas por Ignacio Echagüe.[21]

El 12 octubre de 1868 la Junta Extraordinaria Administrativa prohibió «el tránsito de rodados y caballos por el centro de la plaza Cagancha, para impedir la destrucción de los árboles y de los trabajos que actualmente se practican».[22]

Esta preocupación por el embellecimiento del espacio público se intensificó hacia finales del siglo XIX con la creación, en 1889, por la Junta Económica Administrativa de Montevideo, de la Dirección de Paseos. Sin embargo, las acciones por mejorar los espacios de recreo de la ciudad anteceden a la creación de esta Dirección. Un año antes ,la Dirección de Obras Municipales había resuelto la plantación de mil quinientos árboles paraísos en las plazas Constitución, Independencia, Zabala, Cagancha, General Flores y Treinta y Tres, además de sobre las entonces calles 18 de Julio, Mercedes, Uruguay, Ibicuy y Agraciada (Junta Económico Administrativa de Montevideo, 1889, pp. 598-599).

---

20 AHM-UY, Libro de Actas Junta Económica Administrativa 1864-1867, folio 162, Junta Extraordinaria Administrativa, Sesión 54, Montevideo, 26 de diciembre de 1865.

21 AHM-UY, Libro de Actas Junta Económica Administrativa 1867-1870, folio 17, Junta Extraordinaria Administrativa, Sesión 130, Montevideo, 2 de abril de 1867.

22 AGN-UY, Fondo ex-Ministerio de Gobierno, Caja 1177.

Luego de discusiones sobre el traslado o la supresión de la feria coordinada por la Asociación Rural del Uruguay los domingos en la plaza Cagancha, se acordó en 1889 su traslado a la entonces calle Ibicuy, acción que permitió liberar finalmente los ángulos de la plaza Libertad —como la denomina la Memoria de la Junta Económico Administrativa— para la exposición de flores y plantas de adorno (Junta Económico Administrativa de Montevideo, 1890, p. 39).

Como complemento al monumento, la plaza Cagancha se fue rodeando de destacados edificios, por su valor —además de arquitectónico— cultural e institucional. Fue en torno de la plaza que el Estado expropió terrenos en 1881 para construir el edificio sede para la Universidad, el cual se evaluó pequeño para esa institución. Se lo destinó entonces para la construcción de la Escuela Normal de Señoritas, inaugurada en 1887, que alojaría también al Museo y Biblioteca Pedagógicos (Acevedo, 1929b, p. 145).

Nuevos edificios continuaron brindando destaque al entorno de la plaza. A manera de ejemplo, en 1900 se inauguró la sede del Ateneo de Montevideo, proyectado originalmente por los arquitectos José María Claret y Julián Masquelez y completado por Emilio Boix, y, en 1907, el edificio para renta construido por la Caja Internacional Mutua de Pensiones, del arquitecto catalán Cayetano Buigas y Monravá.

La relevancia edilicia del entorno de la plaza y su actividad cultural, se consolida como espacio de referencia al instalarse en el antiguo Palacio Jackson la Intendencia de Montevideo y Concejos de Administración en la primera década del siglo xx. Ubicado sobre la acera sur de la avenida 18 de Julio entre la plaza Cagancha y la calle Paraguay, su construcción fue iniciativa del empresario Emilio Reus con base en el proyecto de 1885 del arquitecto Juan Tosi. Paralizada la obra, se retoma luego de la crisis de 1890 a partir de planos de los arquitectos Parcus y Siegerest, ya siendo propiedad de Juan D. Jackson. Fue sede de la Intendencia de Montevideo hasta 1941, luego Ministerio de Obras Públicas y finalmente demolido en 1979.

El destino de los edificios con frente a la plaza, respaldaron su identificación como escenario de urbanidad y poder cívico. En la década del cuarenta del siglo xx la Intendencia de Montevideo se trasladó a su nueva sede sobre 18 de Julio entre Ejido y Santiago de Chile, enmarcado en un proceso de desarrollo y consolidación del eje de la avenida sobre la que se fueron instalando importantes edificios de referencia, entre los que destacan el de la Facultad de Derecho y Universidad de la República, el Palacio Municipal, la Biblioteca Nacional, el Banco Hipotecario del Uruguay, la sede 19 de Junio del Banco de la República, entre otros.

El interés por los espacios públicos también tuvo una valoración especial en torno al novecientos. Se hicieron trabajos de mejora en parques y plazas, que en algunos casos eran recogidos por la prensa que informaba en 1905, por ejemplo, que la Junta Económico Administrativa presidida por Federico Vidiella había realizado trabajos de ornamentación en la plaza Cagancha (*El Siglo Cincuentenario 1863-1913*, 1913).

Además de estos trabajos menores, este interés se manifestó en planes y proyectos más ambiciosos, incorporando nuevos trazados viales, apertura y reformulación de parques y plazas. La recientemente creada Dirección de Paseos encargó al paisajista francés Edouard André una propuesta integral para la

ciudad, quien entregó en 1891 su Plan de Embellecimiento y Ensanche de la ciudad de Montevideo.

El proyecto de embellecimiento para la plaza elaborado por el paisajista Carlos Thays en 1905 interrumpió la circulación a través de ella, con lo que tomó mayor destaque el espacio central en torno al monumento. Esta situación se revirtió en 1939 cuando 18 de Julio volvió a ser canalizada por el eje central de la plaza. Ese mismo año se desmontó temporalmente el monumento por obras de consolidación y restauración, y volvió a ser instalado en 1942, como se ha señalado.

La Ciudad Novísima y su bulevar perimetral

En las últimas décadas del siglo XIX el desarrollo urbano que se imponía en la expansión de la ciudad se transformó en una importante preocupación para el Gobierno Municipal, que comenzó a buscar los medios de articular y planificar este crecimiento. Una de estas herramientas fue su ordenación a partir de la construcción de una vía perimetral que sirviera de paseo y borde a la vez. Por decreto del 31 de agosto de 1878 se autorizó a la Dirección de Obras Públicas a la apertura de un bulevar de circunvalación a la ciudad de cincuenta metros de ancho (Castellanos, 1971, p. 151).

Al crecimiento continuo y sostenido de la ciudad por iniciativa principalmente de inversión privada se debe sumar el intento de la legislación edilicia por acompañarlo. Ejemplo de la sintonía entre este desarrollo y la normativa que lo amparaba, fue la ley de 1907, que fijaba las alturas reglamentarias sobre las principales avenidas y los espacios públicos de la ciudad, y en la que se expresaba que las alturas «frente a las plazas Constitución, Independencia, Cagancha y Treinta y Tres y en calle 18 de Julio entre las plazas Independencia y Treinta y Tres» tendrían como mínimo 17m, sin que se fijaran máximos (Alonso Criado, 1908, p. 276). Este tipo de acciones en la ciudad procuraba dar a sus espacios más calificados un contexto urbano de destaque. Se pretendía que la monumentalización del entorno a través de una arquitectura que lo dignificara, estuviera acompañada de una escala acorde a las obras que se esperaba comenzaran a poblar esos espacios.

La pujanza de la sociedad demandaba mayor espacio hacia donde pudiera crecer la ciudad. Esta demanda se sostenía en la posibilidad real de un importante sector de la población de acceder a la compra de un terreno sobre el cual concretar la construcción de su vivienda. Por iniciativa de un grupo de empresarios, rematadores y agrimensores se fraccionaron parcelas mayores, para dar lugar a loteamientos que se sumaron como anexiones de trama irregular a la ciudad consolidada.

En 1911 se abrió el Concurso Internacional de Proyectos para el Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos en Montevideo cuyo objetivo del concurso era ampliar la red de vías de comunicación de la ciudad incorporando los edificios públicos existentes y definiendo la ubicación de los nuevos a proyectar, en enclaves asociados a plazas o intersecciones de avenidas jerárquicas (Carmona y Gómez, 1999, p. 54). Tenía como antecedentes los planes de finales del siglo XIX elaborados por André y Thays insertos en una política de embellecimiento y creación de parques y plazas, en las que se incorporaba el trazado del Bulevar Artigas y del Parque Central, actual parque José Batlle y Ordóñez.

En articulación entre la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y la Sección de Arquitectura de la Junta Económico Administrativa de Montevideo se creó por decreto del 27 de junio de 1912 una comisión encargada de elaborar un plan para ordenar el desarrollo de la ciudad, que estuvo integrada por el ingeniero José Gianelli, jefe de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas; el arquitecto Eugenio Baroffio, jefe de la Sección Arquitectura de la Junta Económico Administrativa, y el arquitecto Augusto Guidini, quien había obtenido el primer premio del concurso del año anterior. El 12 de setiembre del mismo año se aprobó el Plano Regulador de la Ciudad de Montevideo (Carmona y Gómez, 1999, p. 57).

Estos planes fueron de aplicación relativa en su materialización en la ciudad, pero como señalan Liliana Carmona y María Julia Gómez, el Plano Regulador «reafirma la concepción de integrar a la ciudad con un sistema de espacios públicos abiertos vinculados por vías jerárquicas» y «también señala, a través de la ubicación de edificios públicos, la importancia en la estructura urbana de determinados nodos, como la zona de Tres Cruces» (1999, p. 58), sobre el eje de Bulevar Artigas.

El siguiente jalón planificador de importancia, fue el Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo de 1930. Si bien fue un proyecto promovido y financiado desde el ámbito privado, su consideración como propuesta dinamizadora de la reflexión sobre la ciudad ha sido relevante. Su interpretación de la expansión urbana reconocía al igual que el Plano Regulador de 1912 un sector próximo al actual parque Batlle y Ordóñez, donde proponía un gran centro cultural.

Además de la jerarquía del equipo técnico que trabajó en el plan bajo la dirección del arquitecto Mauricio Cravotto, se destaca la comisión que llevó adelante la iniciativa y que donó al Concejo Departamental de Montevideo el Anteproyecto con motivo de la celebración del Centenario de la Jura de la Constitución de 1830, y que estaba integrada por José Serrato, Baltasar Brum, Alejandro Gallinal, Numa Pesquera y Horacio Mailhos (Carmona y Gómez, 1999, p. 73).

El Obelisco a los Constituyentes de 1830

Cerca del inicio de la tercera década del siglo xx, el país estaba imbuido en el marco de la organización de los festejos por su primer centenario y en la discusión sobre la fecha de la independencia nacional a conmemorarse. La ciudad de Montevideo alcanzaba un importante nivel de consolidación urbana: la denominada Ciudad Vieja y el Centro concentraban la mayor parte del movimiento comercial, financiero e institucional de la ciudad. A las iniciativas de inversiones desde el ámbito público se sumaron importantes colaboraciones de empresarios y particulares, instituciones y agrupaciones que congregaban colectivos específicos, como fue el caso del grupo de instituciones bancarias que tuvieron la iniciativa de legar un monumento conmemorativo de los acontecimientos sucedidos al momento de formación del país.

La participación de la banca uruguaya en las celebraciones del centenario fue planteada inicialmente en la reunión de gerentes de instituciones bancarias del 4 de junio de 1930. El segundo punto del orden del día, a iniciativa del Banco Popular del Uruguay y del Banco Caja Obrera, fue la «Adhesión de la Banco [sic] uruguaya a la conmemoración del primer Centenario de la

República».[23] En esta reunión, luego de descartar la propuesta del gerente del Banco de Seguros del Estado de donar al Estado un edificio para una escuela de comercio, se nombró una comisión[24] específica «a efecto de programar la adhesión de la Banca uruguaya a las referidas fiestas»,[25] presidida por Alejandro Gallinal, quien era presidente del directorio del Banco de la República Oriental del Uruguay, e integrada inicialmente por Octavio Morató, Héctor Olivera Risso, Carlos Zaffaroni, Johan Wells y Joaquín Reyes Lerena.[26]

Alejandro Gallinal, además de presidir la Comisión del Obelisco, había sido uno de los promotores del Plan Regulador ya mencionado y de la iniciativa de erigir el Monumento a la Batalla de Sarandí en Sarandí Grande (ver pp. 440-441). Su interés y participación en estas instancias se ratifica al encontrarlo presidiendo simultáneamente «las comisiones de monumento a los Constituyentes, a José Enrique Rodó y a Juan Zorrilla de San Martín».[27]

Las instituciones que participaron de la reunión de gerentes del 4 de junio fueron: Banco Alemán Transatlántico, Banco Británico de la América del Sud, Banco de Cobranzas, Banco de Locaciones y Anticipos, Banco Comercial, Banco de Crédito, Banco Español del Río de la Plata, Banco Francés, Banco Supervielle & Cía., Banco Francés e Italiano para América del Sud, Banco Mercantil del Río de la Plata, Banco Hipotecario del Uruguay, Banco Italiano del Uruguay, Banco Ítalo-Belga, Banco de Londres y América del Sud, Banco Popular del Uruguay, Banco Real del Canadá, Banco de la República Oriental del Uruguay, Banco de Seguros del Estado, Banco Territorial del Uruguay.[28]

Conformada la comisión para definir y concretar la adhesión a la celebración del centenario, en su primera reunión, convocada por Alejandro Gallinal para el 23 de junio en la Gerencia del Banco de la República,[29] se resolvió entre otros asuntos concursar la resolución formal del obelisco a construir entre los escultores José Luis Zorrilla de San Martín y Enrique Lussich. Ambos artistas ya habían adelantado un costo para el monumento, cuyas diferencias económicas no

---

23 AGN-UY, Historia de la Administración, libro 1400, Monumento a los Constituyentes de 1830, folio 1, Acta de la reunión de gerentes de bancos, 4 de junio de 1930. Se trata de un volumen encuadernado bajo el título: «Monumento a los Constituyentes de 1830. Antecedentes entregados por la Comisión de Delegados Bancarios» que contenía los apartados: Actas de la Comisión, Contratos y planos, Propuesta del Sr. Juan F. de la Bandera sobre obelisco monolítico, Poser y de Mori ampliación de contrato, Propuestas compañía CIR, Colocación del pararrayos, Denuncias sobre defectos de construcción, Correspondencia remitida, Correspondencia recibida, Recibos.

24 La comisión nombrada no recibió una denominación específica, apareciendo en la documentación indistintamente como Comisión de Delegados Bancarios, Comisión Delegada, Comisión del Obelisco, Comisión de Monumento a los Constituyentes de 1830, entre otras.

25 Ibídem, folio 2, Acta de la reunión de gerentes de bancos, 4 de junio de 1930.

26 Ibídem, folios 2 y 3, Acta de la reunión de gerentes de bancos, 4 de junio de 1930.

27 Ibídem, folio 178, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal al arquitecto Francisco H. Lasala, Montevideo, 14 de noviembre de 1936.

28 Ibídem, folio 1, Acta de la reunión de gerentes de bancos, 4 de junio de 1930.

29 Ibídem, folio 140, Correspondencia remitida. De la Gerencia del Banco de la República Oriental del Uruguay en nombre de Alejandro Gallinal a los restantes integrantes de la Comisión, Montevideo, 21 de junio de 1930.

permitían la real ponderación entre ellos. La propuesta de Zorrilla de San Martín presentaba un costo de $70.000, mientras que la de Lussich era de $25.000. A partir de esta situación se resolvió:

> Solicítese de los escultores Srs. Zorrilla de San Martín y Lussich, presenten proyectos para la construcción de un obelisco, bajo las siguientes bases:
> 10.- Altura: 35 metros.
> 20.- Costo: $50.000.- (como máximun, terminado y colocado).
> 30.- Material: granito o pórfido nacional a la martelina.-
> 40.- Plazo para la presentación de los proyectos: 15 días, a contar de la fecha de la notificación.
> 50.- Los proyectos deben ser presentados sobre cartón.
> 60.- Concepción a cargo de los artistas.
> 70.- Mampostería y cimientos de acuerdo con las normas corrientes.[30]

A la siguiente reunión, el 16 de julio, la comisión «resolvió aconsejar la aceptación del proyecto del Sr. Zorrilla de San Martín, bajo la base de $50.000.- de costo», previendo que si lo recaudado por las adhesiones de los bancos sobrepasaba «el monto fijado para el costo del monumento, este será levantado de acuerdo con la suma que se recaude, habiéndose previsto el caso en otros proyectos presentados por el mismo artista».[31] También se resolvió entregar quinientos pesos a Enrique Lussich, en compensación al trabajo realizado, suma que finalmente se duplicó en la siguiente sesión de la comisión.[32]

Entre los temas considerados en la tercera reunión, realizada el 11 de agosto, destacó la definición precisa de a quién se obsequiaría el futuro obelisco. La segunda acta refería a «la construcción del obelisco proyectado para obsequiar a las altas autoridades del país»,[33] mientras que el primer punto de las resoluciones de la tercera sesión aclaraba «que la donación del obelisco conmemorativo será a la República O. del Uruguay y no a su Gobierno, como se expresó en el acta mencionada».[34]

En esta sesión, además de aspectos vinculados a la futura ubicación del obelisco se encomendó al presidente de la comisión, Alejandro Gallinal, ultimar los detalles de la propuesta de Zorrilla de San Martín, consultar la posible exhibición de la maqueta del proyecto ese 25 de agosto y solicitar al Ministerio de Obras Públicas la designación de un técnico de referencia para estudiar los aspectos vinculados a la construcción del monumento.

Comenzaron a realizarse diferentes contactos y solicitudes para aumentar los fondos disponibles por la comisión y reducir los costos de los trabajos a partir de la colaboración de otras instituciones o empresas. Avanzadas las definiciones del proyecto pero sin haber suscrito contrato alguno con el escultor ni iniciado obras, el 24 de mayo de 1932 se remitió a la Compañía de Cemento Portland «Artigas» una solicitud de colaboración con materiales para

30 Ibídem, folio 5, Acta n.º 1 de la Comisión, 23 de junio de 1930. Se trata de la primer acta, no siendo numerada en el documento.

31 Ibídem, folios 6 y 6v, Acta n.º 2 de la Comisión, 16 de julio de 1930.

32 Ibídem, folios 6v y 7, Actas n.os 2 y 3 de la Comisión, 16 de julio y 11 de agosto de 1930.

33 Ibídem, folio 6 y 6v, Acta n.º 2 de la Comisión, 16 de julio de 1930.

34 Ibídem, folio 7,. Acta n.º 3 de la Comisión, 11 de agosto de 1930.

la realización del monumento, que de acuerdo a lo expresado en la misma nota los cálculos preveían en 56.000 kg. de cemento.[35]

Próximo al inicio de las obras, se solicitó en setiembre de 1933 al presidente del Banco de la República ingeniero José Serrato, dispusiera la participación de la Oficina Técnica del Banco de la República para el contralor de las obras a realizarse. En la misma misiva se le pone en conocimiento que también solicitaron al Ministerio de Obras Públicas el nombramiento de un ingeniero que actuara en la verificación y exactitud técnica de los planos presentados por Zorrilla de San Martín.[36]

El inicio de las obras recién comenzó a concretarse un año después. A comienzos de mayo de 1934 se le solicitó al intendente Alberto Dagnino la colaboración comprometida en los trabajos de excavación para la cimentación del monumento que estaban por dar inicio y al ministro de Obras Públicas Aniceto Patrón el nombramiento del técnico que desde el Ministerio se haría cargo de la ejecución de las obras.[37]

José Luis Zorrilla de San Martín, *Obelisco a los Constituyentes de 1830*. Croquis de implantación, ca. 1933. AGN-UY, Historia de la Administración, libro 1400, Monumento a los Constituyentes de 1830, folio 75.

Luego de cuatro años comenzaban las obras. Entre setiembre y octubre de 1934 se adjudicaron las obras de cimentación al ingeniero Mussio Fournier[38] y el 24 de octubre se firmó el contrato con el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.[39] Encaminados los trabajos de cimentación para el monumento, en 1935 se solicitó al Ministerio de Defensa la colaboración con las once toneladas de bronce requeridas para fundir las tres estatuas que acompañaban el arranque del obelisco, de las que se recibirían como contribución solamente tres.[40]

Mientras seguían adelante los trabajos de cimentación y estructura del obelisco, en paralelo a los ajustes del proyecto definido por Zorrilla de San Martín, la prensa se hacía eco de las demoras en la nota publicada por el diario *El Debate* bajo el título: «Para el año 2030 estará inaugurado el obelisco. El estado actual de las obras es una vergüenza», el 3 de octubre de 1936:

> El ya famoso «obelisco» del Bulevar Artigas y 18 de Julio continúa en el mismo estado en que se hallaba hace muchos meses, cuando todavía la población no se hallaba bien enterada de lo que se pretendía representar con semejante armatoste.

José Luis Zorrilla de San Martín, *Obelisco a los Constituyentes de 1830*. 1938, granito y bronce, Montevideo. Postal, *Parque de los Aliados y Obelisco*, ca. 1940. Colección particular.

35 Ibídem, folio 149, Correspondencia remitida. De la Comisión al Presidente de la Compañía de Cemento Portland «Artigas» doctor Luis Piera, Montevideo, 24 de mayo de 1932.

36 Ibídem, folio 152, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal al Presidente del Banco de la República ingeniero José Serrato, Montevideo, 22 de setiembre de 1932.

37 Ibídem, folio 156 y 157, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal al Intendente Municipal de Montevideo Alberto Dagnino, Montevideo, 4 de mayo de 1934; al Ministro de Obras Públicas Aniceto Patrón, Montevideo, 5 de mayo de 1934.

38 Ibídem, folio 158, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal al Intendente Municipal de Montevideo Alberto Dagnino, Montevideo, 25 de octubre de 1934.

39 Ibídem, folios 40 a 44, Contratos y Planos. Contrato entre la Comisión y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, Montevideo, 24 de octubre de 1934.

40 Ibídem, folio 159 a 161, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal y Carlos Zaffaroni al Ministro de Defensa Nacional Coronel Alfredo Baldomir, Montevideo, 18 de febrero, 26 de abril y 8 de mayo de 1935.

> En cualquiera otra ciudad que no fuera la nuestra esa obra habría sido terminada dentro de los plazos lógicos para una construcción de tal índole, o sacada de la vista del público. Porque actualmente el futuro obelisco no pasa de ser un mamarracho indecente que es todo un monumento a la incuria y, a la incapacidad de quienes lo construyen o toleran esa construcción y al poco respeto que merece la estética de la ciudad a unos y otros.
>
> Un «monumento» de esa jaez, —que a los 6 años del Centenario ya no tiene ni podrá tener valor recordatario alguno y menos como expresión de sentimientos patrióticos— pudo y debió estar totalmente terminado en tres o cuatro meses, a lo sumo.
>
> A menos que se le pretenda inaugurar el 25 de Agosto del año 2030...[41]

Al otro día, el mismo diario publicó otra nota expresando que «sólo el desconocimiento de la entidad artística de esa obra del patriótico desprendimiento y noble finalidad de los que la costean y por un manifiesto error de apreciación, pueden explicarse críticas como las que nos apresuramos a rectificar».[42] Entre una nota y otra, medió una comunicación del presidente de la comisión, Gallinal, a la redacción del diario, manifestando el desconocimiento del articulista «del significado de una obra patriótica y de lo que representa su ejecución».[43]

La construcción de granito quedó terminada el 14 de noviembre de 1936. Faltaba la culminación e instalación de las tres figuras en bronce,[44] cuyo avance preocupaba al presidente de la comisión, quien recordó por notas al escultor sobre la necesidad de cumplir con los plazos establecidos. La primera de ellas, la de la Libertad, había sido fundida el 30 de julio de 1936[45] y en abril del año siguiente estaba terminado el barro de la estatua de la Fuerza en tamaño natural, para ser entregada a la fundición.[46]

El proyecto y su representación

Uno de los puntos más destacados tratados en la cuarta sesión de la comisión, el 29 de setiembre de 1930, tuvo que ver con la materialidad del obelisco. Américo Beisso, como representante del Banco de Seguros del Estado, expuso los motivos por los cuales una obra conmemorativa como la que se proponía

> debe ser realizada evocando las grandes obras de los egipcios, y que, por lo tanto, debe ser monolítica, máxime si se tiene en cuenta que nuestro país es rico en esa

41 Ibídem, folio 173, Correspondencia remitida. Recorte *El Debate*, Montevideo, 3 de octubre de 1936.

42 Ibídem, folio 173, Correspondencia remitida. Recorte *El Debate*, Montevideo, 4 de octubre de 1936.

43 Ibídem, folio 172, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal al redactor de *El Debate* doctor César O. Arguello, Montevideo, 3 de octubre de 1936.

44 Ibídem, folio 177, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal a los gerentes de los bancos, Montevideo, 13 de noviembre de 1936.

45 Ibídem, folio 19, Acta n.º 10 de la Comisión, 1.º de julio de 1938. Memorándum de la Sub-Comisión Delegada compuesta por el Dr. Alejandro Gallinal y el Sr. Carlos Zaffaroni.

46 Ibídem, folio 183, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal invitando a concurrir al taller de Zorrilla de San Martín a contemplar la estatua de la Fuerza antes de su fundición, Montevideo, 20 de abril de 1937.

> materia. No concibe que el obelisco sea construido de mampostería revestido de granito. Manifiesta además que la contribución del Banco de Seguros sería igual a la del Banco de la República siempre que el obelisco fuera monolítico.[47]

La solemnidad de la conmemoración, la Constitución de la República, debía traducirse en la solidez de un material noble como el granito, no en un artificio decorativo: se atribuía a los materiales y a los procedimientos constructivos una connotación política simbólica más allá de la vista del espectador.

Esta propuesta realizada por Américo Beisso no fue descartada inicialmente y se solicitó a Werner Quincke, quien lo había acompañado a la sesión en representación de Juan F. de la Bandera, encargado de realizar las averiguaciones de costos para el transporte de un obelisco con esas características.[48] También se le solicitaría a Zorrilla de San Martín una nueva propuesta de acuerdo a la opción monolítica.[49]

A solicitud de Alejandro Gallinal, según le fuera encomendado por la comisión en su reunión del 23 de junio, Zorrilla de San Martín entregó dos memorias descriptivas correspondientes a las variantes en consideración en las que esclarecía y detallaba la primera propuesta de la siguiente manera:

> El obelisco es de planta triangular y se apoya sobre tres grandes bloques alargados, entre los cuales se hierguen [sic yerguen] tres figuras simbólicas de pie representando el Derecho, la Fuerza y la Libertad, potencias angulares en que se apoya la Constitución. Estas figuras de gran tamaño (5 mts. de estatura) serían de bronce y se destacarían sobre el inmenso plano ascendente del obelisco. Debajo de estas tres figuras el pedestal toma la forma exagonal [sic hexagonal]: en las seis caras de este pedestal, he desarrollado un largo bajo-relieve, en el que irían los retratos de perfil de los constituyentes, creando de esa forma una especie de orla decorativa de bronce, que ceñiría toda la base del monumento: estos retratos serían de gran tamaño (tres veces el natural) y llevarían los nombres de los próceres grabados en la misma materia. Abajo de esta orla de bronce, he colocado doce grifos que arrojan agua en el tanque que bordea y aísla todo el monumento. El obelisco surgiría pues, en un amplio espejo de agua, en el que se reflejaría su silueta. Este estanque está encerrado por un borde de perfiles curvos apoyado en tres gradas que descansan directamente sobre el suelo. La dedicatoria del monumento iría en la cara del pedestal orientada en el eje principal del mismo, según la ubicación definitiva que se le destine.[50]

Las tres figuras son los elementos de la constitución que brindan a la república sus cualidades adjetivas: la ley garante de derechos, la libertad de los ciudadanos y la fuerza para defenderlos. A su vez, todas ellas se constituyen simbólicamente como identidad política del país, donde la república es inherente a la construcción de la nación. La importancia de cada una de las alegorías aparece representada de forma equivalente.

---

47 Ibídem, folio 9v, Acta n.º 4 de la Comisión, 29 de setiembre de 1930.

48 Ibídem, folios 83 a 102, Propuesta del Sr. Juan F. de la Bandera sobre obelisco monolítico.

49 Ibídem, folio 9v, Acta n.º 4 de la Comisión, 29 de setiembre de 1930.

50 Ibídem, folios 27, Contratos y planos. Memoria descriptiva del boceto A, estudio de Zorrilla de San Martín dirigido a Alejandro Gallinal, s/d.

El recurso de incluir los retratos o nombres de los protagonistas de los hechos representados por medio de alegorías fue frecuente. Lo identificamos en las caligrafías de Pablo Nin y González (ver pp. 180-187), o en los monumentos a la Independencia Nacional en Florida (ver pp. 234-237) o Migues (ver pp. 400-401). A veces también se ensayó la reproducción de cuadros históricos. De esta forma parece anclarse la alegoría —y el concepto político— en un relato histórico de la nación.

La segunda memoria entregada respondía al pedido de la comisión de rebajar el presupuesto inicial de ochenta mil a cincuenta mil pesos, en procura de hacer comparables su propuesta con la de Lussich. En este caso Zorrilla expresaba:

> He reducido por lo tanto todas las dimensiones armonizándolas a la altura que sigue siendo de 35 m. En vez de las tres figuras simbólicas del primero, he puesto una, que representaría la Patria recién armada con los atributos simbólicos que le da la constitución. La altura de la estatua es un poco mayor que las del anterior proyecto (6 mts. de altura). El bajorrelieve con los retratos de los próceres gira alrededor del basamento, pero se detiene en el bloque alargado que sirve de pedestal a la figura central. Un espejo de agua bordea también la base del monumento con sus grifos correspondientes.[51]

De acuerdo a lo que se desprende del contrato firmado el 24 de octubre de 1933 entre la comisión y el escultor, se tomaría la opción de tomar el primero de los proyectos con la salvedad de dejar en suspenso la realización e instalación de dos de las figuras, a la espera de contar la comisión con los fondos necesarios para su ejecución.[52] La figura seleccionada para su realización en primera instancia fue la de la libertad.

En diciembre de 1935 se le recordó al escultor José Luis Zorrilla de San Martín la proximidad del vencimiento del plazo de dos años y medio para la entrega del monumento, de acuerdo al contrato suscrito. Además se le comunicaba de manera preliminar que la comisión disponía de los fondos necesarios para realizar el monumento en su totalidad.[53] Este anuncio se formalizó con la firma de la modificación y ampliación del contrato original entre el Comité Ejecutivo del Monumento a los Constituyentes y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín el 3 de julio de 1936. Los primeros numerales expresaban que:

> Primero. Habiendo la Comisión obtenido la suma necesaria, estipulada en la segunda parte de la cláusula octava de nuestro contrato, protocolizado por el Escribano Don Héctor Gerona, con fecha 24 de Octubre de 1933, relativo a la realización por el Escultor Zorrilla de San Martín, de las dos estatuas «La

51 Ibídem, folios 27v., Contratos y planos. Memoria descriptiva del boceto B, estudio de Zorrilla de San Martín dirigido a Alejandro Gallinal, sd.

52 Ibídem, folios 40 a 44, Contratos y Planos. Contrato entre la Comisión del Monumento y el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, Montevideo, 24 de octubre de 1934.

53 Ibídem, folio 166, Correspondencia remitida. De Alejandro Gallinal y Carlos Zaffaroni a José Luis Zorrilla de San Martín, Montevideo, 12 de diciembre de 1935.

> Fuerza» y «La Ley», cuyos modelos al tercio y en yeso, fueron ya aceptadas por dicha Comisión, se resuelve:
> Segundo. El escultor se compromete a realizar las dos estatuas en su tamaño definitivo, y según los modelos aceptados, por la suma de $20.000.00 (veinte mil pesos), ya estipulado en la octava cláusula citada.
> Tercero. Las dos estatuas serán fundidas en bronce, dentro de las condiciones contempladas en el pliego y memoria respectiva de nuestro contrato para la fundición de la primera.
> Cuarto. El escultor se compromete a terminar las dos estatuas en bronce, de manera que el monumento pueda ser inaugurado el 18 de Julio de 1937.[54]

Es interesante advertir la jerarquización conceptual de las figuras que integraban el monumento. La selección de la libertad como pieza inicial del conjunto, se identificaba con la república libremente constituida. La ley y la fuerza resultaban subsidiarias a la figura central y recogían los atributos que les eran propios: la espada y las tablas de la ley.

Un lugar para el obelisco

Paralelamente a las definiciones sobre las características materiales del monumento, la comisión abordó una discusión para definir cuál sería su ubicación. Ya en la tercera reunión se le encargó a Alejandro Gallinal que se entrevistara «con el Presidente del Concejo de Administración Departamental a fin de conversar sobre la ubicación a darse al proyectado obelisco».[55]

A la siguiente reunión, los dos posibles lugares para la instalación del obelisco eran el punto de inicio de la Rambla Sur en su encuentro con la calle Sarandí o la entonces avenida Agraciada —hoy Libertador Brigadier General Juan Antonio Lavalleja— al llegar a la avenida 18 de Julio.[56]

Esta última ubicación jugaba como articuladora con otro eje que se conformó cien años después que la avenida 18 de Julio y cuyo objetivo primordial ya no obedecía a ordenar el crecimiento sino a una lectura simbólica de la ciudad como capital y centro político del país. La apertura de una monumental avenida diagonal enmarcó y dió perspectiva desde la distancia al Palacio Legislativo, inaugurado en 1925, como sede de la representación de la soberanía de la nación. No era casual pensar que la ubicación del Obelisco a los Constituyentes de 1830 al inicio de esta diagonal reforzaba la intención simbólica republicana que se otorgaba a ese espacio. Sin embargo, las dimensiones del monumento podían conspirar contra el resultado esperado.

En junio de 1932 la comisión cursó una nota al presidente del Concejo de Administración Departamental de Montevideo Alberto Dagnino informando sobre la situación del proceso de concreción del obelisco y solicitando la colaboración económica que permitiera salvar la diferencia entre los fondos disponibles por la comisión y el costo final estimado. En la misma nota se pidió resolver la postergada definición de su emplazamiento, y se propuso el espacio próximo «al *rond point* a construirse en 8 de Octubre y Boulevard Artigas»,

54 Ibídem, folios 30 y 31, Contratos y planos. Modificación y ampliación del contrato del Monumento a los Constituyentes de 1830, 3 de julio de 1936.

55 Ibídem, folio 7, Acta n.º 3 de la Comisión, 11 de agosto de 1930.

56 Ibídem, folio 10, Acta n.º 4 de la Comisión, 29 de setiembre de 1930.

como alternativa al manejado inicialmente en la intersección de las avenidas 18 de Julio y Agraciada.[57]

La rotonda mencionada corresponde al articulador para la circulación vehicular en el encuentro de Bulevar Artigas, la avenida 8 de Octubre y Avenida Italia. Ya en los primeros años del siglo xx, el plan de Carlos Thays la señalaba vinculada a una plaza que se llamaría Artigas que preveía la instalación de un monumento. Como ya fue señalado, la zona de Tres Cruces recibió especial atención en los planes urbanos propuestos y, en particular, el Plan Regulador de 1930 la consideraba como un espacio de especial relevancia.

La Intendencia había solicitado opinión a la Comisión de la Rambla Sur, que se expidió el 10 de octubre de 1933 aconsejando desestimar su emplazamiento en el encuentro de las avenidas 18 de Julio y Agraciada con el argumento de «que constituiría un obstáculo para el tránsito y porque además, quedaría el monumento arrinconado y rodeado de grandes edificios; proponiendo que se estableciera como lugar adecuado, la terraza de la Rambla Sur, en la parte que avanza hacia el Río, al final de la calle Sarandí».[58] Esta nueva propuesta tampoco resultó satisfactoria para la comisión, que «aceptó de común acuerdo con la Intendencia, la entrada al Parque Batlle y Ordóñez sobre el Boulevard Artigas, habiéndose tirado el Decreto respectivo por la Intendencia en el mes de Octubre de 1933».[59]

En la sesión del 23 de junio de 1933, la comisión tomó conocimiento de que la Intendencia había fijado como ubicación del obelisco el cruce de Bulevar Artigas y 18 de Julio. Se decidió aceptar la ubicación fijada y presentar a la dirección técnica del municipio, algunas pequeñas variantes solicitadas por José Luis Zorrilla de San Martín.[60] A esta ubicación definitiva del monumento a los constituyentes refiere el croquis sobre su implantación realizado por el escultor.[61] En octubre de 1933 se aprobó por la Intendencia de Montevideo el decreto correspondiente.[62]

---

57 Ibídem, folios 150 y 151, Correspondencia remitida. De la Comisión del Monumento al Presidente del Concejo de Administración Departamental Alberto Dagnino, Montevideo, junio de 1932.

58 Ibídem, folio 19, Acta n.º 10 de la Comisión, 1.º de julio de 1938. Memorándum de la Sub-Comisión Delegada compuesta por el Dr. Alejandro Gallinal y el Sr. Carlos Zaffaroni.

59 Ibídem, folio 19, Acta n.º 10 de la Comisión, 1.º de julio de 1938. Memorándum de la Sub-Comisión Delegada compuesta por el Dr. Alejandro Gallinal y el Sr. Carlos Zaffaroni.

60 Ibídem, folio 17, Acta n.º 9 de la Comisión, 23 de junio de 1933.

61 Ibídem, folio 75, Contratos y planos. Croquis de implantación del monumento.

62 Es posible que la fecha de expedición del informe de la Comisión de la Rambla Sur sobre la ubicación del monumento indicada en el memorándo presentado por Alejandro Gallinal y Carlos Zaffaroni al resto de la comisión en la sesión del 1.º de julio de 1938, corresponda a su incorporación o fundamentación al decreto municipal, coincidentes ambos en octubre de 1933. En los meses previos, lo que queda manifiesto por lo expresado en las actas y correspondencia de la comisión, se fueron realizando los acuerdos para su definición.

Este emplazamiento situaba la masa de granito encuadrada en un marco vegetal en desarrollo destacando su presencia. La perspectiva del acceso al parque José Batlle y Ordóñez privilegiaba la jerarquía del monumento en comparación con otras ubicaciones consideradas dentro de la trama urbana.

La avenida 18 de julio se había consolidado como uno de los ejes simbólicos de la identidad republicana. Al jalón de la Columna de la Paz se había agregado el Obelisco a los Constituyentes de 1830, ambos ornamentados con variaciones de las alegorías femeninas de la república, adjetivadas con los distintos atributos que enfatizaban las virtudes cívicas o los elementos constitutivos del régimen, como se analiza en otros capítulos de este libro.

Los monumentos

Empezaron a soñar con el regreso
En la puerta principal del aeropuerto
Las valijas repletas de ilusiones
Los bolsillos vacíos y con miedo
Se llevaron de memoria el Obelisco
Las siluetas de la Plaza Libertad
Y en el medio del pecho la nostalgia
Para abrirla en un regalo en navidad

Laura Canoura, *Los hijos de Gardel*

El vínculo de los monumentos con la comunidad trasciende la voluntad de sus creadores y cobra vida en la medida en que la ciudadanía se identifica con ellos y sus valores. Se enmarca dentro del proceso de patrimonialización en el que un bien cultural, adquiere esa dimensión en la medida en que es apropiado y defendido por un colectivo.

De los muchos análisis realizados sobre la ciudad como espacio de interrelación humana por excelencia, encontramos en la mirada formulada por Aldo Rossi desde el posmodernismo de la década del sesenta del siglo xx, un abordaje sobre la temática urbana que trascendió a las miradas sociológicas de décadas anteriores. Su análisis sobre la integración de la ciudad, se sustenta a partir de dos componentes constitutivos esenciales: los elementos primarios y elementos secundarios o tejido residencial.

Es posible interpretar a la ciudad a partir de sus «elementos primarios, y esto tiene relación con la arquitectura y con la política; algunos de estos elementos se elevarán al valor de monumentos sea por su valor intrínseco, sea por una particular situación histórica, y esto se relaciona precisamente con la historia y la vida de la ciudad» (Rossi, 1982-1966, p. 176). Es la comunidad que habita la ciudad la que puede respaldar y defender estas excepcionalidades del tejido urbano.

En las últimas décadas del siglo xx, comenzó un proceso de vaciamiento de las áreas centrales de las ciudades, fenómeno que no resultó ajeno a Montevideo. La reducción de población y actividad de los centros tradicionales en favor de nuevas centralidades comerciales y residenciales, impulsadas por nuevas formas de consumo y de habitar, produjeron también una pérdida de significados.

En este contexto, los monumentos dispuestos en la ciudad fueron reduciendo el vínculo que mantenían con la población identificada con estos hitos. Poco a poco estas expresiones simbólicas de los procesos vividos perdieron su carga representativa reteniendo su valor plástico de equipamiento urbano cada vez más alejado de su significación original.

Esta apreciación, generalizable a la gran mayoría de los monumentos que en diferentes momentos de la historia del país se instalaron en el área central, encuentra, en el caso de los dos ejemplos analizados, una suerte de resistencia y resiliencia. En ambos casos se trata de espacios a los que aún concurre la ciudadanía en momentos en que procura hacer prevalecer un sentimiento colectivo, en la reivindicación por derechos, en un ejercicio de virtud cívica o de expresión ciudadana. La condena a su vandalización y las acciones por su conservación revisten cierta frecuencia y periodicidad, en oposición a la manifiesta indiferencia en el caso de otros monumentos dispersos en la trama urbana.

Ninguno de ellos se asocia en la actualidad a los lugares de conmemoraciones y celebraciones oficiales, salvo en el caso del monumento a José Artigas en la plaza Independencia. Por el contrario, cobran especial significación al momento de celebraciones políticas de mayor carga emocional y popular. De esta manera la columna de la paz de la plaza Cagancha se ha convertido en lugar de referencia para reclamos vinculados con la defensa y reivindicación de derechos, cuyas convocatorias en general desconocen la nomenclatura oficial y adoptan la de *plaza Libertad*.

Contratapa del semanario *Aquí* sobre fotografía de Américo José Plá. Montevideo, 28 de noviembre de 1983. Reproducción fotomecánica, 28,3 x 35 cm. CDF IM-UY, serie Camaratres.

El obelisco, más alejado de celebraciones periódicas, parece resguardar una última línea de defensa de los máximos valores representados por la Constitución de la República. Es precisamente al pie de este monumento donde la ciudadanía se convocó para la lectura de una proclama en defensa de la democracia el 27 de noviembre de 1983, exactamente un año antes de las elecciones nacionales que dieron fin al proceso dictatorial iniciado en 1973. La masiva concurrencia perduró en el imaginario colectivo a través de la fotografía de Américo José Plá publicada en la contratapa del semanario *Aquí* al día siguiente de la manifestación, bajo el título «Un río de libertad».

En el valor simbólico atribuido a estos espacios, república, constitución y libertad parecen permanecer unidas en las alegorías femeninas que los componen tanto como en el bagaje conceptual de lo político de buena parte de los uruguayos.

Catálogo de investigación

A partir de1829

Diseños de timbres para papel sellado de distintos valores

ENCABEZADO Papeles sellados

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica C-IX-2-6

AUTOR DE LA OBRA Agustín Jouve, Federico Schell, Pedro Aubriot

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de Jouve, Schell y Aubriot

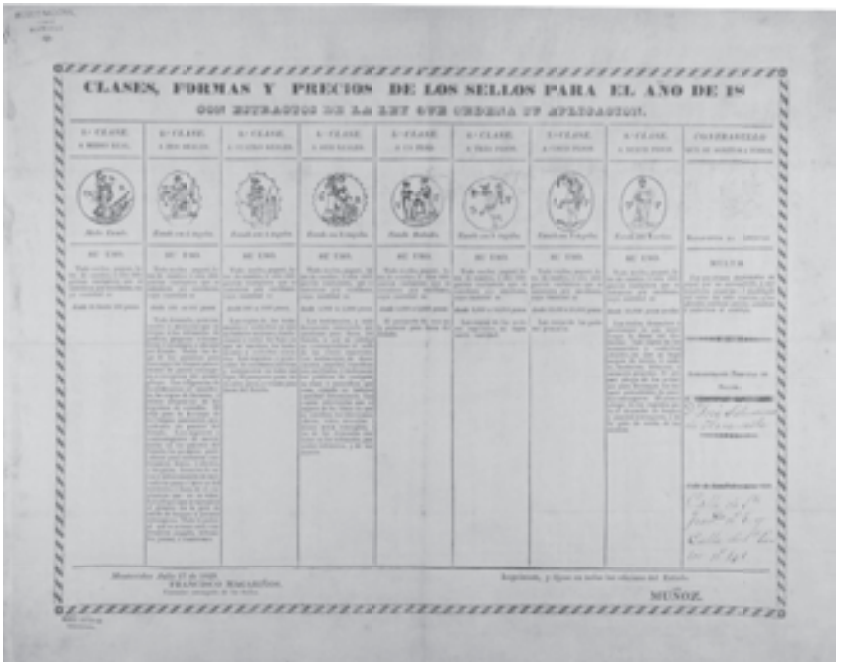
DATACIÓN a partir de 1829

TIPO DE OBRA Sellos

TÉCNICA Sellado

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 4,0 × 4,0 (promedio)



Los inicios del Estado Oriental del Uruguay estuvieron signados por la creación de la estructura institucional y burocrática imprescindible para su funcionamiento. También se comenzaron a definir los tributos y tasas impositivas que debían dotar a las oficinas de los fondos necesarios para desempeñar sus cometidos. Es así que se establecieron los sellos que debían estamparse en los papeles destinados a diferentes documentos jurídicos (testamentos, sucesiones, contratos y otros escritos judiciales en los diversos procesos y acciones) por un valor determinado. En junio de 1829, el Ministerio de Hacienda estableció la normativa para su uso:

> Art. 1. Se abrirán 8 escudos para las 8 clases de papel sellado, que contengan abreviadamente las armas del Estado y cuya configuración denote el valor respectivo, además de expresarse por números en cada uno, y se abrirá igualmente un contrasello, que con los emblemas de la Libertad y la riqueza expresará además el año corriente.
> Art. 2. Estos sellos se imprimirán en blanco.

Entre marzo de 1830 y 1831 se estableció el uso de un único sello en blanco. Los contrasellos serían ocho, todos de diseño diferente, ya que debían variar la forma y cantidad de sus ángulos de acuerdo a su valor, como también ser distintos los emblemas que los ilustraban y el color de la tinta con la cual se estamparía cada uno.[1]

1 AGN-UY, Fondo ex-Archivo y Museo Histórico Nacional, Caja 22, Documentos del Ministerio de Hacienda acerca del papel sellado, n.os 32, 33 y 34. MHN-UY, colección iconográfica C-IX-2-6, «Clases, formas y precios de los sellos para el año de 18... con estractos [sic] de la Ley que ordena su aplicación». Montevideo, 17 de julio de 1829.

Resolución del presidente de la República Oriental del Uruguay Manuel Oribe por la que nombra a José María Reyes como coronel del Arma de Ingenieros, Montevideo, 4 de noviembre de 1836. MHN-UY Colección Iconográfica C-X-3-14.

Resolución del vicepresidente de la República Oriental del Uruguay Gabriel Pereira por la que nombra a José María Silva González como teniente 1.º del Batallón de Matrícula, Montevideo, 4 de noviembre de 1839. MHN-UY Colección Iconográfica C-X-3-15.

Estos sellos o cuños en metal fueron realizados por grabadores, generalmente franceses, establecidos en Montevideo entre las décadas de 1820 y 1840[2] (Silvera Antúnez, 1990; Banco Comercial, 1993).

Conocedores de la iconografía revolucionaria francesa de vertiente neoclásica, que retomaba algunos aspectos de la iconografía simbólica de la república romana, estos grabadores poblaron los documentos con imágenes de pequeño formato vinculadas a la mitología grecolatina y a la simbología política republicana: Palas Atenea, Hércules, el fasces o haz del lictor, el gorro frigio. También figuras alegóricas de la Justicia, la Ley, el Comercio y la Abundancia, conformando un universo simbólico que relacionaba a la república y a la libertad con la prosperidad. Esta circulación de iconografía republicana en los documentos debe ser vista como una de las primeras vías de difusión en imágenes de la nueva institucionalidad.

La república aparece en el medio escudo de primera clase, representada como Palas Atenea, con su casco, égida y túnica, avanzando entre banderas enemigas abatidas a sus pies. Sujeta con su mano derecha una corona de laurel u olivo y, con la izquierda, lo que parece ser una espada.

En el sello de segunda clase está representada la justicia, en un asiento en forma de cubo, sosteniendo con su mano derecha la balanza de dos platillos y, con la izquierda, la espada. El diseño de los distintos sellos no es aleatorio. Este se estampaba en «Toda demanda, petición, escrito o memorial que se dirijan a los tribunales de justicia, juzgados eclesiásticos, o seculares, y oficinas del Estado», entre otros trámites.[3]

El sello de tercera clase, por cuatro reales, incorporó la alegoría de la ley. Una figura femenina, tocada con el gorro frigio, de pie, que tiene delante las tablas con las normas emanadas de la autoridad legal, inspiradas en las tablas mosaicas, en alusión a su sacralidad para la república; sostiene con su mano izquierda la espada para defenderlas. Debía estamparse en «las copias de los testamentos y codicilos en que no hubiese mejoras y fundaciones y todas las fojas en que se escriban los testamentos y codicilos cerrados. Los registros y protocolos de escrituras públicas y testamentos en todas sus fojas».[4]

Los grabadores tomaban a veces como modelo personajes mitológicos materializados en obras célebres. La fuerza, representada como Hércules, que utilizaron los grabadores en Montevideo para el sello de 9 P se basó en una escultura de Glykon, del siglo III d.C, que copió un original perdido de Lisipo, del siglo IV a.C. El mármol fue hallado en las ruinas de las termas de Caracalla en el siglo XVI. Hércules aparece representado al terminar sus trabajos, de los cuales lleva algunos elementos: la piel del león de Nemea y las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Se acompaña de la maza, su arma tradicional.[5]

---

2 AGN-UY, Libro n.º 146, Censo de Montevideo de 1836; Libro n.º 256 Censo de Montevideo de 1843; Libro n.º 263 Padrones de Montevideo de 1843 y Libro n.º 255 Fincas y casas de comercio de 1841-1844.

3 MHN-UY, «Clases, formas y precios de los sellos para el año de 18...».

4 Ídem.

5 Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, Hércules en reposo. Mármol, 317cm. Se trata de una de las piezas obtenidas de las termas de Caracalla e incluida en la colección Farnese, por eso se la conoce con ese nombre. Es una reproducción ampliada en mármol del bronce de Lisippo.

Resolución del gobernador provisorio del Estado Oriental del Uruguay Juan Antonio Lavalleja por la que nombra a Cristóbal Salvañach como teniente 2.º de la Compañía de Cazadores de la Milicia Nacional Activa de Montevideo, Montevideo, 28 de mayo de 1830. MHN-UY Colección Iconográfica C-X-3-21.

Eracle a riposo. Glykon. Siglos II-III d. C., mármol, altura 317 cm. (Original de Lisipo, siglo IV a. C., bronce). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia.

Durante la Revolución Francesa se estableció un paralelismo entre los esfuerzos de los revolucionarios con los difíciles trabajos que los dioses impusieran a Hércules, de allí su relevancia simbólica (Jourdan, 1995, pp. 503-532). No deja de resultar llamativo cómo ese concepto en imagen, trasladado al Plata por los grabadores y plateros franceses, permitió asociarlo con los esfuerzos de los independentistas.

Pero también figuran en los sellos emblemas y símbolos republicanos. En un caso aparece representado el gorro frigio en lo alto de una pica, rodeado de ramas de laurel, en otro el fasces rematado también por el gorro frigio y rodeado por una corona de roble, símbolo de la fortaleza.

Esta iconografía republicana en miniatura (los sellos no tienen más que unos pocos centímetros de diámetro), circuló en un número importante de documentos, haciendo conocidos símbolos y alegorías. Precedió a las imágenes pintadas y de mayor formato que se produjeron en la segunda mitad del siglo XIX.

Resolución del gobernador provisorio del Estado Oriental del Uruguay Juan Antonio Lavalleja por la que nombra a Cristóbal Salvañach como teniente 2.º de la Compañía de Cazadores de la Milicia Nacional Activa de Montevideo, Montevideo, 28 de mayo de 1830. MHN-UY. Colección Iconográfica C-X-3-21.

Cuño para papel sellado con alegoría de la justicia. Diámetros del sellos 3,5 × 2,6 cm. MHN-UY Depósito. Casa Ximénez [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 3472].

Detalle: «Clases, formas y precios de los sellos para el año de 18...». MHN-UY Colección Iconográfica C-IX-2-6.

1830 / 1834

Medallas conmemorativas de la presidencia de Fructuoso Rivera, 1830, y de la jura de la Constitución del Estado Oriental del Uruguay, 1834

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138026 [MED 1845 URU]

AUTOR DE LA OBRA Agustín Jouve; Francisco Thonelly

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres de Jouve y de Thonelly

DATACIÓN 24 de octubre de 1830; 18 de julio de 1834

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Plata

DIMENSIONES (cm) 2,8 (diámetro)

Primeras acuñaciones de medallas del Uruguay, dedicadas al presidente Fructuoso Rivera (1830) y a la conmemoración del aniversario de la jura de la Constitución (1834). Realizadas por los grabadores Agustín Jouve y Francisco Thonelly, cuyo cuño firman en apócope «JOU. THON». Comparten el anverso una figura debida a la difusión de los modelos iconográficos de la Revolución Francesa, resultado de la modificación neoclásica de las representaciones alegóricas del Renacimiento a partir de los modelos griegos y romanos. Los reversos difieren. Uno lleva la inscripción «Fso. Rivera / Presidente / de la / República / del Uruguay / 24 octubre / 1830», y el otro la leyenda «Estado / Oriental / del Uruguay / 40 ario. 18 de / Julio 1834», orlada de laurel (Daneri, 1948, pp. 206-215).

La alegoría de la república/libertad viste túnica clásica y porta gorro frigio. En su mano izquierda lleva una rama que evoca el laurel, y alude a la victoria, o el olivo, y refiere a la paz. Alza su brazo para rendir homenaje a la llama eterna que arde en un altar cilíndrico. Resignifica el ara de Vesta en Roma, lugar donde se veneraba el fuego sagrado, traducido aquí como fuego patrio. Delante, un pergamino representa la Constitución, *corpus* normativo del país y texto fundacional de la República. El uso de la forma del pergamino trasmite quizás la idea de que se trataba de una carta de valor eterno y universal (cualidades que se atribuían a las ideas republicanas y liberales) y, eventualmente, remite a los modelos políticos de Atenas y Roma antiguas. La cadena rota alude a la libertad y a la independencia. La figura combina atributos de distintas alegorías, correspondientes a las personificaciones de la república, la libertad, la Constitución y la independencia. Los significados de estos conceptos plasmados en imágenes lejos de ser unívocos podían combinarse entre sí para generar un mensaje condensado de ideas y valores de la nueva nación: republicanismo, libertad, independencia, patria y legalidad.

Cabe señalar la asociación que la medalla de 1830 establece entre la República, la Constitución y el presidente electo, como factores indisolubles para la preservación del régimen. No es menor destacar el estrecho vínculo de amistad que unió a Rivera con el grabador Jouve, quizás republicano en el exilio: el presidente y su esposa, Bernardina Fragoso, fueron padrinos de una de sus hijas, a quien llamó Bernardina Fructuosa (Mancebo Decaux, 2005).

La medalla se acuñó con dos reversos, en uno aparece la dedicatoria al Presidente Fructuoso Rivera y en el otro se lee *Estado Oriental del Uruguay 4.º Ario. 18 de Julio 1834*. Reproducida en Mancebo Decaux, 2005.

1833

A la heroica muerte del bravo coronel don Bernabé Rivera Epicedio o Canción Funeral

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN MHN-UY Montaje expositivo. Casa Rivera [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 1484]

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Besnes e Irigoyen (dibujo y caligrafía); Francisco Acuña de Figueroa (poema)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1833

TIPO DE OBRA Dibujo y texto caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 101 × 66

En esta pequeña viñeta trazada a pluma que ilustra el *Epicedio o canción funeral* compuesto por el poeta Francisco Acuña de Figueroa en homenaje a Bernabé Rivera, tras su muerte luego de ser tomado prisionero por un grupo de charrúas e indios «misioneros» en junio de 1832 en Yacaré Cururú, tras las expediciones de exterminio en Salsipuedes y Boca del Tigre, en las que participó. Juan Manuel Besnes e Irigoyen (San Sebastián, Guipuzcoa, 1789-Montevideo, 1865) representa a la República llorando a Bernabé Rivera. Se puede apreciar en el ángulo superior derecho la imagen de una mujer envuelta en su manto de luto, sosteniendo el escudo nacional apoyado en tierra, que podría verse como un ejemplo temprano de la anotación de José Emilio Burucúa y Laura Malosetti al señalar que las representaciones de la República en el Uruguay se separan de la alegoría que representa a la República Argentina, mayormente vinculada al modelo francés (Burucúa *et al.*, 1990a, pp. 129-140).

La representación de la República Oriental parece incorporar algunas innovaciones, como despojarse del gorro frigio y ostentar la cabellera suelta, en una acepción quizás americana. En esta versión de Besnes e Irigoyen, al confundirse

con la representación de la patria, la república abandona la personificación *en diosa* y se envuelve en mantos fúnebres, vestimenta al uso de las mujeres del país ante la muerte de un ser querido.

Manuel Lavalleja, hacia 1848, escribió sobre el suceso cantado en el *Epicedio…*:

> Bernabé iba tocando la retaguardia de los indios, pero era él solo y tenía su tropa dispersa. En tales circunstancias volvieron cara los indios y empezaron a lancear a sus enemigos sin la menor resistencia; en ese estado de desorden rodó el caballo de Bernabé, dejándolo a él prisionero; hasta entonces habían muerto quince hombres de los suyos y no murieron todos porque los indios no dieron un paso más adelante de donde rodó Bernabé y se contentaron con él.
>
> Allí entraron a hacerle cargos de los asesinatos hechos a sus familias y compañeros; el teniente Javier, indio misionero y ladino, era de opinión que no se matara a Bernabé, que conservándolo vivo ellos rescatarían a sus familias prisioneras, los otros todos incluso las chinas pedían su muerte y aquel les ofrecía cuanto ellos pudieran apetecer; les ofrecía que les haría entregar las mujeres é hijos; a esta oferta le preguntaron que quien entregaba las familias que él y su hermano habían muerto en Salcipuedes [sic]; Bernabé no tuvo que responder y entonces un indio llamado cabo Joaquín lo pasó de una lanzada y a su ejemplo siguieron los demás; en fin murió, le cortaron la nariz y le sacaron las venas del brazo derecho para envolverlas en el palo de la lanza del primero que lo hirió, lo arrastraron a una distancia donde había un pozo de agua, allí le metieron la cabeza dejándole el cuerpo fuera.
>
> Así concluyó Bernabé; lo sé por los mismos indios ejecutores, de quienes me he informado muy detenidamente, de los indios más capaces de esplicarse [sic] que había entre ellos; diez meses estuve con ellos en el año treinta y tres y siempre era la conversación dominante del modo que mataron a Bernabé (citado en Carámbula de Barreiro, 1948, pp. 491-492).

Al inaugurarse el Cementerio Nuevo, hoy Cementerio Central, en 1835, el gobierno de Manuel Oribe encargó un sarcófago de mármol blanco a Louis Dunand, grabador y marmolista que tenía un establecimiento en Buenos Aires, mientras que J. Noble, grabador establecido en Montevideo, talló la lápida doble para el sargento Pedro Bazán y el teniente Roque Viera, quienes murieron con Bernabé. El sarcófago constituyó entonces el monumento más importante levantado en el cementerio de la capital. Ambas obras son piezas de estilo neoclásico, imperante en el Plata durante las primeras décadas del siglo XIX. Las lápidas llevan cada una un medallón oval, respaldado por una panoplia (composición con trofeos militares: armas, tambores y balas de cañón). El sarcófago, compuesto con cuatro lápidas sobre una base de tres escalones, presenta en cada una de sus caras un texto sobre Bernabé Rivera y sobre su muerte, un relato histórico sesgado que exalta su persona y sus virtudes, a la vez que denigra al «indígena salvaje, indómito habitador de los desiertos», responsable de su muerte. Es presentado como un santuario, un lugar de peregrinación donde reconocer las virtudes republicanas de las que debía hacer gala todo ciudadano:

> Acércate oh / Pueblo oriental! Con / respetuosa planta al / lugar de los sepulcros, / en él reposan los restos de Bernabé. / Llega, y sin atreverte / a pisar

la tierra que / ocupan, derrama sinceras / lágrimas en holocausto, / al militar valiente, / al virtuoso ciudadano, / fiel esposo, tierno / padre y leal amigo.

En otra de sus caras se hace una asociación con el sol oriental, emblema de la simbología republicana platense, el cual, al alzarse, iluminaría los huesos de Bernabé «descansando sobre el laurel de las batallas», en referencia a su participación en las guerras de independencia.

En este sarcófago, el indígena es también protagonista. Se le dedica una de las caras, como ejemplo de lo salvaje americano, de aquello que se consideraba imprescindible erradicar. Es descrito como un ser de cabellos erizados, el cuerpo cubierto por un sudor frío, lanzando «el fúnebre alarido... el horrible grito de la carnicería». El ángel que reposa sobre el sarcófago — colocado posteriormente— porta una antorcha casi extinguida en forma de fasces... en un interesante condensado de expresión simbólica (Beretta García, 2012b, pp. 141-166).

De esta forma el estado nacional homenajeó a quienes consideró habían caído en defensa del orden de la campaña, del imperio de la *civilización* sobre la *barbarie*. Las operaciones contra los charrúas y su desenlace encuentran paralelos en otras partes del mundo, donde las sociedades *nacionales*, o por lo menos sus elites dirigentes, atentas a los modelos europeos, acorralaron o exterminaron a otras sociedades que ocupaban los mismos territorios y no se plegaban dócilmente al lugar que se les asignaba como mano de obra asalariada o esclava. Para el caso del Estado Oriental del Uruguay, el proceso de dispersión de las parcialidades indígenas implicó la desintegración como colectivos. Las mujeres y los niños fueron repartidos como personal de servicio doméstico entre las familias de Montevideo. Los hombres fueron ofrecidos a los capitanes de varios

buques como personal de a bordo o de carga. Finalmente, el destino de cuatro de ellos, exhibidos en París, ejemplifica las medidas a las que se podía llegar en estas campañas y cuál era la mirada sobre los *otros*.

El *Epicedio*, poema en homenaje al difunto, compuesto por Francisco Acuña de Figueroa, y el trabajo caligráfico de Besnes son expresión de las respuestas que la elite letrada de la ciudad dio al acontecimiento.

La obra de Besnes está planteada en un templete o pórtico sostenido por dos pilastras dóricas, con una cornisa, curva en su parte central, rematada por panoplias y lámparas funerarias. Estas lámparas eran habituales en la simbología del siglo XIX y son visibles en varios sepulcros existentes todavía. El murallón del Cementerio Central llevaba en lo alto piezas similares a intervalos regulares. En la cornisa está escrito el título de la canción funeral. Dos soldados montan guardia, uno a cada lado del templete, velando por la gloria del héroe. Corresponden a regimientos diferentes, ya que difieren sus uniformes. Dentro del templete cuelgan once lienzos con óvalos numerados en el lateral inferior izquierdo, conteniendo cada uno una estrofa del poema de Acuña de Figueroa y, sobre ella, una viñeta con la escena correspondiente. En el panel central, que es el de mayor tamaño y lleva el número cinco, el canto fúnebre aparece simbolizado por una guitarra, sobre la que vuela un búho, ave asociada a la noche y a los sepulcros: «Ave de infausto agüero / anuncio de tristeza / en mi laúd tropieza / con volido fatal: / Y las cuerdas resuenan / del instrumento herido, / con lúgubre gemido / cual canto funeral».

La viñeta correspondiente a la primera estrofa presenta el sarcófago de Bernabé con una lámpara votiva encima, bajo un sauce, árbol también asociado a la simbología funeraria neoclásica (Beretta García, 2012b, p. 153). A la derecha, una alegoría de la República Oriental aparece enlutada, cubierta por un manto negro. Un militar —posiblemente Fructuoso Rivera, a quien está dedicado este trabajo caligráfico— se dirige hacia el sepulcro, recitando la estrofa que comienza «Deja, sombra querida, / que á tu sepulcro llame, / que en su losa derrame / mi pena, y mi aflicción... [...] Ve cual la Patria / llega enlutada / la tumba helada / á contemplar: / Sus tristes ayes / dirige al cielo / y es su consuelo / llorar! llorar!!». Junto al sarcófago, una forma tenue parece representar el alma de Bernabé, hacia la que Fructuoso Rivera (?) extiende sus brazos. Se trata de una imagen de fuerte significación simbólica, afectiva y patriótica, asociando el luto de la república entera, representada por la alegoría, con la muerte de Bernabé (Beretta García, en prensa, pp. 136-141).

1839

Retrato alegórico de Fructuoso Rivera

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN AGN-UY Sede Convención

AUTOR DE LA OBRA Francisco M. Lebron

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1839

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 45 × 59

Este retrato alegórico de Fructuoso Rivera se ubica en los inicios de una tradición que se afirmó a lo largo del siglo XIX: la construcción de una galería «patriótica» de retratos de próceres, presidentes, constituyentes, legisladores y héroes fundadores al ensamblarse el relato histórico de la nación. Algunos se realizaron por encargo propio para alhajar sus residencias, otros fueron obsequiados como homenaje, en señal de una vinculación parental, social o político partidaria. Como forma de propaganda, periódicos ilustrados, casas litográficas y estudios de fotografía incorporaron en sus números o pusieron en venta retratos del presidente electo, al inaugurar su mandato o en relación con acontecimientos destacados de su gestión. Su circulación los transformó en modelos iconográficos, como representación individual, en composiciones alegóricas o en la recreación de episodios.

Algunos de ellos pueden calificarse como *de aparato*. Los retratos de Bartolomé Mitre y Justo José de Urquiza por Baltasar Verazzi, o de Joaquín Suárez por Eduardo Carbajal (ver pp. 202-207) ejemplifican esta categoría. Como en este trabajo caligráfico de Lebron, una serie de alegorías y emblemas adjetivan a la figura homenajeada, resaltando sus virtudes republicanas y patrióticas.

La composición combinó la búsqueda de fidelidad y verismo en la representación de las facciones con una actitud gallarda. El atuendo actúa como elemento significativo. Cuando llevan vestimenta civil, la levita representa al legislador y al estadista, vinculados a las dependencias del Estado y a la ciudad

como espacio de civilidad. En el caso de este retrato de Rivera, el uniforme militar y las condecoraciones expresan su arrojo y su carácter como conductor de la nación. Al decir de Roberto Amigo, «el esquema compositivo de los retratos de los patriotas se afirma en un orden jerárquico explicitado en los rangos y premios, ya que sin ellos el retrato carece de sentido, de la fuerza ideológica que testimonia los sacrificios por la causa americana» (2014, p. 56).

Esta efigie de Rivera en uniforme de general dibujada por Lebron se cuenta entre las más antiguas y, junto al perfil de la medalla de Agustín Jouve, permite analizar las fuentes de una tradición representativa. Roberto Amigo ha analizado el retrato militar durante el período independentista en la obra del pintor José Gil de Castro. Para Amigo, la pintura de Gil de Castro «es resultado de un aprendizaje técnico —la tradición limeña— que el artista ha llevado consigo en sus desplazamientos» y se constituye en el soporte que le permite expresar «los deseos retóricos de las elites revolucionarias» en el momento de la fundación republicana, cuando «aún no había adquirido su propia forma regional, más allá de la consabida circulación del imaginario de la revolución francesa, que también había impactado en la metrópoli española, pero que refiere a lo simbólico y no a la técnica que lo modula». Cabría preguntarse si a este retrato de Lebron puede atribuirse también la observación de Amigo a propósito de la pintura de Gil de Castro, si «era apta para representar la aceptación enfática de esta nueva simbología en los uniformes y condecoraciones» (2014, p. 52), tanto en lo que refiere a la tradición americana como a la simbología de la revolución francesa.

El retrato dibujado por Lebron es una composición caligráfica, realizada a tinta y pluma por un autor de quien no se conservan mayores datos ni se conocen otras obras, pero que demuestra estar familiarizado con la simbología republicana. Lebron no figura en los diccionarios de artistas ni en los diccionarios biográficos uruguayos. Una de las pocas referencias de esta obra la proporciona José María Fernández Saldaña (1928). Una persona cuyo nombre es Francisco Lebron aparece como jefe político y de Policía de Montevideo en 1852-1853 y en 1855: factiblemente se trate del autor o comitente de este trabajo en obsequio al presidente de la República.

En el óvalo central, Rivera, de pie, vestido con uniforme de general, apoya los dedos índice y corazón de la mano derecha sobre el libro de la Constitución, señalando su apego a las normas y a la legalidad. Sostiene con su mano izquierda la espada ornada con el escudo nacional, apoyada en el suelo, en señal de su interés en la paz, pero listo a utilizarla para defender a la nación.

Lo enmarca el cortinado levantado, recurso habitual en la iconografía del poder político, ya presente en los retratos reales. Rematado por el escudo nacional y una corona de laurel forma un baldaquino que realza su figura. No podemos dejar de referir aquí al paralelismo establecido por los artistas franceses emigrados al Plata entre la iconografía de Rivera y la de Napoleón Bonaparte. La medalla con el perfil del presidente, que acuñó en 1840 el grabador Agustín Jouve se inspira tanto en el monetario romano como en los modelos napoleónicos imperiales.[1] Las

Medalla grabada por Agustín Jouve en homenaje a Fructuoso Rivera, primer presidente de la República Oriental del Uruguay. MHN-UY Colección Numismática. Montaje Expositivo. Casa Rivera [Departamento de Antecedentes e Inventarios, Libro de Donaciones Generales, Tomo VIII, p. 179].

1 MHN-UY, Agustín Jouve (grabador), «D. F. Rivera 1er Pres. de la Rep. Or. del Uruguay», acuñación en plata, diámetro 3 cm 1840. Las referencias pueden ser múltiples. Entre los posibles modelos cabría citar las obras de Jacques-Louis David [Museo del Louvre-FR, «La consagración del emperador Napoleón y la coronación de la emperatriz Josefina el 2 de diciembre de 1804», óleo sobre tela, 621 × 980 cm 1807]; François Gérard

ramas y coronas de laurel, cintas y flores, los genios triunfantes generan el entorno laudatorio del personaje, calificado como «héroe de la República Oriental». En lo alto, las fechas refieren a las dos presidencias de Rivera, iniciadas en 1830 y 1839. La fecha de realización del cuadro, 1839, nos permite pensar que se trata de un homenaje con motivo de su designación.

La composición alegórica presenta elementos de interés por la profusión de símbolos republicanos. En la parte baja, a la izquierda, se observa la figura de la libertad conquistada, de pie, con la pica coronada por el gorro frigio, representada como Atenea con el yelmo, la coraza y la balanza de la justicia en su mano izquierda. Unifica tres facetas simbólicas que se asocian a la figura de Rivera. En su faceta de libertad, expresa para sus partidarios el rechazo de la tiranía de Rosas y de Oribe en el contexto de la Guerra Grande. En su vertiente de república, remite de manera publicitaria al apego del presidente a la forma de gobierno que contribuyó a establecer, y en su vertiente de justicia, a su respeto de la ley y al hecho mismo de su elección presidencial como un acto legítimo.

A la derecha, haciendo *pendant* con la figura de la libertad-república, un indígena porta su tocado de plumas, capa, arco, flechas y boleadoras. Es una versión masculina de la «India de la Libertad», una imagen que a partir de la personificación de América como una de las «partes del mundo», derivó en alegoría revolucionaria aludiendo a la matriz identitaria del continente (Chicangana Bayona, 2010, pp. 145-163). La denominada «Tarja de Potosí», pieza de orfebrería en oro y plata con decoraciones de follaje, frutas y flores, figuras animales y humanas, culmina con un «indígena en pie [...] empuñando una pica, con la que sostiene el gorro frigio, emblemático de la libertad, prometida a los aborígenes del continente por la revolución sudamericana» (Dellepiane, 1917, p. 20). Fue obsequiada a Manuel Belgrano por las damas potosinas, en momentos de su llegada a la ciudad tras los triunfos en Tucumán (1812) y Salta (1813). En el dibujo de Lebron, la imagen estereotipada del indio no guarda relación con los indígenas concretos, menos aún tras las campañas organizadas durante la presidencia de Rivera contra los charrúas sino que parece indicar una representación ideal y convencional de la identidad americana.

Entre estas dos figuras, un gorro frigio alado lleva debajo la inscripción «La Libertad cubre a la Ley y a la Unión» simbolizadas respectivamente por la Ley escrita, emanada de las Cámaras y por las manos entrelazadas.

Fernández Saldaña entiende que este retrato alegórico representa una imagen de Rivera derivada de la litografía de Alfonso Fermepin, retrato del que no se conserva el original y que el mismo autor fecha entre la mitad de 1838 y

[Rijksmuseum-Nl, taller de F. Gérard, «Napoleón I en traje de coronación», óleo sobre tela, 226 × 146 cm, hacia 1805-1815]; Jean Auguste Dominique Ingres [Museo de la Armada-FR, «Su majestad el emperador en su trono» o «Napoleón I en el trono imperial», óleo sobre tela, 260 × 163 cm, 1806] o Robert Lefevre. Este último fue publicado en *Le Pausanias francais; État des arts du dessin en France, a l'ouverture du XIXe siécle: Salon de 1806*, París, F. Buisson, 1806, p. 183. Con el número 442, se describe el «Portrait en pied de S. M. l'Empereur el Roi Tableau de Robert Lefevre (Pl. XV). De acuerdo a esta publicación estaba destinado a decorar la sala de sesiones del Senado conservador. El baldaquino del trono de Napoleón en Fontainebleau, aquí representado no deja de tener similitudes con el que se incorpora en el trabajo de Lebron.

los primeros meses de 1839. Desde el punto de vista técnico, observa que «se distingue bien la obra del calígrafo y la del dibujante: experta la mano de aquel, torpe la de éste» puesto que «Lebron no era dibujante ni pretendía serlo: era nada más que un aficionado según lo confiesa en una carta de 1861» (Fernández Saldaña, 1928, p. 38). Para Fernández Saldaña, la «torpeza» puede apreciarse en la asimetría del rostro de Rivera y la construcción anatómica defectuosa de los personajes alegóricos. Respecto de la circulación de esta imagen, sostiene que el original formó parte de la colección del Dr. Carlos Travieso, quien lo publicó por primera vez en el número 202 del periódico *Rivera*, correspondiente al 2 de julio de 1927, acompañado de un breve comentario, notoriamente no coincidente con la opinión de Fernández Saldaña:

> «Constituye este retrato», dice el Dr. Travieso, «una versión de la figura de Rivera, realizada por uno de sus contemporáneos; de un Rivera más joven que el de los retratos en circulación tenidos por más auténticos. Es trasunto de un cuadro que, según sus apariencias debe haber sido obsequio dedicado al propio general, y que le habrá, así, pertenecido». Pese a tal opinión yo persisto en la creencia de que el retrato a pluma de Lebron, fue trabajado a la vista de uno de los retratos del prócer ya inventariados y muy generales entonces (Fernández Saldaña, 1928, p. 39).

1844

Un grand coupable devant les Juges

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *Le Patriote Français*, Montevideo, 10 de mayo de 1844, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 10 de mayo de 1844

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

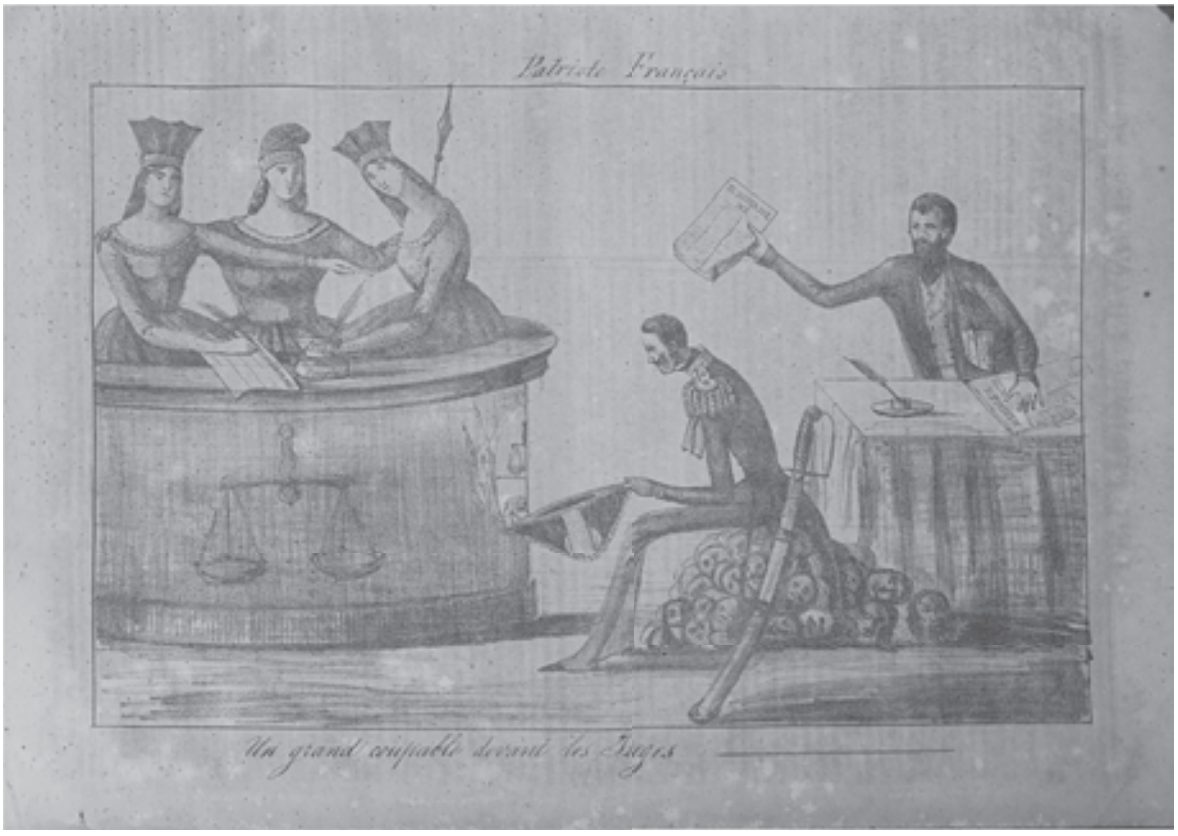
DIMENSIONES (cm) 41 × 29

Este grabado apareció en el periódico montevideano *Le Patriote Français* en 1844, en el marco de la Guerra Grande y particularmente del sitio de la ciudad por el ejército de la Confederación Argentina al mando de Manuel Oribe.

En la imagen aparecen tres figuras alegóricas presidiendo el juicio a Oribe, ubicado en el medio de la imagen, sentado sobre un montón de cráneos, que aludirían al apelativo «cortacabezas» que recibía de sus enemigos, justificado en los relatos que circulaban sobre el trato recibido por opositores y traidores bajo su dominio.

La figura alegórica central, que lleva un gorro frigio, abraza a las dos que se encuentran a su lado, que portan coronas de plumas. Podría interpretarse como la república francesa apadrinando a las naciones del Río de la Plata. La que está a la izquierda escribe en un papel la condena a Oribe, utilizando un tintero donde puede leerse *sang du peuple* [sangre del pueblo].

En el juicio aparece a su vez retratada otra persona, en el lugar de defensor de Oribe, que es Eugène Tandonnet. Se trataba de un francés, discípulo directo de Charles Fourier, quien fuera uno de los teóricos del socialismo, creador de la idea de «falansterio», una fórmula social alternativa consistente en un sistema de vida en comunidad y de organización cooperativa de la vivienda y el trabajo. Este sistema se llevó a la práctica en varios lugares del mundo, pero ninguna de estas experiencias permaneció en el tiempo. Los falansterios más cercanos a nuestro país a mediados del siglo XIX fueron los instalados en Palmetar y Sahy, en el estado de Santa Catarina (Brasil), por un grupo de franceses entre los que se presume que se encontraba Eugène Tandonnet. Tandonnet llegó a Montevideo hacia 1841 desde Brasil, y se sirvió de varias publicaciones, principalmente del periódico *Le Messager Français* para dar difusión a sus ideas.



Cuando las tropas del general Oribe se disponían a tomar la ciudad, la numerosa población francesa se reunió en asamblea y designó una comisión que decidiera cómo se debería actuar en caso de que la ciudad fuera asaltada, entre cuyos integrantes se hallaba Eugène Tandonnet. El sitio de Montevideo comenzó en febrero de 1843 y —animados por algunos oficiales— la mayoría de los emigrados franceses decidieron enrolarse para luchar junto al ejército de la Defensa, aun desobedeciendo la prohibición prescripta por la ley de luchar bajo otra bandera que no fuera la francesa. Los «partidarios de la neutralidad» —contrarios a apoyar al bando de Rivera y sus sucesores—, acabaron escapando del casco de la ciudad, y refugiándose en la franja a su alrededor que formaban los núcleos poblados civiles y militares de las fuerzas sitiadoras. El 8 de febrero de 1844, Eugène Tandonnet se trasladó a Piedras Blancas, para ese entonces un pequeño poblado ubicado junto al Cerrito, a 10 kilómetros de las trincheras de la Defensa de la ciudad hacia el norte.

Allí colaboró con el diario oribista *El Defensor de la Independencia Americana*, que en la imagen aparece representado en su mano. El reclamo sobre la actitud de Tandonnet a través de esta caricatura provenía de sus mismos compatriotas, que entendían su paso al bando oribista como una traición.

1851

La República defendiendo a Montevideo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas, *La Defensa*, Montevideo, 1851.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta Francesa

DATACIÓN 1851

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20,5 × 8,5

OBSERVACIONES Foto Martín Varela

Esta viñeta presenta una República guerrera, combativa, dispuesta a defender la ciudad. Sostiene con su mano derecha la espada y con la izquierda el escudo nacional. Detrás de ella, tres fusiles y el cañón, que apunta al campo sitiador. Detrás la ciudad con sus defensas y la característica presencia de la catedral, el Cerro y la bahía como elementos de identificación de la «Nueva Troya». De acuerdo con esta interpretación visual del conflicto, la personificación de la auténtica república defiende al gobierno de Montevideo, que es su garante y depositario, en oposición a la arbitrariedad del gobierno de la Villa Restauración, encabezado por Manuel Oribe. Mientras que la Confederación Argentina y el gobierno de Oribe ostentaban la divisa «Defensores de las leyes», el gobierno de Montevideo se caracterizaba a sí mismo como el de la «Defensa de las libertades», por lo que adoptó esta imagen de la república en su advocación de libertad. La figura en movimiento parece remitir a la iconografía francesa, tipo iconográfico de «La libertad guiando al pueblo» de Delacroix, entre otras, pero en una versión española y americana que transforma el gorro frigio y la túnica en un vestido y peinado a la usanza del país: el mantón y el corsé un poco desaliñados por la acción.

La Defensa se publicó durante 1851, hasta poco antes de la firma de la paz de octubre. Es el último de los periódicos ilustrados publicados en el contexto de la Guerra Grande y el Sitio, con un claro sentido propagandístico en favor del gobierno de Montevideo. Contrasta la proliferación de los periódicos ilustrados como herramienta de propaganda en Montevideo, frente a la sola presencia de *El Defensor de la Independencia Americana* en el campo sitiador. (Magariños de Mello, 1948-1961).

Durante su corta existencia publicó en forma de folletín la obra *Anales de la Defensa de la República*, donde se reunió un corpus importante de documentación sobre el conflicto. Proyectaba incluir retratos de los principales protagonistas (Zinny, 1883, pp. 121-124; Beretta García, 2015, pp. 140-142). Sin embargo, en las páginas del folletín solo se publicó el de Joaquín Suárez. El redactor, José Luis Bustamante, escribió: «Cada ocho días daremos a luz un retrato, por el mismo orden del que hoi [sic] publicamos de S. E. el Sr. Presidente

de la República: y próximamente presentaremos el de S. E. el Sr. Jeneral [sic] Urquiza».[1]

Diversos problemas dificultaron la inclusión de estas láminas: a partir del número 3 desaparece incluso la viñeta del encabezado de los ejemplares, con la ilustración que nos ocupa (Beretta García, 2015, pp. 140-142).

La prensa ilustrada tuvo otros representantes a lo largo de este período. A partir de 1839 se publicaron en Montevideo una serie de periódicos ilustrados que empleaban la caricatura y la sátira como estrategia publicitaria contra el gobierno de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires y contra el gobierno de Manuel Oribe en el Uruguay, en el marco de la Guerra Grande y del Sitio. Además de *La Defensa* (1851) se pueden citar los periódicos *El Grito Argentino* (1839), *¡Muera Rosas!* (1841-1842), *El Tambor de la Línea* (1843) y *El Telégrafo de la Línea* (1844-1845). De diversa duración todos ellos, eran obra de los exiliados de Buenos Aires y de intelectuales y artesanos montevideanos. Empleaban una serie de artículos salpicados de epítetos agraviantes y una crudeza en las ilustraciones que los involucran en la llamada *guerra de los papeles*, un combate paralelo a las batallas, destinado a descalificar a Rosas y Oribe e influir en la opinión contra el proyecto de la Confederación.

Estos periódicos estaban dirigidos a un público letrado y no letrado que participaba de espacios de sociabilidad y debate que compartían distintos sectores sociales —pulperías, cafés, plazas—, donde solía practicarse la lectura en común y comentarse la actualidad, sobre el contenido de los artículos, pero también por el impacto simbólico de las imágenes, con entonación humorística o no. Las características y la circulación de estos periódicos y sus ilustraciones litográficas, insertas o sueltas, a veces estampadas a página entera, han sido tema de buen número de investigaciones, en un campo en crecimiento (Zinny, 1883; Román, 2005; Ferro, 2008; Fükelman, 2006; Beretta García, 2015).

La personificación de la república, apropiada simbólicamente por el bando montevideano, recordaba a su público el régimen político republicano al cual adhería. Como madre de los ciudadanos, se representaba con la dignidad correspondiente. El *Telégrafo de la Línea* presentó como última estampa, número 13 de la serie titulada «Sitio e Montevideo», una alegoría de la república sobre nubes, flotando sobre el cerro de Montevideo, en cuya cima se enarbola la bandera nacional. Vestida con túnica y cáligas, lleva en la frente una corona de laurel, y a su derecha el gorro frigio y el escudo nacional. Con su mano izquierda sostiene el libro de la Constitución y con la derecha la espada y la balanza, señalando que la legalidad radicaba en el gobierno de la Defensa, que se debatía en combate por una causa justa. Por la falda del cerro se derraman coronas de laurel que enmarcan los nombres de distintas batallas.

La serie fue ejecutada por el dibujante, pintor y calígrafo vasco radicado en Montevideo, Juan Manuel Besnes e Irigoyen y por el farmacéutico y litógrafo italiano Erminio Bettinotti, vinculado a la «Litografía del Estado» y a la Legión Italiana (Beretta García, 2015). Varias de estas estampas reproducen dibujos del álbum «Episodios del Sitio de Montevideo» de Besnes e Irigoyen.

1 *La Defensa,* Montevideo, 2 de agosto de 1851.

Las imágenes buscaban una comunicación emocional con los observadores, incentivar el amor patrio representando a la república como esa figura femenina digna o combativa que parecía ponerse al lado de algunos de sus hijos reunidos bajo el gobierno de la Defensa. Era claramente un recurso publicitario y retórico que buscaba convencer al público sobre dónde se encontraba la razón y el correcto uso de la fuerza en el marco del conflicto platense.

1845

La República triunfante sobre el cerro de Montevideo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas, *El Telégrafo de la Línea*, Montevideo, 1845.

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Besnes e Irigoyen (dibujo)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Erminio Bettinotti (litografía)

DATACIÓN 23 de febrero de 1845

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 25,5 × 18,5

1855

Fray Cirilo Cantaclaro, ex-guardián de franciscanos y su mucamo Crispin Molina (a) Molinillo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 20. *El Mangangá*, Montevideo, 5 de agosto de 1855.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta del Nacional

DATACIÓN 5 de agosto de 1855

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Xilografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 14 × 7 (viñeta)

Fray Cirilo Cantaclaro y su mucamo Crispín Molina, alias Molinillo, salió como suplemento del periódico satírico *El Mangangá*. En su viñeta incorporaba una figura de la República. En su versión como Atenea o Minerva, con expresión afligida, aparece sentada a la izquierda de la escena principal, sosteniendo la pica y el escudo nacional apoyado en tierra. Fray Cirilo y su sirviente iluminan el terreno agreste con una linterna. Se publicó a partir del 17 de junio de 1855, por la Imprenta del Nacional. Se caracterizaba como un «periódico de zumba, risa y buen humor» que denunciaba los conflictos entre los partidos-más allá de los intentos de fusión. Fray Cirilo proclamaba:

> ¡Qué partidos ni que cuatro cuartos! Aquí, en esta tierra de la República del Estado Oriental del Uruguay no hay más partidos que dos: el colorado y el blanco; esos son los dos grandes partidos; los únicos que tienen también, derecho para entenderse como partido, para llamarse a la conciliación. Ese círculo que se llamó conservador defeccionó más de una vez del partido de la defensa, se separó del gran partido nacional, y el único resultado que ha obtenido hasta aquí es promover la desunión. Nada más.

En su relato, el redactor agregaba:

> Llegó el gobierno de Giró... ¡oh!! El porvenir es nuestro, se decían los hombres más politicones. Tenemos un Presidente ciudadano; tenemos unas Cámaras con cincuenta doctores, lo mejor y lo más selecto del país. ¡Ya se salvó la patria! ¡Viva la República! [...] Buena te la dé Dios, hermano. A los cuatro días que juntos estuvieron los doctores... ¡adiós fusión!, ¡adiós paz!, ¡adiós sueños!, [...] El gobierno ciudadano, ¿qué hizo?, ¿qué hicieron los reorganizadores que tanto charlan todavía? [...] Los doctores de la Cámara no se preocupaban sino de camorras, y ¡adiós porvenir!, ¡adiós la paz de la patria!, ¡la volvieron a embarrar! (citado en Álvarez Ferretjans, 2008: p. 372).

Arturo Scarone señala que Fray Cirilo es seudónimo del periodista Federico Castellanos. Alude posiblemente a fray Cirilo Alameda, redactor de la *Gazeta de Montevideo* (1811-1813), en respuesta a la *Gazeta de Buenos Aires* (Scarone, 1942, p. 150).

1862

Conjunto escultórico integrado por el escudo nacional flanqueado por las alegorías de la Vigilancia, la Ley, la Justicia y la Fuerza, acompañadas por dos Victorias

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Paysandú, Paysandú-UY, Jefatura de Policía.

AUTOR DE LA OBRA José Livi

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de José Livi

DATACIÓN 1862

TIPO DE OBRA Ornamentación de fachada

TÉCNICA Modelado

MATERIALIDAD Tierra romana

DIMENSIONES (cm) -

OBSERVACIONES Estas esculturas sufrieron serios deterioros por los bombardeos a la ciudad de Paysandú durante el sitio de 1864-1865. Fueron restauradas y pintadas. Originalmente debían mantener su color natural o bien haber sido policromadas.

A su llegada a Montevideo, a fines de 1859, el escultor José Livi conoció a los hermanos Bernardo y Francisco Poncini, arquitectos-constructores que han sido catalogados como «maestros comascos». Esta denominación engloba a una serie de oficios, constructores, canteros, albañiles, yeseros, etc., procedentes de la región de Lombardía y del cantón suizo de Tesino. Los Poncini, fundadores de la empresa constructora Bernardo Poncini y Cía. intervinieron en diversas obras arquitectónicas del país. En Montevideo completaron la fachada de la catedral (1858-1859), intervinieron en las ampliaciones del Hospital de Caridad (1859), construyeron la rotonda del Cementerio Central (1859-1862), la iglesia (1857-1873) y el edificio para la Jefatura Política de la ciudad de Paysandú (1860-1862) (Lucchini, 1969; Loustau, 1992).

Una carta enviada al presidente Gabriel Pereira por Bernardo Poncini, presentándole a Livi, da prueba del reconocimiento de los empresarios por la obra del escultor, al cual recurrieron para la realización de las figuras que debían ornamentar la Jefatura de Paysandú. Se trata de un pórtico compuesto por cuatro

columnas de orden toscano que sostienen un frontón triangular. En sus vértices y en el tímpano del mismo se encuentran las esculturas: un gran escudo nacional ocupa el punto central más elevado. A su derecha e izquierda se encuentran reclinadas las figuras de la vigilancia, acompañada por un gallo, ave que anuncia alerta la salida del sol, aludiendo a las funciones de la Jefatura como policía departamental, y la ley, sosteniendo el libro de la Constitución. A la altura de los vértices laterales se encuentran la justicia y la fuerza. En el tímpano del frontón, dos Victorias aladas sostienen un clípeo con la fecha del edificio, 1860.

El escultor realizó este grupo en su taller de Montevideo, siendo descrito por la prensa:

> Estatuas. Ayer tuvimos el gusto de ver en el taller de escultura del Sr. Livi cuatro estatuas de tierra romana de tamaño natural, representando la Justicia, la Ley, la Fuerza y la Vigilancia [...] Las cuatro estatuas susodichas y algunos bajo relieves cuyo dibujo hemos visto, son destinados para la nueva casa de la Jefatura de Paysandú, hermoso edificio que reúne belleza arquitectónica, solidez y comodidades. El plano ha sido trazado por el Sr. Poncini» (*La Prensa Oriental*, Montevideo, 7 de mayo de 1862, citado en Beretta García, 2001, inédito).

El conjunto transmite un mensaje universal, expresando una serie de valores fundamentales de la nación en un edificio destinado al ejercicio del poder político en uno de sus departamentos, ejemplificando el poder del Estado a través de su Jefatura Política y de Policía. La República se representa por el escudo nacional, y las formas de ejercer el poder a través de figuras femeninas que se vuelven personificaciones de los atributos de la república: la vigilancia refiere directamente al rol de la Jefatura, mantener el orden y el respeto de la ley y de la justicia en el departamento, empleando la Fuerza de ser necesario. Las Victorias simbolizan el triunfo del país en el progreso, a partir del mantenimiento de los principios antes citados.

Jefatura Política y de Policía de Paysandú tras los bombardeos, ca. 1865, 34,5 × 32 cm. MHN-UY. Colección fotográfica CF_C146_11.

G. Tondini, *Defensa Nacional de Paysandú 1864-65*. Litografía Ítalo Oriental. BN-UY. Materiales Especiales. Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 17

Para este conjunto, como para toda su obra de carácter alegórico, Livi se mantuvo dentro de los parámetros neoclásicos de las academias italianas, corriente imperante hasta mediados del siglo XIX en la escultura europea. Se trata de figuras de rostros, físico y actitudes idealizados, vestidas con ropajes clásicos. Esta vertiente se diferencia claramente de los retratos de personalidades contemporáneas realizados por el artista, ambientados en su propio tiempo, en sus peinados, vestimenta o uniformes militares. Entre estos retratos, en los cuales el «verismo» predomina sobre las convenciones académicas de las alegorías, encontramos los bustos del presidente Gabriel Pereira y de D. J. R. G., probablemente don Juan Ramón Gómez, quien presidía la Comisión de Caridad cuando se adquirieron a Livi «La Caridad» y «Los niños mendigos», esculturas que había realizado en Italia y que había traído consigo como muestra de su trabajo. Muchos retratos tuvieron destino funerario, como el medallón retrato de Pedro Pablo Bermúdez, el de Francisco Acuña de Figueroa, José Benito Lamas, los de los Mártires de Quinteros y los bustos de Leandro Gómez, Dionisio Trillo, entre otros.

Ca.1865

Huevo de ñandú con alegoría republicana

ENCABEZADO Objeto

UBICACIÓN MHN-UY Montaje expositivo. Casa Lavalleja [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 1323]

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Besnes e Irigoyen

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN Ca. 1865

TIPO DE OBRA Objeto ornamental

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre cáscara de huevo

DIMENSIONES (cm) 10 × 14 (ejes)

Este huevo pintado es una pieza excepcional, que evidencia la originalidad y la pericia del dibujante, pintor y calígrafo vasco Juan Manuel Besnes e Irigoyen para abordar sus obras y la elección de sus soportes. Se trata del uso decorativo de objetos cotidianos, bajo la forma de curiosidades, a los que se adorna con diferentes motivos. En este caso, un relato alegórico del progreso de la república, pintado al óleo, se desarrolla sobre la superficie del huevo de ñandú.

Besnes ajustó a los tiempos sus filiaciones políticas, expresadas en sus distintos trabajos, apoyando primero a España, luego a la administración local luso-brasileña y finalmente a la República. Realizó la ilustración de los proyectos para los símbolos nacionales, como el escudo nacional para el Senado, o el escudo comercial para el Consulado de Comercio. Como calígrafo del Estado intervino en el registro de diversos eventos, así como en el diseño de

documentos de carácter oficial, a los que se quería otorgar el prestigio inherente a su contenido como hitos en la formación de la república o en determinadas trayectorias personales.

La alegoría de la república que decora el huevo se conforma con una suma de elementos simbólicos. La lectura requiere rotar la pieza para captar los distintos elementos representados. Muchos de ellos fueron utilizados por Besnes en más de una oportunidad, lo que demuestra su conocimiento de la simbología y alegórica de origen europeo, a la cual sumó elementos locales, al igual que otros artistas europeos emigrados a las nuevas naciones americanas.

La República Oriental aparece acompañada del escudo nacional, que se convierte en el elemento identificador. Durante el siglo XIX, la representación alegórica personificada de las distintas naciones implicó su individualización mediante la presencia de los escudos o banderas correspondientes. En este caso, se la representa como una mujer joven y vigorosa, aludiendo quizás a la riqueza y a la prosperidad de la nación y a la constitución reciente de la república. Está acompañada por un león, símbolo de la fortaleza y el valor, también del pueblo, y tocada por una victoria alada y resplandeciente, que reconoce su poder y su presencia en el contexto de las naciones. A su alrededor, Besnes coloca los elementos del paisaje que componen la identidad: la bahía, delimitada por la catedral y el cerro, *loci* geográfico y cultural que ya eran entonces reconocidos a nivel internacional como característicos de Montevideo. También pueden verse estos dos hitos del paisaje en la numerosa iconografía que dejaron los oficiales y diplomáticos que estuvieron en el país durante la Guerra Grande, cuyos dibujos se hicieron populares luego de su reproducción en álbumes de litografías de paisajes que obedecían al emergente gusto europeo por el exotismo de regiones lejanas. El barco y el globo terráqueo aluden al comercio de ultramar, vital para la economía del país.

Besnes sumó elementos de identidad vinculados a la vida política: la urna de votación —con la leyenda *Vox Populi Vox Dei*, en alusión al sistema representativo y, eventualmente, a la democracia como sostén de la república— y el libro de la Constitución de 1830. Destaca pues la institucionalidad, la legalidad y el voto como expresión de la soberanía de la nación.

Finalmente, en un atisbo de modernidad, una locomotora evoca al progreso en forma metafórica o literal. La inclusión se corresponde con proyectos de modernización que se discutían en el país. Entre 1860 y 1862 se consideraba la instalación de ferrocarriles y la posibilidad de su trazado. El gobierno designó entonces una comisión integrada por Manuel Herrera y Obes, Tomás Villalba, Cándido Juanicó y Antonio de las Carreras para recabar información sobre el punto. Sin embargo, fue en octubre de 1866, poco después de la muerte de Besnes, que la Compañía del Ferrocarril Central del Uruguay obtuvo la exoneración de derechos, para comenzar el trazado de vías férreas, cuyo primer tramo se habilitó en 1869.

1865

Diploma de socio del Club Libertad

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica C-X-4-23

AUTOR DE LA OBRA C. Sco... [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía de Mège y Willems

DATACIÓN 1865

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 36,3 × 49,6

Durante el siglo XIX en Uruguay se constituyeron distintos clubes y asociaciones en torno a principios e intereses compartidos en relación con la política y las elecciones, la cultura y la ciencia, la educación y la beneficencia. En 1860, en el marco de las elecciones y de las tendencias fusionistas, que propugnaban la erradicación de las banderías tradicionales como responsables de las revoluciones y de la inestabilidad política, se fundó el Club Libertad, junto a otros, como el Club Independencia y Constitución o el Club Unión y Constitución. La idea predominante era la de «atenuar u olvidar las pasiones partidistas en pro de la consideración del espíritu nacional» (Delio, 2005, p. 104).

Tal como consta en este diploma, en el Club Libertad actuaron como presidente Adolfo Rodríguez, y como secretario, José Pedro Ramírez (1836-1913). Ramírez fue abogado, profesor de Derecho Constitucional, rector de la Universidad, periodista del diario *El Siglo*, diputado en 1872 por el departamento de Maldonado. Fue deportado en la «barca Puig» en los inicios del militarismo, y participó posteriormente en la «revolución tricolor». Ambos formaban parte de un colectivo integrado por abogados, periodistas e intelectuales, que se reunía en la redacción del diario *El Siglo*.

En su fundación, el Club Libertad estaba presidido por Juan Francisco Giró y se organizaba con agentes en cada sección en la ciudad y en la campaña (Pivel Devoto, 1942, pp. 352-353). El acto de fundación tuvo lugar en el Teatro Solís. En la puerta, un grupo de jóvenes distribuyó una protesta violenta contra el Club Independencia y Constitución, que presidía Gabriel Antonio Pereira, quien los acusaba de haber usado la constitución en su propio provecho.

Sostiene Pivel que estos *clubes* políticos fueron las primeras manifestaciones de una organización partidaria en sentido moderno, establecidos sobre la base de un programa y un conjunto de principios. En líneas generales bregaban por la vigencia y el respeto de los derechos individuales: libertad de conciencia, de prensa, de comercio y respeto estricto de la propiedad.

El Club Libertad, según su manifiesto fundacional, se proponía «hacer verdadera la Representación Nacional» al llevar a ella, por medio del «sufragio libre»,

solo «ciudadanos virtuosos, independientes e ilustrados» (ibidem). De acuerdo con Pivel, «Las actividades del Club estuvieron bien orientadas. Confeccionó su lista por elecciones internas, vigiló la inscripción, y cuidó de que se cumplieran las disposiciones constitucionales al respecto» (1942, p. 353).

Pero las banderías no cayeron en el olvido, aunque muchos de sus integrantes apoyaran las normas de la vida constitucional. Los clubes Libertad e Independencia y Constitución mostraron con sus disputas la dificultad para encontrar puntos de coincidencia política.

En el contexto de las diversas asociaciones, los diplomas personales constituían una forma de señalar la pertenencia, a la vez que de cara a la sociedad mostraban la cantidad de adhesiones, es decir, el peso que podía alcanzarse en la opinión pública.

El Club Libertad encargó el diseño y estampación de sus diplomas de socio a la Litografía de Mège y Willems, uno de los principales establecimientos de imprenta y estampación existentes en la ciudad, de cuyas prensas salieron imágenes de amplia difusión, como la copia del retrato de perfil de José Artigas anciano, de Alfred Demersay. Mège, de origen francés fue un destacado grabador, dibujante y litógrafo, creador de las denominadas *diligencias*, los primeros sellos del correo nacional.

En el diploma, el nombre del club y la viñeta están iluminados por el sol oriental que destaca en el centro de la composición. La representación de la República, a la izquierda, la vincula estrechamente con la ciudad como entramado social que se pretendía dirigente del país. Al fondo se ve un edificio destacado, la catedral y a la derecha, otro que parecería ser la Aduana, junto a la bahía, a excepción de las almenas que lo rematan. La alegoría, con los atributos de origen clásico, coloca el escudo nacional rodeado por una gran corona de roble sobre un conjunto de objetos que remiten a las actividades que permiten el progreso de la nación: instrumental científico, libros y pergaminos.

1866

Acta de instalación del Gobierno Provisorio de 1825

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN Ciudad de Florida, Florida-UY, sede Intendencia Departamental, Sala Dr. Ursino Barreiro

AUTOR DE LA OBRA Pablo Nin y González

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 16 de junio de 1866

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma iluminado

MATERIALIDAD Tinta sobre papel; detalles en tinta dorada y de color

DIMENSIONES (cm) 169 × 227

Pablo Nin y González (Montevideo, 1835-1895) fue, junto con Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Daniel Silva y José Rachetti, uno de los más destacados calígrafos que actuaron en el país en el siglo XIX y los comienzos del XX.

Este gran cuadro caligráfico le insumió dos años de labor, entre 1865 y 1866. Los denominados *cuadros caligráficos* constituyen una magnificación de los trabajos habituales, realizados en hojas de menor formato, y estaban destinados a la contemplación de un público más numeroso. Nin y González y Daniel Silva fueron quienes privilegiaron este gran formato, el primero en la composición que estamos analizando y en el cuadro titulado «La República Oriental del Uruguay Libre, Independiente y Constituida», y Daniel Silva en la obra «La Patria llora

Juan Sanuy. Caricatura de Pablo Nin y González. En: *Caras y Caretas*, año I, n.º 13, Montevideo, 27 de mayo de 1894, portada.

la muerte de un guerrero caído. Eterna memoria al coronel Carlos Paz. Muerto gloriosamente en la batalla de Santa Rosa el 7 de diciembre de 1874».

En estos cuadros, los calígrafos llevaron adelante una combinación de elementos alegóricos e históricos, aunando los datos y la información concreta sobre el asunto tratado, con los conceptos simbólicos y políticos. Esto se alcanza mediante el empleo de recursos iconográficos y escritos, incorporando a las imágenes alegóricas efemérides, títulos, leyendas y textos. La sucesión de fechas y acontecimientos incluidos permitió definir la *historia nacional* como un continuo de ideas, procesos y protagonistas, que debían ser recordados por la ciudadanía. Fue en este campo que las artes plásticas cumplieron un papel destacado.

El cuadro «Acta de instalación del Gobierno Provisorio de 1825» fue realizado por el calígrafo cuarenta años después de los acontecimientos y los relata como un hecho memorable. Dos figuras alegóricas rodean el texto del acta: una libertad-república tocada con el gorro frigio y con corona de laurel, que sostiene la pica con el bonete, indicando que esa libertad fue obtenida por el valor, mediante el combate, es decir, a partir de la Cruzada Libertadora de 1825. Lleva en el brazo izquierdo otra corona y señala con el índice al Acta, invitando a su lectura. Está representada sobre un promontorio elevado, en alusión a la Piedra Alta de la Florida, lugar simbólico donde se habrían promulgado las tres leyes fundamentales el 25 de agosto de 1825 (leyes de Independencia, de Unión y de Pabellón). Este lugar fue declarado en 1900 «Altar de la Patria», colocándose progresivamente placas de homenaje de distintas instituciones. La figura mantiene los rasgos tradicionales en cuanto a su vestimenta clásica, y lleva un seno descubierto, aludiendo a la fertilidad y a ser la madre nutricia del pueblo oriental. Lleva el pelo suelto, como la otra gran república de Nin. Constituye un tipo iconográfico característico del arte de la segunda mitad del siglo XIX uruguayo que hemos denominado *Repúblicas criollas*, por aproximarse a los fenotipos locales, con cabellera negra suelta. Este modelo también fue utilizado por Juan Manuel Blanes en sus pinturas «Resurgimiento de la Patria» y «El altar de la Patria».

A los pies de la República se encuentra reclinada una alegoría de la Historia, presentada como una mujer con túnica clásica que sostiene con su mano el libro en el cual escribe los hechos memorables, en este caso el listado con los nombres de los Treinta y Tres Orientales y de los integrantes del Gobierno Provisorio.

En el cuadro, se reproduce el texto del acta de instalación del gobierno y las diferentes instituciones provisorias para la organización de la Provincia, en la Villa de la Florida, 14 de junio de 1825.[1]

El calígrafo realizó un trabajo extremadamente meditado, combinando elementos figurativos y caligráficos sobre la base de diversos tipos de letra y rasgos de pluma. Empleó también tintas de colores para resaltar algunos elementos.

Transcribir el acta en gran formato, magnificada por las alegorías, convierte este cuadro en una pieza de pedagogía histórica y ciudadana. La educación de la ciudadanía y la erradicación de comportamientos culturales que se consideraban

1 La transcripción del acta en la versión brindada por el cuadro caligráfico presenta algunas variantes menores respecto de la transcripción en: *Actas de la Honorable Junta de Representantes de la Provincia Oriental. Años 1825-26-27*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1920.

regresivos comenzaban a ser una preocupación para los gobiernos y los círculos ilustrados, en los que se aspiraba al establecimiento de una ciudadanía formada en valores republicanos: estos grandes cuadros eran un aporte a la construcción de la identidad nacional. Privilegiaban la expedición comandada por Juan Antonio Lavalleja en 1825, la declaración de la independencia del Brasil y la instalación del gobierno provincial como el momento fundacional de la República. Esta interpretación de la historia del país se reitera en el otro trabajo caligráfico de gran formato de Nin y González (ver pp. 183-187).

Es interesante considerar también la vinculación de los dos cuadros caligráficos de Nin y González con el momento en el que fueron hechos. En 1865 finalizó la revolución encabezada por Venancio Flores, durante la cual se produjeron episodios como el sitio y bombardeo de Paysandú y la ejecución de sus defensores. Esta inestabilidad política, generada por una sociedad dividida en banderías, guerras civiles que significaban un gran perjuicio económico por la destrucción de propiedades, a las que deben sumarse todas las violencias y atrocidades que los conflictos bélicos entrañan, se producía existiendo gobiernos legales, electos según los mecanismos previstos en la Constitución. La ruptura de la institucionalidad, la dificultad para discurrir por los cauces constitucionales significaba en el fondo, una violación de los principios políticos consagrados en la carta y por el ideal republicano. Tras cada triunfo y apaciguamiento la República parecía deber ser restaurada, el orden y los principios restablecidos. Los artistas realizaron un aporte a nivel simbólico creando obras que enaltecían a la República y mostraban a la ciudadanía las virtudes del sistema. La difusión de sus obras en varios formatos plantea la reflexión a propósito de la comprensión del público del conjunto de una simbología tan abigarrada.

1867

La República Oriental del Uruguay Libre, Independiente y Constituida

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN MHN-UY Montaje expositivo. Casa Rivera [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 719]

AUTOR DE LA OBRA Pablo Nin y González

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 20 de enero de 1867

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 150 × 300

OBSERVACIONES Foto MHN-UY-Martín Varela

Este segundo cuadro caligráfico de gran formato, realizado por Nin y González simultáneamente con el anterior, fue enviado a París como ejemplo de los progresos de la República a la Exposición Universal de 1867. Estas ferias mundiales concitaron el interés de las naciones ya que constituían gigantescas vidrieras en las cuales mostrar su producción económica, cultural y artística, obtener nuevos mercados para sus productos y una buena imagen en el concierto internacional, a partir de los logros presentados.

Nin y González tenía una trayectoria como profesor y calígrafo cuando abordó esta composición. En el propio cuadro, Nin y González describió su

trabajo. En el ángulo inferior izquierdo, evaluó su obra: «Concebido y trabajado por Pablo Nin y González natural de la República Oriental sin haber tenido instrucción artística alguna. Montevideo, 20 de enero de 1867». Tras el regreso del cuadro desde París publicó un folleto titulado *El cuadro caligráfico de Pablo Nin y González en la Exposición Universal de París de 1867* que nos brinda valiosa información sobre él y su periplo en Europa. Al finalizar su obra, el calígrafo la mostró a los principales artistas que trabajaban entonces en Montevideo, y obtuvo su aval en cuanto a su calidad artística y corrección compositiva: «Cumple a mi lealtad consignar aquí un recuerdo de gratitud a los distinguidos artistas Señores Blanes, Carbajal, Willems, Livi, Agustini, Ferrari, De Martino y otros que me estimularon con sus consejos a enviar ese trabajo a Europa».[1]

De acuerdo a lo transcrito en el folleto, en el catálogo de la exposición se lo clasificó como un ejemplo de «aplicaciones del dibujo y de la plástica a las artes útiles» clasificándolo como un «Cuadro caligráfico histórico». La descripción abundaba en la pericia técnica:

> Ce remarquable tableau, qui est, sans contredit, l'un des objets le plus intéressants de l'Exposition Américaine, a 3 mètres du traiteur sur 1 m, 50 de largeur. Ainsi que le dit la notice dont il était accompagné, il est exécuté au moyen de traits, de points et de paraphes á main levée et seulement avec la plume. L´auteur n´a jamais reçu la moindre instruction artistique ; et il s´est formé seul et sans modèle, dans la ville de Montevideo, sa patrie. [Les visiteurs] ont trouvé dans cet énorme dessin aussi minutieux que consciencieux un travail de bon goût aidé d´une patience qui touche au prodige.[2]

Pese a haber llegado tarde para concursar, parece haber despertado general admiración. Julio Wehner, secretario de la Comisión Central para la América Central y Meridional, Comisario de la República del Uruguay y miembro del Jurado Internacional escribió al calígrafo:

> En cuanto al público, puedo asegurar al Sr. D. Pablo Nin y González que su magnífica obra ha sido un objeto constante de admiración universal para todos los que han visitado la Exposición. Ella fue puesta con un gran marco y cristal en la galería interior que corre alrededor del jardín en el centro de la Exposición, en paraje que estaba bien a la vista de los espectadores, y puedo asegurar a Vd. que

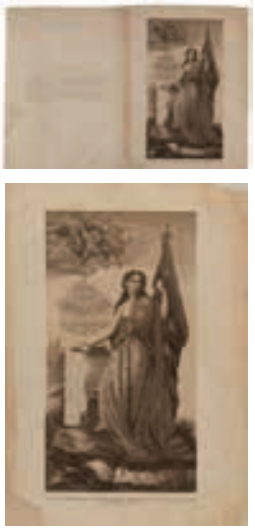
1 Pablo Nin y González, *El cuadro caligráfico de Pablo Nin y González en la Exposición Universal de París de 1867*, Montevideo, Imprenta Liberal, 1868, p. 1.

2 «Este cuadro remarcable que es, sin dudas, uno de los objetos más interesantes de la Exposición Americana, tiene 3 m de altura y 1,50 m de base. Tal como lo señala la noticia de que va acompañado, ha sido ejecutado por medio de trazos, puntos y rúbricas a mano alzada y solamente por medio de la pluma. El autor no ha recibido instrucción artística alguna, se formó solo, sin modelos en la ciudad de Montevideo, su patria. [Los visitantes] pudieron apreciar en este enorme dibujo, tan minucioso como conceptuoso, un trabajo de buen gusto producto de una paciencia que raya en el prodigio». «Exposition Universelle de 1867. République Orientale de l'Uruguay. Notice historique et catalogue. Clase VIII. Applications du Dessin et de la Plastique aux arts usuels», citado en ibidem, pp. 13-15. [Traducción Ariadna Islas]

> constantemente encontré aquel espacio lleno de concurrencia para admirar esa preciosa muestra de su talento.[3]

Al recibirlo como donación del artista, las Cámaras Legislativas promulgaron la Ley n.º 1038 de fecha 18 de junio de 1869:

> El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General, han sancionado el siguiente Decreto: Artículo 1.0) Acéptase la ofrenda que del Cuadro Caligráfico Nacional, hizo al Cuerpo Legislativo el ciudadano Don Pablo Nin y González. 2.0) Autorízase al Poder Ejecutivo para mandar acuñar, cuando lo permitan las circunstancias del Tesoro, una medalla de oro que llevará las siguientes inscripciones: en el anverso, «La Asamblea Nacional de la Xa Legislatura al ciudadano Don Pablo Nin y González», y en el reverso la misma figura del cuadro que representa la República. Al pie la inscripción «Al genio artístico, 1868». 3.0) De las Rentas Generales se destinarán diez mil pesos moneda nacional como compensación al asiduo trabajo y mérito artístico del expresado cuadro; dicha suma será entregada en el modo y forma que lo permitan las circunstancias del Tesoro Nacional. 4.0) El expresado cuadro será colocado en el Museo Nacional.[4]



Pliego suelto con reproducción y descripción del cuadro de Nin y González (Original y detalle). BN-UY. Materiales Especiales. Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 186.

La calidad artística que vieron sus contemporáneos, unida al tema representado dio lugar a que se la exhibiera en otras oportunidades como uno de los logros artísticos nacionales, por lo que el cuadro fue enviado en 1882 a la Exposición Continental Sudamericana de Buenos Aires, donde se le concedió una medalla de plata.

La alegoría contiene el conjunto de los símbolos nacionales y de identidad, a la vez que un incipiente relato histórico de la nación. Nin y González representó a la república como una mujer joven y vigorosa, que sostiene con su mano izquierda la bandera nacional. Con la mano derecha sujeta el libro de la Constitución y una rama de ceibo, la flor nacional. En un pergamino pueden leerse las fechas de los que se seleccionan como los principales acontecimientos de la historia del país. El pergamino se apoya sobre un altar cívico conformado con bloques de piedra, cada uno de los cuales lleva grabado el nombre de uno de los Treinta y Tres Orientales, elección que señala el momento y los protagonistas del proceso de la independencia y de la fundación de la República, al que se asocia el libro de la Constitución.

Sobre ella desciende un genio victorioso a coronarla de laurel, y las cintas que anudan las ramas llevan inscritos los nombres de las principales batallas de la independencia. Este relato en imágenes es el que autoriza su clasificación, en el catálogo de la exposición, como un cuadro *caligráfico-histórico*.

A sus pies aparecen una serie de elementos igualmente importantes: el ancla y el caduceo señalando el rol esencial atribuido al libre comercio para desarrollo de la economía del país. La fauna y la flora autóctonas actúan como localización específica de esta república en advocación universal como una

3 Nota de Julio Wehner a Pablo Nin y González, Montevideo, noviembre 25 de 1867, transcripta en Pablo Nin y González, o. cit., pp. 6-7.

4 Ley n.º 1038 «Recompensa», Montevideo 18 de junio de 1869 (Armand-Ugon, VIII, 1930, pp. 34-35).

joven, aparentemente en el modelo popular inspirado en Delacroix, o Rude, aunque prescinde del gorro frigio. El yacaré, como animal americano, que ya figuraba en las representaciones alegóricas del continente desde el siglo XVI, es también el surtidor del que mana el agua del Río de la Plata o del río Uruguay, ambos valorados como signos de identidad de la geografía y el paisaje locales, pero también las vías de comunicación del comercio con ultramar y con la región.

A los pies de la República aparece una cadena rota, en alusión a la independencia, con lo cual encontramos nuevamente esta reunión de alegorías y la confluencia de significados simbólicos: la República habría sido imposible sin la expulsión de los brasileños, el establecimiento de un gobierno electo y libre, y la aprobación de la Constitución bajo el sistema republicano representativo en 1830, proceso político que se percibe en la base de todo progreso.

El cuadro parece haber adquirido popularidad y difusión por su reproducción en diferentes soportes. Ejemplo de ello es su fotografía en formatos *carte de visite, cabinet, boudoir* e *impérial* o en láminas litografiadas.

Reproducción fotográfica formato cabinet montada en cartón. MHN-UY Casa Rivera. Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 719.

También es interesante destacar las modificaciones semánticas que se operaron al reproducirse la alegoría de la República de Pablo Nin y González en la lámina *El Pasado-El Porvenir*, también cargada de simbolismo. La litografía es indicio del establecimiento en el imaginario colectivo de representaciones referenciales y de su circulación por medio de distintas obras y soportes, tanto como la copia del modelo por distintos dibujantes.

El Pasado-El Porvenir reproduce la célebre alegoría de la República realizada por el calígrafo, despojada de algunos de los atributos que la acompañan y colocada en un paisaje diferente, también cargado de simbolismo.

Entre los atributos y elementos complementarios que desaparecieron en el traslado a este nuevo contexto, se encuentran el ara formada con piedras que llevan escritos los nombres de los Treinta y Tres Orientales, la rama de ceibo, el pergamino con fechas de la historia patria y el genio que baja a coronarla de laureles, con cintas en las que están escritos nombres de batallas. En esta estampa, la República sostiene un ramo de laureles en su mano derecha.

Reproducción fotográfica en diferentes formatos. MHN-UY. Colección Fotográfica, Casa Fotografía Parisiense de Saturnino Masoni, ca. 1867.

La figura fue colocada en el centro de un paisaje que muta radicalmente a un lado y otro de la personificación de la república victoriosa, que simboliza la constitución política del Estado. Al igual que en la alegoría inspiradora, se condensa en imágenes un relato histórico de la nación, y una valoración del pasado. Debajo, a la izquierda, se lee «Pasado», y a la derecha «Porvenir». En el primer caso se trata de un paisaje ominoso, que podemos calificar de sublime por el empleo de elementos que despiertan emociones que se ajustan a esa categoría estética. El paisaje refleja la naturaleza salvaje y sus fuerzas desatadas (oleaje, tormentas, rayos). La tierra es inculta, pedregosa, donde el trabajo humano no ha intervenido, ni dominado los elementos. En cambio, el paisaje de la derecha, tras la advocación local de la alegoría, una vez constituida la República, se caracteriza por la categoría de lo bello: la atmósfera es apacible y el cielo claro, la vegetación y los cultivos han cubierto la tierra y la ciudad de Montevideo, en la que se reconocen algunos de sus principales edificios, como la catedral, se extiende sobre la bahía en la cual varios barcos señalan la prosperidad comercial.

El cambio radical del territorio oriental se debe, de acuerdo a esta estampa, a la acción benéfica de la república, al régimen liberal que, sustentado en la

Posterior a 1867

El pasado-
El porvenir

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales. Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 117

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía de Willems

DATACIÓN Posterior a 1867

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 33,5

independencia de todo poder extranjero y en la Constitución de 1830, llevaría a la prosperidad y a la riqueza.

Su originalidad radica en el uso metafórico del paisaje como caja de resonancia de la actividad humana organizada por un sistema político, como testimonio de las bondades del republicanismo. Se produce una identificación entre República y territorio, no como elemento político del Estado, sino como el espacio simbólico de la acción humana, de la vida social, económica y política.

1865-1868

Monumento funerario a los Mártires de Quinteros

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Montevideo, Montevideo-UY. Cementerio Central

AUTOR DE LA OBRA José Livi

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de José Livi

DATACIÓN 1865-1868

TIPO DE OBRA Monumento funerario

TÉCNICA Talla

MATERIALIDAD Mármol estatuario; mármol gris (originalmente pintado de negro)

DIMENSIONES (cm) 500, altura total

Este monumento fue encomendado al escultor italiano José Livi por el gobierno provisorio, encabezado por Venancio Flores en 1865, al triunfar la revolución que iniciara en 1863. En marzo de 1865 fue promulgado el decreto correspondiente:

> Respecto a los atropellos de los presidentes Pereira y Berro y a las matanzas realizadas en Quinteros, el Gobierno Provisorio acuerda y decreta:
>
> 1.º Se declara a los ciudadanos sacrificados en el Paso de Quinteros a la saña del despotismo Mártires de la Libertad de la Patria.
>
> 2.º Se hará a esos ciudadanos solemnes exequias fúnebres costeadas por el Tesoro de la Nación.
>
> 3.º En el Cementerio Público se levantará un monumento fúnebre en que se inscriban los nombres de esos valientes y las palabras consignadas en el artículo primero.[1]

Para financiarlo se recolectaron fondos en todos los departamentos del país. Fue habitual para financiar obras de este tipo en el siglo XIX aplicar lo recaudado mediante rifas, ventas benéficas, ventas de entradas para funciones especiales en el teatro y suscripciones populares.

1 *El Siglo*, Montevideo, 19 de marzo de 1865.

Monumento a los Mártires de Quinteros. Sd, Nuova fotografía, 10,9 × 16,5 cm. MHN-UY. Colección fotográfica CF_C071_37.

El escultor demoró tres años en finalizarlo, entre junio de 1865 y junio de 1868. Se trata de la obra más compleja creada por Livi en Montevideo, y en su momento fue también el más importante de los monumentos funerarios con que contó el Cementerio Central.

La prensa lo describió de la siguiente forma:

> Descripción del monumento que debe erigirse en el Cementerio Público. El monumento que debe erigirse en el Cementerio para honrar la memoria de los sacrificados en el Paso de Quinteros se compone de un gran pedestal. En los cuatro ángulos de la base habrán cuatro estatuas representando al Dios de la Guerra, a la Virtud, al Genio de la Muerte y en las cuatro fachadas del pedestal bajo relieves alegóricos a la historia de los mártires. El monumento concluye con la estatua de la República llorando sobre la urna cineraria, cubriéndola a ésta el estandarte nacional. En la base de la estatua de la República, trofeos de armas. En la base del monumento habrá también ocho retratos de los principales jefes asesinados.
>
> El monumento tendrá de elevación 8 varas (aproximadamente 5 m), todo de mármol negro, con excepción de la escultura que será de mármol blanco.[2]

El mármol negro no fue utilizado, quizás por su costo, y en su lugar se pintó de negro el mármol gris. El contraste cromático era entonces mayor. Esta pintura duró varias décadas, ya que es descrita por el escultor Prati en el entorno de 1930. En la actualidad ha desaparecido casi totalmente, pero nos confirma una característica de la producción y el arte del siglo XIX, como es el empleo de artificios para hacer que determinados materiales significaran otros más costosos.

Es curioso que Livi recibiera en 1867 «piezas de mármol blanco y negro pertenecientes al monumento a los Mártires de Quinteros»,[3] que no parecen haber sido empleadas, sobre la base de lo analizado arriba. La estructura interna del monumento es de material de construcción con vigas de hierro, que comenzaron a utilizarse en la década de 1860.

La ornamentación se compone de cinco esculturas de tamaño natural, cuatro bajorrelieves narrando los hechos referentes a los revolucionarios ejecutados, panoplias y ocho medallones retrato de los homenajeados con sus respectivas guirnaldas. Está repartida en tres secciones horizontales, todas de planta cuadrangular y dimensiones decrecientes.

En el frente se lee la inscripción, de acuerdo con el decreto «Se declara a los ciudadanos sacrificados en el Paso de Quinteros a la saña del despotismo MARTIRES DE LA LIBERTAD DE LA PATRIA». A la derecha se encuentra la firma del escultor «J. Livi. F. 1868». Se produce aquí, entonces, una asociación entre la alegoría de la república y los retratos de personas concretas, que se vuelven así sus adalides, constructores, defensores en cada caso. Esta asociación de los retratos en la alegoría —o de la alegoría como comentario al retrato— se volverá frecuente desde este momento, como podrá verse en láminas litografiadas de difusión pública, conmemorativas de fechas «patrias», en particular el 25 de agosto, y en distintos monumentos dedicados a José Artigas, por ejemplo, en

2 *El Siglo*, Montevideo, 8 de julio de 1865.

3 *El Siglo*, Montevideo, 29 de enero de 1867.

Montevideo y en la ciudad de Melo, en Cerro Largo (Monumento en honor del General José Gervasio Artigas, 1950). La alegoría se constituye pues en uno de los elementos de la formación del relato político e histórico de la nación, como pudo observarse en los dibujos caligráficos de gran formato de Pablo Nin y González (ver pp. 172-179), en los que los héroes/ciudadanos fundadores son evocados por sus nombres y su función. En forma satírica, la alegoría se asocia a los próceres en ocasión de las conmemoraciones de fechas patrias (ver pp. 325 y 390) o para criticar y denunciar a los gobiernos corruptos, por ejemplo, durante las presidencias de Julio Herrera y Obes y Juan Idiarte Borda (ver pp. 300-301 y 360).

Las esculturas corresponden, en el frente a la alegoría de la Historia y al genio funerario y en la parte posterior a la guerra (Marte) y la fuerza. Todas apoyan uno de sus brazos en el monumento, integrándose a él. Las dos primeras miran hacia la obra, en tanto que las ubicadas en la cara posterior observan al espectador. Estas esculturas, inspiradas como las anteriores en la estatuaria clásica llevan diversos atributos que permiten su identificación. La Historia tiene en su mano un pergamino y se encuentra en actitud de escribir. El genio funerario alado sujeta con su mano una antorcha invertida y tiene en la cabeza una diadema con frutos de adormidera. Estos símbolos son comunes a muchos monumentos funerarios de la época. La guerra está caracterizada como el dios Marte, con su coraza, espada y escudo y la fuerza como una mujer coronada de laurel que apoya su maza en la cabeza de un león rendido a sus pies.

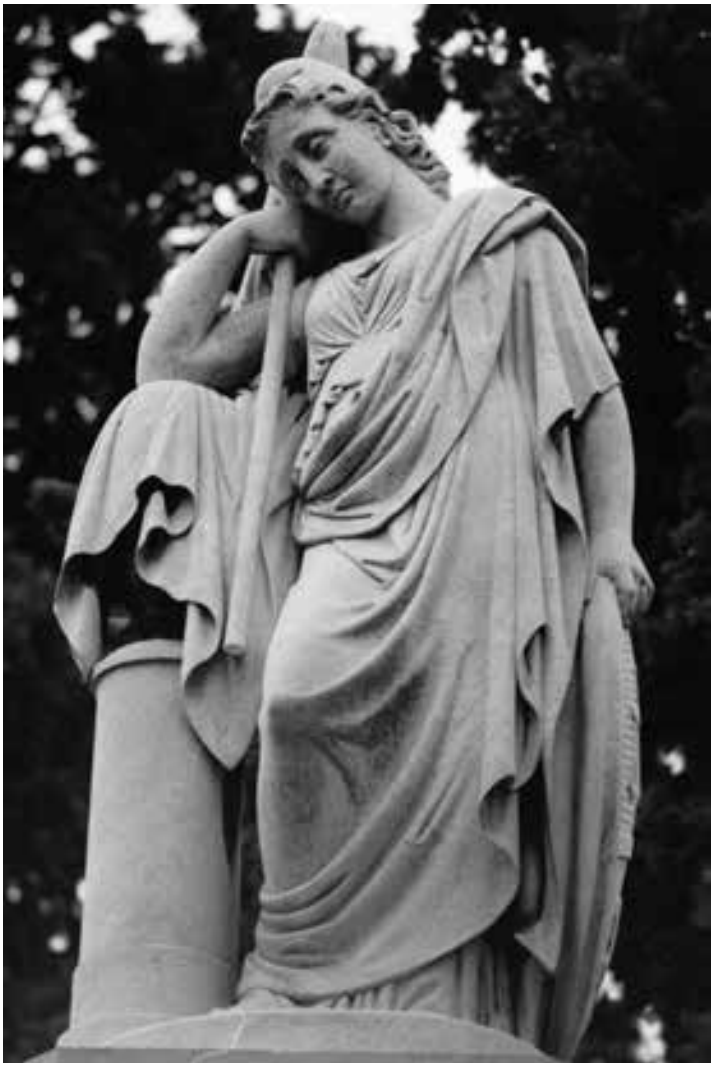
Entre estas esculturas se encuentran los relieves, que se encadenan entre sí, siguiendo una lectura que va de derecha a izquierda, en sentido antihorario. Esta narración en piedra puede hacerse porque en torno al monumento queda un espacio de circunvalación que permite observar todas sus caras. Indica que Livi pensó incluso en el lugar para concretar su obra, que es visible desde lejos, ya que conducen a ella cuatro caminos, uno por cada cara.

El monumento combina las dos vertientes habituales de trabajo del artista, una de carácter alegórico enmarcada en todos los casos en el neoclasicismo, con figuras idealizadas ataviadas con atuendos clásicos, y una de retratos contemporáneos en sus facciones y vestimentas, en este caso hechos a partir de daguerrotipos o retatros en formato de *carte de visite*.

La última sección horizontal se compone del basamento y la estatua de la República que corona el monumento. Está adornado en el frente con el escudo nacional. Los otros tres lados se adornan de atributos militares clásicos. En el costado derecho un yelmo, en la cara posterior una coraza, en el lado izquierdo un escudo. Su finalidad es elevar la escultura superior, y separarla de las otras cuatro.

1865-1868

Monumento
a los Mártires
de Quinteros
Alegoría
de la República



Esta república, tocada por el gorro frigio sostiene con su mano izquierda el escudo nacional apoyado en el suelo, con lo que señala el afincamiento sobre el territorio y también la afirmación del sistema republicano como distintivo de la constitución del país. Con la otra mano sujeta la bandera que cubre la urna funeraria que contiene las cenizas de los *mártires* de Quinteros, en la que la figura apoya su codo, en actitud pensativa y abatida por el dolor. Es la única de las cinco esculturas del monumento que muestra una emoción. Como se apuntó, forma parte de las figuras alegóricas idealizadas en sus rasgos, vestimenta y actitudes que ornan el monumento funerario.

La urna, aparece en las distintas representaciones como un elemento vinculado a la virtud republicana en una doble acepción. Puede contener dos elementos preciados en la construcción de la república: los votos de los ciudadanos o las cenizas de los que se sacrificaron por ella.

La república es, en este monumento, testigo de los «abusos» del gobierno de Gabriel Pereira, de acuerdo a los juicios de los «colorados». La alegoría actúa como protagonista en el registro de hechos memorables, en la formación

de un relato de identidad como comunidad política y, principalmente, como legitimación del gobierno provisorio de Venancio Flores, que tuvo la intención de dar a este episodio la relevancia partidaria correspondiente, al publicitarlo mediante un importante monumento.

Esta transformación del monumento funerario en un monumento político de intención laica y republicana coincide con el proceso de secularización de los cementerios, consolidado por el decreto sobre el punto emitido en 1861. El Cementerio Central de Montevideo pasó a conformarse como un espacio de exaltación de las virtudes republicanas a través de monumentos y epitafios, en donde se desarrollaba una pedagogía ciudadana sobre los valores morales y políticos que todos los ciudadanos deberían emular. El gobierno de Venancio Flores lo hizo en esta ocasión al erigir el monumento a los *mártires* de Quinteros y, en forma notoria algunos años después, al realizarse los honores fúnebres a Ignacio Oribe, que como «enemigo político» representaba a los opositores que habían sido amnistiados a fines de 1866 tras un intento de rebelión algunos meses antes. El homenaje se centró en destacar «al militar con gloria en las campañas de la Independencia que había conseguido escapar sin mancha en las luchas civiles» (Acevedo, 1923, p. 640) lo que constituía una singular interpretación del recuerdo, por vía del olvido.

1865-1868

Monumento
a los Mártires
de Quinteros
Alegoría
de la traición

Este relieve trata sobre la traición y el martirio. Corresponde al frente y está colocado sobre la inscripción, siendo su significado difícil de desentrañar. Un genio alado, que porta gorro frigio, como representación de los *mártires* de Quinteros, con los brazos abiertos y la mirada hacia el cielo, recuerda la postura que asumen en diversas representaciones los mártires cristianos arrojados a los leones. Recibe una corona de laurel de manos de la República. Esta coronación simboliza la actitud heroica de la rendición en beneficio de la patria, ya que los revolucionarios de César Díaz habían depuesto las armas a cambio del respeto

de sus vidas. Detrás suyo, la traición aparece representada por un hombre que va a golpearlo con la maza, emblema de la fuerza bruta, irracional, arbitraria. Caída en el suelo, la paz levanta inútilmente su rama de olivo, mientras otra figura femenina, posiblemente la razón, hace de nexo entre estas representaciones antitéticas, intentando detener el ataque.

Se trata de una alegoría narrativa, en la cual se detalla el episodio y sus consecuencias, la imposibilidad de paz en la República, debido, según los comitentes del monumento a los abusos del partido en el poder.

La imagen de la república coronando de laureles a los héroes, presidentes y figuras destacadas, que realizaron aportes a las ciencias, las artes o las letras, fue un recurso habitual en un sistema de gobierno en el cual los grandes hombres eran protagonistas y se aspiraba a contar con una ciudadanía formada y valerosa, encargada del mantenimiento del orden republicano. El esfuerzo y los aportes hechos son reconocidos simbólicamente por la República misma, ya que vive de estos logros. Un ejemplo lo encontramos en la pintura de Baltasar Verazzi, «Alegoría del General Mitre». En ella la República Argentina, representada como Minerva, sujetando la pica con el gorro frigio corona con laureles a Bartolomé Mitre, ante la mirada del pueblo de Buenos Aires (ver p. 205).

1865-1868

Monumento
a los Mártires
de Quinteros
Alegoría
de la redención

Se halla en la cara posterior del monumento, entre las alegorías de la guerra y la fuerza. Dios, sentado en una nube tachonada de querubines, sosteniendo un cetro y recostado en el globo del universo recibe a los caídos en Quinteros que, llorosos, son conducidos ante él por dos genios republicanos, tocados con el gorro frigio. Una victoria alada los corona de laurel. Estas almas combinan sus cascos militares con paños que parecen sudarios. Livi recurre a una estrategia jerarquizadora, empleada ya en el arte antiguo del Próximo Oriente: la figura de Dios es de tamaño notoriamente superior respecto de las demás y ocupa él solo

casi la mitad del espacio. Es claramente la imagen de un padre que recibe a sus hijos. El significado de esta recepción brindada a los ejecutados en Quinteros por parte de Dios implica lo acertado y correcto de la acción de los revolucionarios para los promotores del monumento.

1865-1868

Monumento
a los Mártires
de Quinteros
Alegoría del duelo
y la esperanza

Corresponde al lateral izquierdo, entre las esculturas de la fuerza y la historia. Aquí volvemos a la realidad terrena; pero invadida de figuras pertenecientes al mundo simbólico. Los cuerpos muertos yacen amontonados, trabajados con pureza de líneas, similares al revolucionario caído en el relieve del costado derecho. Los llora la república, tomada de la mano de una figura femenina apoyada en un ancla, que representa la esperanza. Sobre los muertos se eleva la Fe sosteniendo la cruz. A la izquierda otra figura de mujer, posiblemente una esposa o madre doliente. El valor de este relieve radica en la ideología de progreso implícita en sus personajes. La república contempla la matanza, llora, pero persevera (toma de la mano a la esperanza) en sus ideales republicanos (libertad, igualdad, fraternidad) que de acuerdo a la visión del gobierno de Flores habían sido desconocidos por el gobierno de Pereira, y de los que se hacía entonces depositario.

1884

Monumento a los Mártires de Quinteros en el Cementerio Central

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *Ilustración Uruguaya*, Año II, n.º 12, 31 de enero de 1884, p. 177.

AUTOR DE LA OBRA Federico Renom [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 1 de enero de 1884

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27 × 37,8

1899

A la memoria de los Mártires de Quinteros

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138447 [MED 1748URU]

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1899

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm.) 3,0 (diámetro)

Este dibujo del monumento a los Mártires de Quinteros en el Cementerio Central es una de las formas de reproducción de la imagen de carácter conmemorativo, lo que demuestra la construcción de una tradición de identidad partidaria a lo largo del período. En este número se dedica espacio a la historia de los mártires y las ceremonias realizadas en conmemoración del episodio. Debe notarse que, a diferencia de la fotografía inicial del monumento, no se advierte la coloración negra en los mármoles, sino apenas un tono de gris como en el monumento en la actualidad. La reproducción agrega una orla de telas con el diseño de la bandera nacional a los que se agregan los geniecillos republicanos que portan coronas de laurel.

En el caso de la medalla, se reitera el motivo en otro soporte, posiblemente destinado a conservarse como un recuerdo por parte de los asistentes o los contribuyentes al homenaje. En el anverso se lee: «Monumento a los Mártires de Quinteros»; borde superior «2 de febrero de 1858»; borde inferior, ramas de olivo y roble entrecruzadas. En el reverso: «Comité Ejecutivo de honras fúnebres a la memoria de los Mártires de Quinteros Montevideo 1899».

1865-1867

Columna de la Paz

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Montevideo, Montevideo-UY. Plaza de Cagancha

AUTOR DE LA OBRA José Livi

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Fundición de Ignacio Garragorry

DATACIÓN 1865-1867

TIPO DE OBRA Monumento urbano

TÉCNICA Modelado; fundición

MATERIALIDAD Bronce (escultura); Mármol de Carrara (pedestal)

DIMENSIONES (m) 17 (altura total)

OBSERVACIONES Se expresan las fechas de inicio y final de la obra, en coincidencia con las primeras manifestaciones en favor de su construcción, y su inauguración en 1867.

Desde el establecimiento del Estado Oriental se realizaron varias propuestas de alzar monumentos no efímeros de carácter republicano como forma de expresar los valores de la nación, *altares laicos* en los cuales la ciudadanía pudiera reconocerlos y venerarlos. La delineación de la «Ciudad Nueva» por José María Reyes, en 1829, estableció al menos en el plano distintos espacios públicos, que a la par de ser lugares de recreo pudiesen servir de escenario para las ceremonias republicanas. El arquitecto italiano Carlo Zucchi, en el marco de su actuación como arquitecto de la Comisión Topográfica presentó, en 1837, un diseño para la plaza de la Independencia, plasmado en la memoria que la comisión elevó al gobierno, en el que proponía demoler totalmente la ciudadela y crear un centro cívico con un parque público arbolado, que ocuparía la mitad de la plaza, y un capitolio, contribuyendo a la transformación de la ciudad, dándole una imagen acorde con los nuevos tiempos republicanos y con su calidad de sede de los poderes nacionales.[1] La destrucción del legado colonial tuvo entonces razones prácticas, pero también ideológicas, ya que se lo consideraba una afrenta a la nueva república y a la independencia obtenida de las potencias coloniales. Las

1 *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Supremo Gobierno de la República Oriental del Uruguay*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837.

Carlo Zucchi. *Monumento Nacional para Montevideo. Estudio de columna monumental*, sf. Archivo di Stato di Reggio Emilia, Archivo Zucchi 19. Reproducido en Aliata, 2009, p. 215.

Carlo Zucchi. *Planta del área de la actual Plaza Independencia con diversos estudios de implantación*, sf. Archivo di Stato di Reggio Emilia, Archivo Zucchi 964/14. Reproducido en Aliata, 2009, p. 214.

fortificaciones, además de obstruir la comunicación entre la ciudad «vieja» y la ciudad «nueva» eran un recuerdo permanente del dominio español.

Como parte del proyecto, Zucchi propuso erigir una columna conmemorativa, al estilo de las columnas honoríficas romanas, coronada por una escultura de la república, la libertad, la constitución o la independencia: «Para tan risueña perspectiva falta que el Superior Gobierno determine el plantío de dos hileras de árboles paralelas con las veredas de dicha calle, y todavía lo será más a no dejar otra cosa que desear, si un monumento nacional erigido en el crucero de la intersección de las calles que atraviesan la Plaza atestiguase su independencia, sus glorias, y su decisión en sostener el régimen constitucional. Sí: un monumento Nacional perfeccionaría la obra».[2] En el estudio sobre la obra de Zucchi, realizado a partir de su archivo, hallado en Italia, Marcelo Renard escribió sobre este monumento: «El mismo consiste en una columna de orden dórico asentada sobre una base cuadrangular y rematada por una escultura cuya forma abocetada parece corresponder a una figura alegórica de la libertad o de la república, aparentemente con gorro frigio y sosteniendo una lanza en su mano izquierda. Esta estatua se apoya sobre el ábaco de la columna. El conjunto se halla sobre un alto pedestal de planta cuadrada cuya parte inferior es escalonada (tres escalones) y la superior presenta inscripciones en sus cuatro caras» (Renard, 2009, pp. 213 y ss.). El autor realiza cruces de información para asignar este monumento a la plaza Independencia de Montevideo.

Dificultades de carácter político y administrativo impidieron la realización de este proyecto, pero la idea continuó presente en el imaginario colectivo. En 1841, iniciada la Guerra Grande, «dos orientales» publicaron en la prensa una propuesta para cambiar los nombres de las calles y plazas de la ciudad y adecuarlos al régimen republicano. El cambio de nomenclátor se llevó adelante poco después, en 1843, durante la jefatura política de Andrés Lamas. Los «dos orientales» expresaron:

> Aquí nos ocurre naturalmente la idea de cuán fácil sería levantar en el centro de cada una de estas plazas un obelisco coronado por una estatua que represente la Libertad, la Independencia o la Constitución, no obeliscos grandiosos y colosales, sino sencillos cual conviene a una nación democrática y republicana.[3]

Estas iniciativas apuntaban a redimensionar simbólicamente la ciudad, convertirla en una caja de resonancia de los valores políticos republicanos que la nación esgrimía y de los episodios de la historia nacional.

Este interés en alzar monumentos es de carácter continental. Un antecedente es la Pirámide de Mayo de Buenos Aires, cuya construcción fue decretada por la Junta Grande en 1811. El monumento actual, levantado sobre el original, fue dirigido por el pintor Prilidiano Pueyrredón en 1856, y el escultor Joseph Dubourdieu fue encargado de realizar las esculturas de la libertad-república, colocada en lo alto, y de las alegorías del comercio, la industria, las ciencias y las artes en el pedestal inferior, hoy retiradas.

Durante el gobierno provisorio de Venancio Flores, a partir de 1865, comenzaron a concretarse algunas de estas propuestas. Se desarrollaron entonces

2 *Memoria elevada por la Comisión Topográfica*, cit.

3 *El Nacional*, Montevideo, 28 de agosto de 1841.

Columna a la Paz, 1867. Negativo sobre vidrio con emulsión de gelatina. CdF IM-UY. Archivo histórico 0029FMHB.

Columna a la Paz, 1917. Negativo sobre vidrio con emulsión de gelatina. CdF IM-UY. Archivo histórico 01553FMHGE.

diversas iniciativas destinadas al embellecimiento de la capital y al establecimiento de las sedes de instituciones que señalasen la vinculación con la cultura y el urbanismo europeos. Entre ellas podemos citar la construcción del edificio destinado a Correo, Biblioteca y Museo Nacional en la calle Sarandí y la Bolsa de Comercio en la calle Zabala, hoy demolida.

La presencia en la capital de artistas y técnicos capaces de llevar adelante obras de escultura monumental que requerían conocimientos especializados no solo facilitaba la tarea, también permitía mostrar una autonomía como indicio de progreso, al no tener que recurrir a talleres europeos.

Desde la Jefatura Política se promovía, tras el triunfo de Flores, levantar un monumento a la paz, con el fin de conmemorar el triunfo de la revolución iniciada en 1863; sin embargo la prensa de la época ya definía el asunto del mismo:

> Se ha dicho varias veces que representaría la paz, por ser destinada al monumento iniciado por el Sr. Aguiar, con el objeto de conmemorar la terminación de la guerra, pero es un error, puesto que simboliza la Libertad según el modelo presentado por el artista...[4]

Esta dualidad en la denominación se daba desde las esferas oficiales, señalando los puntos comunes entre ambas alegorías:

> ¿Qué representa? No tenemos certeza de llamar por su verdadero nombre a la estatua que debe inaugurarse esta tarde. El Sr. Jefe Político fue el iniciador de la idea, y en el acta levantada en su despacho se hace referencia repetidas veces a la estatua de la Libertad, mientras que el aviso declarando día feriado y las circulares pasadas a las corporaciones, le dan el no menos simpático nombre de la Paz.[5]

La fecha propuesta para la inauguración, el 20 de febrero de 1867, es la que llevó a denominarlo monumento a «la Paz», ya que esa fecha fue la del cese de las hostilidades, el fin de la revolución triunfante de Venancio Flores dos años antes. La Jefatura Política de Montevideo parece haber respondido en realidad a la iniciativa del escultor de levantar un monumento de carácter republicano:

> El escultor Livi ha presentado a la Gefatura [sic] un plano y proyecto para la construcción de una estatua de mármol simbolizando la Libertad, con un libro en la mano, que significará la ley o la historia. Dicha estatua se colocará en un sitio público sobre un pedestal o sobre una columna.[6]

La obra fue posible por la colaboración entre el escultor italiano y el fundidor vasco Ignacio Garragorry, quien fue encargado de la fundición del Parque de Artillería, durante la Guerra Grande, y que realizó también importantes trabajos de herrería de fundición ornamental, como las rejas de la rotonda del Cementerio Central de Montevideo y las columnas para la antigua Jefatura Política de Salto (demolida). Antes, en 1862, en el proceso de definición de la

4 *El Siglo*, Montevideo, 17 de diciembre de 1865.

5 *El Siglo*, Montevideo, 20 de febrero de 1867.

6 *El Siglo*, Montevideo, 18 de marzo de 1865.

figura de José Artigas como héroe nacional, ambos proyectaron un monumento al prócer que no pudo realizarse (Beretta García, 2001).

La columna honorífica de mármol blanco sobre la que se encuentra la alegoría de la república fue importada de la península italiana, mientras que el escultor realizó en Montevideo un primer modelo de la figura en barro y otro de yeso, que utilizó Garragorry para realizar el molde y la fundición (Beretta García, 2001).

La escultura es testimonio de la formación neoclásica de Livi en las academias de Carrara y de Florencia, tanto en el esquema general del monumento, basado en las columnas que se levantaban en los foros romanos, como en la composición absolutamente neoclásica de la figura, inspirada en los modelos franceses a partir de la revolución de 1789.

Se trata de una figura tocada con el gorro frigio, vestida con un peplo clásico y un manto, alzando triunfante la bandera nacional con el brazo izquierdo mientras sostiene con la mano derecha el gladio con el que acaba de cortar la cabeza de un ser monstruoso, símbolo de la tiranía, de la guerra civil o de la anarquía, que aplasta con su pie izquierdo.

Para la ceremonia de inauguración se levantó un estrado para las autoridades, y la estatua fue cubierta con el pabellón nacional para descubirla en la ceremonia, algo que se hizo habitual. Sin embargo, la prensa comenzó a proyectar significados más profundos, a veces críticos, de un gobierno de sesgos autoritarios:

> Está tapada. Un pedazo de tela oculta el rostro de la estatua de la Libertad, y así estará esa diosa hasta la ceremonia de inauguración.
> Cualquiera diría que el Sr. Jefe Político ha querido dar a entender de esa manera ingeniosa que la libertad de bronce es tan susceptible de ruborizarse como la libertad electoral.[7]

El periódico *La Lechuza* publicó una caricatura en la cual la estatua, sentada en lo alto de la columna, hace burlas, observada por la población. En el cielo los nubarrones llevan los nombres «Argentina» y «Paraguay», aludiendo al tratado de la Triple Alianza y a la guerra contra la República del Paraguay. La leyenda al pie de la imagen es clara «El momento más propicio para la inauguración de la estatua de la Paz».[8]

La figura de la libertad republicana fue representada lo largo del siglo XIX en una serie de momentos: en acción, comandando la lucha —un modelo preferido por el Romanticismo, que plasmó Delacroix en «La Libertad guiando al pueblo»—, triunfante, apenas culminada la lucha y derrotada la tiranía —como la representó Livi en Montevideo—, y asentada, mostrando al mundo sus beneficios, la luz de la sabiduría, el libro de la ley o el pergamino de la independencia, como la monumentalizó Bartholdi para la ciudad de Nueva York. En la ideología y el imaginario del siglo la libertad cumplía un ciclo inherente al progreso de las naciones.

---

7 *El Siglo*, Montevideo, 17 de febrero de 1867.

8 *La Lechuza*, Montevideo, 23 de febrero de 1867.

Una vez creadas e inauguradas, las obras de arte o los monumentos quedan a merced de la sociedad, y reflejan los cambios ideológicos, políticos, del gusto que se operan en ella. La modificación, la destrucción, los desarmados, traslado y reinstalación de obras fue una constante a lo largo de la historia. En algunos casos, la necesidad de llevar adelante reparaciones, propició una nueva mirada sobre las obras, e intervenciones que ajustaban atributos y significados a los nuevos criterios de los involucrados.

En 1887, el ingeniero Montero Paullier redactó un informe con motivo del retiro de la estatua para su refacción, momento en el cual fue modificado su carácter y estética. Transcribimos dicho informe dado su valor, tanto por sus consideraciones técnicas como simbólicas:

> Inspección de Obras Públicas.
> Montevideo, 23 de agosto de 1887
> Señor Director:
>
> La obra que la H. Junta me encomendó se ha llevado felizmente a cabo, y gracias a la pericia y a la serenidad del personal empleado, se vencieron todas las dificultades y se salvaron inminentes peligros, sin contratiempo alguno. Confieso que si hubiera podido conocer antes el verdadero estado del monumento, me hubiera opuesto absolutamente a la adopción del sistema que se siguió —que el peligro era grande, lo demostraban las bases de la estatua deteriorada y la misma columna agrietada en más de dos metros. A los efectos de la orden que recibí, me dirigí al señor Don Gustavo Saenger que me inspiraba la debida confianza; secundado por trabajadores expertos, levanté los andamios que sirvieron de base y que fueron construido en vista de lo desconocido del trabajo que se iba a practicar, así como del peligro que presenta para la seguridad un sitio público y concurrido como lo es la Plaza Cagancha.
>
> Los únicos datos que había podido obtener sobre la estatua eran que su peso no bajaba de ocho toneladas. La construcción del andamio fue sumamente difícil y arriesgada a causa de la fragilidad y situación de la torre de hierro que se eleva próximo al monumento, la que también ha sido causa de un notable aumento en el costo de la obra.
>
> En cuanto se pudo, efectué la ascensión a fin de darme cuenta de la importancia de los desperfectos; bástame decir que no encontré razón alguna científica que me pudiera explicar la permanencia de la estatua en lo alto de la columna; la base de mármol que fue de la estatua se encontraba en más de cincuenta pedazos, los que en gran parte se podían sacar sin ningún esfuerzo, es decir, que la estatua no se apoyaba más sobre su base; los cuatro pernos que la unían en ésta se hallaban carcomidos y pendientes exteriormente por falta de punto de apoyo. [...]
>
> Debo ahora explicar cuál fue la causa, a mi parecer, del desperfecto. Poco tiempo después de colocada la estatua, época en que no existían en su alrededor ni los edificios elevados ni los pararrayos que protegen a aquella zona, ni esos otros protectores, los hilos telefónicos, el monumento sirvió de guía a la electricidad atmosférica; este fluido encontró su camino interrumpido entre la estatua y el eje central por la capa de azufre, substancia aisladora, que los separa, siguió entonces por los pernos de que ya he hablado de manera a aproximarse al eje, y, como el mármol que todavía se interponía es substancia poco conductora de la electricidad, ésta efectuó su pasaje destrozándolo.

> Una vez bajada la estatua sobre su base, hubo que buscar por tanteo su posición más lógica, —hablo del punto de vista estético,— pues el plano de la parte inferior de la estatua no es perpendicular a la resultante de la gravedad en su posición normal, posición que se ha obtenido, sirviéndose de caños especiales que dan al plano inferior una inclinación de 8 grados próximamente.
>
> Se hizo entonces la limpieza general del mármol, lo que no ha dado muy buenos resultados porque la penetración de las sales metálicas alcanzan en algunos sitios a diez y doce centímetros, y es, por consiguiente, imposible hacer desaparecer sus huellas (citado en Abad, 1917, pp. 721-724).

Figura de la Columna de la Paz, ca.1939. Negativo sobre vidrio con emulsión de gelatina. CdF IM-UY Archivo histórico 1210FMHA.

Para esta investigación, los aspectos directamente vinculados a la alegoría y sus atributos, detallados en este informe, son los que tienen mayor interés, ya que las diferentes asignaciones de significado que se adjudicaron a la escultura desde su creación, llevaron a su modificación:

> En vista de las malas interpretaciones simbólicas que sugería el instrumento punzante que tenía la estatua en la mano derecha, pedí al señor Director me autorizara para sacarlo, lo que se hizo, y en su lugar se colocó una cadena rota con sus esposas, el todo de bronce (citado en Abad, 1917, pp. 724-725)

Figura de la Columna de la Paz, ca.1939. Negativo sobre vidrio con emulsión de gelatina. CdF IM-UY Archivo histórico 1212FMHA.

Esta medida despertó críticas, lo que demuestra por una parte la alteración de la idea original del artista, que concibió la alegoría como libertad triunfante que acaba de decapitar al genio del mal, que podía calificarse como la anarquía o la tiranía, según la coyuntura y desde la perspectiva de los distintos actores. De allí la clara relación con la espada que esgrimía en su mano derecha. Plácido Abad fue uno de los críticos respecto a la alteración:

> Lamento que un hombre de inteligencia, honesto y bien inspirado como mi distinguido amigo el ingeniero don José María Montero Paullier, actual Cónsul General del Uruguay en Madrid, haya intervenido en la alteración del simbolismo de la estatua. Tal vez, dadas las funciones del activo ex Ingeniero Jefe Municipal, no ha tenido en el caso más que una simple participación ejecutiva (1917, p. 725).

Columna de la Paz, 1942. Imagen reproducida en el artículo de José María Fernández Saldaña «La Estatua de la Libertad en la Plaza Cagancha», con el pie: «La Libertad empuñando su histórico gladio resurgiendo en la Plaza Cagancha al abatirse los andamios». *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, n.º 485, 3 de mayo de 1942.

En 1939, al ser retirada la escultura nuevamente para trabajos de reparación, que se prolongaron hasta 1942, se le restituyó el gladio y se quitaron las cadenas. Con esta medida se devolvió a la obra el carácter combativo, pensado por el artista, y se restauró la relación entre la espada y la cabeza cortada bajo el pie de la estatua. Las diversas significaciones, libertad o paz surgieron, como se dijo, de las esferas oficiales, proyectándose en la ciudadanía, pero el artista diseñó con claridad su obra y la asociación de atributos, en representación de la república triunfante, como régimen político y expresión de la soberanía nacional.

1867

Retrato de Joaquín Suárez

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN MHN-UY Montaje Expositivo. Casa Rivera [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 840]

AUTOR DE LA OBRA Eduardo Carbajal

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1867

TIPO DE OBRA Retrato

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre tela

DIMENSIONES (cm) 184 × 239

OBSERVACIONES Foto MHN-UY-Martín Varela

El retrato de Joaquín Suárez del pintor uruguayo Eduardo Dionisio Carbajal constituye una obra distintiva por su composición y por la simbología que acompaña al personaje. Retratado en su función de presidente de la República, Suárez es representado como su defensor y adalid. En efecto, su biografía y su elevación como ejemplo de ciudadano se concretó por la instalación de un monumento en su honor en la plaza Independencia (frente a la Casa de Gobierno) y por la inclusión de su biografía como patriota ejemplar en los textos escolares. En la composición de Carbajal, aparece rodeado de los atributos de su cargo y de su carácter: en un ambiente confortable y severo, con pesados cortinados en rojo oscuro, se destaca su figura y a su lado, el escritorio, el libro de la constitución, las plumas, y un tintero cuyo ornamento es la figura de la república en Minerva, con la coraza, la pica que enarbola un gorro frigio. Se le unen las coronas de laurel y olivo y un haz de espigas, que parecen simbolizar, además de la victoria y la paz, la confianza en el progreso de la nación.

Esta composición y simbología de carácter republicano, centrada en la figura de Minerva-república-libertad conquistada es muy similar a la que encontramos en el retrato alegórico de Justo José de Urquiza, del pintor italiano Baltasar

Baltasar Verazzi. *Retrato alegórico de Justo José de Urquiza*. Ca. 1860, 240 × 340 cm (Paraná-AR. Casa de Gobierno de la provincia de Entre Ríos, Salón Blanco).

Detalle del *Retrato alegórico de Justo José de Urquiza* de B. Verazzi.

Verazzi (Retrato alegórico de Justo José de Urquiza, ca. 1860, óleo sobre tela, 338 × 235 cm, Casa Gris, Paraná, Entre Ríos, Argentina; Salón Blanco) y en un retrato de Bartolomé Mitre por Cándido López (ca. 1862). Estamos frente a la circulación de un tipo iconográfico que desborda las fronteras nacionales para convertirse en un modelo aplicado a nivel regional.

Eduardo Dionisio Carbajal (Uruguay, San José, 1831-Montevideo, 1895) fue el primer artista uruguayo becado en 1853 por el Estado para estudiar pintura en Florencia y Roma. En aquella ciudad fue su profesor Stefano Ussi (Florencia, 1822-1901), uno de los pintores del movimiento del *Risorgimento* italiano, que realizaban obras de corte político en las cuales, a partir de un acontecimiento del pasado, se proponía una lectura en clave contemporánea, muchas veces relacionada con la liberación de territorios italianos en poder de Austria y con las ideas de unificación. Durante su estadía en Florencia, Carbajal se interiorizó acerca del uso de la gran pintura de historia como género de carácter no solo conmemorativo sino también propagandístico. La pintura se convertía así en un mensaje de carácter político-ideológico, expresión de sentimientos colectivos.

El pintor italiano Baltasar Verazzi (Piamonte, 1819-1886), formado en la Academia de Brera, en Milán con Francesco Hayez (1791-1882) había emigrado al Río de la Plata hacia 1853. Afincado en Buenos Aires, participó en la realización de las decoraciones interiores del antiguo Teatro Colón. Su fama en la ciudad era grande, pero desavenencias e intrigas actuaron en su contra. Primero tuvo enfrentamientos con un pintor compatriota, Ignacio Manzoni, de las cuales se hizo eco la prensa. A su vez, en la pintura de Verazzi, «La ejecución de María Estuardo», el público identificó los rasgos del verdugo con los de Giovanni Battista Cuneo, amigo de Garibaldi e importante figura de la colectividad italiana, a la cual desagradó mucho el carácter que parecía atribuirle el pintor, aunque éste se excusó aduciendo que era mera casualidad.

Verazzi, para remarcar su calidad como pintor, pero también para acercarse a una de las principales figuras políticas de entonces, el caudillo entrerriano Justo José de Urquiza (Entre Ríos, Argentina, 1801-1870), decidió realizar su retrato, ya que Manzoni había pintado el de Mitre. Damasia Gallegos describe la pintura en estos términos:

> ...no conforme con representar al general a la manera de un mariscal francés, compuso el retrato de aparato como una alegoría. De este modo, una señorial cortina se abre para dejar entrar a la Victoria alada que corona de laureles al caudillo. La figura solemne de Urquiza, con su uniforme de brigadier y banda presidencial está enmarcada por este escenario barroco con detalles del sistema icónico, propio de la épica revolucionaria francesa. Urquiza apoya su mano sobre una carta geográfica de la Confederación Argentina y en medio de sus atributos —bicornio con penacho, bastón de mando y un tintero cuyas plumas forman los colores nacionales— se destaca la Constitución jurada el 9 de julio 1853. Como cierre de esta puesta en escena, una ostentosa columna con la inscripción «Igualdad ante la ley» sirve de pedestal a la estatuilla de bronce de la Libertad con yelmo, gorro frigio y pica (Gallegos, 2013, pp. 8-9).

Debemos sumar el tapete rojo que cubre la mesa, ornado en su frente por el escudo de la Confederación respaldado con banderas, y la silla curul, cuyos

montantes tienen forma de fasces, y en el respaldo, el escudo argentino rodeado de victorias. De esta forma, Verazzi homenajea al caudillo que logró la incorporación de Buenos Aires a la Confederación Argentina, jurando la Constitución reformada. Lo señala además, fundamentalmente, como un líder republicano, pero añadiendo una riqueza ornamental que se contamina de referencias al estilo Imperio, señalando el poder personal del caudillo.

Se conservaba de Verazzi otro retrato de Urquiza muy similar, pero sin la victoria alada coronándolo. El pedestal de la estatua de la República lleva en ambos casos la inscripción «Igualdad ante la Ley», acompañada por la mesa cubierta por el tapete con el escudo de la confederación, que también aparece en el respaldo del sillón que está detrás de Urquiza. Sobre la mesa, el libro de la Constitución reformada. Este esquema de representación, adaptando la simbología al desempeño del retratado, puede verse también en el retrato de Pablo Duplessis, pintado en Montevideo, en 1865. Mantiene los cortinados abiertos, dejando ver el cielo, el mobiliario formado por el sillón y la mesa, sobre la que se encuentra el tintero con dos plumas y libros diversos, y el documento principal, que en esta oportunidad son los estatutos del Banco Comercial. Al fondo, a la izquierda, sobre un pedestal similar al de la república del retrato de Urquiza, se yergue la figura del dios Mercurio, deidad de la riqueza y el comercio, con su casco, caduceo en la mano derecha y una bolsa con monedas de oro en la izquierda.

Cándido López en su taller. En Marcelo Pacheco, Cándido López, Buenos Aires, Banco Velox, 1998.

Este modelo de representación, constituido fundamentalmente por el retratado, un documento y una alegoría vinculada con su actividad parece haber sido exitoso, ya que Verazzi lo empleó en más de una oportunidad. También el pintor Cándido López, alumno de Verazzi, siguió el esquema de su maestro para realizar su retrato de Bartolomé Mitre, en 1862, que incluye la figura alegórica de la libertad republicana portando la pica y el escudo, que pisa con su pie derecho la cabeza cortada de la anarquía, las plumas blanca y celeste en el bicornio, el pergamino de la Constitución reformada y el escudo de la Confederación bordado en el paño rojo que cubre la mesa.

Cándido López. *Bartolomé Mitre en 1862*. Óleo sobre tela, 113 × 150 cm (Museo Mitre-AR, registro 159).

De acuerdo a Damasia Gallegos, presentar el retrato de Urquiza en Buenos Aires no fue una buena estrategia por parte de Verazzi, ya que la situación política era delicada. La prensa criticó las facciones y la figura de Urquiza, y el caudillo se negó a verlo. Verazzi realizó entonces un retrato alegórico del general Mitre, también denostado por la prensa. Por estos motivos, el pintor decidió trasladarse a Montevideo, en 1862, trayendo consigo el cuadro, entre otras obras. Al regresar a Italia, se llevó consigo varias obras, entre ellas el retrato de Urquiza. Este conjunto quedó en manos de su hijo, a quien la Argentina compró el cuadro, que regresó al país muchos años más tarde.

En la capital oriental, donde residió hasta 1868, Verazzi instaló su taller en la plaza Constitución, sobre la actual calle Juan Carlos Gómez, próximo al edificio de las Cámaras, donde exhibía sus obras, incluso durante la noche, mediante una sugestiva iluminación:

> La casa tenía entonces una ancha portada baja, y una gran ventana de rejas. En el largo salón que daba a la calle —y que estaba lleno de cuadros hasta el fondo— el pintor pasaba las horas frente a su bastidor, paleta en mano, reviviendo en el lienzo figuras conocidas. De noche, una iluminación a gas, dispuesta con especial efecto delante de pantallas cóncavas y metálicas, que refulgían como azogues

> sobre determinadas telas, daban al «atelier», para la pobreza de los tiempos, un aspecto magnífico. El artista cerraba la casa iluminada, y salía a pasear por la calle Sarandí, huraño y distraído, en compañía de un enorme perro de raza que casi le daba a la cintura.[1]

Baltasar Verazzi. *Alegoría del General Mitre*. 1862, óleo sobre tela, 36 × 45 cm. Colección particular, en Roberto Amigo. *Las armas de la pintura. La nación en construcción 1852-1870*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008, p. 51.

Testimonio de su disgusto con las dos grandes figuras de la política argentina, Urquiza y Mitre, por el nulo apoyo que le prestaron, fue la frase que incorporó al realizar la primera decoración pintada en la bóveda de la rotonda del Cementerio Central de Montevideo: «Baltasar Verazzi hizo 1863. Natural de Caprezzo, Alto Novaresse, Italia. Este fresco fue hecho solo por el dinero de los gastos; el trabajo personal fue regalado a la iglesia, así quedará recuerdo del autor. Es una vergüenza para la República Argentina que son bárbaros para las bellas artes, las infamias del primer presidente general que hizo sufrir a este artista. Las consecuencias han sido funestas» (Manacorda, 1922, p. 833).

En este contexto, viviendo ambos en Montevideo, Carbajal pudo haber visto la pintura en el taller de Verazzi y, eventualmente, inspirarse para la realización del retrato de Joaquín Suárez, ya que ambos comparten varias características comunes. El retrato en gran formato de Suárez se puede datar hacia 1866, ya que *El Orden* publicó un artículo al respecto en diciembre de 1868:

> Hace cerca de dos años que nuestro compatriota D. Eduardo Carbajal, concibió el loable pensamiento de hacer el retrato de ese venerable ciudadano, llevándolo a efecto con un éxito sorprendente. Una suscripción promovida con el fin de regalarlo a la Nación, tuvo el resultado negativo; pero, confiando en que con un poco de empeño se podrán reunir en algunos días los $ 1.170 que aún faltan a cubrir el importe de ese hermoso lienzo, hemos pedido al Sr. Carbajal la lista de suscripción para continuarla desde hoy en esta Redacción, invitando al noble pueblo oriental a ayudarnos en tan laudable propósito. Contando con que todos nuestros colegas nos ayudarán en la empresa, podremos quizás, a la vez que augurar al gran Patricio un feliz principio de año, y ofrecer al Museo Nacional en tan clásico día la obra que ha de inmortalizarle ante las futuras generaciones. No dudamos que el Gobierno nacional contribuirá a la realización de esta idea, pues siempre ha sido deber de los gobiernos perpetuar la memoria de los hombres que pueden dar esplendor a la República (*El Orden*, Montevideo, 24 de diciembre de 1868, citado por Laroche, 1939, p. 38).

De acuerdo con Raúl Uslenghi, Carbajal realizó la pintura por iniciativa propia, con la finalidad de entregarla al Estado mediante una suscripción popular. La completó en 1867, ya que realizó los trámites correspondientes para exhibirla en Julio de ese año, sin establecer un destino exacto para su ubicación definitiva. Con el objetivo de vendérsela o donársela al Estado, Carbajal dirigió una nota en 16 de julio de 1867 al ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, Alberto Flangini, para invitarlo a la exposición de la obra en la sala de la Cámara de Senadores, en el edificio del Cabildo, en la conmemoración de la fecha de la jura de la Constitución de la República:

1 Recuerdo de su niñez de Domingo Laporte (citado en Manacorda, 1922, p. 835).

> Habiendo terminado el abajo firmado el retrato del Honorable Ciudadano Dn. Joaquín Suárez, con intención de venderlo en suscripción popular para ser presentado a la Nación por los firmantes; su autor se hace un deber de rogar al Exmo. Gobierno quiera honrar con su presencia el 18 de Julio esta humilde producción artística, antes de ser ofrecida al público en el carácter precitado.
>
> Al efecto la obra se hallará expuesta en la Cámara del Senado por todo aquel día a disposición de S. E. El abajo firmado, descansando en la veneración que merece a su Gobierno el nombre de Don. Joaquín Suárez confía en obtener de su benevolencia la gracia que solicita (citado en Uslenghi, 1941, pp. 507-508).

Finalmente, en 1872, varios años después de terminado el retrato, al no haber podido alcanzar la cifra de tres mil pesos pedida inicialmente, el pintor ofreció el cuadro al Estado, cuyo valor final, alcanzado por suscripción fue de 1278 pesos. Para entonces se encontraba en custodia en la sala de la Junta Económico Administrativa.

De acuerdo a la información conservada en el Museo Histórico Nacional, el cuadro pasó a formar parte de las colecciones del antiguo Museo Nacional, en cuyas salas fue exhibido a partir de 1892.[2]

El retrato de Joaquín Suárez de Carbajal participa de la iconografía del *gran ciudadano*, que se haría frecuente durante la segunda mitad del siglo XIX en litografías para consumo popular, en la definición del panteón de héroes nacionales. En la pintura, Suárez aparece con todos los elementos de su investidura, y también enmarcado en un relato histórico y político de la nación:

> Detrás de la imagen de Suárez se describe una escena de violencia, junto a una nube de pólvora, como un pasado de enfrentamientos que se deja atrás con vistas hacia la instauración de una institucionalidad fuerte.
>
> El personaje se yergue de pie, con bastón y guantes, connotando no solamente su carácter de civil [...] sino su don de mando y capacidad para mediar en conflictos, como sucedió en la realidad histórica.
>
> El tapiz rojo, con entorchados dorados, que cubre la mesa-escritorio, detenta el escudo nacional bordado, orlado por la bandera que el propio Suárez había aprobado para el Estado Oriental e izó por primera vez como mandatario.
>
> Encima del escritorio se coloca un tintero con la imagen de la República, tocada con el casco de Minerva, protectora de la sabiduría, las artes y las técnicas de la guerra, sobre el cual descansan un par de plumas, una blanca y otra celeste, con los colores patrios. Junto a él se despliegan unos papeles que descansan encima de un libro, que muy factiblemente se trate de la constitución de 1830.
>
> Se impone la pluma como arma del Estado constitucional que redacta sus leyes, en oposición a un pasado de enfrentamientos entre las facciones que lucharon en la Guerra Grande, como señala en el fondo de la composición (Calvar, 2016, p. 94).

Verazzi parece haber aportado una de las modalidades de representación para la república-libertad, inserta junto a los retratos de los hombres relevantes

2 MHN-UY, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta 840, Nota enviada por la Junta Económico Administrativa al Director del Museo Nacional, Montevideo, 22 de abril de 1892.

de las naciones platenses. Ambos retratos, el de Urquiza y el de Suárez, comparten una alegoría republicana de claras similitudes, tratándose de una representación de la república sedente como libertad conquistada por el valor, si seguimos a Gravelot y Cochin (1791, III, p. 33), portando en lo alto de la pica el gorro frigio. Esa libertad, en el primer caso, se relaciona con la participación clave de Urquiza en la batalla de Caseros, en la cual fue derrotada la «tiranía» de Juan Manuel de Rosas, y, en el caso de Suárez, con su participación en el gobierno de la Defensa, enfrentado a Rosas y Oribe en pos del mantenimiento del orden liberal.

Sin embargo, aunque en ambos casos se apela al orden y a la legalidad, las dos repúblicas se asocian todavía a las Minervas guerreras, si consideramos sus atributos, frente a la representación de la *Minerva pacífica*, en la cual se la representa con el casco en la mano derecha y una rama de olivo en la izquierda (De Clarac, 1832-1834, III:, plancha 471, n.º 899). El modelo seguido por Verazzi y Carbajal, se puede vincular a una de las representaciones de Atenea (Minerva) que figura en la plancha 320, n.º 878, del mismo libro, pero adoptando una postura sedente.

Esta idea de libertad conquistada que abre los tiempos de paz y abundancia es presentada por Carbajal mediante las dos espigas de trigo que Minerva sujeta con la pica y la corona de laurel.

La influencia de la composición de Verazzi sobre la de Carbajal se manifiesta también en el tapete de la mesa, realzado por el escudo nacional respaldado por banderas y en el color de las plumas.

Detalle del *Retrato de Joaquín Suárez* de E. Carbajal.

1870

Con voz enferma dijo —Pancho espero me salves

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *La Ortiga*, año I, n.º 12, Montevideo, 5 de julio de 1870, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía L. Bajac

DATACIÓN 5 de julio de 1870

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,7 × 60,4

La Ortiga fue un pasquín publicado semanalmente los domingos en Montevideo entre el 20 de marzo de 1870 y el 23 de noviembre de 1873 en su primera época, y que volvió a aparecer en una segunda entre marzo de 1876 y agosto de 1878. No hay mayor información disponible en la publicación sobre sus autores y editores, más que la mención a la Litografía de Bajac y el nombre del dibujante y litógrafo Alfredo Michon al pie o firmando las ilustraciones. Aparece también la dirección que se asigna a la editorial, —ubicada en la calle de Solís n.º 65 y luego 1.º de mayo n.º 22—, que no coincide con la de la casa de litografía mencionada. La bibliografía sobre historia de la prensa en Uruguay no identifica otros autores o editores y ubica a este semanario como el primero satírico ilustrado en el país, si bien se conoce que no es la primera publicación de carácter humorístico, ni la primera vez que aparecen en prensa litografías dedicadas a caricaturizar personajes políticos.

El dibujante autor de las ilustraciones de *La Ortiga*, Michon, era francés, y había vivido en Brasil y Chile antes de llegar a Montevideo. Aquí se dedicó durante varios años a la litografía y el dibujo humorístico, publicando sus caricaturas y viñetas en diversas revistas, en general de existencia efímera durante la década de 1870. Tras algún tiempo en Chile, volvió a trabajar en Montevideo entre 1882 y 1884. Más allá de que ha sido valorado como un caricaturista de escasa calidad artística, es especialmente destacada su mordacidad e ingenio en lo que refiere a la lectura política de las circunstancias que representa.

En este caso, la república implora a «Pancho» por su salvación mientras este le toma el pulso y aparentemente le diagnostica una enfermedad y le prescribe un remedio. *Pancho* alude a Francisco Antonino Vidal, médico, entonces presidente del Senado y suplente del presidente Lorenzo Batlle cuando tomó el mando del ejército frente a la revolución de Timoteo Aparicio. A su lado vemos posiblemente un somno, mueblecito cilíndrico para dormitorio con puerta

frontal destinado a guardar el bacín. Cumplía las funciones de mesita de noche. Se trata de un *petit meuble* característico del mobiliario francés del período Imperio que indicaba el gusto por el confort tanto como el «buen gusto» en el refinamiento de las costumbres, al ocultar a la vista las funciones del cuerpo que pasaban a formar parte de lo estrictamente privado. Sobre la pequeña mesa hay una copa, una botella y una hoja escrita, al parecer a manera de receta médica, en la que dice: «*Cursi* Aparicio en polvo desleído en agua Candidus. F. A. Vidal». *Cursi* [por *cursus* o *cursui,* en sentido de mientras cursa, mientras transcurre una enfermedad, o bien «tome», en relación con el remedio] Aparicio en polvo (aludiendo al nombre del jefe de la revolución) desleído en agua *Candidus* (latinajo que alude muy posiblemente José Cándido Bustamante, jefe de las fuerzas de la capital en la defensa de Montevideo durante el levantamiento). Parece referirse a la revolución encabezada por Timoteo Aparicio como una enfermedad que aqueja a la república, para la que otorga una receta magistral. La botella y la copa parecen indicar la afición del Dr. Vidal por las bebidas alcohólicas, hábito al que la prensa satírica aludió con frecuencia.

Detalle invertido de la receta magistral que sostiene el doctor Vidal.

Francisco Antonino Vidal (1827-1889) fue elegido diputado por Cerro Largo en 1868, pasó al senado en 1870 electo por Montevideo y como presidente del senado, ejerció por tercera vez el Poder Ejecutivo en junio de 1870, por el tiempo que el presidente general Lorenzo Batlle salió a campaña, con motivo de la revolución del coronel Timoteo Aparicio. Fernández Saldaña lo caracteriza como un ciudadano escéptico, misántropo y sin ideales, a pesar de su reconocida inteligencia.

1870

La República dolorosa

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *La Ortiga*, año I, n.º 21, Montevideo, 7 de agosto de 1870, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía L. Bajac

DATACIÓN 7 de agosto de 1870

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,7 × 60,4

La «Dolorosa» es una advocación católica de la virgen María, conocida también como «Virgen de la Amargura» o «Virgen de las Angustias», y refiere al sufrimiento de María por su hijo crucificado. En un país como Uruguay, en proceso de secularización a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, el empleo de la iconografía religiosa se presenta como un elemento satírico, puesto que alude a elementos culturales firmemente asentados en la sociedad como expresión de valores reconocidos, en este caso el sufrimiento máximo, el martirio. Esta república con su gorro frigio y escarapela nacional, vestida con una túnica andrajosa, lleva en la muñeca el grillete de la esclavitud, y en el corazón los siete puñales característicos de la Dolorosa, expresión de los siete dolores, vinculados a los siete sufrimientos de Cristo. Esta república en virgen laica, sufre por el país y sus hijos, que la atormentan con sus acciones. En las espadas se alude al «elemento jesuítico», la «degradación política», los «ladrones asesinos», los «conservadores», los «oristas y cursistas», además de «blancos» y «colorados», que constituyen las fuentes de su sufrimiento.

Esta imagen de la república o la patria como madre pura, atormentada por sus hijos, fue utilizada también por los escritores del siglo XIX, construyendo una figura definida en el imaginario de la época. Eduardo Gordon, al referirse a las guerras civiles y al empobrecimiento del país pone en labios de la república un discurso en consonancia con esta idea:

> Hija de la libertad / tras ella marché a la lid, / enarbolé mi pendón, / la suerte me fue propicia / y proclamé la justicia, / y con ella una nación / fue felíz, y sin rival / floreció; nación divina! / fue hermana de la Argentina / y se llamó la Oriental.

/ Fue un codiciado tesoro / y de todos el encanto, / virgen cuyo seno santo / es de más valor que el oro. / Dos hijos tuve después [se refiere a «blancos» y «colorados»] / que aunque cual madre los quiero, / en un duelo rudo y fiero / me postraron a sus pies. / No contemplaron mi llanto, / no escucharon mi lamento, / cuando arrojaron al viento / los girones de mi manto. / No recordaron la historia de esta madre que los ama, / cuando en fratricida llama / fueron a quemar mi gloria, / cuando con bronco anatema, / gozándose en mis dolores, / pisaron las bellas flores / de mi cívica diadema. / Me torturaron crueles, / en sus luchas intestinas, / trocando en rudas espinas / mis flores y mis laureles. / Para salvar su contienda / vendí mis joyas mejores, / y ellos, sin ver mis dolores, / siguieron distinta senda. / Muchas veces se encontraron / y otras tantas se batieron, y mis lágrimas no vieron / y mi alma desgarraron. / Vi su sangre derramar / en batallas fratricidas, / y mis manos sus heridas / jamás pudieron curar... / Odio implacable, tenaz, / a mis hijos inspiraba.[1]

También resulta de interés el uso de la cadena y los grillos. Mientras usualmente la imagen de la república se asocia a la simbología de la libertad, por el uso del gorro frigio o la metáfora de las cadenas rotas, aquí se la ve presa de los males sociales, que la esclavizan y la afligen. El anticlericalismo no parece indicar un juicio sobre los valores propios del cristianismo en un condensado de expresión caro a la época: mientras el «elemento jesuita» es un mal, un dolor, la imagen de la Virgen María es positiva, identificada con el bien.

1 Eduardo Gordon, *La alquimia salva a los bancos. Juguete a propósito en un acto y en verso. Estrenado en el Teatro de Solís la noche del 16 de julio de 1868. Regalo de El Orden a sus suscriptores*, Montevideo, 1868.

1871

La Situación

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *La Ortiga*, año II, n.º 56, Montevideo, 9 de abril de 1871, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía L. Bajac

DATACIÓN 9 de abril de 1871

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,7 × 30,2

Esta estampa parece relacionarse con dos cuestiones. Una de ellas, clave, la economía y la debilidad financiera de la República, la otra, de carácter social, es el progresivo afianzamiento del «poder médico» en el Uruguay, la visión de la ciencia como correctora, sanadora y salvadora de los males de los individuos y de la sociedad, pero también como veladora del orden y de la sensibilidad «civilizada», como ha señalado José Pedro Barrán (1990).

El uso de la imagen de la república enferma, como una mujer andrajosa, desgreñada y consumida, se hizo frecuente en las estampas de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en épocas de crisis. En las imágenes se representaba la vampirización de que era objeto la patria por los políticos, por los gobernantes de turno y por las grandes potencias. La república aparece sobre un catre de campaña, en la postura en la que los médicos auscultan a sus pacientes. Su expresión de perplejidad, o de dolor, parece ser el resultado de la coyuntura del momento.

La aguja hipodérmica tirada en el piso, a su lado, es un elemento recurrente en esta tipología, ya que remite a la solución para la pérdida de sangre —en este caso de recursos— por el drenaje a que la sometían en forma permanente los gobernantes, especuladores y revolucionarios «vampiros». Si en lo físico, la fortificación, resultaba de la inyección de tónicos, tal como se hacía con los enfermos de tuberculosis, en una analogía sarcástica, a la República la salvará la inyección de millones, obtenidos mediante empréstitos. Si bien era conocida, la transfusión de sangre más antigua registrada en Uruguay data de 1877, pocos años más tarde (Mañé Garzón y Burgues Roca, 1996, p. 69). Sin embargo, el instrumento médico puede tratarse también de un clíster, utensilio usado para aplicar enemas, lo que abona la imagen exageradamente molesta de la

república, así como el uso del método para, eventualmente, tratar las almorranas (o hemorroides) como se sugiere en el diálogo entre ambos personajes, cuya identificación certera no nos ha sido posible aún.

De acuerdo con Magdalena Bertino y Julio Millot (1991), las rentas del Estado para 1871, año de publicación de esta estampa, eran unos seis millones de pesos, siendo la principal fuente de recursos las rentas aduaneras. Sin embargo, el déficit fiscal era continuo. Para estos autores:

> Las causas del crecimiento desmesurado de la deuda pública estaban en las guerras civiles, los déficits presupuestales originados por el desorden administrativo y la negativa de las clases propietarias a financiar el presupuesto. Sin embargo, la deuda nunca habría llegado a las cifras que alcanzó si no se hubiera utilizado el desfinanciamiento del Estado para especular (Bertino y Millot, 1991, p. 405).

La forma de hacerse de los fondos necesarios era el endeudamiento a través de préstamos internacionales, denominados «Empréstitos extraordinarios». Siguiendo a Bertino y Millot (1991), la ley de conversión de billetes de 1869 y 1870 autorizó la contratación de un empréstito en Londres por 3.500.000 libras esterlinas, al 6% de interés y amortización a la par, empréstito finalmente firmado en 1871.

La cifra escrita en el clíster al lado del camastro de la República refiere a un nuevo empréstito por cuatro millones de pesos ese mismo año:

> Dicho empréstito se efectuará por medio de licitación pública, llamando el Poder Ejecutivo a propuestas cerradas, por el término que juzgue conveniente aceptando la más ventajosa siempre que el empréstito se proponga al tipo de ochenta por ciento cuando menos y con el interés de 12 por ciento anual a lo más.[1]

La república aparece acompañada por dos hombres, posiblemente quienes gestionaron el empréstito, uno de ellos el médico «Dr. Forte-Gatto» que también irónicamente es presentado como un especialista en hemorroides. Puede referir a la aplicación reiterada de enemas como una panacea... sin mayor fundamento, y a la imposición del préstamo en el marco de la especulación financiera, sin beneficio para la república, en el papel de sufrido paciente.

1 Alonso Criado, M. (1877). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, III (1865 a 1873), Montevideo, p. 463.

1871

Invitación a la inauguración de la empresa de Aguas Corrientes

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica D-II-6-13

AUTOR DE LA OBRA Adolfo Héquet [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Héquet y Cohas

DATACIÓN 1871

TIPO DE OBRA Invitación

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 23,8 × 17,6

La representación de la república no es siempre el motivo central de una estampa o un dibujo y, a veces, en la representación alegórica se superponen significados y personificaciones a través de la combinación de atributos. pero manteniendo siempre un concepto general sobre la base de las asociaciones.

El 18 de julio de 1871, con una sonada festividad y con la inauguración de la fuente de mármol encargada a Italia para el centro de la plaza Constitución de Montevideo, comenzó el servicio de agua potable en la ciudad. La iniciativa de traer el agua del río Santa Lucía por los empresarios Lezica, Lanús y Fynn era un hito en el proceso de modernización de la ciudad, y fundamental en el control de epidemias, debido al consumo de agua de los aljibes, potencialmente en malas condiciones. La decisión de este emprendimiento respondió a una gran sequía que afectó al país en 1867:

> Enrique Fynn, ciudadano oriental, propone al Superior Gobierno abastecer de agua corriente esta ciudad, en la forma que en seguida determina:
>
> 1.º El agua será del Río Santa Lucía que se le dará corriente, por caños de hierro fundido, hasta la mayor altura del ejido de la capital, donde se formará un recibidor de distribución y reserva que contenga una cabida de 20.000 pipas. [...]

> 7.º Se alimentarán tres fuentes en las diferentes plazas públicas a que se refiere el aviso de fecha 10 del corriente por la Secretaría de Gobierno, las que serán costeadas por el empresario, debiendo ser éstas de mármol blanco y cuya circunferencia en la base será de treinta y seis pies; y su elevación de tamaño regular a proporción de esa base, y cuyo ornato se mandará ejecutar de acuerdo con el Superior Gobierno.[1]

Con motivo de la inauguración del servicio y de las fuentes, se encargó al establecimiento litográfico de Héquet y Cohas una invitación profusamente decorada. En la mitad superior una vista de las instalaciones y plantas para la extracción y tratamiento del agua, y en el centro la fuente de la plaza, enmarcada a derecha e izquierda por las tablas bíblicas con textos referidos a la orden dada por Dios a Moisés durante el éxodo del pueblo judío para que sacara agua de la roca y le diera de beber.

La república, que se confunde un tanto con la industria al estar acompañada simultáneamente por el escudo nacional y por un martillo, viste túnica clásica pero no está tocada por el gorro frigio, con lo cual se refuerza la segunda significación con la que decanta la representación hacia una alegoría de la industria o del trabajo nacional. Esta superposición de sentidos no se presentaba contradictoria a los observadores de la época, en la medida en que constituían facetas del progreso de la nación en un sentido europeo. La agricultura, la ganadería, la industria, el comercio, la ciencia y el arte constituían los pilares de una civilización admirada que se trataba de trasladar e instalar en el país.

Hace contrapunto a esta república industrial el comercio, representado por Mercurio, con su casco alado y el caduceo, bastón con serpientes entrelazadas, que sostiene un escudo de la República Argentina, ya que el concesionario uruguayo, Enrique Fynn se asoció con los empresarios argentinos Lezica y Lanús, de allí la presencia del símbolo de la nación vecina.

---

1 Alonso Criado, M. (1877), *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, III (1865 a 1873), Montevideo, pp. 262-264.

1871

Almanaque profético para el año 1872

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *La Ortiga*, año II, n.º 94, Montevideo, 21 de diciembre de 1871, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Bajac

DATACIÓN 21 de diciembre de 1871

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,7 × 60,4

Los almanaques ilustrados fueron una publicación habitual a lo largo de todo el siglo XIX, fuese insertos en hojas de prensa como en este caso, o como folletos independientes. En general consignan informaciones sobre las estaciones, fases lunares, trabajos agrícolas, santoral, feriados, etc. Constituían una de las lecturas populares por excelencia. Pero en este caso estamos frente a un almanaque «profético», es decir, que imagina situaciones para el año que se inicia, en general vinculadas con la política y la economía nacionales.

La primera imagen, correspondiente a enero de 1872, presenta una alegoría republicana alada, con gorro frigio que sostiene la urna electoral y arroja al aire cintas con la inscripción «Presidencia». Los candidatos intentan alcanzar estas cintas, como los niños cuando compiten por tomar los premios en las piñatas, o en el carrusel, señalando con ironía la forma de la elección de presidente en la Asamblea General, a través de los *padrinos* que apoyaban las respectivas candidaturas acordando alianzas y consiguientes votos. Los candidatos gritan, como se lee en la leyenda inferior de la imagen, «Padrino, ... Padrino, a mí... Padrinito...!». El mandato presidencial debía renovarse a partir del 1.º de marzo de 1872, finalizado el gobierno encabezado por Lorenzo Batlle.

La imagen del mes de julio lleva al pie la leyenda «El sol, colaborador de Mr. Renouleau, bajará a la tierra para felicitarle por su procedimiento marmolizado», en referencia a un fotógrafo francés, Georges Jean Renouleau (1845-1909), que aparece caricaturizado, acompañado por su cámara fotográfica.

Juan Antonio Varese registra a este fotógrafo en Montevideo en 1867, con el estudio «Photographie Universelle» y al menos hasta 1870, con la firma «Renouleau» (Varese, 2007, pp. 416-417).

Esta referencia al sol, representado con atuendo veraniego —sombrilla, lentes oscuros, abanico y traje de baño— alude a un procedimiento de práctica del fotógrafo, el marmolizado al que se refiere en los anuncios del estudio fotográfico, promovido como un recurso de moda para los retratos. El procedimiento de marmolizado fue publicitado por Renouleau en noviembre de 1871 en el diario *El hijo de la Paz*, en las ediciones de 4, 7 y 11 de noviembre. En el aviso se hace mención al auxilio de una peluquera para aquellas señoras y señoritas que quisieran retratarse, lo que acentúa la perspectiva de uso en boga para esta oferta.

Durante el siglo XIX se llevaron adelante numerosos experimentos e innovaciones por parte de los fotógrafos en busca de novedades para atraer clientela, como los diafanotipos, retratos sobre porcelana, o este marmolizado, cuyo efecto no aparece registrado en la bibliografía consultada al momento.

La referencia a la república en este caso podría relacionarse al rol del fotógrafo en la consagración de figuras políticas que se identifican con la vida republicana, haciendo uso de las técnicas más sofisticadas y modernas en el ámbito de la retratística, o bien, en un sentido más cotidiano, pensar en que quizás fuera la única «dama» cuyo retrato faltaba realizar. Cabe también anotar, que el marmolizado se aplicaría en este caso, a un busto en mármol con la efigie de la república.

NOM PLUS ULTRA
MARMOLIZADOS
G. RENOULEAU

Aviso publicitario. BN - UY Publicaciones periódicas, Diarios. *El hijo de la Paz*, Montevideo, noviembre de 1871.

Ca.1872

Monumento a la paz del 6 de abril de 1872

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de La Paz, Canelones-UY.Plaza de Deportes

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Ca. 1872

TIPO DE OBRA Monumento urbano

TÉCNICA Modelado

MATERIALIDAD Mortero cementicio

DIMENSIONES (m) 9 (altura total)

OBSERVACIONES Foto MHN-UY-Martín Varela

El monumento, de material cementicio con alma de hierro, se pintó recientemente: de blanco (escultura, fuste y grada) y ocre (capitel seudo corintio y basamento). No ha sido posible determinar los patrones decorativos originales. Sobre el fuste se colocaron dos placas conmemorativas: «Homenaje a la paz del 6 de abril de 1872 que dio nombre a nuestra ciudad, 5-11-2010» y «El Partido Nacional en homenaje al General Timoteo Aparicio, gestor de la paz de abril, junio 2017». La escultura, una alegoría de la república, lleva en su mano derecha una rama de olivo de hierro.

Por su tema, este monumento pudo inspirarse en la Columna de la Paz de José Livi en Montevideo (1867). Su modelo es la columna honorífica romana. Se erigían en los foros en homenaje a tribunos, cónsules y príncipes. La paz se representa como una mujer joven, con túnica y gorro frigio, que lleva el olivo como atributo.

Al describir la villa de La Paz en *El Ferro-Carril* de 7 de enero de 1878, un cronista destacó la «caprichosa agrupación de jardines, glorietas y paisajes», anexos a edificios y quintas de porte, y sus «dos magníficas plazas». La principal, Independencia, tenía jardines al centro, árboles en todas direcciones y estaba rodeada por una verja. La otra, Libertad, ostentaba «una hermosa columna de mármol, con la estatua de La Paz en su cima» (citado en Barrios Pintos, 2008, p. 219).

Aparentemente, habría sido levantada entre 1872 y 1878 con motivo de la firma de la denominada Paz de abril de 1872 que dio fin a la Revolución de las

Juan Ferrari, Pirámide de la Paz de Abril, 1.º de junio de 1873. Ciudad de San José de Mayo, San José-UY. Plaza de los Treinta y Tres Orientales o de la Paz.

Vista del monumento Ca. 1950. BN-UY Materiales Especiales. Fotografías, Colección Aníbal Barrios Pintos, Canelones, 333_CA_1.

Vista del monumento Ca. 1970. BN-UY Materiales Especiales. Fotografías, Colección Aníbal Barrios Pintos, Canelones, 334_CA_1.

Vista del monumento en 1972. BN-UY Materiales Especiales. Fotografías, Colección Aníbal Barrios Pintos, Canelones, 064_CA_1.

Lanzas. Es de señalar la polisemia de la alegoría que se advierte en la forma y la denominación, al igual que respecto de la estatua que corona la Columna de la Paz en Montevideo. Si seguimos la iconografía conservada sobre el monumento que nos ocupa, la figura llevaba en su muñeca izquierda una cadena rota, hoy desaparecida, en alusión a la libertad, nombre que también tenía la plaza en 1878. Esto reviste interés, pues la simbología de las cadenas rotas aludiría a la libertad republicana (Skinner, 2005) y al avance de la democracia y no a la independencia, como en la alegoría en la plaza de Florida, cuya semejanza es apreciable. La tradición privilegió la calificación de estatua de la paz, en virtud de la rama de olivo que aún ostenta. Al igual que el obelisco en la plaza de la ciudad de San José, obra de Juan Ferrari, la intención fue conmemorar un episodio trascendente para la consolidación de la República, y hacerlo fuera de la capital, en un proceso de monumentalización nacional en el conjunto del territorio que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

De acuerdo con la bibliografía, la revolución se originó en el reclamo de los «blancos» por la representación de las minorías y la coparticipación política, frente al predominio del Partido «Colorado». El movimiento comenzó en marzo de 1870, con el cruce de tropas desde Entre Ríos e hizo circular una proclama titulada «Independencia y libertad» que llamaba a los patriotas a tomar las armas contra el gobierno. Se denunciaban en ella «cinco años de persecuciones, de ostracismo, de martirios», «expoliaciones», «asesinatos y la privación total de todos los derechos», que los insurrectos resumían con la expresión «sufrimiento de la patria». Entendían estar obligados a tomar las armas en defensa de la ciudadanía, al expresar que el «Dios de las batallas» habría de acompañar a los que combatían por «la buena causa».[1] Los revolucionarios sitiaron dos veces Montevideo y triunfaron en varios enfrentamientos. La prolongación del conflicto afectó a la economía y a la producción. Tras arduas negociaciones, la paz fue firmada en Montevideo el 6 de abril de 1872, acordándose una amnistía general y llamar a elecciones sin fraude. El final de un ciclo prolongado de combates cruentos y los problemas económicos que trajo aparejados, junto a los acuerdos para la coparticipación en las jefaturas políticas, llevaron a una celebración jubilosa y colectiva por la paz, reflejada en estampas y monumentos que ostentaron distintas versiones de alegorías republicanas.

No deja de ser curiosa la ubicación marginal del monumento que conmemora el origen del nombre del pueblo, en un espacio hoy usado como plaza de deportes. La Paz habría nacido oficialmente el 28 de febrero de 1872, durante las negociaciones, en oportunidad en que el empresario Ramón Álvarez entregó al gobierno del general Lorenzo Batlle la escritura de donación de tres solares de terreno en torno a la plaza Independencia, para levantar los edificios públicos. Según el plano del agrimensor José María Bonino en 1871, se destinaba uno para iglesia, el segundo para escuela pública y el tercero para casa de policía. El proceso de población tuvo sus hitos en 1924, al cambiarse la denominación de la estación de tren Independencia que pasó a llamarse La Paz; en 1925, tras su categorización como villa y en 1957, al adquirir el carácter de ciudad (Barrios Pintos, 2008: pp. 221-222).

1 *La Revolución,* Montevideo, 3 de marzo de 1871.

1872

República Oriental del Uruguay En conmemoración de la Paz firmada el 6 de Abril de 1872

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 43; MHN-UY. Depósito. Casa Ximénez [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 1692]

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Bajac

DATACIÓN 1872

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 54

La estampa realizada por Alfred Michon para conmemorar la Paz de Abril de 1872 parece encontrar un antecedente directo en la alegoría de la república[1] y en el esquema de representación adoptado en la obra de su compatriota Hippolyte Lazerges (1817-1887), pintor religioso, paisajista y orientalista. Lazerges realizó

1 Jean-Raymon-Hyppolite Lazerges (1817-1887), firmaba también Hippolite Lazer, *Alegoría de la III República*, 1870, óleo sobre tela, 149,5 × 248 cm, Pamiers, Hôtel de Ville. Firma y fecha en el ángulo inferior izquierdo: «Hipte Lazerges 1870».

Jean-Raymon-Hyppolite Lazerges, *Alegoría de la III República*, 1870, óleo sobre tela, 149,5 × 248 cm, Pamiers, Hôtel de Ville. Obra completa y detalle.

esta pintura en el movimiento de renovación de los símbolos franceses con la caída del segundo Imperio en el marco de la guerra Franco-Prusiana y el establecimiento de la III República, en 1870. Los pliegos sobre la mesa incorporan una enumeración de los logros y las leyes democráticas de la República, el principal también indica la fecha 1870. Sobre el primer pliego puede leerse: «République Française/ Liberté Fraternité/ Droits et devoirs du Peuple/ Liberté de l'enseignement des Cultes/ Instruction gratuite et professionnelle/ Décentralisation de l'administration/ Respect des Nationalités/ 1870». En el segundo: «Lettres/ Beaux-Arts et Arts appliqués/ Industrie».

Para la construcción de esta alegoría, Michon parece remitirse a uno de los modelos franceses de comienzos de la III República, cuando, caído el Segundo Imperio, se produjo el restablecimiento de la república como sistema de gobierno y la exaltación de los valores republicanos a través de la propaganda del régimen. En efecto, la pintura de Jean-Raymon-Hippolyte Lazerges (1817-1887), de 1870, parece poder identificarse como fuente fidedigna de la de Michon por las similitudes que presenta. Sin embargo, no hemos podido localizar la estampa que pudo haber mediado el conocimiento de este modelo. Esta transmisión señala el rol cumplido por los artistas franceses emigrados, que estuvieron atentos a la producción de las academias galas y se vincula al gusto del momento en cuanto a los esquemas de representación y sus características de belleza, dignidad y porte.

Michon realizó las modificaciones correspondientes respecto al modelo, cambiando los atributos nacionales, la bandera francesa por la uruguaya, y los documentos que se encuentran sobre la mesa. En los dibujados por Michon se detallan los nombres de los firmantes del tratado de paz, «Tratado / de Paz / firmado el 6 Abril / 1872 / por los Sres./ T. Gomensoro / J. Villegas / J. G. Palomeque / E. Camino / E. Velasco / E. Regunaga / J. P Rebollo / P. Zipitría». En los pintados por Lazerges se lee «República Francesa/ Libertad Fraternidad / Derechos y deberes del Pueblo / Libertad de enseñanza / de Cultos / Instrucción gratuita y profesional / Descentralización de la administración / Respeto de las Nacionalidades / 1870». Y en la segunda hoja, «Letras / Bellas Artes y Artes aplicadas / Industria» (Traducción Ariadna Islas).

La república es representada como una mujer serena, en señal de su certeza sobre la excelencia del republicanismo, ataviada con atuendos clásicos, sosteniendo con la mano derecha una bandera uruguaya que la cubre parcialmente, y cuyo mástil se apoya en el suelo. Está tocada con el gorro frigio y lleva sobre él una corona de hojas de roble, aludiendo a la fortaleza y sabiduría del régimen republicano, lo cual era fundamental señalar en esta oportunidad con motivo de la celebración de la paz de 1872 que puso fin a la Revolución de las Lanzas comandada por Timoteo Aparicio. Pese a las guerras civiles y a los enfrentamientos partidarios, a las acusaciones de corrupción de uno a otro bando, la forma de gobierno republicana nunca fue puesta en cuestión, coincidiendo todos es que era el régimen más justo y adecuado a las sociedades del siglo.

A su lado, yace recostada una espada, envuelta en ramas de olivo, como símbolo de paz recién alcanzada. Contrastan con la espada, que señala el reinado de la fuerza, los elementos que se encuentran sobre la mesa, el libro de la Constitución, recostado a la urna electoral, en la que puede leerse «Sufragio Universal» y, bajo la inscripción, el triángulo equilátero, símbolo (¿masónico?) de la igualdad empleado por la Revolución Francesa.

Algunos de estos atributos eran habituales en la iconografía republicana uruguaya. En este caso podemos compararlos con los que acompañan a la estatua de la Libertad de José Livi, la bandera y la espada, aunque, en cada caso, la República hace un uso distinto de ellos. Mientras que en la escultura se exalta el triunfo tras el combate, en la estampa se hace énfasis en la república pacificada.

La República apoya su mano en el tratado de paz firmado, en el que destacan, como homenaje y reconocimiento, los nombres de los signatarios. En la mentalidad de la época eran los ciudadanos, los hijos de la República los que debían defenderla, incluso con su vida, para hacer posible su mantenimiento.

La alegoría se encuentra ubicada en el interior de una habitación con piso de piedra y las paredes revestidas con paneles decorativos. A su lado la mesa cubierta con un tapete. Se trata de un esquema de representación típico el siglo XIX y con raíces en las composiciones barrocas para representar a personalidades destacadas de la política y el ejército. La República es de esta forma presentada como eterna, ya que procede de la antigüedad romana, pero se inscribe en la actualidad, en un ambiente interior típicamente burgués y aludiendo a acontecimientos del momento.

Este modelo de representación realizado por Michon resultó por demás atractivo en su época, ya que fue reproducido con más o menos fortuna en diversas oportunidades. Su vinculación con el estado de derecho se hace patente en el hecho de que fue colocada en el centro de las estampas en las cuales se enumeraban los senadores y representantes de distintas legislaturas, indicando que entorno a ella gravitan los delegados de la voluntad ciudadana. Se conservan diseños de este tipo para 1879, 1882 y 1888. En estos casos el pliego con los nombres de los firmantes de la paz del original se cambia por el libro de la Constitución.

1879

Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay Décima-Tercera Legislatura, 1879

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 96; MHN-UY. Colección iconográfica E-VIII-PL-5

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Bajac

DATACIÓN 1879

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 43,5 × 62

1882

Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay Décima-Cuarta Legislatura, 1882

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 107; MHN-UY Colección iconográfica E-VIII-PL-3

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1872

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 43 × 62,5

1888

Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay Decima-Sexta Legislatura, 1888

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 89; MHN-UY Colección iconográfica E-VIII-PL-1

AUTOR DE LA OBRA Gayan

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1888

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49,5 × 69,8 (MHN-UY); 47,5 × 68 (BN-UY)

1894

Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay Décima-Octava Legislatura, 1894-1897

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 100

AUTOR DE LA OBRA Gayan

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1894

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 45 × 67

Ca. 1870

La Libertad

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 110

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Ca.1870

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 38,5 × 55

Esta alegoría de la república presenta similitudes con la de Michon en conmemoración de la paz de abril de 1872, aunque con algunas modificaciones: presenta el gorro frigio y la toga; se elimina la bandera nacional; la leyenda en la urna cambia la palabra *sufragio* por la expresión más común de *voto popular*, establecido como un derecho de los ciudadanos en la Constitución, en la cual la figura apoya su mano, seña que se dirige al observador, reclamando su atención hacia el objeto de mayor importancia en la composición. La figura está orlada por un óvalo coronado por el escudo nacional y rodeado por una cinta en espiral en la que pueden leerse los apellidos de los integrantes de la Asamblea General Constituyente y Legislativa del Estado, que redactó y aprobó la constitución de la República en 1829. Su entrada en vigencia data de 1830, luego de la ceremonia de la jura y la elección del primer gobierno bajo sus normas. Parece tratarse de una estampa que conmemora este hecho, posiblemente publicada como suplemento a uno de los diarios que circulaban en Montevideo.

1872

El primer escobazo que debe darse el 1.º de Marzo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *La Ortiga*, año II, n.º 100, Montevideo, 11 de febrero de 1872, p. 4.

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Bajac

DATACIÓN 11 de febrero de 1872

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,7 × 30,2

Este número de la revista *La Ortiga* se publicó en Montevideo mientras se conducían las negociaciones de paz tras una guerra civil que duró dos años, luego denominada Revolución de las Lanzas, por ser el último conflicto bélico en el país en que se utilizó esta clase de arma, que adquirió desde entonces un carácter simbólico.

La fecha de aparición de este ejemplar coincide con los días previos a la elección del presidente de la República por parte de la Asamblea General y, por lo tanto, con el pronto fin del gobierno de Lorenzo Batlle, en medio de un clima de descontento social por la duración del conflicto y por la crisis económica que trajo aparejada. Varios intentos de negociación por la paz se habían topado con la intransigencia de las partes, tanto de los líderes revolucionarios como del presidente en ejercicio, quien además insistía en que no abandonaría el cargo antes de tiempo. Por esa razón, las expectativas de cambio estaban puestas en la fecha del 1.º de marzo de 1872.

Los textos que aparecen en las páginas interiores de la revista ofrecen interpretaciones satíricas en diversos formatos discursivos (diálogo teatral, poesías, falsos decretos y rimas) sobre la misma situación política comentada en las litografías. Es interesante que, en la mayoría de los casos, las alusiones personales a figuras de la política y de la sociedad son directas, lo que resulta llamativo en un contexto de censura a la prensa, de la que la misma revista había sido objeto tiempo antes. De los textos e ilustraciones de este y otros números se puede inferir una postura de oposición al gobierno, que suele mostrarse favorable a los principistas, como se observa en este caso. Se trataba de un conjunto de intelectuales y figuras políticas, que consideraban que los partidos existentes no resultaban un instrumento útil a la democracia republicana, que debía suprimirlos

y progresar en la formación ciudadana, a través de partidos de «ideas» y no de «divisas» (Oddone *et al.*, 1972).

La caricatura se ubica en la contratapa del número, y en ella se expresan gráficamente conceptos políticos que atraviesan un momento de transformación en este período como los de república, democracia y partido (Caetano, 2013; Cuadro, 2013).

Es posible que la publicación coincida con la celebración del carnaval, lo que aporta una oportunidad propicia para la sátira. El candidato que da el «escobazo» porta un antifaz y un grotesco disfraz de república, puesto que lleva un gorro frigio, pollerín y tacos altos, quizás en una interpretación festiva y burlona de la vestimenta femenina usual de la figura, como la toga y las cáligas, u otro tipo de calzado bajo. La figura que empuña la escoba barre el desfile de todos los pretendientes al poder en el contexto de la guerra civil y la elección presidencial. Entre quienes son barridos se pueden ver las caricaturas del propio Lorenzo Batlle; de los generales gubernistas Francisco Caraballo, Gregorio Suárez y Enrique Castro; del caudillo rebelde Timoteo Aparicio; de José Eugenio Ellauri, uno de los candidatos a ocupar la presidencia; de Manuel Herrera y Obes (ministro de Gobierno y canciller); de Pedro Varela y Tomás Gomensoro (senadores colorados), y de José Cándido Bustamante (jefe político y de Policía de Montevideo).

El protagonista, cuya cara aparece tapada por un velo y un antifaz, parece evocar la fisonomía del principista José Pedro Varela, quien era entonces un joven político que formaba parte del grupo de líderes que veía en los partidos o bandos determinados por las divisas un factor de conflicto, contrario a la vida republicana. Proponían su disolución para propender a la paz y al orden republicano. Varela fue uno de los fundadores del Club Hijos del Pueblo y del Club Radical, que se definía como un nuevo tipo de asociación —guiada por «principios»— que tenía como objetivo empezar «por calmar las pasiones desencadenadas en la guerra civil y levantar las ideas a una apacible esfera de grandes reformas políticas y sociales que tenga por base el más amplio ejercicio de la soberanía popular». Al mismo tiempo procuraba determinar y proponer una solución a «cuestiones permanentes» a los efectos de «delinear en el futuro verdaderos partidos de principios que luchen siempre en el terreno pacífico y legal». El Club Radical declaraba profesar y aspirar a realizar «el dogma de la democracia moderna: libertad, igualdad, fraternidad» (Acevedo, 1933, p. 536). José Pedro Varela también era el editor del periódico *La Paz* e impulsor de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. Uno de los textos dentro de la revista parece acompañar este sentido. Se trata de un diálogo en el que un personaje muy contento expresa a otro las características que tendrá el nuevo presidente. Además de «no ser molinero» —una alusión recurrente a Lorenzo Batlle, que tenía el doble sentido de identificar al presidente con el negocio de su familia y con la acción de «llevar agua hacia su molino»— el nuevo presidente sería un «hombre barbudo», «que entrará moralizando, organizando, regenerando, civilizando». Sus primeras acciones serían pedir cuentas a los ministros y cambiarlos uno a uno: «los otros ya están gordos, que vengan ahora estos y engorden un poco, que la viña del señor para todos da», en referencia al enriquecimiento que algunos de los miembros del gobierno estaban acusados de haber logrado por medio de sus vinculaciones.

En el fondo, garabateados en el muro raído, aparecen dos espadachines, un cerdo y el esquema de una figura femenina, con falda, senos descubiertos, gorro frigio y una bandera en la que se lee «república oriental». Parece ser una alusión

elemental a la imagen de la pintura de Eugène Delacroix —«La libertad guiando al pueblo»— en la que se representa alegóricamente a la república francesa: un ideal que guía al movimiento popular revolucionario al enfrentarse con un poder despótico.

Por otra parte, podría interpretarse como una sátira de la asociación república-democracia-educación del pueblo. Un dibujo casi infantil podría remitir a la relación, enfatizada por Varela en varias de sus conferencias públicas, entre la educación laica y obligatoria de los niños y la formación de ciudadanos libres para la vida republicana. Luego de regresar de un viaje a Europa y Estados Unidos, Varela había impulsado varias iniciativas tendientes a mejorar las condiciones de la educación de los niños en el país, como el instrumento por excelencia para civilizar y moralizar a la sociedad. La educación de los niños se describía como el único medio para avanzar en un sentido civilizatorio en el país, transmitiendo, además de las habilidades de leer y escribir, «un caudal de buenas costumbres, de hábitos, de orden, de moralidad, de honradez, sin los cuales la posibilidad de leer y escribir sólo serviría para hacer más terrible el mal» (citado en Acevedo, 1933, p. 619; Islas, 2013a y b).

El carácter del dibujo, como expresión popular en modo grafiti, enaltece y refuerza el mensaje republicano, aun ubicado en un lugar marginal, en el muro que opera como fondo, donde se reúnen los desperdicios y crecen las malezas. Simbólicamente, señala que la pureza y la defensa del régimen radica en la soberanía del pueblo, lo que asocia este concepto con la base de la república.

El mismo recurso que el dibujante utiliza en esta caricatura se puede observar en la viñeta de *La Escoba*, *periódico semanal de limpieza pública*, que se publicó, entre el 7 de diciembre de 1873 y el 15 de febrero de 1874 (Scarone, 1940b, p. 260).

El encabezado se le podría atribuir a Alfredo Michon. La imagen (incluyendo los rostros que barre) recuerdan, en efecto, la caricatura anterior realizada por Michon en *La Ortiga* en 1872. Sin duda, la figura alegórica representa al conjunto de la ciudadanía y al país, puesto que se localiza en la pradera con la bahía y el cerro al fondo, paisajes distintivos de la identidad del Uruguay.

1874

Viñeta de *La Escoba*

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 34. *La Escoba*, Montevideo, 1874

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Michon [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 8 de febrero de 1874

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 10,5 × 8

1874

Adelaida Rístori caracterizada como la República

ENCABEZADO Reproducción fotográfica

UBICACIÓN *El Día*, Suplemento Dominical, Montevideo, n.º 91, 24 de junio de 1934. «Cuando estuvo la Rístori».

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta de *El Día*

DATACIÓN 24 de junio de 1934

TIPO DE OBRA Publicación periódica

TÉCNICA Impresión fotomecánica

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 7,5 × 21,8

Esta ficha y las dos que le siguen revelan una manifestación interesante, registrada por la fotografía, como es la caracterización de personas reales, mujeres y niñas como alegorías de la república y de la libertad. En este caso, la trágica italiana, Adelaida Ristori (1822-1906), que realizó giras por varios países americanos, entre ellos Uruguay. Su actuación en Montevideo entusiasmó a sus compatriotas, ya que les permitía exaltar las glorias del arte italiano.

Para sus contemporáneos, la Ristori poseía «la facultad, triunfo supremo en las artes, de dar á las creaciones ideales todas las apariencias de la realidad sin apartarlas no obstante del mundo del pensamiento y de la poesía».[1]

Este realismo contribuyó, junto con la capacidad de transmitir las emociones de los personajes, a la puesta en escena de alegorías en los escenarios de Montevideo. Un ejemplo es la loa en un acto escrita por Francisco Bauzá, titulada *La voz del porvenir*, en la que dialogaban las alegorías de Europa, de América y un genio del futuro.

Ya desde el siglo XVIII, en tiempos de la Revolución Francesa, estas representaciones habían multiplicado sus locaciones y habían salido a la calle, donde eran muy populares las caracterizaciones de jóvenes como Victoria, Libertad y República en las celebraciones patrióticas. Vestidas a la usanza clásica, adornadas por coronas de laurel, roble u olivo, ponían una nota de movimiento, materializando ideas y conceptos en la vida ciudadana, y mezclándose con la gente que participaba de las celebraciones patrióticas y políticas.

La tradición puede documentarse en distintos momentos. El 26 de mayo de 1816, al conmemorarse el inicio de la revolución en el antiguo virreinato de Buenos Aires, se celebraron en la Provincia Oriental, en Montevideo, unas

1 *Semanario pintoresco español*, año XXI, Madrid, Imprenta de Joaquín René, 1856, p. 13.

«fiestas» que incorporaron el desfile de «los niños de la escuela pública, [...] trayendo el gorro encarnado, vestido cívico y banderita tricolor».[2]

Desde tan temprano, de acuerdo a las fuentes pues, un espacio que se constituyó en privilegiado para este tipo de representaciones fue el de las escuelas, en el contexto de las fechas patrias, ya que implicaba la participación del alumnado en el sentimiento patriótico de la nación, personificada en su sistema político que actuaba como motivo de identidad, como una vivencia física, intelectual y emocional. Las alegorías se complementaban con el recitado de poemas, el izado de banderas, leyendas escritas y entrado el siglo, imágenes de los héroes, principalmente José Artigas y Juan Antonio Lavalleja, cuando la forja de la nacionalidad, con el relato histórico que le iba implícito, unió al carácter abstracto de las personificaciones alegóricas, la idea de que estas representaban los ideales por los que habían luchado los héroes fundadores.

1903

Apoteosis a Artigas en la noche de la distribución de premios

ENCABEZADO Reproducción fotográfica

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 77. *La Alborada*, año VI, n.º 251, Montevideo, 4 de enero de 1903.

AUTOR DE LA OBRA Ramón Blanco (fotografía)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli, Buenos Aires, Argentina (Impresión)

DATACIÓN 4 de enero de 1903

TIPO DE OBRA Publicación periódica

TÉCNICA Impresión fotomecánica

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 5 × 7,5

En esta fotografía, reproducidad en *La Alborada*, se puede ver el homenaje a José Artigas hecho por las alumnas Clotilde Scanavino, Enriqueta Pereira e Isabel Vargas, vestidas de repúblicas con sus gorros frigios, en una velada literario-musical del Liceo Franco-Uruguayo para celebrar el fin de las pruebas anuales.

2 Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, *Descripción de las fiestas cívicas celebradas en Montevideo / Oración inaugural pronunciada por Larrañaga en la apertura de la Biblioteca Pública de Montevideo / Mayo de 1816*, Montevideo, Biblioteca de Impresos Raros Americanos, 1951, edición facsimilar, p. 9.

1903

De Canelones El 25 de Agosto en Santa Rosa

ENCABEZADO Reproducción fotográfica

UBICACIÓN BN-UY. Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 77. *La Alborada*, año VII, n.º 286, Montevideo, 6 de setiembre de 1903.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli, Buenos Aires, Argentina (Impresión)

DATACIÓN 6 de setiembre de 1903

TIPO DE OBRA Publicación periódica

TÉCNICA Impresión fotomecánica

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 5,5 × 8

La niña Delia Sóñora simbolizando la Patria

Las representaciones alegóricas se plasmaron en distintos soportes, como lo prueban las pinturas, esculturas, sellos, monedas, medallas y estampas que se analizan en este catálogo. Pero a la par que estas imágenes fijas también se recurrió en los siglos XIX y XX a las dramatizaciones, haciendo que personas reales encarnaran a la victoria, la fama, la paz, la libertad o la república. La Revolución Francesa impuso su presencia en las fiestas cívicas a partir del legado barroco que incorporó estas personificaciones en las óperas y en los carros triunfales. Esta costumbre se trasladó a América y durante la revolución, tras los triunfos de los libertadores, se organizaban festejos y bailes en los que los asistentes llevaban gorros frigios, o bien los militares eran coronados de laurel por jóvenes caracterizadas como victorias o famas. En Montevideo, en el marco de las fiestas cívicas del 25 de Mayo de 1816, los escolares portaron también el gorro frigio.

Estas caracterizaciones continuaron mientras perduraron elementos de la sensibilidad del siglo XIX, y resultaban especialmente atractivas en la inauguración de monumentos, loas teatralizadas y actos escolares, que buscaban formar a los niños en los valores republicanos como futuros ciudadanos.

Esta fotografía presenta a una de estas escolares caracterizada como la patria, en su identificación con la república: ataviada con una túnica blanca, porta la bandera nacional y el gorro frigio.

Ca. 1870-1879

Título de la Sociedad del Empréstito Platense

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XII-7-59

AUTOR DE LA OBRA Adolfo Héquet

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Héquet y Cohas

DATACIÓN Ca. 1870-1879

TIPO DE OBRA Bono

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 42,8 × 32,3

En la segunda mitad del siglo XIX los establecimientos de litografía avanzaron sustancialmente respecto a los abiertos entre 1830 y 1850. Dibujantes mejor formados, equipamiento más moderno y una evolución en el gusto permitieron realizar trabajos más ornamentados y sofisticados. Entre ellos se encontraba la Litografía de Héquet y Cohas. Adolphe Héquet, de origen francés, envió a su hijo, Diógenes, a estudiar grabado en París con Louis Tauzin, con vistas a incorporarlo a trabajar como dibujante en su taller, que ocupó un lugar destacado en la producción nacional de estampas y documentos.

Entre la gran cantidad de trabajos realizados por la casa Héquet y Cohas que se han conservado, se encuentra el que analizamos aquí y en el que las alegorías de la República Argentina y de la República Oriental sostienen sus respectivos escudos y se acompañan de atributos vinculados al comercio, a la navegación y a la abundancia. Los puertos y las ciudades de Buenos Aires y Montevideo están representados con gran detalle detrás de las figuras. Separa a las repúblicas un gran cuenco del que mana agua, simbolizando al Río de la Plata y entre ellas se encuentra el gorro frigio resplandeciente. Se trata de una representación de la serie que hemos denominado «Repúblicas hermanas» en la cual la República Oriental se representa en pie de igualdad y en actitud y gestualidad amistosas hacia otras repúblicas.

Esta composición alegórica constituye el encabezado de los bonos del Empréstito Platense, un emprendimiento de la sociedad integrada por Ambrosio Lezica, Anacarsis Lanús y Enrique Fynn, empresarios argentinos los primeros y uruguayo el último. Ya hicimos referencia a esta sociedad en relación con el abastecimiento de agua corriente para Montevideo (ver pp. 213-214). Estos hombres de negocios incursionaron en diversas iniciativas, como el desarrollo del actual barrio Colón a partir de 1874, impulsando entre otras acciones la construcción del Colegio Pío.

En 1869, esta sociedad le otorgó un préstamo al gobierno uruguayo, encabezado entonces por Lorenzo Batlle, que ascendió a «un millón de pesos, al 1%

mensual de interés y al 88% del valor de bonos emitidos, lo que, traducido en buen romance, quiere decir: que el gobierno... contrae una deuda de un millón de pesos, pero solo ha recibido 880.000». Este préstamo fue renovado en setiembre de 1870, pero esta vez por $2.500.000, al 69%, con un interés mensual del 1%. En el primer empréstito, «el gobierno oriental ha dado en garantía a Lezica, Lanús y Fynn el mercado viejo de Montevideo y el barracón de la plaza: para pagar el segundo ha creado un derecho adicional del 4% sobre la importación» (Pomer, 2008, p. 218).

Las crisis económicas de los años 1870 en Argentina y Uruguay obligaron a la sociedad a ingresar en moratoria y finalmente quebró. Este declive estuvo señalado por la venta progresiva de sus propiedades, como la cesión del abastecimiento de aguas corrientes a la empresa The Montevideo Waterworks en 1879.

1878

Alegoría de la Independencia o de la Libertad de la República Oriental del Uruguay

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA José D. Aguirre

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 16 de diciembre de 1878

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 16,7 × 26

Este trabajo caligráfico se presenta como el dibujo de un aficionado con ciertas cualidades para la caligrafía, pero que evidentemente no había recibido formación académica, como lo demuestran la rigidez y cierta tosquedad de la figura. Sin embargo, para los propósitos de este catálogo, ilustra sobre la difusión y apropiación del concepto múltiple de libertad-independencia-república por parte de los ciudadanos orientales, en este caso por José D. Aguirre, quien compuso esta alegoría a finales de 1878, cuando se comentaba la finalización y próxima inauguración del monumento a la Independencia Nacional en la ciudad de Florida.

La figura es presentada como una alegoría tradicional, de carácter combativo —puesto que alza la espada con la mano derecha—, pero reúne una serie de elementos que la vinculan con diversos conceptos citados en este catálogo. Las luchas por la independencia están representadas por el grillete que lleva en su tobillo y mano derecha y por la cadena rota; la definición nacional por el escudo defensivo ornado con los símbolos nacionales, y por la bandera, que pese a no presentar claramente las características del pabellón de la República Oriental debe serlo, por concordancia con el escudo. Finalmente, el gorro frigio alude a la libertad.

Aguirre dejó otras obras, como una alegoría de la justicia, fechada en Melo en 1872.

1879

Monumento a la Independencia Nacional

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Florida, Florida-UY, Plaza Asamblea

AUTOR DE LA OBRA Juan Ferrari

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de Juan Ferrari

DATACIÓN 1879

TIPO DE OBRA Monumento urbano

TÉCNICA Talla

MATERIALIDAD Mármol estatuario (escultura), granito rojo (pedestal), bronce

DIMENSIONES (m) 10 (altura total)

El monumento a la Independencia Nacional constituye, junto con la estatua de la Libertad de Paysandú (1859), hoy desaparecida, y los monumentos para conmemorar la Paz de Abril de 1872, erigidos en San José (1873) y en La Paz (ca. 1872), uno de los primeros pasos en el desarrollo monumental en el interior del país.

La convocatoria a concurso se lanzó en 1876, y se encomendó su realización a una comisión integrada por Bernabé Magariños —presidente—, Pablo Nin y González —secretario— y Manuel Rovira, tesorero.

En las bases para el certamen se establecía:

> 1.º El tema del monumento deberá sintetizar la Independencia Nacional.
> 2v El monumento deberá calcularse para ser erigido en el centro de una plaza que mide diez mil metros cuadrados.
> 3.º Es obligatorio que el monumento contenga dos bajorrelieves en bronce, representando el uno el *Desembarco de los Treinta y Tres*, y el acto de la declaratoria de la Independencia, el otro.
> 4.º El monumento llevará también en bronce, las inscripciones siguientes: 1.º La Proclama del General Lavalleja y el nombre de los Treinta y Tres que

Vista general del monumento en la plaza de Florida.

desembarcaron con él en el Arenal Grande... 2.º El acta de la Independencia proclamada en la Florida el 25 de Agosto del mismo año y el nombre de los ciudadanos que la firmaron.

5.º Queda a la libertad de los artistas adoptar las formas y estilo arquitectónico del monumento que juzguen más adecuados, así como la elección de los materiales que deben emplearse, ya sea mármol, granito o bronce.

6.º El importe total de la obra no excederá de la cantidad de Treinta mil pesos oro sellado.

7.º Los artistas, dentro del límite de la cantidad señalada en la base anterior, fijarán minuciosamente en sus propuestas, la clase de materiales que emplearán en dicha obra, y el tiempo en que ha de empezarse y terminarse.

8.º Se admitirán en el concurso bocetos modelados, y planos, dando la preferencia a los primeros como el medio de poder apreciar con más acierto los proyectos.

9.º Los bocetos y planos deberán ser acompañados de sus respectivas propuestas cerradas y selladas, y se recibirán en el local de las sesiones de la Comisión, Misiones 192, hasta el doce de octubre del corriente año... día en que la Comisión los abrirá a la una en punto en presencia de los artistas, los que podrán concurrir a ese acto, por sí o por apoderados».[1]

Presentados los bocetos, fueron expuestos al público. Este mecanismo, adoptado de las modalidades europeas, hacía posible a los artistas una forma equitativa y democrática de acceso al encargo de obras por parte del Estado, y permitía a la ciudadanía comparar las propuestas, lo cual no debe menospreciarse en cuanto a instancia de formación artística, recepción de la imaginería simbólica en sí y, eventualmente, la representación mejor recibida del concepto de república al uso o adaptado al contexto imaginario de la representación. Se ha conservado al menos uno de los proyectos presentados, con el título «Plano de un monumento para la Florida en conmemoración de la Independencia», sin datos de autor[2].

Plano de un monumento para la Florida en conmemoración de la Independencia. Sd, 33,8 × 36 cm. MHN-UY Colección fotográfica CF C101_14.

El fallo del concurso encomendó el monumento al escultor italiano Juan Ferrari (1836-1918), quien previamente había realizado algunos trabajos para Montevideo, como el sepulcro de Teodoro Ferreira en el Cementerio Central (hacia 1865), la primera fuente para abastecimiento de agua en la plaza Constitución (1867) y el obelisco de la Paz de Abril en San José (1873).

Ferrari, de formación académica, ideó un alto pedestal de mármol blanco estatuario sobre una base de granito rojo, en la cual se incrustaron en piezas de bronce los nombres de los Treinta y Tres Orientales. El pedestal lleva en sus caras las inscripciones «19 de abril 1825» y «25 de agosto 1825». Estas efemérides señalan la cimentación de un relato de la historia nacional, la aceptación de ciertos hechos como determinantes de la nacionalidad, en un proceso de construcción histórica e identitaria que tuvo sus correlatos también en pintura y en obras escritas. Esta alusión al desembarco de los Treinta y Tres como el evento fundacional de la república se hizo presente en las alegorías de Pablo Nin y González (ver pp. 180-187) y también en los cuadros de Josefa Palacios,[3]

1 *La Tribuna*, Montevideo, 22 de junio de 1876.

2 MHN-UY, Colección fotográfica, CF C101_14.

3 MHN-UY, Josefa Palacios, «Desembarco de los Treinta y Tres Orientales», óleo sobre tela, 97 × 122 cm.

realizado hacia 1854 y de Juan Manuel Blanes,[4] pintado entre 1875 y 1878, ampliamente reproducido y difundido en diversos soportes.

La leyenda patria de Juan Zorrilla de San Martín, leída por su autor en ocasión de la inauguración del monumento, sería su expresión literaria. También habían escrito composiciones con ese motivo Aurelio Berro y Joaquín de Salterain.

Resulta interesante comparar la figura alegórica tallada por Ferrari, en un movimiento de acción exaltada convocando a la lucha, y la dibujada en el proyecto conservado, una figura serena, acompañada por dos atributos, la bandera y el libro de la ley, con lo cual se aproxima más a una alegoría de la república ya asentada, que a un llamado al combate.

El monumento de Ferrari incorpora dos relieves en bronce, que no coinciden con lo establecido en el artículo 3.º de la convocatoria. En vez del desembarco de los Treinta y Tres y el acto de declaratoria de la Independencia, en estas placas se lee «A la Independencia Nacional y a sus Héroes. El Pueblo Oriental 1879» y los nombres de los firmantes del Acta de Independencia.

Tampoco se colocaron la Proclama del general Lavalleja ni el Acta de Independencia, sino que solo se insertaron en los bloques del basamento de granito los nombres de los Treinta y Tres.

El proyecto original de Ferrari incluía, además, una serie de esculturas complementarias que no fueron instaladas. De este hecho dejó testimonio Luis Manuel Velazco en carta al director del diario *La Reforma:*

> Al terminar estas líneas, me ha de permitir Ud., manifieste mi sorpresa y sentimiento por la supresión del grupo de las estatuas, que según el boceto del artista señor Ferrari, debía haber complementado la belleza y magnificencia artística de ese Monumento.[5]

En la mentalidad de la época los distintos componentes escultóricos dialogaban entre sí y aunaban sus significados en torno a la independencia como proceso, con sus héroes y sus símbolos. El *Himno...* como estableció su autor, ponía en relación todas las esculturas: «Orientales, mirad esa imagen! / Que es la Diosa de la Libertad: / Esos héroes que veis a su lado, / Defendieron su gran majestad!».[6]

Se reitera aquí la relación de los términos independencia y libertad, tanto como la complementariedad de significados de sus respectivas alegorías, que se confunden con la personificación de la República Oriental y con la imaginería republicana a uno y otro lado del Atlántico.

El escultor también manifestó en su discurso la necesidad de simplificación del proyecto original:

---

4 Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, IM-UY, «El Juramento de los Treinta y Tres Orientales», óleo sobre tela, 311 × 564 cm.

5 Carta de Luis M. Velazco, acompañada del *Himno Nacional dedicado a los Treinta y Tres héroes que lidiaron por la Independencia, en Inauguración del monumento a la Independencia 18 de mayo 1879*, Montevideo, Imprenta de La Reforma, 1879, reedición de 1979 con motivo del centenario de la inauguración del monumento, pp. 129-134.

6 Ibídem, p. 130

> Yo quisiera, señores, que mis condiciones de fortuna hubiesen sido otras de lo que son, para haber podido contribuir a la honra que me habéis hecho, ejecutando sin reducción alguna mi proyecto primitivo.[7]

El proyecto conservado en el MHN está más próximo a las bases de la convocatoria en la medida en que la cara visible en el dibujo ostenta uno de los relieves y el Acta de Independencia. También figuran en él dos esculturas complementarias y una serie de atributos como los leones, animales protectores y símbolo del valor, el escudo nacional, y atributos de la riqueza productiva (fardos y herramientas), que en el imaginario independentista y republicano únicamente podía desarrollarse eliminado el dominio extranjero.

La inauguración del monumento en la ciudad donde se instaló el Gobierno Provisorio durante la Cruzada Libertadora de 1825 fue visto como un episodio trascendente, de lo que da testimonio la documentación conservada sobre la ceremonia realizada, sobre los discursos pronunciados, sobre el certamen poético convocado para la ocasión, las comunicaciones oficiales, artículos de prensa, etc., recopilados en el libro *Inauguración del monumento a la Independencia 18 de mayo 1879*, Montevideo, Imprenta de La Reforma, 1879.

Pero, además, esta escultura monumental, como otras obras que se analizan en el catálogo, devino icónica, es decir, fue considerada en su época modelo de perfección tanto en su forma como en su simbolismo, de allí la reproducción de que fue objeto, como puede verse en los impresos «Declaratoria de Independencia de la Provincia Oriental» y en «Recuerdo conmemorativo de la Fiesta Nacional ¡Abril 19 de 1825! ¡Agosto 25 de 1825!» (ver p. 239).

1884

25 de agosto de 1884 en conmemoración de la Independencia de la República Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica B-III-2-24

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN *El Bromista, periódico semanal ilustrado literario, humorístico, joco-serio y de recreo*

DATACIÓN 24 de agosto de 1884

TIPO DE OBRA Lámina / Suelto

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 64,5 × 49,5

Las estampas para difusión popular acompañaban muchas veces ejemplares de medios de prensa diaria o periódica, aunque también podían estamparse y venderse en forma independiente. En este caso el número 20 de *El Bromista*, de 24 de agosto de 1884, informa en su última página lo siguiente:

> Obsequio.- *El Bromista* tiene el gusto de ofrecer a sus numerosos favorecedores, un cromo alegórico como recuerdo de las fiestas patrias del presente año, en la seguridad de que agradará, tanto por su gusto artístico como por su trabajo, debido a uno de nuestros más inteligentes colaboradores. Con el presente número recibirán nuestros lectores dicho obsequio.

El Bromista se caracterizaba a sí mismo como un «periódico semanal ilustrado literario humorístico joco-serio y de recreo» y como «propiedad» de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Sus redactores eran Pedro Rodríguez, Federico Renom, Benjamín de la Hanty, José Ameguin y Rufino Sáenz. Se publicó por primera vez el 13 de abril de 1884.

La ampliación del público lector y una mayor oferta por parte de los talleres litográficos propició la circulación de imágenes que introducían en los hogares los hechos trascendentes de la historia nacional. De esta manera se pudieron

7 «Discurso del señor Ferrari», en *Inauguración del monumento a la Independencia*, p. 48.

inculcar en la ciudadanía una serie de episodios, personajes y valores fundantes. El empleo de imágenes como estrategia educativa, capaz de concitar el interés de los observadores, tuvo un hito en la órbita de la educación pública con la estampación de los «Episodios Nacionales» del pintor Diógenes Héquet (Islas, 2014a, pp. 172-188).

En esta estampa se combina el repertorio alegórico tradicional de carácter libertario-republicano de inspiración neoclásica-académica con obras que marcaron la sensibilidad del siglo XIX, en este caso el «Juramento de los Treinta y Tres Orientales» de Juan Manuel Blanes.

A medida que los artistas, pintores y escultores, realizaron obras que fueron consideradas como las representaciones verosímiles más aceptadas de los acontecimientos históricos, fueron incorporadas a las estampas de carácter festivo-patriótico.

A los componentes figurativo alegórico y figurativo escénico continúan sumándose los atributos —en este caso, la panoplia o trofeo militar en la base— y los símbolos nacionales —el escudo—.

La función pedagógica de la república queda manifiesta en el gesto de descorrer el telón para dar a conocer los logros de sus hijos; también, puesto que se trataba de un periódico humorístico, parece jugar con la idea de la sorpresa de la escena, o de la representación viva del cuadro en el circo criollo, como se había hecho oportunamente.

Ca. 1879

Declaratoria de la Independencia de la Provincia Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 82

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Sd

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19,5 × 12,5

1887

Recuerdo conmemorativo de la Fiesta Nacional ¡Abril 19 de 1825! ¡Agosto 25 de 1825!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 80

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 25 de agosto de 1887

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 37 × 18

La reproducción de un dibujo del Monumento a la Independencia de la ciudad de Florida se incluyó en distintas publicaciones con motivo de la conmemoración de los aniversarios de los hechos de 1825. En uno de los impresos se reproducen las leyes aprobadas por la Sala de los Representantes de la Provincia Oriental, instalada en la ciudad de Florida, por las que se declara la independencia del Imperio del Brasil, al decretar írritos, nulos y disueltos todos los actos de incorporación anteriores a ese momento y la reasunción de la soberanía. Como puede observarse no se transcribe la ley de unión de la Provincia Oriental a las demás de la América del Sur, que se establecía en la segunda ley fundamental. El texto se sobreimprime a la ilustración, que también puede incluirse en la portada, como en 1887.

1879

Medallas conmemorativas de la inauguración del Monumento a la Independencia en Florida

La medalla acuñada con motivo de la inauguración del monumento lleva en el exergo del anverso la inscripción «Inauguración del Monumento á la Independencia» y, rodeada por una corona de laurel, «18 de mayo de 1879» sobre la cual aparece la estrella, símbolo del ideal a alcanzar, que también figura en la frente de la alegoría. En el reverso la escultura de Ferrari rodeada por la inscripción «Proclamación de la Independencia de la República O. del Uruguay 1825».

El autor de la medalla fue Juan Welker, cuyas iniciales aparecen en el anverso. Welker fue un grabador establecido en Montevideo en las décadas de 1860 y 1870, que diseñó varias medallas, como las acuñadas en homenaje al coronel Hipólito Coronado, vencedor de la Fundición de Ibicuy y la dedicada a los Vencedores del Yatay, durante la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay.

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular; BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138328 [MED 162 URU]

AUTOR DE LA OBRA Juan Welker

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Juan Welker

DATACIÓN 18 de mayo de 1879

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Metal blanco

DIMENSIONES (cm) 3,3 (diámetro) × 0,2 (espesor)

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138158 [MED 1874 URU]

AUTOR DE LA OBRA Rosario Grande

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de Rosario Grande (Buenos Aires)

DATACIÓN 1893

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Plata

DIMENSIONES (cm.) 2,7 (diámetro) × 0,2 (espesor)

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA Rossi

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1925

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Cobre

DIMENSIONES (cm.) 2,5 × 3,5 (ejes)

1881

L'Era Italiana xx settembre 1881

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 137

AUTOR DE LA OBRA J. Lipsky

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. A. Godel

DATACIÓN 20 de setiembre de 1881

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 60 × 43

Alegoría femenina coronada con laurel y estrella sostiene la bandera de Italia. La rodean diseños de los edificios característicos de Roma, la representación del triunfo de las tropas italianas y la expulsión del Papado. Tras la desaparición de los estados pontificios, el Papa conservó los palacios Vaticano, Castel Gandolfo y San Giovanni Laterano y se consideró prisionero del nuevo gobierno. La alegoría, que se yergue entre los retratos de Garibaldi y Mazzini invoca la persistencia del ideal republicano.

En 1860, el Estado Oriental conmemoraba como fiestas nacionales el 25 de mayo, el 25 de agosto y el 18 de julio.[1] No obstante, se celebraban otras fiestas cívicas y en honor de colectividades extranjeras. Recién en 1892, un decreto intentó limitar la práctica de enarbolar el pabellón nacional en los aniversarios cívicos de otras naciones excepto en el caso de aquellas que, por notas reversales acordaran enarbolar el suyo en el «aniversario de la Independencia Nacional», el 25 de agosto.[2] Se refería un listado extenso de fechas calificadas como «fiestas oficiales» entre ellas el 4 y el 14 de julio y las independencias de varias repúblicas americanas,[3] sin aludir a la de Italia, cuya celebración la prensa cubría usualmente. La ley de feriados «permanentes» aprobada en 1919, en el nuevo orden constitucional, declaraba «subsistentes» los días 2 de mayo, de España; 25 de mayo, de América; 4 de julio, de la democracia; 14 de julio, de la humanidad; y 20 de setiembre, de Italia,[4] sin aludir a su tradición como «día de la libertad», de connotación anticlerical.

1 Alonso Criado, M. (1877), *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, II, Montevideo, p. 299, «Fiestas nacionales».

2 Ibídem (1892), XV, p. 210, «Aniversarios cívicos extranjeros».

3 Ibídem (1886), X, 2.ª parte, p. 53, «Fiestas oficiales. Conmemoración de las extranjeras en la República».

4 Armand-Ugon *et al.* (1930) , *República Oriental del Uruguay. Compilación de leyes y decretos 1825-1930*, p. 287, «Feriados. Designación de los feriados permanentes».

1892

xx setiembre
MDCCCLXX-1892

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 77, Montevideo, 25 de setiembre de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 25 de setiembre de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

Como se mencionó antes, muchos periódicos se hicieron eco de aniversarios del 20 de setiembre, remarcando el triunfo de la libertad y de los valores republicanos frente al despotismo. En este marco, *La Mosca* no fue la excepción, ya que publicó esta imagen en su número 77. Es menester señalar que, en su origen —y también durante gran parte de su existencia—, esta publicación se editó en italiano. Su director durante veinticinco años fue el periodista milanés Roberto Savastano, lo que puede dar indicios de la importancia asignada a esta fecha.

Cabe destacar que el 10 de junio de 1892, el Gobierno decretó la forma en que se enarbolarían los pabellones nacionales y extranjeros en ocasión de fiestas cívicas de esos países, o sus duelos nacionales. Dice el decreto:

> Considerando que el principio de la reciprocidad en las relaciones internacionales es el que regula todos los actos de cortesía entre las naciones; y
>
> Resultando de los antecedentes que existen en este Ministerio que en varios países que mantienen con el nuestro relaciones de amistad no es de práctica

hacer las demostraciones de regocijo o de duelo, con motivo de los aniversarios cívicos de la República.

El presidente de la República decreta: [...]

Art. 2.º Sólo enarbolará el pabellón nacional en los aniversarios cívicos de aquellas naciones que, por notas reversarles cambiadas con nuestros representantes en el exterior o por intermedio de sus ministros acreditados en la República, acuerden enarbolar su pabellón en el aniversario de la Independencia Nacional.[1]

Estas disposiciones, si bien no explicitan cuáles son las naciones extranjeras, sí dan cuenta de una realidad: los festejos y celebraciones de fechas históricas de otros países que se daban en el territorio oriental.

1895

Italia libre

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 233, Montevideo, 22 de setiembre de 1895, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 22 de setiembre de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 56 × 36,7

OBSERVACIONES Foto MHN-UY-Martín Varela

Una nueva representación de *La Mosca* del 20 de setiembre. En este caso se puede observar una alegoría de la Libertad combatiendo al papado. Este último es representado como un pulpo que envuelve al mundo con sus tentáculos. La leyenda debajo dice:

Cayó el Papado tronchado a pesar de peregrinos.

La Italia ya ha cimentado [sus] inmortales destinos.

Aun cuando Italia se representa portando una corona —puesto que se unificó como una monarquía constitucional— la alusión a la permanencia de la aspiración de la república como régimen político a alcanzar estaba presente en la iconografía con que el periódico rendía homenaje a los republicanos de Italia el 20 de setiembre de cada año.

1 Alonso Criado, M. (1893) *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, XV, Montevideo, p. 210.

1882

La Tribuna Popular
a la Colonia
Francesa
Julio 14 de 1882
Le chant du départ

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 58

AUTOR DE LA OBRA J. Lipsky (copia de original de Gustave Doré)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN A. Godel y Ca.

DATACIÓN 14 de julio de 1882

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel de color

DIMENSIONES (cm) 58 × 46,5

Esta estampa se vincula directamente con la importante colectividad francesa radicada en Montevideo, conformada a partir del proceso migratorio iniciado en la década de 1820, y acrecentada notoriamente durante la Guerra Grande, dada la presencia de la escuadra y la formación de una Legión Francesa durante el Sitio de Montevideo.

En este caso, uno de los principales establecimientos litográficos de la segunda mitad del siglo XIX, el de Alfredo Godel, publicó una copia del dibujo de uno de los grandes ilustradores franceses, Gustave Doré, conmemorando la Revolución Francesa. Doré (1832-1883), pintor y escultor, es reconocido sobre todo como ilustrador, por sus célebres ilustraciones para *La Divina Comedia*, *La Biblia* y *El Quijote*. La necesidad de exaltación y de una emotividad compartidas para unificar a la población y orientarla a la lucha en momentos muy difíciles para Francia, llevó a la composición de canciones e himnos patrióticos, entre ellos «El canto de la partida», compuesto por Étienne Méhul en 1794, con letra de Marie-Joseph Chénier para conmemorar la instalación de la república en 1793 y la guerra contra la alianza monárquica.

Méhul (1763-1817) es considerado el primer compositor romántico francés, y en 1783 publicó su primer conjunto de partituras para piano. Admirador de Gluck, se dedicó también a la composición de óperas, como *Alonzo y Cora* y *Euphrosine*. Algunas de sus óperas, como *Adrien*, fueron censuradas por razones políticas. Ingresó al Instituto de Francia en 1795 y colaboró en la fundación del Conservatorio de París. Fue condecorado con la Legión de Honor.

Por su parte, Doré realizó una ilustración parecida, titulada «La Marsellesa», para el otro gran himno revolucionario, con lo cual podemos conjeturar el republicanismo del editor, ya que conmemoró las principales composiciones de la revolución.

En «El canto de la partida», una república-libertad-victoria alada, cuyos pies no tocan el suelo, avanza con la espada en la mano derecha mientras alza una antorcha encendida con la izquierda. En el marco de la guerra francoprusiana, la lámina evoca la decisión por la república y toma como base la tradición republicana en su conjunto, a partir de 1793. Frente a las tropas, dispuestas al combate, se encuentra la guerra, representada por los soldados muertos y la hierba incendiada. La ilustración original evoca claramente esta tradición, al transcribir el canto:

> La victoria, cantando / Nos abre las puertas. / La libertad guía nuestros pasos. / Y del norte al sur / La trompeta guerrera / Ha sonado la hora de las batallas. / Temblad, enemigos de Francia, / Reyes ebrios de sangre y orgullo. / El Pueblo soberano se avanza, / Tiranos, descended al sepulcro. // La República nos llama, / Sepamos vencer, o sepamos perecer. / Un francés debe vivir por ella, /Por ella, un francés debe morir.[1]

Mientras que en esta estampa se representa al ejército regular con soldados uniformados, para «La Marsellesa» Doré representó al pueblo, una mezcla de tipos humanos, burgueses de galera, pueblo descalzo, soldados, guiados por una república vestida con túnica clásica que alza con sus manos la espada y la bandera. En ambos casos, el dibujante mantuvo una estructura compositiva similar, con la victoria/república en el centro y los ciudadanos a su alrededor formando un semicírculo. La guerra franco-prusiana implicó la derrota de Francia, pero las muestras de heroísmo en la defensa de París o de Belfort, por ejemplo, transformaron la representación de la república vencida en una reivindicación en alerta, como parece indicarlo la antorcha encendida.

Como se mencionó con anterioridad, el Estado Oriental para este momento consideraba fiestas nacionales solamente al 25 de mayo, al 25 de agosto y al 18 de julio. Sin embargo, las leyes y decretos que posteriormente regularon el uso de pabellón en oportunidad de fiestas cívicas extranjeras, permite pensar en la existencia de conmemoraciones en estas fechas, aún antes del decreto (ver pp. 241-243 y 246).

---

1 BN-FR. Département Estampes et photographie, RESERVE FT 4-QB-370 (167) Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 167 (pièces 19968-20071), Guerre de 1870, Siège de Paris]. M. J. Chenier. *Le chant du départ*, en Gustave Doré (ilustración), Goupil&Cie, Editores. (1870). [Trad. E. B.], 49,1 × 58,4cm.

1891

14 de julio

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año II, n.º 53, Montevideo, 19 de julio de 1891, p. 422.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 19 de julio de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 9,5 × 12,5

República acompañada de un león. Sostiene un cartel que dice «Qui vive? La France quand meme» (¿Quién vive? Francia, a pesar de todo). Publicada en conmemoración del 14 de julio, posiblemente el *a pesar de todo* y la presencia del león refieran a la resistencia a la invasión del Imperio alemán y al reclamo de los territorios ocupados. Esa resistencia fue representada por Frédéric Bartholdi con el León de Belfort, en honor a la figura de Pierre Denfert-Rochereau, jefe durante el asedio a la ciudad por el ejército imperial alemán y conocido desde ese entonces con ese apelativo. Republicano, apoyó como diputado nacional el programa de gobierno de Léon Gambetta. La expresión, en santo y seña, alude posiblemente al reclamo por las provincias ocupadas de Alsacia y Lorena, objeto de reivindicación constante por distintos grupos de opinión, pero, en particular, por la Ligue des Patriotes, en el marco del crecimiento del movimiento nacionalista. Uno de los fundadores del movimiento tituló así una antología de sus discursos, en los que reclamaba por la acción agresiva de Francia para recuperar los territorios perdidos, particularmente en ocasión del homenaje rendido en 1883 a Léon Gambetta, tras su muerte, acaecida el 31 de diciembre de 1882.[1]

1 Déroulède, Paul (1846-1914), *Qui vive ? France ! «Quand même» : notes et discours, 1883-1910*, París, Bloud, 1910.

1883

Viñeta de la revista *Ilustración Uruguaya*

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *Ilustración Uruguaya*, año I, n.º 1, Montevideo, 15 de agosto de 1883, p. 1.

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Blanes [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 15 de agosto de 1883

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 14,4 × 22,5

Ilustración Uruguaya fue una publicación que salió de las prensas de la Escuela de Artes y Oficios a partir de 1883. La escuela había sido fundada durante el gobierno provisorio de Lorenzo Latorre, a fines de 1878, en el marco de un proceso de modernización del país. El establecimiento fue concebido no solo como un instituto de corte disciplinario para jóvenes rebeldes, sino también y concomitantemente como una escuela de formación profesional en distintas técnicas, sobre la base del criterio de la regeneración social por medio del trabajo digno, en oposición a la mera represión. El taller litográfico, dirigido por Goffredo Sommavilla, pintor y dibujante italiano formado en la Academia de Venecia, estampó retratos, mapas del país, documentos de diversa índole y publicaciones periódicas. Como culminación de su capacidad, en esta escuela se construyeron las cañoneras para la armada nacional, lo que muestra lo ambicioso de su proyección.

La revista seguía el modelo de sus homónimas europeas, *L'Illustration Française, La Ilustración Ibérica* o *L' Illustrazione Italiana*: fue una publicación de información y divulgación, que versaba sobre actualidad, personalidades y bellas artes.

La gran viñeta que figura en el encabezado de los números es una representación del progreso nacional con entonación europea, que se entendía entonces *universal*. El autor del dibujo, Blanes, puede aludir a Juan Luis o a Juan Manuel, en esa época vinculado a la Escuela. Fue grabado por C. Penoso, profesor de la técnica en el instituto. Como elemento central aparece la República, reclinada, vestida con túnica, manto y gorro frigio, sosteniendo un pergamino en el cual acaba de inscribir una serie de actividades valoradas como indicadores del progreso: industria, artes, letras, ciencias, historia y comercio. Sobre ella, como genio protector, la figura monumental de José Artigas, vestido con uniforme de general, haciendo referencia por un lado a la ley que establecía la construcción de un monumento a su memoria y por otro, al decreto de Máximo Santos nombrando a Artigas general de la República en forma póstuma. *Ilustración Uruguaya* publicó sendas ilustraciones de los proyectos presentados para el concurso llamado para erigir el monumento al prócer. Para ese entonces, Juan

Manuel y Juan Luis Blanes trabajaban en la reconstrucción de su fisonomía. Un proyecto de su estatua ecuestre se incluyó en el cuadro colosal y laudatorio *La Revista de 1885* (1885-1886).

Alrededor de estas figuras centrales se despliegan, en abigarrado fondo, hitos de la arquitectura montevideana, el Palacio Estévez, la Catedral, el Teatro Solís, el Hospital Vilardebó, la Aduana Nueva, el pórtico del Cementerio Central, la fuente de la plaza Constitución, un puente sobre el cual corre el ferrocarril, y dos de los monumentos más importantes erigidos hasta entonces, la Columna de la Paz y el Monumento a la Independencia Nacional de la ciudad de Florida. Al fondo la bahía, con el cerro y los barcos, evocan el comercio, y carneros, cabras y bueyes aluden a la ganadería, como bases de la economía de la República.

En un desorden cuidadosamente construido se encuentran, además, en primer plano, fardos de mercancías, e instrumental de navegación (globo terráqueo y catalejo), junto a otras herramientas y objetos que asocian a la producción (pico), al comercio (balanza), y a las artes y las ciencias (lira, paleta de pintor), es decir, imágenes de los elementos referenciados por la república en el pergamino. Se trata, en síntesis, de una alegoría del país.

En el encabezado de otra de las publicaciones de la Escuela, *El Aprendiz,* también puede apreciarse esta advocación científica, artística y tecnológica de la alegoría republicana, aún con mayor énfasis. La figura central, coronada de laurel, porta el escudo nacional, rodeada de los símbolos de las ciencias y las artes.

En este caso, a los atributos clásicos de esta simbología, como la paleta de pintor, la lira o el globo terráqueo, se suman los aportes tecnológicos del siglo: la máquina a vapor, el telégrafo, la cámara fotográfica, el teléfono, el farol eléctrico, cuya instalación en la Plaza Independencia y en la avenida 18 de Julio se produjo en ese mismo año, remeda la antorcha por la colocación escogida en la composición. El planeta Saturno y la silueta de un cometa podrían aludir a los avances de la astronomía y también al pasaje del cometa Finlay, advertido y clasificado en ese mismo año.

1886

Viñeta del periódico *El Aprendiz*

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *El Aprendiz*, Montevideo, 1886

AUTOR DE LA OBRA G. Cattaneo

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 1886

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Grabado

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 22,3 × 8,9

1885

Diploma de honor de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 58 (bis)

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN mayo de 1885

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 33,8 × 44,7

La Escuela Nacional de Artes y Oficios fue fundada a fines de 1878 durante el gobierno provisorio del coronel Lorenzo Latorre como un espacio de formación artística y artesanal con una matriz disciplinaria. La intención era formar a los jóvenes que se consideraba rebeldes, como ciudadanos productivos que pudieran aportar su trabajo en beneficio de la República.

La escuela contrató profesores en el país y en el extranjero y tuvo un importante desarrollo durante la dirección del coronel Juan Bélinzon, ampliando los talleres, en los cuales se llegaron a construir barcos, como la cañonera «General Rivera». Uno de los talleres más productivos fue el de litografía, dirigido por Goffredo Sommavilla. En este taller se realizaron mapas, planos y estampas, y las imágenes para *Ilustración Uruguaya*, la publicación de la escuela. También preparaba los diplomas de la institución.

Con el proceso de extensión de la enseñanza popular, la mayor cantidad de ofertas para estudiar, pero con progresivos requerimientos de certificación de los conocimientos adquiridos, el diploma se impuso como documento con utilidad profesional y administrativa, y también como estímulo al reconocer las dotes y el esfuerzo de los estudiantes.

El diploma que analizamos aquí combina una serie de elementos característicos de la estética académica, cargada de decoraciones, típico de la segunda mitad del siglo XIX. Los símbolos, atributos y alegorías representadas aluden simultáneamente al trabajo y el estudio como propiciadores del progreso nacional. La leyenda que se despliega en la cinta que corre por los laterales izquierdo y derecho

lleva la inscripción «El trabajo y la libertad son antorchas que iluminan al mundo». Se acompaña de medallones con atributos de las ciencias y las artes —lira, tintero, pergamino, compás, globo terráqueo—.

Pero para este catálogo nos interesa especialmente la reunión de alegorías que se incluye en la base del diploma y que representa a las artes y las ciencias rodeando a la república, que las preside y las supervisa. Esta república, dado que aparece en relación con el conocimiento, toma la figura de Minerva y se identifica como la república uruguaya letrada por el escudo nacional que sostiene con su mano izquierda y el libro que lleva bajo el brazo derecho. A su alrededor se encuentran, de izquierda a derecha un genio alado que alza un cartel donde se lee «Ciencias y Artes», es decir una écfrasis, explicación escrita de la imagen. Las alegorías representan a la poesía, la matemática y la pintura, a la izquierda, y a la derecha, la razón, la industria, la arquitectura y la escultura. Otra cinta con la inscripción «Escuela de Artes y Oficios» establece que esas materias personificadas se encuentran en la institución. Como fondo, los mástiles de un navío y una carreta aluden a los medios de comunicación que hacen posible el desarrollo nacional.

Esta escena se consideró ajustada a los objetivos de la institución, al punto que fue incluida en otros diplomas, diseñados especialmente para homenajear a personalidades vinculadas a la Escuela, como el dedicado al director, coronel Gabino Monegal, militar, ingeniero y cartógrafo, quien asumió ese cargo en 1886.

La asociación del conocimiento con Minerva, llevó a que representaciones de esta divinidad acompañaran habitualmente diplomas de otras instituciones de enseñanza o los frentes de sus edificios. Indirectamente, aunque no se acompañaran del escudo, señalan a la Minerva-República y mantienen el aura de la sabiduría como virtud de los ciudadanos.

1887

La Escuela Nacional de Artes y Oficios a nuestro Director Coronel Gabino Monegal en su día onomástico

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 58 (bis)

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 19 de febrero de 1887

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27,6 × 34,7

1885

Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay Décima-Quinta Legislatura, 1885

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 114

AUTOR DE LA OBRA A. Peña

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental a gas, Tipografía Oriental de Peña y Roustan

DATACIÓN 1885

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 46 × 69,5

Esta representación de la República rodeada por la lista de senadores y representantes nacionales para la decimoquinta Legislatura de 1885 se inscribe en la serie iniciada en 1879, ya analizada, que utilizó el modelo de república dibujado por Alfredo Michon, tomado a su vez, aparentemente, de la pintura de Lazerges. Sin embargo, analizamos esta representación en forma independiente porque aplica un modelo diferente, inspirado quizás en la alegoría de la Independencia del monumento, inaugurado en Florida pocos años antes, en 1879.

Esta república lleva el brazo derecho levantado, sosteniendo un pergamino que podemos identificar como el Acta de Independencia, ya que lleva escrita la fecha «Año 1825», es decir exhibe orgullosa la independencia, arrancada al poder extranjero. Su vestimenta presenta elementos de armadura guerrera, coraza y cinturón. Está coronada de laurel en señal del triunfo por haber alcanzado la liberación. Se acompaña de tres atributos fundamentales —el escudo y la bandera nacionales y el libro de la Constitución—, pero mantiene lazos con la contemporaneidad, el listado de representantes y, especialmente, la balaustrada, un elemento característico de los estudios artísticos de pintores y fotógrafos de entonces.

La figura señala un cambio en la forma de representación, que parece obedecer a la moda y a una imagen femenina que parece mostrar una intención decorativa, un estilo de vestuario teatral, eventualmente de mayor seducción. Al abandonar la severa túnica romana, a la usanza clásica, se pone en evidencia la silueta y al adoptar una actitud desenvuelta, la alegoría parece evocar el dinamismo de la vida política de la República que, entonces, aún se consideraba joven.

Ca. 1885-1889

Habanillos
La Libertad

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XII-6

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN Ca. 1885-1889

TIPO DE OBRA Embalaje

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 17,9 × 8,7

Variantes a la figura dinámica que se incorporó a la lista de los representantes nacionales que se documenta en la referencia precedente, se pueden observar en los modelos para cajillas de cigarrillos cuyas marcas aluden a conceptos políticos asociados a la alegoría republicana, como el de libertad o constitución.

Ca.1885-1889

Cigarrillos
La Constitución

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XII-6

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN Ca. 1885-1889

TIPO DE OBRA Aviso publicitario

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 4,8 × 6,6

1880 -1895

Cigarrillos La Uruguaya

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XI-16

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Ca. 1880-1895

TIPO DE OBRA Embalaje

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 22,5× 13,5

La circulación de la imaginería republicana francesa resulta obvia al observar estos modelos de envases de tabaco litografiados en color. La difusión de los conceptos políticos —y la apuesta a la adhesión de los ciudadanos— no escatimaba medios desde los documentos oficiales, académicos hasta objetos de uso común.

Ca.1880-1895

Cigarrillos République Française Liberté, Égalité, Fraternité

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XI-16

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Ca. 1880-1895

TIPO DE OBRA Embalaje

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19 × 14,5

1898

Aviso publicitario Cigarrillos Independencia

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *El Bombo*, n.º 4, Montevideo, 1.º de mayo de 1898

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN 1898

TIPO DE OBRA Aviso Publicitario

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 8,5 × 9,5

Ca. 1898

Cigarrillos Independencia

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XI-13

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN Ca. 1898

TIPO DE OBRA Embalaje

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18,6 × 11,2

Plantilla de impresión de la cajilla de los cigarrillos Independencia. La ilustración del anverso resulta una interpretación del monumento a la Independencia Nacional ubicado en Florida (ver pp. 226-229). Porta gorro frigio, corona de laurel, cadenas rotas y espada. La vestimenta se ha modernizado en un estilo de vestuario teatral, con numerosos adornos y moños que instalan la imagen en su contexto de producción al buscar, seguramente, un diálogo más fluido con el consumidor incorporándole mayor atractivo.

La entonación republicana es manifiesta: la figura pisa un báculo y presenta una corona caída por tierra a sus pies. En el reverso, un perfil de república a la francesa completa la intención del mensaje. Mantiene el gorro frigio, la toga, el manto y una banda cruzada al pecho con el diseño de la bandera uruguaya.

Ca. 1887-1900

Vino Vermouth Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XI-13

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental [?]

DATACIÓN Ca. 1887-1900

TIPO DE OBRA Etiqueta

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 11,3 × 15

En la segunda mitad del siglo XIX, se imponen progresivamente en Uruguay las nuevas estrategias publicitarias que el capitalismo industrial europeo había generado para difundir la producción de los más diversos artículos e incrementar el consumo atrayendo compradores. Cartelería callejera, anuncios en la prensa y etiquetas en los envases constituyeron un nuevo rubro de diseño para las casas de litografía e imprentas montevideanas.

Llama la atención, como sucedía con las cajillas de cigarros, el uso de la imagen de la república y de otras alegorías republicanas en etiquetas comerciales de productos de consumo común. En algunos casos, es un indicio de la ideología de los empresarios, muchos republicanos emigrados de Europa por motivos políticos. Por otro lado, podría indicar también el conocimiento general de una imaginería política que hablaba directamente al público, como propaganda de un sistema republicano y una serie de valores compartidos, que eran explotados por los empresarios y publicistas, conscientes de la aceptación que tenían en la ciudadanía. En todo caso también indica la circulación de imágenes de contenido político en productos de uso cotidiano.

La imagen que comentamos aquí se relaciona con un sector concreto de la producción nacional:

> La producción habilitada bajo el rubro «bebidas» incluyó una amplia diversidad de artículos, muchos de ellos ya presentes en el «punto de partida» de la historia industrial uruguaya. Refrescos, cervezas, aguardiente, licores y vinos —entre los principales— alcanzaron una amplia difusión, acompañando nuevas «modalidades» de la vida social. Después de la crisis de 1890, la importación de bebidas describió una gráfica marcadamente descendente, abriéndose un interesante mercado para la producción nacional. Una diversidad tal de marcas y productos en este sector generó una demanda permanente de avisos y afiches.
>
> La producción vitivinícola, una novísima experiencia nacional en el fin de siglo, fue altamente receptiva a esta propuesta. Los bodegueros utilizaron diferentes recursos publicitarios: carteles para muros exteriores, afiches para comercios expendedores, cuadros para los vehículos de reparto, entre otras modalidades (Beretta Curi y García Etcheverry, 1998, p. 53).

Esta etiqueta del «Vino vermouth oriental uso de Torino» incorpora la tradicional alegoría de la república en versión criolla, con el pelo suelto bajo el gorro frigio, pero sustituye uno de sus atributos —el escudo nacional, el libro de la Constitución o la espada— por una botella. Una imagen que en tiempos posteriores podría haberse calificado de irreverente con los valores nacionales, expresa la sensibilidad de la época. Los conceptos políticos y su personificación formaban parte de la vida cotidiana, como algo vivo que perfectamente podía manifestarse en diversas dimensiones de la vida social, también las más comunes, como tomarse un vermouth. Pensemos también que el juego político en un sistema liberal democrático se basa en el debate, en la discusión y confrontación de ideas, y que era habitual que estas discusiones se dieran en ámbitos públicos, como cafés, confiterías, parques y plazas compartiendo una bebida y unos cigarros.

La aceptación y adopción del aperitivo por los orientales parece reforzarse por elementos geográficos y culturales característicos de Montevideo, como la bahía con el Cerro y la columna con la estatua de la República en la plaza Cagancha.

También debe anotarse el uso del rojo como el color distintivo de la corriente republicana, que en este caso, hace *pendant* con el color del vermouth.

Ca. 1885-1889

Cigarrillos La Republicana

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XII-6

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN Ca. 1885-1889

TIPO DE OBRA Embalaje

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 23,1 × 32,3

Fumar fue un hábito muy extendido en el siglo XIX, tanto entre los sectores acomodados como entre los populares, incluso entre los niños, como testimonian diversas imágenes de época que resaltan su picardía. En este último caso se trata de tipos populares, como los *canillitas* o los *purretes*, en lunfardo niños, pilluelos de los barrios bajos. En las residencias burguesas era frecuente que hubiera un salón de fumar, al cual se retiraban los hombres a debatir sobre política y comentar acontecimientos de actualidad. La moda de fumar se extendió a las mujeres, como síntoma de modernidad y liberación, de lo que son testimonio algunos afiches, y el empleo de largas boquillas se convirtió en un accesorio de la moda que señalaba el *chic*. En este campo contamos con una rica literatura e iconografía sobre la sociabilidad del fumar y sus espacios.

Además del tabaco picado y del papel para armar los cigarrillos, comenzaron a venderse cajas de cigarros ya armados. Se fabricaban en establecimientos del país, mayormente de Montevideo. De acuerdo con el historiador Alcides Beretta Curi, los pequeños talleres que procesaban las hojas de tabaco en el Uruguay fueron dejando espacio a empresas medianas que pudieron desarrollarse al amparo del proteccionismo instrumentado a partir de 1875. Se produjo una progresiva incorporación de moderna maquinaria a vapor y la calidad de los habanos, habanillos y cigarrillos producidos en plaza llevó a los consumidores a preferirlos, en muchos casos, frente a los extranjeros. Estos cigarrillos obtuvieron incluso premiaciones en exposiciones internacionales en Buenos Aires, Paysandú y Génova entre 1880 y 1892. Entre estos tabacaleros se encuentra Domingo Fernández, propietario de la fábrica de cigarrillos La Paz. Después de la crisis de 1890 y de la reconversión de este sector de la industria, se produjo «la aparición de la moderna empresa fabril en la rama del tabaco» (Beretta Curi, 2014, p. 102).

Como objetos de consumo, los cigarrillos comenzaron a vincularse con la imagen de diversas maneras. Era frecuente que las empresas obsequiaran pequeñas fotografías en las cajillas, en general de artistas, actrices y cortesanas (Cléo de Mérode, La bella Otero, Marville, etc.), toreros y escenas callejeras, que podían colocarse en álbumes especialmente diseñados para este fin, como el que promocionaron los Cigarrillos Londres, con el título *Álbum. Fotografías en miniatura-Montevideo* (sd).

Pero la ilustración también se desplegó por los envases, donde figuraban tanto el nombre del establecimiento, la dirección, la marca y una imagen alusiva. Curiosamente muchas de estas imágenes se relacionan con el imaginario alegórico e histórico uruguayo republicano, constituyendo una manera de difundir conceptos sensibles para la sociedad oriental.

Marcas como Habanillos Independencia, con la alegoría tradicional de una mujer espada en mano, alzando las cadenas rotas, pisando los atributos de la monarquía (cetro y corona) en una de las caras de la cajilla y un perfil de la República con gorro frigio en la otra; cigarrillos La Paz, con la alegoría de una mujer que lleva en sus manos ramas de olivo, parada sobre un conjunto de armas; cigarrillos Patria, con una alegoría de la República Oriental acompañada por la bandera nacional, llevando el sol oriental en la coraza, o cigarrillos La Igualdad, La Constitución o La Libertad. Entre las marcas que incorporan acontecimientos y personalidades de la historia nacional se encuentran los cigarrillos Los 33, con la reproducción del «Juramento de los Treinta y Tres Orientales» de Blanes. Esta circulación permanente y la reiteración verbal de las marcas al ir los compradores a adquirir los cigarrillos mantenían vivos estos conceptos. También encontramos estas representaciones alegóricas en los anuncios que las fábricas publicaban en la prensa diaria. Además de marcas comerciales eran publicidad de conceptos políticos vivos y que, eventualmente, circulaban entre la ciudadanía.

Los nombres y las representaciones alegóricas en las cajillas de cigarros responden en muchos casos a la ideología de los fabricantes. Un ejemplo es el de Julio Mailhos (1855-1915), hijo de un cerrajero republicano. Emigró con su padre, Louis, al Río de la Plata: «No se conocen las razones por las que Louis Mailhos emigró al Plata en 1837. Es posible que entonces adhiriera a las corrientes sociales y políticas republicanas, algunas de ellas fuertemente vinculadas a los utopistas y al socialismo naciente». Su hijo, Julio Mailhos adquirió en 1880 la fábrica de tabacos La Imperial, a la que rebautizó como La Republicana, «en memoria de su padre republicano y de sus ideas democráticas» (Beretta Curi, 2014, p. 110).

Los integrantes de la colectividad francesa incursionaron también en variados emprendimientos:

> Los franceses figuraban con tipografías —la de Alfred Godel fue una de las más prestigiosas—, fábricas de velas, talleres de ropa, fábricas de cigarrillos y cigarros, molinos harineros, fábricas de bebidas —Jean Lataillade alcanzó en este ramo una gran notoriedad—, establecimientos productores de chocolates, dulces y confituras, fábricas de conservas, entre otra amplia variedad. Varios de los establecimientos más grandes estaban en manos de franceses: la destilería de Meillet, la fábrica de velas y estearinas de Doinnel y, posteriormente, la de

> Eugene Villemur, el molino de Pajean, la fábrica de cigarrillos y tabacos de Jules Mailhos (Beretta Curi, 2014, p. 82).

La industria del tabaco se desarrolló junto a otras y emplearon un creciente número de trabajadores:

> El censo para Montevideo de 1884 arrojaba la existencia de 164.028 habitantes y más de 60.000 trabajadores de los cuales unos 20.200 estaban ubicados en el sector secundario. Millot y Bertino aprecian un proceso avanzado de sustitución de importaciones en las ramas de vestimenta, calzado y tabaco: las dos primeras con 5.977 trabajadores en conjunto y la tercera con 510 (Beretta Curi, 2014, p. 84).

Ca.1930

Premio a la lealtad funcional de la empresa La Republicana de Julio Mailhos S.C.

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 139963 [MED 1380 URU]

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN Ca. 1930

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce plateado

DIMENSIONES (cm) 3,2 (diámetro) × 0,3 (espesor)

Esta medalla se entregaba a los funcionarios y trabajadores al momento de su retiro. Las dos cartelas en blanco estaban destinadas al grabado del nombre del homenajeado y de los años que había estado vinculado a la empresa.

El anverso de la medalla ostenta una república sedente, vestida con túnica y manto, tocada con el gorro frigio, que sostiene con su mano derecha una filacteria en la que se lee «Lealtad», mientras con su mano izquierda sujeta un pilar en el que está escrita la palabra «Constancia». A su lado, el caduceo de Mercurio caracteriza a la empresa como una firma comercial.

Esta alegoría republicana hace honor al nombre de la tabacalera, pero permite un juego muy rico de significaciones y asociaciones entre república y trabajo, esfuerzo y riqueza. Simbólicamente, la lealtad y la constancia hacia la empresa por parte de sus trabajadores garantizaba su correcto funcionamiento y su prosperidad, que alcanzaba a sus familias a través del salario. Al inscribirse las empresas como parte del engranaje de la nación, esta prosperidad productiva y comercial contribuía al desarrollo de la República misma.

Ca.1885-1890

Objeto decorativo con alegoría republicana

ENCABEZADO Objeto

UBICACIÓN MHN-UY Depósito. Casa Ximenez [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 401]

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN Ca. 1885-1890

TIPO DE OBRA Objeto ornamental

TÉCNICA Orfebrería

MATERIALIDAD Madera, plata, oro, esmalte

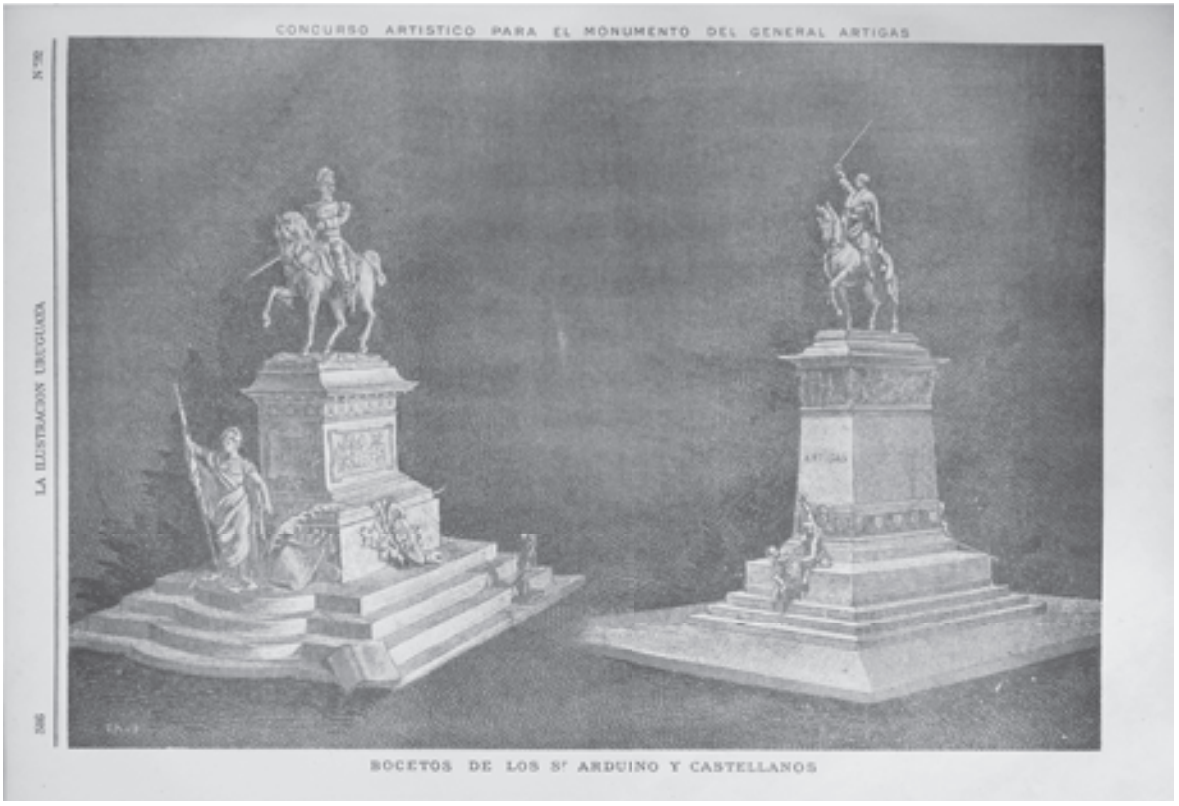
DIMENSIONES (cm) 13 × 27,5 × 16

Se trata de una pieza decorativa de escritorio. Constituye un objeto de orfebrería trabajada en materiales preciosos, mediante las técnicas de fundición, repujado, cincelado y esmaltado. Repartidas en la pieza encontramos tres figuras alegóricas. La principal es una representación de la República libre y constituida. Porta un pabellón nacional en la mano izquierda y sostiene las cadenas rotas en la derecha. Lleva gorro frigio y tiene el seno izquierdo al descubierto.

Entre las decoraciones de hojas de acanto se encuentran las otras dos figuras alegóricas, ubicadas a los lados. La de la derecha representa a la victoria, en forma de una mujer sosteniendo una corona de laurel y una palma; la de la izquierda representa a la riqueza nacional, está acompañada de una rueda dentada, en alusión a la industria y porta un elemento vegetal de difícil identificación, simbolizando la producción agraria.

En la base, el escudo nacional, con aplicaciones en esmalte. Estos cuatro motivos enmarcan un medallón oval en el cual se inserta un pequeño busto de José Artigas anciano, vestido con uniforme de general. La imagen combina las facciones habituales en las representaciones que se originan en el dibujo de Demersay (1847-1848) con la incorporación del uniforme correspondiente al grado militar otorgado *post mortem* por el gobierno de Máximo Santos (1882-1886), al ser elevado a prócer de la nación. En este sentido varios artistas, como Domingo Orrequia y José Maraschini lo representaron con esta vestimenta en la década de 1880, coincidiendo con los homenajes que se le tributaron. Debajo del busto se reproduce también en un pequeño relieve la pintura de Blanes «Juramento de los Treinta y Tres Orientales».

La distribución de todas estas figuras alude a la idea de conformación de una nación a partir de la revolución liderada por José Artigas, que se consideró continuada en el accionar de los Treinta y Tres y la Cruzada Libertadora. El resultado de este proceso fue la República Oriental, victoriosa y próspera, representada en la cúspide de la pieza.



1885

Concurso artístico para el monumento del general Artigas Bocetos de los señores Arduino y Castellanos

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *Ilustración Uruguaya*, Año II, n.º 32, Montevideo, 10 de mayo de 1885, p. 516.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 10 de mayo de 1885

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 37,8 × 27

Los bocetos presentados en 1885 para erigir un monumento al General Artigas se relacionan directamente con el empuje dado por el gobierno de Máximo Santos a la figura de José Artigas como prócer del Uruguay. Este rescate se había iniciado años antes, e incluyó un proceso complejo de construcción de su figura y sus facciones a partir del dibujo de Alfred Demersay (Islas, 2014, pp. 197-206 y 287-305).

Al publicar los dibujos de los bocetos, *Ilustración Uruguaya* escribió:

> Monumento al General Artigas. Bocetos artísticos. Empezamos a publicar hoy algunos de los bocetos artísticos presentados al concurso abierto por la comisión del monumento al General Artigas.
>
> Entre los trabajos cuyos grabados hoy ofrecemos, hay algunos que acaban de ser indicados como dignos al premio, aunque, según parece, ninguno ha sido aceptado como modelo para la obra proyectada.
>
> Entre estos se encuentra el del escultor francés Sr. Cordier que damos en la tercera página y el del Sr. Arduino que publicamos en la segunda.
>
> No conocemos aún el dictamen de la comisión sobre los de los señores Castellanos y Leduc que también ofrecemos a nuestros favorecedores[1].

Estos proyectos, siguiendo la línea característica de los monumentos ecuestres, culminaban en la figura del prócer, pero en el basamento, junto a relieves y

1 *Ilustración Uruguaya*, periódico quincenal, año II, n.º 32, Montevideo, 10 de mayo de 1885, p. 515.

símbolos varios —el león, el escudo nacional, la palma de la victoria— algunos escultores, Arduino y Cordier, sumaron alegorías de la república al pie de la parte frontal, y en el caso de Cordier también fasces en los ángulos.

La asociación de Artigas con la República señala por un lado los ideales del movimiento revolucionario y de lo que se llamaba entonces la «Patria Vieja», pero por otro, también a la intención pedagógica en la formación de ciudadanía. La combinación de ambas figuras se ve en el período y también más adelante, en algunas estampas, en caricaturas y en obras de José Luis Zorrilla de San Martín. Coincide con la formación de un panteón de héroes que se identifican como los constructores de la nación.

1885

Concurso artístico para el monumento del general Artigas Boceto de Mr. Cordier

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *Ilustración Uruguaya*, año II, n.º 32, Montevideo, 10 de mayo de 1885, p. 517

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

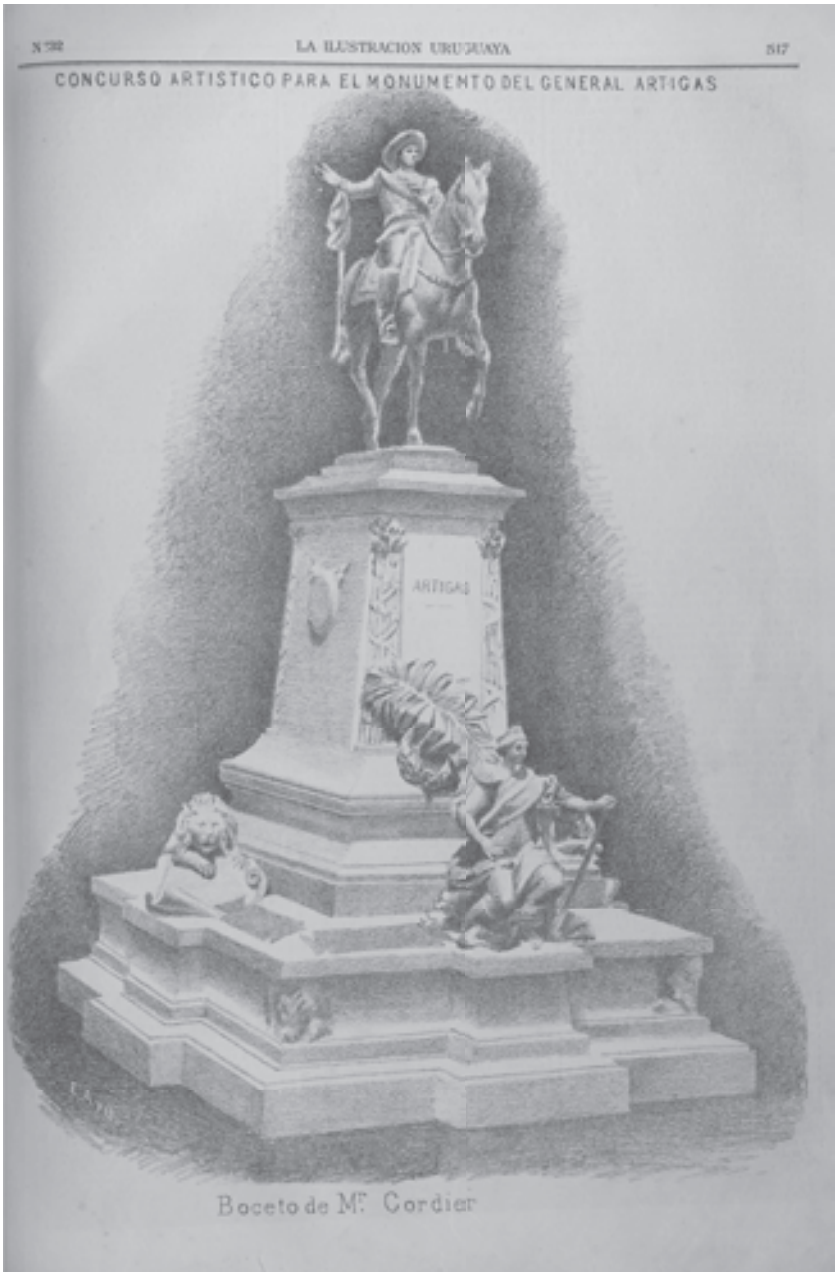
DATACIÓN 10 de mayo de 1885

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27 × 37,8



1887

25 de agosto 1887

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 10, lámina n.º 14

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1887

TIPO DE OBRA Lámina / Suelto

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 31 × 21

Representación de los festejos por el aniversario del 25 de Agosto. Sobre el arco, en el que aparece la leyenda «A trabajar en paz por los intereses de la patria» puede verse el monumento de G. Livi a la paz, con la república que empuña el pabellón nacional, triunfante sobre la hidra de la guerra civil. Como puede apreciarse, había sido objeto de la restauración y modificación que había sufrido en 1887 luego de la intervención del ingeniero Montero Paullier, quien había ordenado sustituir el gladio por las cadenas rotas, en su interpretación de que se trataba de la estatua de la «libertad» y este era el atributo que se correspondía con esa interpretación (ver pp. 196-201). Pueden observarse otros elementos del festejo: las tradicionales iluminaciones, el ornato de las fuentes y la instalación de un carrusel y otros elementos de juego. También se distingue la decoración de los edificios principales: la casa de gobierno, en la plaza Independencia y el Cabildo, sede del poder legislativo en la plaza Constitución. Mención especial merece el monumento ecuestre debajo del arco: ¿podría tratarse de una maqueta o bien una recreación en el dibujo del proyectado monumento ecuestre a José Artigas en la plaza Independencia?

El retrato que acompaña la composición es del arquitecto-ingeniero Juan Tosi, llegado a Montevideo en 1884. Presumimos que su inclusión obedece a que fuera el autor del proyecto de las estructuras efímeras para los festejos..

Como complemento de la imagen, en detalle aumentado, se aprecia el Teatro Solís y, coronando la imagen, como ya se refirió, el edificio del Cabildo donde funcionaban las Cámaras, decorado para la fecha.

1888

Alegoría de la República Francesa

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 29. *La Ilustración del Plata*, año I, n.º 43, Montevideo, 5 de febrero de 1888.

AUTOR DE LA OBRA Juan Sanuy

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de litografía de A. Godel

DATACIÓN 5 de febrero de 1888

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 30 × 40

OBSERVACIONES Se trata de una alegoría de la fiesta de caridad celebrada por la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos La Patrie, el 29 de enero de 1888.

Representación de la república francesa, porta gorro frigio y sostiene un farol eléctrico en alto. Abraza el busto de Marie-François Sadi Carnot, entonces presidente de la República Francesa. Bajo su presidencia fue derrotado el partido monárquico que procuraba la restauración, lo que significó la afirmación del régimen republicano. También organizó la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa y la Exposición Universal en la que se inauguró la torre proyectada por el ingeniero Gustave Eiffel, cuya construcción comenzó en 1887. La incorporación de los elementos de la industria y los transportes modernos hacen de esta república también una alegoría de la libertad iluminando al mundo... ¡con luz eléctrica! A los pies de esta república opulenta, en contraste, la imagen de la caridad, en la mujer de negro que ofrece su mano y amamanta a la vez, cuya oposición puede prestarse, quizás, a la ironía.

Esta imagen es ejemplo de la difusión en el Río de la Plata de modelos alegóricos europeos «actualizados», con la consiguiente posibilidad de adaptación local.

1889

Pabellón de la República Oriental del Uruguay

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138362 [MED 171 URU]

AUTOR DE LA OBRA Emilio Lemoine

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd (París, Francia)

DATACIÓN 1889

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Cobre

DIMENSIONES (cm) 3,3 (diámetro) × 0,2 (espesor)

La participación del Uruguay en las exposiciones universales fue una constante a lo largo del siglo XIX, al menos desde 1855. Se conservan noticias de los envíos realizados que eran principalmente materias primas agrícolas y ganaderas, con vista a obtener compradores y mejorar las exportaciones.

Progresivamente, la comunidad intelectual comenzó a reivindicar un nuevo modelo a la hora de presentar el país en el exterior, incorporando los adelantos culturales, que permitiera equiparar al Uruguay con las naciones «civilizadas». Sumar pinturas, esculturas, estadísticas que probaran los avances de la república, incluso fotografías panorámicas de Montevideo como ciudad moderna se fueron imponiendo.

La presencia de la nación en estas exposiciones requería de espacios donde exhibir los envíos en los predios destinados a cada exposición. Las opciones eran contratar un lugar en las grandes naves que se construían como parte de las instalaciones o construir pabellón propio. Estos pabellones daban una presencia autónoma y destacada a los países que los levantaban.

Cuando una nación construía un pabellón propio podía optar por reivindicar su cultura, incorporando ornamentos o un diseño típico, o por mimetizarse con la modernidad.

1889

Viñeta de
El Artillero
Revista quincenal, científica, militar y literaria

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, vol. 14. *El Artillero*, Montevideo, 1889

AUTOR DE LA OBRA G. Cattaneo

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1889

TIPO DE OBRA Viñeta

TÉCNICA Grabado

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 17,5 × 10 (viñeta)

El Artillero era una revista quincenal «científica, militar y literaria» que se publicó entre el 15 de enero de 1887 y el 31 de diciembre de 1889. Su director, redactor y administrador era el capitán Juan José Debali, junto con Juan José Pereira y Rocha (Scarone, 1941a, p. 241).

La revista era continuadora de una anterior, llamada *Regimiento 1.º de Artillería*. En su primer número anunciaba que sus columnas quedaban abiertas «a los compañeros de armas que ciñéndose a nuestro propósito quieran honrarnos con sus producciones, siempre que ellas no se relacionen con cuestiones políticas o religiosas». Esta revista fue dirigida por el cadete Antonio Díaz Arnesto, Juan Bernassa y Jerez, y luego —en 1886— por Debali, quien impulsó el propósito de sanear la imagen del ejército ante los civiles. Si la revista

> por rara fortuna es hojeada en Europa y en algunos países de América y puede, cuando menos, mejorar el juicio erróneo que merecemos a las clases civiles, necesita aún el concurso de todos nuestros compañeros de armas que no deben vacilar en poner su ilustración e inteligencia al servicio de esta Revista, y ayudar a la reivindicación de nuestro Ejército, tan dura como injustamente juzgado (citado en Casal, 1994, pp. 279-288).

Un reclamo similar de independencia frente a la política se plasmó en *El Artillero*: «El ejército no es, no puede ser obra predilecta de ningún partido, es el brazo armado del Estado» (citado en Casal, 1994, p. 287).

En este encabezado la república se representaba rodeada de símbolos patrios (pabellón, escudo, hojas de laurel) y militares (cañones, espada), listándose a sus pies las batallas más importantes.

Al fondo, el Cerro de Montevideo y la bahía, en la que pueden observarse formaciones militares y barcos de guerra, posiblemente como forma de destacar el papel de las armas en la defensa del país y del sistema republicano.

1890

La Independencia

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas,* año I, n.º 24, Montevideo, 28 de diciembre de 1890.

AUTOR DE LA OBRA Paine

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 28 de diciembre de 1890

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 7,5 × 4

El periódico satírico *Caras y Caretas* apareció por primera vez el 20 de julio de 1890 (Álvarez Ferretjans, 2008, p. 381) y se publicó hasta 1897. En ese año, su primer editor, Eustaquio Pellicer, se trasladó a Buenos Aires y comenzó a publicar un periódico con el mismo nombre en esa ciudad.

En sus páginas se integraba la caricatura, la historieta, la viñeta costumbrista, la literatura, la poesía, los entretenimientos y los reportajes sociales.

Esta imagen forma parte de las ilustraciones del almanaque que la revista ofreció a sus lectores para 1891, y se relaciona con la celebración del 25 de Agosto, Día de la Independencia, denominada en esta oportunidad *fiesta cívica*. Esta república, que está a punto de tirar las cadenas que señalaban su sometimiento, lleva el sol oriental sobre el pecho, en un paralelismo con la cabeza de Medusa que ornaba la égida de Minerva. Cumple entonces, al igual que aquella, la función de aterrorizar a los enemigos, señalando el valor de la patria y de sus hijos, los ciudadanos.

En el mes de agosto el almanaque refiere a otras celebraciones. Sin embargo, que la viñeta correspondiente al mes represente a la independencia da cuenta de que se trata de la efeméride más relevante.

Al fondo la catedral, como edificio emblemático de la capital, sirve para situar a la alegoría de la república sobre el terruño, relacionándola con un monumento conocido.

1890

Ni Koch la salva

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año I, n.º 23, Montevideo, 21 de diciembre de 1890.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 21 de diciembre de 1890

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 56 × 36

La imagen representa a la República Oriental enferma, en su habitación, atendida por dos médicos, posiblemente Francisco Susviela Guarch y otro aún no identificado. De acuerdo a los datos que aporta la propia imagen y a la información contenida en el número 27 de la misma revista, el Dr. Susviela Guarch estaría inoculando a la república tuberculina, conocida entonces como la *linfa de Koch*. Robert Koch había identificado y aislado la bacteria causante de la tuberculosis en 1882. Al buscar concomitantemente una cura para la enfermedad experimentó con un preparado que consistía en un extracto glicerinado de cultivos puros de bacilos de la tuberculosis, que el propio Koch presentó en el transcurso del x Congreso Internacional de Medicina celebrado en Berlín en 1890. Se pensó entonces que serviría como un agente específico para el tratamiento de la tuberculosis, que es lo que parece indicarse en esta caricatura. Sin embargo, los ensayos experimentales demostraron poco tiempo después que no tenía ningún poder curativo, pero sí era efectiva para el diagnóstico precoz de la tuberculosis. Para entonces, Federico Susviela Guarch era un médico reconocido, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Uruguay en Alemania: se le atribuye la introducción del procedimiento de la linfa de Koch en Uruguay. Sobre Susviela Guarch (el personaje principal del dibujo) se dice en la tapa del número 27: «En Alemania siguió / de médico la carrera, / y prueba lo que estudió / que en poco tiempo logró / ser médico de primera / Hoy en Alemania está / de representante nuestro, / y por él tenemos la / linfa de Koch, que, es allá / su buen amigo y maestro»[1].

1 *Caras y Caretas* n.º 27, Montevideo, 18 de enero de 1891.

En la caricatura, Susviela Guarch, representado junto a la figura desfalleciente de la república, le inocula la linfa de Koch, seguramente con la intención de curar a una república tísica. En la mesa pueden observarse los distintos elementos del preparado, el instrumental y una caja de madera abierta, que sugiere la reciente importación del medicamento, que reza Koch-Berlin-Patent y un águila bicéfala. Mientras tanto, el otro personaje parece observar, con una enorme lupa, el esputo en una salivadera, y constatar con aire perplejo que los microbios que descubre tienen la figura de Julio Herrera y Obes, entonces presidente de la República, con su peinado característico. La presencia de gatos en la decoración y en el gran cuadro que adorna la habitación parecen aludir al fraude electoral que se denunció al momento de la apertura de los registros cívicos el 1.º de enero de 1890, con miras a la elección de los representantes nacionales y electores de senadores: se denunciaba que los puestos destinados a servir de base al sorteo de las Comisiones Inscriptoras y Jurados de Tachas, habían sido llenados por cabos y sargentos, en cumplimiento de una orden de Casa de Gobierno (Acevedo, 1929b, pp. 186-187), lo que alteraba la inscripción de los ciudadanos en el registro cívico y contravenía las disposiciones constitucionales.

Un cuadro que representa el Banco Nacional completa la alusión a la crisis financiera, tanto como el título de la caricatura «Ni Koch la salva». Esta imagen de la república tísica o moribunda, se presenta en una serie de caricaturas centrales en los números siguientes de *Caras y Caretas*, bajo el gobierno de Julio Herrera y Obes. Alude con seguridad a la crisis económica que afectó al país en el entorno de 1890. Una de sus manifestaciones más notorias fue la quiebra del Banco Nacional, que había sido fundado con el fin de favorecer el crédito para la producción y para el Estado. El banco no pudo responder a la conversión de los billetes en oro y el 5 de julio de 1890 cerró sus puertas: su liquidación definitiva se operó en 1892. A los efectos de unificar la deuda del Estado se contrató un empréstito en Londres en 1891. La crisis tuvo amplia repercusión: los salarios y pensiones se redujeron, los presupuestos del Estado no pudieron cumplirse y se aumentaron los impuestos a las importaciones. Paralelamente, distintos sectores propusieron la modificación del modelo agroexportador vigente y presentaron distintos proyectos de desarrollo en lo que Barrán y Nahum (1971) caracterizaron como el «enjuiciamiento del Uruguay pastoril» (pp. 317-438). En este contexto, el gobierno de Julio Herrera y Obes fue acusado desde *Caras y Caretas* —así como desde otras publicaciones periódicas— como uno de los responsables de la crisis por el desorden financiero, la corrupción y el despilfarro, como se verá en numerosas caricaturas durante el período.

1891

Los buitres (fragmento de un poema que no es de Fragueiro)

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año II, n.º 32, Montevideo, 22 de febrero de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 22 de febrero de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 56 × 36

La revista ilustrada *Caras y Caretas* fue muy crítica con el gobierno de Julio Herrera y Obes y con la situación económica imperante en torno a la crisis de 1890. Desde sus páginas utilizó las caricaturas como medio de denuncia, haciendo del presidente y sus ministros blanco de sus ataques de forma continua.

El título de esta imagen «Los buitres (fragmento de un poema que no es de Fragueiro)» nos da una pista interesante. Rafael Fragueiro (1864-1914) fue un escritor y poeta uruguayo, entre cuyas composiciones figura justamente una titulada *Los buitres*, publicada en Montevideo por la Imprenta Elzeviriana de La Tribuna Popular en 1891, también año de la publicación de esta estampa. Si bien el asunto del poema se desarrolla en África y versa sobre un naufragio en un paisaje sublime, sobre los sobrevivientes de la catástrofe, sobre un crimen pasional y sobre las aves carroñeras que habitaban allí, Schütz, el autor del dibujo, se inspiró en él, dato interesante que nos habla de las inquietudes culturales de la época, de las lecturas y circulación de obras en la ciudad letrada que se convertían en fuente de inspiración.

Hagamos una suerte de comparación entre el dibujo y el poema, lo que permite encontrar evocadores puntos de contacto entre texto e imagen, haciendo posible una aproximación a la emotividad y sensibilidad de la época. La estampa presenta un paisaje ominoso, donde solo hay rocas, un paisaje estéril, pero con reminiscencias del terruño, plano, extendiéndose al infinito. Los buitres llegan desde un punto no visible del horizonte, donde se encuentra «... el hogar de los nidos / Donde viven escondidos / Mil pájaros de rapiña» (p. 7).

Este paisaje estéril, agostado, es un marco tétrico, adecuado a la bandada de buitres que viene a alimentarse. Algunos ya están en tierra devorando el cuerpo de la República, a la que identificamos por el gorro frigio que ha quedado tirado a su lado. El personaje femenino de la poesía es descrito como «una doncella... / Pálida y bella / Como las flores del nardo» (p. 22). «La mata de su cabello / Fina, abundante y dorada, / Hace veces de almohada; / Y en ella la faz hermosa, / -No matizada de rosa / Por el rubor ni la vida, / Parece gaviota herida / Que en el nidal se reposa. / Ostenta el cuerpo, derecho, los contornos medioevales, De las estatuas tombales, / Que duermen sobre las huesas / De legendarias princesas / En las viejas catedrales» (p. 24).

La marcada carga dramática de la imagen radica en que la patria ya está muerta, tal como la joven del poema, entre otros cuerpos devorados hace tiempo, y de los que quedan los huesos esparcidos: «Solo el silencio perturba / De aquella volátil turba / La desmedida crueldad. / Con brutal voracidad / Los cadáveres desflanca; / Troncha, desgarra y arranca / Y salta entre clamoreos, / Picotazos y aleteos / Sangrando la carne blanca» (p. 18).

En el caso de la imagen que nos ocupa, que parafrasea el poema de Fragueiro en clave política e irónica, los buitres tienen rostros humanos, facciones individualizadas que permiten identificar actores políticos del momento. La imagen pertenece al género alegórico, en este caso como alegoría narrativa: en la escena es el gobierno el que destruye la patria/ república. En el extremo derecho, uno de ellos, lleva el pie de la República en su pico, y sus garras están formadas por serpientes. Podría pensarse que se trata de Juan Alberto Capurro, ministro de Gobierno, a la cabeza de la República o bien Alcides Montero, ministro de Hacienda, que en otras ocasiones también se le caracteriza con extremidades alargadas como tentáculos bajo el mote de ministro-lapa.[1] Otro de los buitres parece representar a Pedro Callorda, con espuelas, entonces ministro de Guerra y Marina, si se compara las efigies con las responsabilidades de los ministros de gobierno.

A la izquierda de la figura de la república yacente, un buitre caracterizado como Julio Herrera y Obes, por su peinado característico, le extrae el corazón mientras un pequeño perro alado —Ángel Brian, secretario de la Presidencia— tira de la túnica dejando al descubierto el cuerpo mutilado. Esta individualización de los rasgos refuerza los ataques a integrantes concretos del gobierno.

Además de tratarse del órgano vital por excelencia, el corazón, en la ideología del siglo XIX y, más aun, el corazón femenino, estaba cargado de simbolismo. Remitía al amor maternal —en este caso, posiblemente, el de la República por sus hijos, los ciudadanos—, la caridad y los sentimientos altruistas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, entre los sectores intelectuales se utilizó la comparación de la República como una madre cuyos hijos —ciudadanos agrupados en banderías políticas y en los sucesivos gobiernos— se caracterizaban por faltar por completo al sentimiento filial. Esta idea de maternidad abnegada enfrentada a hijos ambiciosos, al punto de destruirla, fue expresada en numerosas ocasiones.

La estrofa final del poema de Fragueiro se puede aplicar como una síntesis moral de la escena, la República puede ser salvada, y condenados los malos gobernantes:

> ¡Justicia! Que hasta en la tierra, / Su castigo encuentra el crimen, / Pues si los hombres lo eximen, / Una conciencia lo aferra! / Justicia, todo lo encierra, / Para sus ojos no hay velo, / Y hasta en el mísero suelo, / Doquiera que contra el vicio / Se levanta un sacrificio, / Se muestra la luz del Cielo (p. 57).

1 *Caras y Caretas*, n.º 28, Montevideo, 23 de enero de 1891, páginas centrales.

1891

La barca é pericolo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 3, Montevideo, 29 de marzo de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 29 de marzo de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 46 × 28

La república, en peligro de naufragio a bordo de la «Barca de las finanzas orientales», junto a Carlos María Ramírez, entonces ministro de Hacienda que sostiene el timón. En el diálogo, mientras la república clama por ayuda, el ministro le dice que si se mantienen en medio de la borrasca será por milagro, puesto que él también tiene miedo de pasar a hacerle compañía a los peces, en relación con la inestabilidad generada por la crisis económica y financiera que se desató en 1890 y se prolongó en los años siguientes. Julio Herrera y Obes, con una cuerda al hombro, cincha la barca desde la orilla. Esta imagen puede contextualizarse dentro del período de crisis económica que el Uruguay atravesó durante 1890, como se ha consignado en fichas anteriores.

Desde 1890, el Gobierno oriental estaba encabezado por Julio Herrera y Obes. Perteneciente al sector principista del Partido Colorado, apeló al «coloradismo» como factor aglutinante del sector político dominante, del ejército, y del sector empresarial —que comenzaba a crecer poco a poco—. Utilizando las potestades legales que la Constitución de 1830 le otorgaba, concentró en la figura del presidente la dirección de todos los ámbitos del gobierno. Con el objetivo de mantener el poder, durante su gobierno se utilizaron todos los medios para neutralizar el caudillismo y el poder militar —llegando al punto del fraude electoral— (Méndez Vives, 2011). Esta política de dirección de los asuntos de gobierno bajo un régimen «presidencialista», se conoció a partir de 1893 como «influencia directriz», usando las propias palabras del presidente Herrera y Obes en su mensaje a la Asamblea General en febrero de ese año: a grandes rasgos, implicaba la influencia del poder de la presidencia en todas las designaciones de los candidatos del partido de gobierno para ser electos en los órganos de gobierno, local y nacional. El apelativo fue duramente cuestionado sobre todo por la forma de realizar el padrón electoral, a cargo de los jefes políticos y de las juntas electorales, de las comisiones inscriptoras, de tachas y receptoras de votos, nombrados por el presidente en los diferentes departamentos y que se reputaba fraudulenta desde el momento de la inscripción de los ciudadanos, que excluía del voto a los ciudadanos de la oposición, al no permitirles inscribirse en el registro.

Durante el gobierno de Herrera, el país debió hacer frente a las consecuencias de la crisis económica de 1890. El descenso de los precios en el mercado internacional, así como la competencia de nuevos productos y medidas proteccionistas de distintos países —en especial en Brasil—, obstaculizaron la exportación de cuero, tasajo y gorduras. En paralelo, las sucesivas quiebras de empresas y bancos a nivel global, repercutieron en la región, no siendo Uruguay la excepción. Una balanza comercial desfavorable, una lucha intensa de los bancos particulares contra el Banco Nacional, la especulación desmedida de este último, un sistema que aún se respaldaba en oro, entre otras causas, llevaron a aplazar la conversión del papel moneda el 5 de julio de 1890. Los billetes del Banco Nacional se depreciaron, dando paso a sucesivas quiebras en distintos sectores.

El gobierno se vio obligado a disminuir los sueldos y pensiones en un 10%, a la par que los precios en el mercado interno se disparaban. El 50% del presupuesto estaba destinado al pago de la deuda externa, lo que llevó también a volver a cobrar derechos de exportación a los propietarios rurales. El propio Julio Herrera y Obes explicaba así las decisiones de gobierno:

> Las rentas públicas, todas, y especialmente la de Aduana, han disminuido considerablemente en los últimos tres meses, haciendo difícil atender conjuntamente el pago de las obligaciones nacionales y el de los servicios públicos. En la alternativa, el Poder Ejecutivo no ha trepidado... en demorar el pago de los presupuestos para atender el servicio de las Deudas Públicas. No ignora el Poder Ejecutivo el penoso sacrificio que ese atraso en el pago de los servicios de la Administración impone a sus empleados, pero sería desconocer la índole noble y altiva de este pueblo idólatra del patriotismo, suponer que haya quien se niegue a soportar estoicamente ese sacrificio, cuando se hace en holocausto al crédito y al honor nacional (citado en Méndez Vives, 2011, p. 74).

Los años posteriores continuaron acarreando las consecuencias de estas medidas, a la par que distintas sequías y plagas de langostas complicaron aún más la situación. En este contexto, hacia 1891, se negoció un préstamo con el Banco Popular de Brasil, a fin de hacer frente ante el déficit generado. Sin embargo, las condiciones de negociación, junto a la depreciación del peso brasilero, hicieron que este préstamo se pagara con intereses no tan altos. Hacia el final del mandato de Herrera, el país comenzó a mostrar señales de recuperación, pero no sin ser criticado duramente por la prensa y los sectores opositores.

1891

El Fraile del Estado

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 4, Montevideo, 5 de abril de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 5 de abril de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 30

El interés de esta estampa radica en las implicaciones que tiene con el proceso de reacción anticlerical que se vivió en el Uruguay del siglo XIX por parte de los liberales. Se conformó como tendencia una división a la interna de las familias en la que, a grandes rasgos, los hombres se decantaron como opositores de la Iglesia, uniéndose a sociedades científicas o secretas, como la masonería, y las mujeres parecen mayormente haber mantenido su fidelidad a los preceptos religiosos del catolicismo. De hecho, la Iglesia concibió su dominio moral sobre la mujer, estableciendo que era en ella en la que tenía su aliado más fuerte en la lucha contra la secularización.

Diversas iniciativas, principalmente vinculadas a la beneficencia anudaron los lazos entre las mujeres orientales y la Iglesia. Pocos años después de realizada esta ilustración, se fundó la Cruz Roja de Señoras y Señoritas Cristianas, en la que participaron sacerdotes, monjas y damas orientales, teniendo uno de sus centros de actividad en el Club Católico.

La estampa plantea la visión y la concepción del confesionario como un espacio de delación, en el cual las mujeres, mediante la confesión, brindaban informaciones al sacerdote, incluso sobre opiniones de carácter político e ideológico que sostenían integrantes de sus familias. Mientras «el fraile del Estado», Julio Herrera y Obes, pregunta a la República por sus faltas, la República, vestida a la moda, como república contemporánea, y con el gorro frigio, responde que la más grande, es haber permitido que lo eligieran como presidente. El fraile está tocado con «la banderita al tope», que puede aludir a la frustración que significó para la oposición el incumplimiento de la promesa de Herrera y Obes de llevar adelante un gobierno de coparticipación política, hecho al momento del acuerdo para su elección. También a la señal de remate del patrimonio de la República.

1891

Va Pelota

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 5, Montevideo, 12 de abril de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 12 de abril de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18 × 22

En atuendo procaz de prostituta, la república recrimina a Julio Herrera y Obes que le ofrece el dinero del empréstito inglés, producto de la unificación de la deuda. Como las imágenes de fichas anteriores, la presente caricatura forma parte de una extensa serie, publicada en varios medios de prensa a principios de la década de 1890. La serie se centra en la crisis económica conocida como *crisis del noventa* y en las medidas tomadas por el gobierno de Herrera y Obes para superarla.

En dichas caricaturas la crítica al gobernante y sus ministros es contínua, y decanta hacia distintas vertientes, entre las cuales fue una constante la denuncia de la ineptitud, del manejo arbitrario del poder y de los recursos públicos, de la falta de escrúpulos y de la actitud frívola, despreocupada y pródiga del presidente. Una de estas vertientes plantea la idea de una república prostituida, con las profundas connotaciones que tenía el tema de la prostitución en la época dada la moral burguesa y clerical, que separaba en forma tajante dos clases de mujeres: la «decente» y la «promiscua». La primera era aquella condenada a la abstinencia sexual, excepto con fines de procreación, en una valoración de la maternidad como función esencial asignada a la mujer. Se trata de aquella que controlaba los impulsos físicos y los aplicaba exclusivamente al bien común para perpetuación y mejora de la sociedad. La segunda era la que se exhibía con descaro y centraba su vida en las pulsiones corporales. En las diferentes versiones que circularon en el siglo XIX acerca de la naturaleza de la mujer prostituta encontramos desde aquellas que afirmaban que se trataba de mujeres débiles, inmorales o presas del delirio erótico, hasta las que las consideraban víctimas de la miseria, lo que las convertía en presas fáciles de «madamas» y proxenetas. Testimonios de la época refieren claramente la diferencia entre los magros ingresos de las trabajadoras «decentes», obreras, empleadas domésticas o costureras y los más altos de las prostitutas (Trochon, 2003).

En esta oportunidad estamos frente al segundo caso: la república convertida en *hija de amor* del presidente. El apelativo con que él la llama en el texto, al pie de la imagen, «Querida mía», alude posiblemente a la relación ilícita en que la *querida* era la amante, interpretación libertina en el marco de la soltería y el dandysmo, característicos de la personalidad de Julio Herrera y Obes. La ambientación de la sala donde se encuentran el presidente Herrera y Obes y la República es la de un «bourdel» lujoso, con papel tapiz decorado en las paredes, pedestal con ánfora y mobiliario acorde. También puede tratarse de una referencia irónica a la decoración fastuosa de la casa del presidente, y a la ostentación que se le recriminaba en su estilo de vida. La vestimenta de entrecasa del mandatario, con bata y babuchas, y especialmente la de la República, luciendo prendas interiores y vistosas medias a rayas señalan una atmósfera de intimidad, distensión y seducción, el espacio donde podía abandonarse el control del cuerpo, requerido por la moral disciplinada. Incluso el gorro frigio se ha convertido en un bonete extravagante, completando la transformación de la dignidad tradicional con la que se representaba a la patria. El acto de fumar señala otra particularidad de la prostituta, la tendencia al uso del tabaco y de otros «paraísos artificiales», como diversas drogas al uso. Para reforzar esta idea de la otredad mediante la postura, el gesto y la vestimenta, Yvette Trochon (2003), en su estudio sobre la prostitución en el Uruguay señala: «La entrada por vez primera de una mujer en un burdel implicaba una serie de rituales de iniciación, una especie de «bautismo de Venus» que marcaba un antes y un después en su vida. Sufría una profunda metamorfosis, cambiaba su nombre, adoptando un apodo que la identificaría en adelante en "el ambiente", acentuaba su maquillaje, lucía nuevos peinados y ropas y aprendía la jerga de los círculos prostibularios» (p. 151).

También se puede apreciar en esta caricatura a la república-prostituta como contraventora de la moral común que parecía no someterse al dominio masculino por el matrimonio, sino que lo criticaba, lo desafiaba y cuestionaba su hegemonía social, al responder con cierta soberbia:

> —Zonso que sois! ¿Y tú estás convencido de hacer el bien de mis conciudadanos con este dinero? Eso no sirve para proteger al comercio que está arruinado y que necesita protección. El país con esa plata no se levantará de la postración en que lo pusiste con tus despilfarros. -Son muy pocos los que sacarán la grande con esas libras, por que desaparecerán como el humo de mi cigarro y lo mismo como hiciste desaparecer los millones del Banco Nacional. Cuida, presidente, cuida la banderita al tope que la estais echando poco a poco.

E. J. Bellocq: Storyville portraits: photographs from the New Orleans red-light district, circa 1912. Museum Of Modern Art, Nueva York, 1970, placas 7 y 17.

Esta imagen muestra el conocimiento por parte del dibujante de los ambientes prostibularios y también rinde tributo a la circulación de postales y fotografías eróticas y pornográficas, como puede verse.

En síntesis, el gobierno de Herrera y Obes, en la mirada de estos críticos, habría llevado al país a un nivel tal de distorsión que la misma República se vio obligada a abandonar su dignidad, su rol de madre de los ciudadanos, para convertirse en un personaje degradado, obligado a ejercer profesiones condenadas, pero que manifiesta su rebeldía frente a la situación.

1891

Un sueño que puede ser cierto

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 11, Montevideo, 14 de junio de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 14 de junio de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Julio Herrera y Obes se despierta sobresaltado por una pesadilla «de Revolución», mientras está acostado con una República desnuda, que portando gorro frigio y unas vistosas medias a rayas, intenta huir rápidamente de la escena. En igual sintonía que imágenes de este período, y particularmente de *La Mosca*, la presente caricatura critica al gobierno de Herrera y Obes. Así, se puede leer «Un sueño que puede ser cierto. ¡Estoy perdido, todos los elementos están contra de mi!», como si el propio Herrera se quejara de tal situación.

Las repúblicas representadas en esta caricatura obedecen a dos versiones de la figura. Una, en prostituta, desnuda con su correspondiente gorro frigio, escapa de la escena. Otra versión, la casta, se asombra escandalizada ante el espectáculo. Debajo, lo que parece estallar es una bacinica u orinal, donde se puede leer «Revolución». El coronel Muró, quien aparece en la caricatura con la apelación «coronel Tableau», era entonces el jefe de Policía de Montevideo.

Se podría pensar a esta representación como el miedo del presidente frente a la amenaza de un estallido revolucionario, y ante las presiones del *militarismo*, los *partidos*, *prensa*, *pueblo* y *clericalismo* —todos representados como personajes de esa «pesadilla»—. De hecho, hubo intentonas revolucionarias en distintas ocasiones, pero en este caso es posible que se refiera a la organización del motín que finalmente se manifestó el 11 de octubre de ese año, y que implicó al coronel Lorenzo Latorre, quien regresaría de su exilio, a jefes del ejército, figuras del partido de gobierno y a una fracción del partido nacionalista. Duvimioso Terra explicó las causas del movimiento en un manifiesto en donde se acusaba al gobierno de haber violentado las garantías del sufragio entendido como el más sagrado derecho de los ciudadanos y dilapidado los dineros públicos hasta sumir al país en el descrédito. Resumía la situación con esta frase: «el Uruguay está en bancarrota», a la que calificaba de «deprimente» (citado en Acevedo, 1929b, p. 182).

1891

¿Libertad, qué libertad?

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 13, Montevideo, 28 de junio de 1891.

AUTOR DE LA OBRA [Ilegible]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

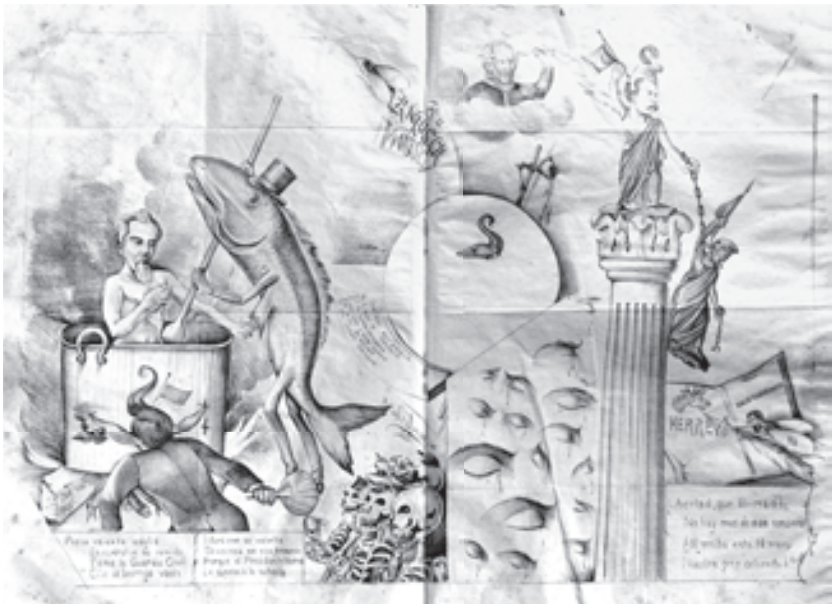
DATACIÓN 28 de junio de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 49



En la caricatura, el presidente Julio Herrera y Obes, togado y con gorro frigio, expulsa a la estatua de su emplazamiento en la columna de la Paz, y la asfixia, colgada con sus propias cadenas al cuello, en una inversión semántica del símbolo. se representa a sí misma, escribiendo en el cuaderno de «Los malos gobiernos». La crítica denuncia la corrupción y los atropellos contra la libertad de expresión, como señala el texto que acompaña la imagen: «¿Libertad, qué libertad? / No hay más de esa sonsera. / Allí arriba está Herrera. / Nuestra gran calamidad!!». Desde lo alto, una imagen de Artigas, en actitud de Zeus olímpico, le lanza un rayo, en señal de desaprobación.

La sátira connota diversos temas. Muestra a José Artigas como héroe fundador de la República Oriental y, por lo tanto, legitima el juicio público sobre el gobierno de Herrera. A la vez, otorga un sentido político a un hecho fortuito. Tras haber sido severamente dañada por un rayo, la estatua erigida en la plaza Cagancha había sido descendida para ser objeto de una restauración. El ingeniero Montero Paullier, encargado de las obras, decidió entonces corregir los atributos de la alegoría y cambiar el gladio por la cadena rota, como aquí aparece (ver pp. 196-201).

En la personificación de la república en Herrera y Obes, el pabellón nacional se transformó en la «banderita al tope» como signo del predominio del partido colorado en el gobierno y de anuncio de remate del país en quiebra. La expresión tuvo su origen en los momentos en que era ministro de Gobierno bajo la presidencia de Máximo Tajes. A pesar de que el presidente había manifestado el deseo de gobernar al frente de todos los orientales, sin distinción de divisas, «hubo un movimiento general de sorpresa, cuando en las fiestas cívicas del mes de abril de 1887, apareció una bandera roja en la parte más alta de la gran torre de hierro construida en la plaza Independencia, para los primeros ensayos del servicio del alumbrado eléctrico». Este elemento de propaganda señalaba que Herrera y Obes, «iniciaba en esos momentos sus trabajos políticos para la próxima elección presidencial» (Acevedo, 1929a, p. 19).

En otra escena de este resumen de noticias, se observa al general Luis Eduardo Pérez, ministro de Gobierno, cocinándose en una olla, tras la renovación de la

concesión fraudulenta del abastecimiento de los viáticos de la policía al empresario Pesce, caracterizado como un pez cocinero. En el mismo número se aclara:

> Por lo visto el ministro de gobierno, aquel que ante la «olla policial» de la 4ª sección exclamó —«¡Qué asco!» no piensa aún rescindir el contrato del ollista Pesce, que concluye a finales del corriente mes. ¡Qué cosas hay en el mundo! / ¡Cuánta falsedad encierra! / Ayer, Pérez, exaltado, juraba por su melena, / que a Pesce haría marchar/ con su olla a do él quisiera. / Y hoy, quizá por qué fandango, / Pérez tal cosa no piensa;/ muy al contrario, sostiene, / la inicua y falaz idea/ de que siga siempre Pesce/ haciendo su porotera! /¡Qué cosa hay en el mundo!/ ¡Cuánta falsedad encierra!/ Si yo tuviera poder,/ ¡Ah! ¡Si poder yo tuviera! / Pérez..., al ministro Pérez, / le marcaría la pena de que en la olla de Pesce/ toda su vida comiera!

Mientras tanto, Herrera y Obes aviva el fuego tocado con orejas de burro de las que cuelga una cruz en la derecha, en alusión crítica a la llamada *influencia del jesuitismo*, y un ferrocarril en la izquierda, denunciando la puesta en garantía de las acciones del ferrocarril en la ampliación de los empréstitos, sin proceder a su construcción. Dada la baja calidad de las raciones proporcionadas por Pesce, la guardia civil en esqueleto asiste a la continuación del negociado. La revista había iniciado la sátira del hecho el 26 de octubre de 1890:

> Ya se ha averiguado la causa de ese color amarillento que se notaba en el rostro de los Guardias Civiles. [...] En las quejas que han elevado á la superioridad, declaran que se les está suministrando el alimento en dosis homeopáticas y que el hambre les ha puesto muchas veces en el caso de comerse el cinturón del uniforme. A tres de los que formaban la comisión encargada de denunciar el apetito al Jefe Político, les reconoció un médico y se ha encontrado que tenían el estómago lleno de telarañas. Es una iniquidad la que se comete con esos funcionarios del orden público, aparte del peligro que entraña el que presten servicio completamente huecos. Cualquier día, dan con un chiquillo trasnochador ó que arroja piedras en la vía pública y en vez de castigarle con la vara de que les han provisto, se lo comen crudo ó asado con ropa. Se explica que las prendas del uniforme de los guardias resulten en sus cuerpos como hechas para otros más abultados.

El 16 de junio de 1891, *El Pampero* denunciaba a un tiempo la inacción de la policía para aplicar un «eficaz correctivo» ante el « abuso de cargar armas» que estaba «tomando proporciones escandalosas» y «en cuyos actos criminales [eran] generalmente los transeúntes o cualquier otra pacífica persona, los que [padecían] perjuicio» y la desilusión que causaba la indiferencia del ministro: «ya nos va pareciendo que el señor general quedó pronto subyugado por esa pasión que domina a los hombres del Poder. La pasión por el *dolce far niente*».[1]

Corrupción y falta de garantías para la libertad y seguridad de la ciudadanía eran pues el centro de las críticas a un gobierno que no representaba el ideal republicano. Servicio público, y pureza del régimen político determinaban la valoración positiva del concepto república aquí personificado.

1 *El Pampero*, Montevideo, 16 de junio de 1891.

1891

El Caín Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.°16, Montevideo, 28 de julio de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 28 de julio de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

La representación correspondiente a esta ficha posee una serie de elementos interesantes. Primero que nada, en su composición general, puede observarse cómo se apela al relato bíblico de Caín y Abel, en el que Herrera es la representación del primero, y el comercio la del segundo. Esto podría pensarse como una clara alusión al asesinato del comercio y de la industria y a la expansión de la inversión a manos del presidente, quien tiene por arma un Banco Nacional quebrado.

En segundo lugar, la representación del pueblo corresponde a la figura del *ojo que todo lo ve*, utilizada a veces como representación de la divinidad. El juicio del pueblo es sagrado en el sistema republicano. En la alegoría republicana pintada por Besnes e Irigoyen sobre un huevo de ñandú, ya analizada, la urna de votación lleva la inscripción «Vox populi-Vox dei» —*la voz del pueblo es la voz de Dios*—. En este sentido, el significado parecería claro: el pueblo, como soberano, deplora las acciones de Herrera. En lo alto, el tiempo y la república están sobresaltados. La república se muestra preocupada ante las acciones del presidente, lo que podría entenderse como el sufrimiento que esta atraviesa con las acciones de Herrera.

El padre tiempo se acompaña de su emblema, un reloj de arena alado, señalando lo efímero de la vida y el hecho que *todo se pasa*. Al fin y al cabo, también el mal gobierno iba a finalizar en algún momento.

1891

Hasta que no se derrumbe esta columna nada puedo hacer

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 20, Montevideo, 28 de agosto de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Charrua [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 28 de agosto de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

Una república con pico en la mano colabora con los representantes de la oposición al gobierno en derribar la columna que lo sostiene. En la cima, Julio Herrera y Obes, caracterizado en libertino, lleva su querida en brazos. Se puede ver al Brasil caricaturizado en la figura del mono. Se hace referencia al empréstito brasilero que estaba siendo negociado por el Estado uruguayo con el Banco Popular del Brasil, para hacer frente a las secuelas de la crisis de 1890 que aún repercutía en el territorio oriental. Mientras el gobierno corrupto y afecto al despilfarro se mantuviera en el poder, el empréstito no tendría efectos positivos para la economía del país parece indicar la cartela que sostiene el mono: «Hasta que no se derrumbe esta columna, nada puedo hacer». Al observar la imagen, se identifica una columna de hombres compuesta por Herrera y Obes, y varios de sus ministros. Debajo se puede ver un grupo de personas que cargan picos y tratan de derribarla, mientras los ayuda la propia república —representada como una mujer con túnica y gorro frigio—. Una rápida interpretación permite observar la crítica hacia el gobierno que, a pesar de negociar con un banco brasileño para poder remediar la situación, no resolverá el problema sino cuando cese de conducir los negocios del Estado.

Se puede observar un ejemplo del uso corriente de la animalización de todo aquello que proviene de Brasil con la imagen del mono. Si bien no es el Estado brasileño en sí, el mono da cuenta de dónde proviene el préstamo, más allá de la bandera en su cabeza (ver Sosa Vota, 2017a y b; Burke, 2005, pp. 155-176).

1891

Tantos martillazos vamos a dar hasta que el clavo le entre todo en la garganta

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 26, Montevideo, 4 de octubre de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Ángel

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. Rajola

DATACIÓN 4 de octubre de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 24

La Mosca, uno de los medios de prensa más críticos con el gobierno de Herrera y Obes, se caracterizó por la rusticidad de sus imágenes para transmitir el mensaje. En esta oportunidad representó a la república como una momia en un ataúd, al borde de la muerte, siendo torturada por el presidente y sus ministros. En la leyenda se lee: «Tantos martillazos vamos a dar hasta que el clavo le entre todo en la garganta». Es posible que se aluda como un *clavo* —en el sentido de suma impaga— al curso forzoso de los billetes depreciados tras la crisis bancaria, y la quiebra del Banco Nacional, que no pudo hacer frente a la conversión al oro, la inflación y el déficit fiscal.

Pero lo interesante de esta imagen es que estamos frente a una República momificada. La connotación política que esto entraña puede ser que la patria ha sido extenuada por la acción del gobierno, vaciada de sus fluidos vitales —parte del proceso de embalsamado de momias en el antiguo Egipto—.

Posiblemente podemos hallar la fuente de inspiración para esta imagen en la noticia de la donación del ingeniero Luis Viglione al Museo Nacional en 1890 de una momia que había adquirido en 1889 en El Cairo. La momia, con su ataúd, fue objeto de interés popular al permitir contemplar en el país un objeto característico de la civilización egipcia. En vida fue Esoeris, sacerdotisa del dios Min en la ciudad de Akhmin (hacia el siglo IV a.C.). Apreciamos una vez más cómo los acontecimientos y noticias de actualidad pueden operaban como fuente para las caricaturas y se resignificaban políticamente para criticar al gobierno.

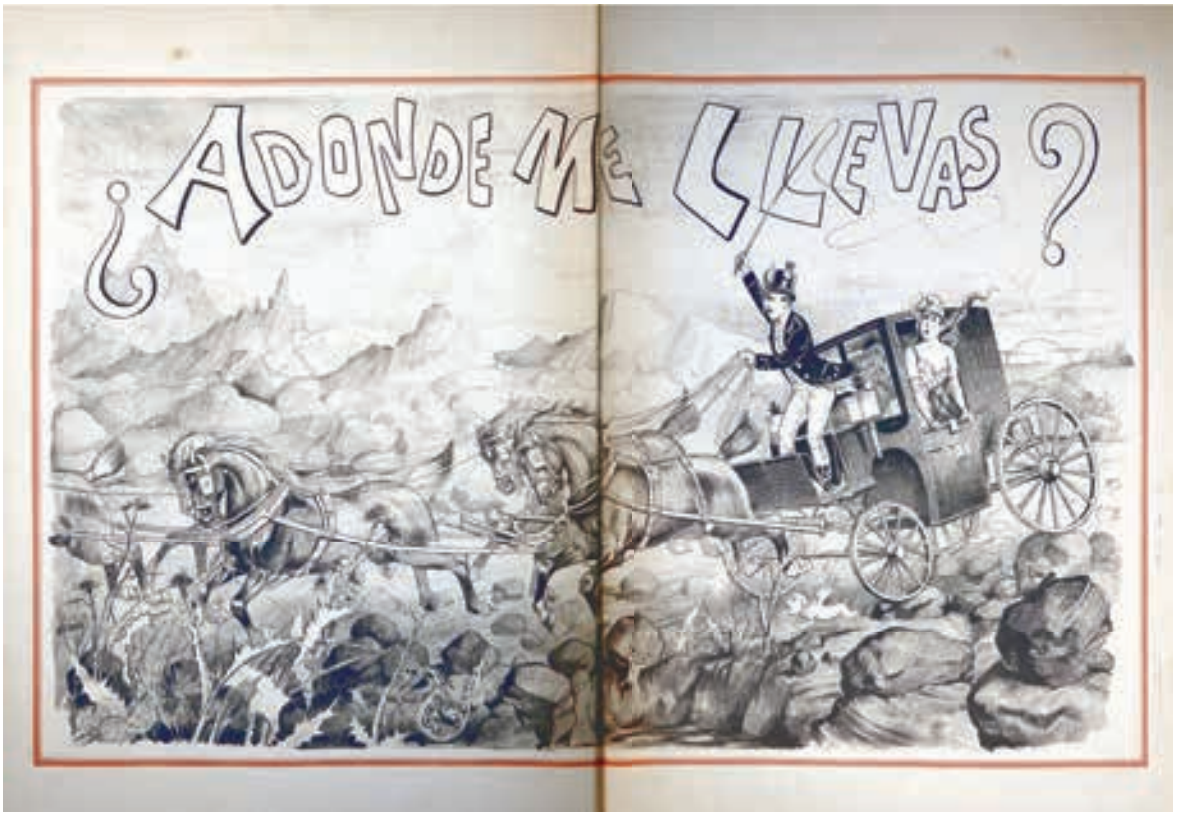
La viñeta forma parte de una estampa más amplia, integrada en total por cuatro, y un tondo con el retrato de Ignacio Bracci, artista italiano integrante de la Compañía Maggi, que actuaba en el Politeama Oriental, un teatro sencillo que abrió sus puertas en 1887 en la esquina de las calles Paraguay y Colonia, y

que fuera destruido por un incendio en 1895. En la estampa se establece una relación jocosa entre la compañia Maggi y sus representaciones con los hechos políticos del momento, por ejemplo, al referirse a *Cavalleria rusticana*, obra del novelista Giovanni Verga, musicalizada por Mascagni y estrenada también poco antes, en 1890. Allí, uno de los personajes es Turiddu, un habitante de Sicilia, que al regreso del servicio militar descubre que Lola, su prometida, se ha casado con Alfio, un rico carretero, a partir de lo cual se desarrolla un drama pasional con tono moralizante en cuanto a la suerte que le espera a la mujer que se entrega a un hombre fuera del matrimonio y a la muerte segura que le espera al seductor, ya que Alfio termina dando muerte a Turiddu. En la viñeta inferior derecha, el coronel Latorre se bate a duelo con el presidente Herrera y Obes. En referencia a la ópera, el cronista se pregunta cuál de los dos morirá: «Quién sabe quién de los dos será Turiddu».

La referencia a Lorenzo Latorre puede tener relación con lo que Nahum transcribe de las palabras de Alfred Bourcier, representante de Francia en Uruguay durante la presidencia de Herrera y Obes: «en este país de fácil indulgencia, donde se admite como cosa natural y tolerable, que un Presidente edifique su fortuna personal, aunque sea en detrimento de la fortuna pública, siempre y cuando lleve adelante los asuntos del país». Para Nahum, «está claro que aquí hace referencia a Latorre, Santos y sobre todo a Julio Herrera. La reiterada aparición de documentos históricos acusatorios —o probatorios— de corrupción gubernamental debe empezar a obligar a los historiadores uruguayos actuales a investigar en una zona que pasa de la economía a la moral y a la mentalidad de esas otras épocas» (Nahum, 2011, p. 85). De allí que en la tercera viñeta (inferior izquierda) llegue Latorre con su ejército para «derribar a él [a Julio Herrera] que está haciendo de nuestra patria un cementerio».

De esta forma, la caricatura alude al intento de motín que apoyaba el regreso de Lorenzo Latorre en octubre de 1891, posiblemente en preparación desde meses antes, y aludido también en la caricatura central de *Caras y Caretas*.

En otra viñeta, Herrera y Obes entrega a Máximo Tajes, llamado en esta oportunidad «Massimino», italianizando su nombre —nueva referencia a la compañía dramática italiana y sus representaciones—, la espada de Quebracho «para defender mi tierra de la invasión de La Torre».



1891

¿A dónde me llevas?

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año II, n.º 64, Montevideo, 4 de octubre de 1891, pp. 84-85.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 4 de octubre de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 56 × 36

En esta representación se puede ver a la República inquieta, asomándose en un carruaje manejado por el presidente, en cochero y con su peinado característico. La salida de Julio Herrera y Obes por las noches en su propio coche —conducido por su cochero o por él mismo—, para visitar a su eterna prometida, o en salidas reputadas como libertinas, formaba parte de rumores que circulaban y tendían al desprestigio de la figura del presidente.

En este caso, esta costumbre personal se resignifica políticamente como crítica a la conducción precipitada e incierta del gobierno. Veremos este uso del carruaje como metáfora del gobierno en otras estampas, presente como recurso, si no recurrente, al menos conocido. El camino por donde transita el carruaje se muestra peligroso y la escena parecería sugerir el rapto de la república por parte de Herrera o su marcha hacia un destino trágico.

Como en otras muchas de estas caricaturas, el presidente aparece acompañado de la figura híbrida, un perro alado, que parece representar a Ángel Brian, su secretario.

1891

La langosta oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 32, Montevideo, 15 de noviembre de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Ángel

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. Rajola

DATACIÓN 15 de noviembre 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

La animalización de Julio Herrera y Obes como una langosta debería entenderse como una alusión a la plaga de este insecto que azotó al campo a fines de 1891, cuando se publicaba este número de la revista. Se aprobó entonces una disposición que obligaba a todos los habitantes de las zonas afectadas a prestar su concurso personal para combatirla, bajo la pena de pago de una multa por día de no haber prestado ese servicio al interés público. Una vez más, se puede advertir la atribución de las características del animal al personaje, en este caso el poder de arrasar con la economía del país.

Al igual que la langosta, Herrera dejaba tras de sí los efectos de la destrucción, mientras distintas instituciones buscaban detenerlo —entre ellas, la propia República—. La montaña de despojos enumera los efectos de la crisis: presupuesto nacional en déficit, empréstito, Ferrocarril Central, Banco Nacional.

La explicación al pie aclara su significado como imagen-texto (Mitchell, 2005) al aludir a distintos proyectos fracasados del gobierno de Herrera:

> La Langosta Oriental después de invadir la India Muerta, el Ferrocarril del Norte y demás sitios, apareció el 15 de Marzo de 1890 en la República. Cayó primero sobre el Banco Nacional deborando [sic] cuanto había allí adentro, mató el comercio, la riqueza del país, lo despobló completamente, lo llenó de deudas y de miseria y sigue sin descanso su obra destructora... ¿hasta cuando?

1891

Montevideo reducido en cementerio

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 33, Montevideo, 22 de noviembre de 1891.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta Montevideo Noticioso

DATACIÓN 22 de noviembre de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Julio Herrera y Obes cava la tumba de la república, que yace en un ataúd; el gorro frigio sobre la mortaja. Montevideo se ha convertido en un cementerio, a la luz del ocaso. La capital-necrópolis remite, como espacio macabro, al aspecto de los cementerios de la época «bárbara», donde los huesos quedaban expuestos, evocando a un tiempo la desidia, la cotidianeidad del dolor y una cierta familiaridad con la muerte, pero también a su creciente monumentalización en la transición hacia un cambio en la sensibilidad social respecto de las ceremonias anexas al hecho de morir (cfr. Barrán, 1989).

Metafóricamente, la imagen refiere a los *cadáveres* que el gobierno dejó tras su gestión: el comercio nacional en lujoso panteón y una sugerente evocación de Gregorio Ortiz, quien había atentado contra el presidente Máximo Santos, testimonio de un posible movimiento de oposición, entonces fallido. El Banco Nacional, promovido como agente de inversión y desarrollo económico, opera simbólicamente como el féretro de la patria en referencia a su quiebra y a la crisis inflacionaria que provocó. En otro de los panteones yace enterrado el Crédito Nacional. A manera de resumen, la cruz que el presidente-sepulturero prevé poner sobre la tumba de la República lleva por epitafio «Mi programa de Gobierno R.I.P.».

El Banco Nacional había sido fundado en 1887 por el empresario Emilio Reus, quien invirtió en la compra de títulos de deuda estatal, jugando al alza. Recurrió a una emisión continua de billetes que se alejó de los valores reales de su encaje: pasó de tres a ocho millones de pesos entre 1887 y 1890 (Nahum, 2011, p. 18). Tres cuentas habrían sido responsables del vaciamiento de la institución: la del Ferrocarril del Norte, que refería a la compra ficticia de la empresa, que nunca lo construyó; la de Eduardo Casey, poderoso especulador y amigo de Herrera y Obes y la «cuenta especial», que debió recoger los restos del empréstito contratado en Londres en 1886 cuyos montos «se disolvieron en los libros de contabilidad» (Nahum, 2011, pp. 20 y 21). La alusión a estas cuentas es frecuente en varias caricaturas que presentamos.

1891

Otro eclipse total peor que el del domingo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año II, n.º 71, Montevideo, 22 de noviembre de 1891, p. 140.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

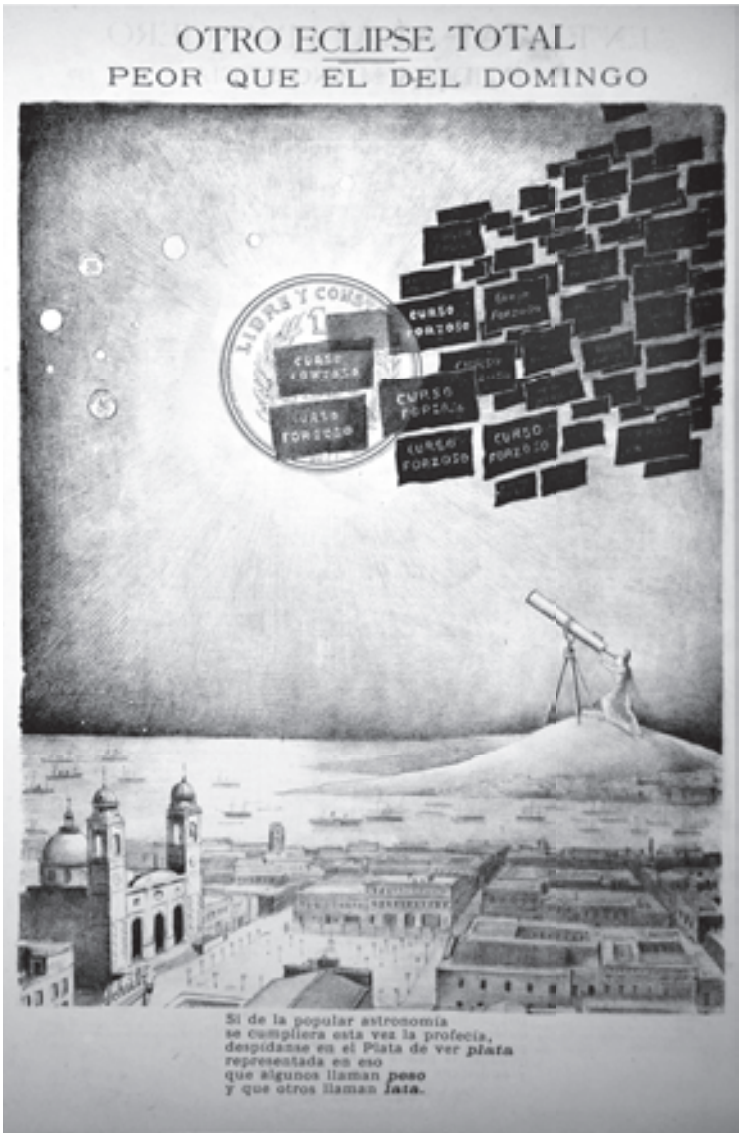
DATACIÓN 22 de noviembre de 1891

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 36



Esta vista aérea de Montevideo abarca desde la plaza Constitución al Cerro. Llama la atención el detalle del dibujo, en el que se reconocen claramente la catedral, el Club Uruguay con las esculturas que lucía su pretil, hoy desaparecidas, el edificio de las Cámaras, y más allá la bahía. La imagen da cuenta de la capacidad de Schütz como ilustrador.

La estampa, al igual que otras del mismo período, se puede analizar en el marco de la crisis de 1890, de sus efectos sobre la economía nacional y de las distintas medidas tomadas por el gobierno de Julio Herrera y Obes para enfrentarla.

En una sociedad donde la ciencia se desarrollaba, donde la meteorología y, de su mano, los fenómenos celestes eran documentados y estudiados como datos fundamentales para el desarrollo agrícola, la República, personificada, observa un eclipse solar con un telescopio. Desde algunos años antes publicaciones como el *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, que se inició en

1877, agrupaciones como la Asociación Rural del Uruguay (fundada en 1871) y establecimientos como el observatorio del Colegio Pío (inaugurado en 1882) prestaban atención a los adelantos científicos y técnicos europeos.

En una suerte de metáfora astronómica, en relación directa con un acontecimiento próximo pasado, puede verse como el «peso» se ve eclipsado por el curso forzoso. La simbología es clara: el sol asociado al oro es en este caso el sol oriental, uno de los símbolos de la nación, el peso fuerte en oro. Durante la vigencia del «orismo», el papel moneda podía ser cambiado por su equivalente en oro, que en definitiva era el respaldo y fortaleza de la moneda. En momentos de crisis, al decretarse el «curso forzoso» la posibilidad de este cambio quedaba en suspenso y solo podían seguirse empleando los billetes, que en esta imagen son los que eclipsan el sol, es decir, el oro.

Benjamín Nahum transcribe diversos informes del enviado francés Alfred Bourcier Saint-Chaffray, en los cuales el diplomático daba cuenta de cómo era vista esta crisis y la responsabilidad que correspondía al presidente:

> La ley del 7 de julio (de 1890) intentó el primer salvataje (hubo varios intentos posteriores) del Banco Nacional, garantizando el Estado sus billetes por «seis meses». Bourcier cree que es un «curso forzoso disfrazado», lo que también pensaron los Bancos y el «alto comercio», que volvieron a firmar un pacto para no aceptar esos billetes y atenerse al oro, como ya lo habían hecho ante una situación similar en 1875. Otra vez aparece el ataque personal violentísimo contra Julio Herrera y Obes acusándolo de complicidad en el estallido de la crisis por la actuación de «financistas testaferros que maniobraban por su cuenta [la de Julio Herrera y Obes] en la Bolsa»; y de «escándalo de su conducta pública y privada. En este momento de inquietud generalizada, es notorio que la mayor parte del tiempo del Presidente de la República se pasa, en alegre compañía, entre los bastidores de los dos principales teatros a cuyas representaciones acude regularmente todos los días» (Nahum, 2011, p. 84).

La imagen también parece aludir a la iniciativa de la acuñación en plata, propuesta en agosto de 1891. La leyenda debajo de la caricatura permite comprenderlo mejor: «Si de la popular astronomía / se cumpliera esta vez la profecía, / despídanse en el Plata de ver *plata* /representada en eso / que algunos llaman *peso* /y que otros llaman *lata*» (destacados en el original).

1892

Escolta Presidencial

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año III, n.º 78, Montevideo, 10 de enero de 1892.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 10 de enero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 56 × 38

Una nueva ilustración de *Caras y Caretas* da cuenta de la visión negativa sobre el gobierno encabezado por Julio Herrera y Obes. La imagen presidencial estaba también afectada por sus actividades, que la moral de la época consideraba al límite con la indecencia y la despreocupación. Diversas imágenes que se han comentado en este catálogo lo ubican en ambientes prostibularios, entre las bambalinas de los teatros con las bailarinas, o como en este caso, en el desfile del circo que él mismo encabeza.

El presidente conduce un tílburi, un coche pequeño y ligero para pocos ocupantes. En este caso, lo acompañan dos señoritas en ropa interior y su secretario Ángel Brian representado, recurrentemente, como un perro alado y faldero. Una macana o garrote es el mango del látigo con el que fustiga a quienes tiran del carro, seguramente personajes de la época a quienes no hemos podido identificar aún.

Detrás avanzan el progreso, cuyo enlentecimiento está simbólicamente referido por una tortuga, la sombra del militarismo, en la figura de Máximo Tajes montado en un ñandú y otros personajes del gobierno tildados de «Mamíferos».

En esta cohorte, la república en versión clásica, con túnica, gorro frigio y expresión de incredulidad participa del desfile en un carrito de mendigo inválido construido sobre una tabla que reza «Banco Nacional» y erizado de «clavos», que se usaban para simbolizar la cantidad de billetes inconvertibles y por lo tanto, depreciados.

La patria es, de acuerdo a esta imagen, arrastrada por el grupo de Herrera y Obes y por la crisis económica, convertida en una fanfarria, en el montaje de un circo.

1892

Plagas del verano

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año III, n.º 79, Montevideo, 17 de enero de 1892.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 17 de enero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 36,5 × 56

El arte del siglo XIX encontró una fuente de inspiración en el Oriente próximo. La expansión europea y el colonialismo, la literatura romántica, los libros de viajeros hicieron familiares el mundo árabe. Egipto, Argelia, Marruecos, y aportaron en sus láminas el exotismo de las escenas de caravanas beduinas o del interior del serrallo.

Esta corriente denominada *orientalismo* llegó al Río de la Plata por diferentes vías, como la importación de libros o estampas y la actividad de artistas europeos como Raymond Quinsac de Monvoisin y de artistas uruguayos como Juan Manuel Blanes: «La caravana» aborda un tema típicamente oriental y «Demonio, mundo y carne» no deja de recordarnos a una odalisca.

En esta ilustración el caricaturista, Schütz, evoca un interior con decoración de influencia oriental. La República, tocada con el gorro frigio, la escarapela y la bandera nacional, con el torso desnudo, calzada con babuchas, está representada en un ambiente doméstico, eventualmente sorprendida en su habitación, a la manera de las escenas de género de la *toilette* o el baño. Se encuentra recostada en un diván y trata de espantar con su abanico a los diferentes insectos característicos del verano que portan la efigie de distintos personajes del gobierno. «Entre todas las plagas de este año/ son, las que hacen más daño, / estas moscas, mosquitos y moscones/ que clavan al país sus aguijones».

Es interesante destacar la identificación de la personificación femenina de la república con el término *país* que se usa en la cuarteta, como una muestra de la valoración positiva, unánime e identitaria de la *república* con el Uruguay.

Entre las facciones de los tábanos y mosquitos, ejemplos del mal gobierno, distinguimos al presidente, Julio Herrera y Obes, a Máximo Tajes, y a un grupo de amantes del presidente. En suma, la República —como el cuerpo de la nación— es perturbada en su descanso por aquellos que en realidad deben velar por su tranquilidad.

1892

Lo que mató la confianza

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año III, n.º 80, Montevideo, 24 de enero de 1892.

AUTOR DE LA OBRA Charles Schütz

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 24 de enero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 36

Como en otras estampas del período 1890-1895, la eepública, la constitución o la justicia son presentadas desfallecientes, muertas, momificadas o asesinadas por la administración de gobierno. El drama se ubica en paisajes desolados, rocosos y estériles, lugares donde habitan aves de rapiña, en este caso, la quiebra y la bancarrota, que llegan para disponer del cadáver.

En el centro, la *confianza pública*, en la personificación de una de las bases del sistema republicano, como es la seguridad de los ciudadanos sobre el respeto a la ley y a la buena administración por parte de los gobernantes. Aquí, esa confianza quedó aplastada por una serie de factores distorsionantes, como fueron el militarismo, la empresa del Ferrocarril del Norte, uno de los negociados que se llevaron adelante con el Banco Nacional, los impuestos, las «macanas» financieras, el arreglo de la deuda: los componentes de la crisis financiera y económica.

La quiebra de todos los elementos de la confianza pública, hirió de muerte a la base del sistema. La metáfora reiterada denota su efectividad en la comunicación del mensaje, que hace del régimen republicano un valor a defender, al caracterizar puntualmente a sus enemigos, los gobiernos corruptos.

1892

Homenaje a los Mártires de Quinteros 1858

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 43, Montevideo, 31 de enero de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 31 de enero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

La representación de la «hecatombe» de Quinteros estuvo emparentada desde el inicio con la figura de la república (ver pp. 188-194). Esta imagen no es la excepción, sino que retoma esa identificación. Así puede verse a una república clásica *a la francesa*, con túnica y gorro frigio, llorando ante la muerte de sus hijos; a su lado el pabellón nacional reposa en tierra. A la par, el tiempo escribe los nombres de los *mártires* en la historia.

Bajo el pergamino, las ramas de laurel evocan la victoria de los valores republicanos más allá de la muerte de los protagonistas de los hechos. El texto en el pergamino reproduce una elegía:

> Bajo la Capa de errores y de males / Cuando encierra el Honor, la tiranía / Condena el patrio amor a muerte limpia / El libro de sus leyes criminales. / Así mueren los bravos Orientales / Y Alumbra un sol de sangre en este día / de Quinteros la página sombría / que Imprime el tiempo eterno en sus anales / -del Uruguay la sin par Sultana / La patria a los libres enamora / Nubla el pesar su frente soberana / Y por los hijos Mártires que llora / de los pueblos la perla Americana / Lágrimas de dolor del mundo implora. F. Caracciolo Aratta. Febrero 2 1858.

Es de notar que se otorga a la república el carácter de «Sultana» del Uruguay, haciendo de la constitución política del país su principal componente de identidad.

Como elementos simbólicos de la muerte, un grupo de cipreses, *Cupressus funebris*, de clara filiación funeraria y ornamento de los cementerios, un árbol deshojado y el león atravesado por la lanza, que expresa la valentía de los revolucionarios ejecutados, como hijos devotos de la República.

1892

La patria a la ruina de la bancarrota rueda

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 44, Montevideo, 7 de febrero de 1892, p. 2.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 7 de febrero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 49

Nuevamente, en el contexto del gobierno de Julio Herrera y Obes, se puede observar cómo la República es representada como una víctima de su gobierno, que en este caso parece ser identificado como perpetrador del estupro, en el sentido de violación del orden institucional o de la confianza pública, personificada en la figura femenina de la república.

En este caso, desfalleciente al borde del Banco Nacional, a punto de caerse, mientras ya ha perdido su gorro. La leyenda debajo dice: «Del ministerio está encima porque el Banco subir pueda mientras la Patria a la ruina de la banderita rueda».

El texto presenta palabras escritas con las letras invertidas, señalando un error técnico del artesano al pasar el dibujo original a la piedra litográfica. Denota la referencia inmediata y apresurada de la actualidad en la tirada del periódico.

1892

La pobre patria uruguaya

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 46, Montevideo, 21 de febrero de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 21 de febrero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Las distintas medidas del gobierno de Herrera y Obes se ven caricaturizadas en esta imagen. Así, se muestra como ellas van «inflando» a la República, que en algún momento estalla, o bien es sometida a las sangrías que le practican los distintos miembros del gobierno, en particular el presidente y Carlos María Ramírez, ministro de Hacienda en el período, aludiendo posiblemente a un procedimiento para aliviar la hidropesía, como se denominaba entonces la retención patológica de líquidos.

En estas dos secuencias, cada una tiene una leyenda debajo. Primero se puede leer: «A la fuerza de proyectos / De Mensajes y de playas / Hinchan fenomenalmente / La pobre patria Uruguaya». En el segundo momento, se lee: «Y después de tanto hinchar / Lo que suceder hubiera / Es nada más que reventar /Patria, Ramírez y Herrera».

1892

Comparsa oficial

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 47, Montevideo, 28 de febrero de 1892, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 28 de febrero de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 38 × 21

La imagen se presenta como otra crítica de *La Mosca* al gobierno de Julio Herrera y Obes. En el contexto del carnaval, se caricaturiza al presidente y a sus ministros disfrazados para la ocasión mojando a la República con pomos. Los pomos tienen inscritas distintas leyendas que hacen alusión a las medidas que el gobierno toma. Al mojarse, la República sufre y procura repeler la agresión tratando de escapar del alcance de los pomos, sin lograrlo. El texto que acompaña esta caricatura lo deja más claro: «Con esa agua en los pomitos / Tanto a la Patria mojaron / Que al fin todos la ahogaron / Sin importarles sus gritos».

También se hace alusión a la visita al país de Julio Argentino Roca, caracterizado irónicamente como un indio, tras haber emprendido la guerra contra las poblaciones americanas al sur de Buenos Aires en lo que se llamó la «conquista del desierto».

1892

El calvario oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 54, Montevideo, 17 de abril de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 17 de abril de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Como una crítica de *La Mosca* al gobierno de Julio Herrera y Obes, nuevamente se apela a una imagen del Nuevo Testamento. Así, como en otras estampas comentadas, la República aparece crucificada, acompañada por el comercio y el pueblo. Estos personajes se perciben como víctimas de Herrera y sus ministros.

Una vez más se presenta a una república que sufre a manos del gobierno, como una alusión bastante explícita a la disconformidad con la dirección del país. La publicación de esta caricatura coincide con la publicación de la documentación de la cuenta especial, que

> ...emanaba del remanente del empréstito de 20 millones contratado en 1888, con destino a la conversión de los Consolidados de 1886 y a la ejecución de obras de vialidad y de colonización. Consumada la conversión de los Consolidados, quedaba un remanente de 2.600.000 pesos, que fue absorbido por las operaciones bursátiles... El doctor José María Muñoz, que entró a presidir el Banco a raíz del derrumbe, declaró en marzo del año siguiente [1892], al discutirse en el Senado los proyectos bancarios, que la Cuenta Especial era manejada reservadamente bajo la dirección de algunos miembros del directorio, sin rendir cuenta, puesto que todavía a mediados de 1891 tenían que pedir los abogados del Banco que se exigiese a esos directores la documentación respectiva» (Avecedo, 1929, pp. 272-273).

En la caricatura se puede identificar al ministro de Gobierno Francisco Bauzá, en vestimenta sacerdotal, rezando; a Carlos María Ramírez, ministro de Hacienda, tirando los dados, y posiblemente al propio Muñoz, rodeado por el cesto de una damajuana y una botella, sosteniendo en la mano la túnica del crédito público. Julio Herrera y Obes, en centurión, le clava a la República la lanza de la cuenta especial, y, apartado, quizás Brasil, en virtud de las patas de mono, asiste expectante a la escena, enarbolando una escoba, lo que permite suponer la amenaza de la intervención para derrocar al gobierno y así programar el cobro de la deuda.

1892

La República es víctima de sus hijos

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 55, Montevideo, 24 de abril de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 24 de abril de 1892

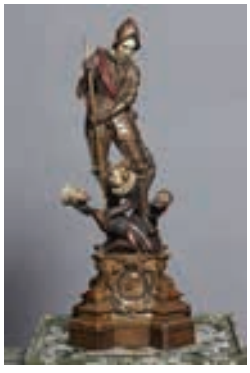
TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Honoré Daumier. *La République. La République nourrit ses enfants et les instruit*. Óleo sobre tela, 1848, 60 ×73 cm. Musée d'Orsay RF 1644, París, Francia.



El Gran Duque de Alba vence a los enemigos de Felipe II. Anónimo, Taller de Flandes, último cuarto del siglo XVI, madera policromada, 28 × 28 cm × 65 cm altura. Fundación Casa de Alba E. 36, Madrid, España.

Otra estampa en la que se manifiesta la crítica al gobierno de Herrera y Obes. En este caso se puede ver a la República representada como una madre que alimenta a sus hijos. Visión idílica pero afirmada en el imaginario colectivo tanto en América como en Europa, que llevó a la representación de la república como *madre nutricia*. Un ejemplo es la pintura de Honoré Daumier, «La República. La República alimenta a sus hijos y los instruye», de 1848.[1] En el cuadro de Daumier se ve una república representada como una mujer fuerte que amamanta a varios niños, mientras otro a sus pies, lee un libro en actitud pensativa. Porta la bandera de Francia y el gorro frigio, en actitud serena y gloriosa, al reivindicar la herencia de la primera república, como emblema de la libertad y la ambición universalista.

La referencia irónica en esta caricatura es evidente. Mostrarla en función maternal da cuenta de la filiación madre-hijo entre la república y los ciudadanos, que ve a todos como sus hijos, iguales ante ella.

Pero aquí se produce un giro paradojal, los hijos son, en esta oportunidad Herrera y Obes y sus ministros, quienes en un primer momento aparecen como bebés, y al segundo cuadro se convierten en víboras que atacan a la República, en una referencia también a la Hidra de Lerna, monstruo de varias cabezas, difícil de matar, ya que por cada cabeza cortada brotaban varias nuevas.

La construcción de la iconografía de los enemigos políticos como serpientes o hidras cuyas cabezas ostentan sus facciones fue un recurso habitual en el arte occidental. Un ejemplo es la escultura de madera policromada que

1 Musée d'Orsay-FR, Honoré Daumier, *La République. La République nourrit ses enfants et les instruit*, 1848, óleo sobre tela, 60 × 73 cm, RF 1644. Boceto presentado al concurso abierto en 1848 por la dirección de Bellas Artes para definir «*La Figure peinte de la République*». Destinada a ser ejecutada en formato mayor que nunca se concretó. Se relaciona con la imagen de la caridad de Andrea del Sarto (Louvre-FR, óleo sobre madera transferido a tela, 137 × 185 cm, 1518).

Laocoonte. Ca. 40-30 a. C, mármol, altura 242 cm (Original de Agesandro, Atenodoro y Polidoro, siglos III-II a. C., bronce). Museo Vaticano 1059, Roma, Italia.

representa al duque de Alba combatiendo a los enemigos de Felipe II en forma de una serpiente de tres cabezas, una de las cuales lleva las facciones de la reina Isabel I.

La referencia, en esta caricatura en particular, adquiere un sentido trágico al ver cómo la madre es atacada por los mismos hijos a los que alimentó. El gobierno de Herrera y Obes habría atacado y traicionado, a su *madre república*.

Las leyendas de cada escena versan así:

«(1.º) Ella tuvo cuidado de todos y los nutrió con su leche»

«(2.º) Ellos se volvieron víboras para matar la madre».

1896

La República atacada por el bordismo, el colectivismo y las deudas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 260, Montevideo, marzo de 1896.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN marzo de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 22 × 28

OBSERVACIONES Foto BN-UY, Graciela Guffanti

La república, en su advocación como patria, en una simbología que parece indisolublemente unida en el caso de Uruguay, aparece aquí con vestimenta clásica, con túnica, que parece remedar el diseño de la bandera nacional y gorro frigio. Un detalle local, y eventualmente gracioso, es el uso de los aretes, que le dan un toque exótico y local.

La amenaza se resuelve con elementos ya usados en otras ocasiones: tres víboras constrictoras que asfixian a la república, y que representan al mal gobierno y a la administración fraudulenta y abusiva de los presupuestos del Estado. Son sus exponentes el presidente Juan Idiarte Borda, con puñal amenazante en la boca, el expresidente Julio Herrera y Obes y el prestamista inglés que concedía los préstamos que endeudaron al país.

1892

Aída Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 56, Montevideo, 1.º de mayo de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 1.º de mayo de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 49

Aída es una ópera escrita por Antonio Ghislanzoni, con música de Giuseppe Verdi, que se estrenó el 24 de diciembre de 1871 en El Cairo. Fue compuesta para la gala inaugural del teatro de la ópera de dicha ciudad, con motivo de la apertura del canal de Suez, en 1869. Sin embargo, el estreno se retrasó por dos años. A partir de allí se difundió con gran velocidad, para estrenarse en Montevideo en julio de 1877. Roger Mirza (2000, p. 198) consigna que, en ocasión del estreno, *El Siglo* había publicado una crónica elogiosa en entregas, en las que comentaba acto por acto, y Salgado (2003) registra también la presentación en 1892. En ella se narra una historia trágica de amor entre Radamés, capitán de la guardia egipcia, y Aída, esclava etíope e hija del rey de Etiopía Amonasro. En el último acto de esta ópera, Radamés es condenado a ser sepultado vivo tras haber revelado información a los etíopes —engañado por Aída— con quienes el reino de Egipto estaba en guerra.

Al momento de cumplirse la condena, Aída —por la culpa y el amor hacia Radamés— se introduce en la cripta donde se sepultaría también a su amado. Ambos terminan sufriendo el mismo destino, al morir uno en los brazos del otro. En la representación correspondiente a esta ficha, se puede ver a la República en el papel de Aída, en el aria final, en la cripta, junto al pueblo, condenado a muerte. El sentido dado a esta imagen es complejo: se podría pensar en el trágico destino de la República, sepultada viva, e identificada con el pueblo, mientras encima de la cripta se puede ver al sumo sacerdote del dios Amón, Ramfis, ejecutor de la condena, que representa entonces al mal gobierno en el poder. Es de notarse la identificación de la república con el pueblo, en una metonimia recurrente.

1892

¡¡Justicia!!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 59, Montevideo, 22 de mayo de 1892, p. 2.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 22 de mayo de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 33; 33 × 33

Esta imagen está acompañada por un editorial del semanario *La Mosca*, titulado «¡¡Justicia!!», en el que se detallan los deberes del Gobierno para con la nación: defender su territorio, su bandera, como emblema de la libertad y soberanía, y a sus hijos, a los que califica como «preciosos tesoros que constituyen la vanguardia de su honor». El Gobierno está obligado a conservar a la patria «exenta de toda afrenta, como así mismo a comparecer ante ella en el caso que hubiese sido indigno centinela de tan preciosos bienes». El artículo señala que estas palabras se deben a «lo acontecido últimamente en la frontera de la República, entre súbditos orientales y fuerzas del Gobierno Brazilero [sic]», conflicto del cual, según *La Mosca*, la prensa «seria» no ha emitido juicio alguno. Del encuentro «resultó la trágica y bárbara muerte de dos de nuestros conciudadanos». Expresa el artículo que la atención pública está pendiente de este suceso, ansiosa por saber la verdad. Y reclama la atención del gobierno, en particular la del ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Manuel Herrero y Espinosa, para que conduzca las negociaciones diplomáticas que culminen con las debidas reparaciones.

La imagen muestra a la República pidiendo justicia ante el ataque brasilero en la frontera. Los ejércitos brasileños se representan con la imagen de un mono vestido con uniforme militar, mientras pisa la bandera uruguaya. Las cabezas cortadas de los orientales y sus cuerpos tirados en la frontera entre ambos países otorgan el dramatismo necesario al reclamo, más allá de proporcionar los detalles del atentado. Debajo, la leyenda dice: «La pobre patria triste y abatida hoy solo al cielo la justicia implora, estando como está, llena de vida, ve pisar su bandera, sufre y llora». Los hechos denunciados se enmarcan en una serie de intromisiones de fuerzas brasileñas en territorio oriental, debido a los enfrentamientos políticos de Río Grande del Sur —previos al estallido de la Revolución Federalista—.

Al analizar los elementos que componen esta imagen, resaltan las diferencias en la forma de simbolizar ambos países. La metáfora de la animalización del enemigo es frecuente como forma denigratoria en el discurso verbal y más aun en el gráfico: tiende a connotar la barbarie, el ejercicio desmedido de la fuerza y la arbitrariedad en las decisiones. La caricaturización de Brasil como un mono no es un

modo de representación exclusivo ni original de *La Mosca*; sino que se trata de un tipo icónico frecuente en la prensa rioplatense de oposición a la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay. Sostiene Mariana Silvina Sosa Vota que el Imperio era representado con el mono como reflejo del enorme contingente negro del ejército. Con un fuerte componente racial, la población negra se transformaba en el elemento de burla para un Estado que seguía sin abolir la esclavitud —uno de los principales argumentos para atacar la monarquía brasilera— (Sosa Vota, 2017, pp. 126-127). En las circunstancias de los ataques en la frontera, la república del Brasil heredaba esa caracterización iconográfica.

Por el contrario, al observar cómo es representado Uruguay se aprecia la imagen típica de una república *a la francesa*: mujer blanca, porta gorro frigio y túnica, y mira al cielo, con su cabellera al viento, clamando justicia por sus hijos muertos. Esta república personifica a la patria, lo que permite deducir una acepción del concepto república que va más allá del sistema de gobierno: no solo engloba a la organización estatal, sino que abarca un concepto más amplio que incluye gobierno, nación, territorio, población e identidad. De acuerdo con la representación, la República, en toda su dimensión, fue violentada por un enemigo muy distinto: una expresión visual de la manida oposición entre civilización y barbarie. Asimismo, el contraste en la representación de ambos países da cuenta de un lugar común en el imaginario nacional uruguayo. Tras la caricaturización del atentado en la frontera, se puede leer el temor de las viejas aspiraciones imperiales, así como la ridiculización de un enemigo cercano y en expansión.

Otra caricatura sobre el mismo tema acentúa el reclamo ante la inacción e indiferencia del gobierno respecto de la defensa de la soberanía. La República personificada muestra en alto las cabezas cortadas de los muertos en la frontera al presidente dormido. Como un buen ejemplo de una imagen-texto, la leyenda aporta a su significado: «Está en profundo sueño sumerjido [sic], descansando de bárbaras tareas. Y aunque parece muerto... no lo creas Fabio, porque tan solo está dormido» (quizás se refiera a uno de los personajes de la comedia de Lope de Vega, *El perro del hortelano*). También se denuncia la inoperancia del ministro Herrero y Espinosa: «Historia Natural- Allí Don Manuel reposa / un cumplido caballero / que no trabaja de herrero / ni tampoco de espinosa».

1893

La República defiende sus fronteras

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.° 127, Montevideo, 10 de setiembre de 1893, p. 2.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 10 de setiembre de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 42

La ilustración refiere a las movilizaciones populares que se produjeron en Montevideo ante la injerencia de Brasil en el territorio oriental en el marco de la represión de la revolución federalista en Río Grande.

La alegoría de República en versión neoclásica, lleva túnica y gorro frigio. Se encuentra al frente de su pueblo, en actitud triunfante en defensa de la soberanía. Enarbola el pabellón uruguayo y carga en su mano izquierda el escudo nacional. Pisa el escudo de la República del Brasil, mientras uno de los personajes del pueblo lo señala, indicando al espectador el punto de atención que otorga sentido a la representación. En el extremo inferior derecho se puede leer en verso: «La República Oriental/ fuerte y firme en su derecho. / Contra

tropa sanguinaria/ De sus hijos pondrá el pecho». Como imagen-texto, la vinculación es directa entre la ilustración, el mensaje corto y el artículo editorial del periódico.

Como señaló Cesare Ripa en su descripción de la alegoría del gobierno de la república, la imagen podía llevar el yelmo, el dardo y el escudo, lo que significaba que debía estar «fortificada y segura contra las fuerzas exteriores» y, tanto como la paz, la guerra era un bien correspondiente a la república: «gracias a ella adquirimos experiencia y valor, arrojo y osadía» (Ripa, 1996, I, p. 464).

Además, se aprecia en la representación la asociación estrecha del concepto de república con el de pueblo: así como el pueblo se manifestó contra los ataques y denunció la muerte de dos compatriotas, la República se pone al frente defendiendo a sus hijos y resistiendo al ofensor.

No solo representa al sistema de gobierno y al territorio, sino que simboliza una forma de actuar ante las ofensas recibidas por un enemigo de larga data. Es menester señalar que en varias ocasiones en el decurso de los episodios que se relatarán la opinión pública aventuró la idea de una guerra con Brasil, y contó con el apoyo de los federales y de los caudillos blancos de los departamentos fronterizos. Si bien esto fue desmentido, la imagen analizada también sugiere una actitud beligerante de su figura central. Las manifestaciones ante los sucesos parecen representarse como una actitud de la República en su totalidad.

Los preparativos previos de la revolución federalista se habían llevado a cabo desde territorio uruguayo. Emigrados del Partido Federal se asentaron en la frontera y el gobierno republicano de Julio de Castihos en Río Grande del Sur emprendió su persecución. Esto llevó a que las fuerzas *castilhistas* traspasaran en reiteradas ocasiones la frontera con el fin de capturar a los enemigos del gobierno *gaúcho*. Tras el estallido de la revolución, la persecución contra los federales se intensificó, generando varios enfrentamientos con autoridades uruguayas que vigilaban en los departamentos fronterizos. A la par de los reclamos del gobierno uruguayo por las intromisiones en su territorio, el gobierno riograndense —así como el nacional— denunciaban la falta de neutralidad del Estado Oriental en la revolución que afrontaba Brasil. La prensa brasilera se hizo eco de estos reclamos acusando a las autoridades del Uruguay de esconder federalistas y ayudarlos en la obtención de armas y hombres.

Bajo el título «Los mártires de la patria», el editorialista se lamenta por el fallecimiento del teniente Silvestre Cardozo, ultimado «traidoramente, por una turba indisciplinada de soldados brasileros, desconocedora de las leyes del honor, del derecho de gentes y de los deberes internacionales». Anuncia que reproduce en el mismo número un retrato del oriental caído en servicio. A la vez, honra la muerte de Medardo González, guardia de frontera, deplorando «no poseer el retrato del heroico patriota». El breve artículo finaliza diciendo: «¡Paz en la tumba de ambos orientales! ¡Que su memoria quede esculpida con caracteres de oro en el libro de la historia y en el corazón de los valientes hijos de esta noble República!».[1] Ambos habían sido muertos el 30 de agosto de 1893 en la frontera del departamento de Rivera, lo que ocasionó un incidente diplomático entre los dos países.

1 Todas las citas de «Los mártires de la patria», *La Mosca*, Montevideo, 10 de setiembre de 1893.

El hecho generó indignación en la ciudadanía uruguaya: los pobladores de de Rivera comenzaran a recolectar armas para enfrentar al enemigo brasileño. En Montevideo, una comisión de estudiantes de la Universidad conovocó a un mítin en la plaza Cagancha a las ocho de la noche, a pesar de que se le había denegado el permiso solicitado a la Policía. Las protestas aumentaron su vehemencia cuando los efectivos policiales buscaron disuadir a la multitud que se reunía en torno al monumento en el centro de la plaza. La represión policial buscó impedir la marcha de los manifestantes por 18 de Julio, pero la multitud volvió a reunirse con rumbo a la legación de Brasil, donde se escucharon «gritos, silbidos, mueras e insultos» contra ese país. Los doctores Ciganda y Palomeque hablaron a la multitud en las plazas Constitución e Independencia. Palomeque solicitó «al pueblo que se retirara, puesto que había ya realizado su propósito, que no era ni podía ser otro que el de protestar de los hechos producidos en la frontera y desear que la acción de los poderes públicos solucionara el conflicto de una manera digna y decorosa para el país». No obstante, la multitud continuó su marcha por 18 de Julio, hasta la Plaza de Armas, acompañando al doctor Palomeque, a quien se le solicitó la palabra nuevamente. En similares términos, insistió en terminar la manifestación «que podían todos hacerlo con la conciencia de haber cumplido dignamente su deber».[2] Finalmente, la manifestación se disolvió.

Las investigaciones sobre los hechos demostraron la intromisión brasileña en territorio uruguayo, así como el asesinato de Cardozo y González en suelo oriental y el posterior traslado de los cuerpos a territorio brasileño, lo que le daba a Uruguay fuertes argumentos para los reclamos diplomáticos correspondientes.

Según Eduardo Acevedo, tras las negociaciones entre las diplomacias brasileña y uruguaya, el incidente se solucionó «en un protocolo de enero de 1894, por el cual el Gobierno brasileño lamentaba y condenaba los delitos cometidos, concedía una indemnización de cien contos a las familias del oficial y empleado asesinados, y se comprometía a activar los procesos instruidos y a que se iniciaran los demás que fueran necesarios para castigar a los delincuentes» (Acevedo, 1934a, pp. 503-504). Sin embargo, el malestar de la población no desapareció, y se reiteraron sucesivas intromisiones de fuerzas brasileras en el territorio uruguayo.

2 Todas las citas de «Gacetilla. La manifestación de anoche», *El Siglo*, Montevideo, 3 de setiembre 1893.

1892

El gobierno de Herrera

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 64, Montevideo, 26 de junio de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 26 de junio de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 25

Esta representación de la República es parte de cuatro cuadros que refieren los cuatros años (1890, 1891, 1892 y 1893) en que había gobernado, gobernaba e iba a gobernar Herrera y Obes, en proyección de futuro.

En el que corresponde a 1890 se ve a la República de pie, observando a Herrera —quien, en un juego de palabras, es señalado como herrero—, quien derriba a un caballo que representa al país. Es clara la asociación con el caballo presente en el escudo nacional, que simboliza a la libertad.

El gesto de la República parece desaprobar lo que el gobernante hace, como un claro mensaje de disconformidad ante la conducción del país, representado como un burro o una mula de carga extenuado y llevado a rastras por el herrero. En los sucesivos cuadros se ve cómo se le colocan herraduras, pero el país despierta y avienta lejos al gobernante con una coz.

La leyenda debajo del primer cuadro dice «El pobre País entre las manos del Herrero está para reducirse a nada más que cero».

La figura de la República, como en muchas de las ilustraciones, se convierte en un juez imparcial que condena la conducta de los gobernantes y las medidas de gobierno, en nombre del pueblo soberano. En algunas oportunidades se mantiene distante y digna, en otras se involucra en los acontecimientos y esgrime la crítica, en otros es atropellada, vituperada y expuesta por los poderosos de turno.

1892

La República conmemora su independencia

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 72, Montevideo, 21 de agosto de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 21 de agosto de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

En fecha de festejos patrios era habitual que los medios de prensa ilustrados obsequiaran a sus lectores con la alegoría de la República, colocada como figura central de estas representaciones conmemorativas, tanto en las páginas del ejemplar como en estampas sueltas de mayores dimensiones. En esta ocasión, la imagen celebra la «Declaratoria de la Independencia» mostrando una República armada con la bandera en alto. Se muestra triunfante, como claro gesto del carácter que se atribuye a los acontecimientos fundacionales del 25 de agosto de 1825. Lleva gorro frigio, pero la cabellera suelta, para integrarse así al conjunto de repúblicas «criollas» que se fuera afirmando desde mediados del siglo XIX en las representaciones antecedentes de Pablo Nin y González y luego en las de Juan Manuel Blanes.

La panoplia en el ángulo inferior derecho señala la victoria de las armas orientales en la consecución de la independencia. A la derecha de la República está el altar de la patria que lleva en el frente una vista de la bahía y del Cerro de Montevideo, símbolo del escudo nacional que refiere a la fuerza de voluntad y al valor personal de los ciudadanos.

Detrás de la figura, comienza a disiparse una espesa niebla —simbólicamente, el dominio brasileño—, por obra de Juan Antonio Lavalleja y de los orientales que desembarcaron en la playa de la Agraciada, que, también en forma alusiva, quedan situados sobre el altar.

1892

El empréstito inglés

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 75, Montevideo, 11 de setiembre de 1892, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Pietro Spelta

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 11 de setiembre de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 ×31

Como acostumbra *La Mosca* en este período, la caricatura correspondiente a esta ficha critica al gobierno de Julio Herrera y Obes, en particular en referencia a las medidas económicas. Así, se puede ver la representación de la República desnuda y desprotegida, mientras Herrera observa por un telescopio una libra esterlina, sin prestar mayor atención al estado de miseria en que la República se encuentra en la representación. El texto debajo dice «Con el anteojo optimista / ve don Jopo la esterlina / y con ella los vestidos / que hacen falta a la República / Y mientras en espejismos / sueña así don Banderita / el pays [sic] está desnudo / —vale decir— sin camisa».

La imagen y el texto parecen dar cuenta de ese *optimismo* del gobierno de Herrera acerca de la posibilidad de una inyección de libras por la vía del empréstito como remedio para la crisis. La solicitud de préstamos durante su gobierno fue una de las medidas para paliar las consecuencias de la crisis de 1890. Como se lee en la ilustración, *La Mosca* critica estas medidas, señalando que el presidente ve en la libra esterlina «los vestidos que le hacen falta a la República»; en otras palabras, ve en esos préstamos la forma de solucionar la situación del país. Sin embargo, mientras el solo la observa, el país se encuentra desprotegido, sin camisa, carente de soluciones reales a la crisis, que expandan la economía del país y no la hipotequen por la deuda.

Es interesante que los vestidos respondan a una república clásica *a la francesa*: túnica, gorro frigio, cáligas y cinto, a la manera de la figura de Delacroix. El uso de la *y* en la palabra *pays* parece denotar también la nacionalidad del dibujante. Este detalle remarca la incidencia de los emigrados políticos o por otras causas en la construcción de la iconografía política que es objeto de este estudio.

En segundo plano, parecen ubicarse distintos especialistas en temas económicos con diversa participación en el período. Parecen ser Carlos María de Pena, Angel Floro Costa, Jacobo Varela y Martín C. Martínez.

1892

La República cuida al país enfermo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 84, Montevideo, 13 de noviembre de 1892, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA E. De Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 13 de noviembre de 1892

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27 × 25

Una república, en versión popular alimenta al país con economías para que se recupere. Nuevamente, *La Mosca* representa a la República en gesto maternal o de cuidado para con sus hijos. En este caso, en lugar de sus hijos, es el país, a quien se muestra convaleciente en una cama. Debajo se lee:«Para salvarte, ó pobre, ¡mira no hay que un medio tomar este remedio!».

En el contexto del gobierno de Julio Herrera y Obes, esta imagen se puede entender como forma de representar —y criticar— el estado de salud del país, al que busca recuperar a base de economías, apelando a la necesidad de poner orden en las finanzas públicas en un plan de austeridad y ahorro.

1893

El pueblo de tu gobierno está ya muy cansado

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 93, Montevideo, 15 de enero de 1893, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA E. De Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 15 de enero de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 25 × 24

Dentro de las ya mencionadas ilustraciones de *La Mosca* criticando a Julio Herrera y Obes y a su gobierno, se puede apreciar la que se presenta aquí: escena doméstica en la que una República en ropa interior, tocada con el gorro frigio, en actitud enojada, amenaza golpear a Herrera y Obes con un zapato. El bretel de la camisa desatado sugiere la intimidad entre los personajes y acentúa la ironía, la ambigüedad y la comicidad de la situación. El presidente está acostado y se defiende del ataque. En la parte inferior se lee «Julio lo que hiciste es mucho y demasiado / Y el pueblo de tu gobierno está ya muy cansado».

El significado parece bastante explícito: la disconformidad de la República ante el gobierno, y la identificación de esta personificación femenina como representante del pueblo soberano.

Por otro lado, la composición parece hacer una referencia al cuadro de Tiziano, «La violación de Lucrecia», en clave de parodia popular, jocosa y cotidiana. Este tipo de alusiones también era frecuente en postales eróticas que circulaban en la época. Los papeles están invertidos respecto de la representación del artista renacentista: Herrera y Obes es quien está acostado,

defendiéndose del ataque, mientras la República es quien se abalanza sobre él. Esto podría pensarse como una actitud de defensa de la virtud republicana, ante el mancillamiento cometido por el gobierno del entonces presidente. Por otro lado, cabe destacar que el calzado que enarbola es un botín al uso en la vestimenta femenina de la época, dato de costumbres que enfatiza la identificación república-pueblo.

1893

La moneda brasileña

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 104, Montevideo, 2 de abril de 1893, p. 2.

AUTOR DE LA OBRA E. De Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 2 de abril de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 21 × 25

En el marco de las medidas del gobierno de Julio Herrera y Obes, las negociaciones en torno al empréstito brasileño fueron criticadas constantemente por la prensa. *La Mosca* no fue la excepción y la imagen correspondiente a esta ficha parece hacer referencia a eso.

En la caricatura se puede observar al presidente vestido como un cazador, acompañado de su perro, posiblemente con el rostro de Ángel Brian, su secretario. Le muestra a la República lo que ha conseguido: un gato que lleva en su cola una moneda de *plata brasiliana*. La leyenda debajo dice lo siguiente: «Mira si lo maté, de un golpe esta mañana. Junto a la cola lleva la plata brasiliana».

Parece referirse a las medidas tomadas por el gobierno para obtener ventajas al momento del pago de la deuda con el Banco Popular de Brasil. El texto que acompaña este número remite a este asunto, al curso forzoso y a la restricción de la circulación de monedas extranjeras:

> El miércoles hemos tenido por obra y virtud de nuestro presidente que, para hacer mal, está hecho a propósito, un decreto ordenando la desmonetización de la moneda brasilera. Una medida tan precipitada. Fue por todo el pueblo

criticada, pero Herrera no piensa en eso, no reflexiona que hay muchísimas familias pobres que se damnifican seriamente con esa medida draconiana, él piensa solo que cotizándose el peso Brasiliano a 57 o 60 centésimos puede pagar los tres millones de deuda que tiene con el Brasil con 1 millón y medio y guardarse en el bolsillo la otra mitad. Herrera no es bobo, que si fuera tal no subía a la presidencia ni nos habría desgobernado hasta hoy. [...] La corriente es la ilegalidad, son los atropellos más repugnantes, es el escarnio de la moral y del pudor político y administrativo que han tomado corte de naturaleza bajo el torpe gobierno de don Julio a quien sus propias ilusiones llegan a hacerle merecedor de la execración y anatema de sus conciudadanos. Durante la Presidencia de ese Don Julio que juró solemnemente al país hacer un gobierno regenerador de moralidad y de cumplimiento de la constitución se consuman todos los días atropellos al derecho del pueblo. El decredo [sic] dragoniano desmonetizando los pesos brasileros de la noche a la mañana es un robo que se hace al pueblo que ayer recibía por su justo valor también en las oficinas públicas y hoy ese peso no vale que la mitad! ¡El pueblo hambriento tendrá que beber hasta la última gota el cáliz Herrerista! ¡Pobre pueblo!».

1893

La República conmemora el desembarco de los Treinta y tres Orientales

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 106, Montevideo, 16 de abril de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA E. De Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 16 de abril de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 38 × 49

Similar a otras representaciones de fechas patrias de este período, la imagen de la República ocupa la centralidad en esta ilustración, en advocación de la alegoría de la patria, de la independencia y libertad aún no conquistadas. Así se la ve maniatada con esposas, observando la luz del sol cuyos rayos dicen «1893». En parte inferior, se representa el desembarco de los Treinta y tres Orientales, y se puede leer: «Si al recuerdo de ese día el corazón se exalta / Miren hoy la Patria si libertad le falta!».

Al arriesgar una posible interpretación, se puede entender como el deseo de esa República por ser libre del gobierno que la presidía en 1893, como antaño lo fue gracias a aquellos orientales que cruzaron el río en 1825. Contextualizada en el tan criticado —particularmente por *La Mosca*— gobierno de Julio Herrera y Obes, la alusión al año 1893, al que la República observa con esperanza, puede hacer referencia a nuevas elecciones que den un cambio de rumbo al país en la votación de un nuevo elenco político.

De esta manera, se utiliza la conmemoración de un hecho pasado y a la figura de la república como forma de ilustrar la disconformidad con el gobierno en el presente de entonces. Si se sigue este razonamiento, las futuras elecciones y el cambio de presidente parecen ser la esperanza para recuperar la libertad perdida.

1893

La República llora la muerte de José Garibaldi

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 113, Montevideo, 4 de junio de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 4 de junio de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 30 × 29

Como en otras representaciones, la asociación de la República y la figura de Garibaldi fue muy utilizada. Los vínculos de Garibaldi con el continente americano, en especial con Uruguay, databan del período de la Guerra Grande, cuando se estableció en Montevideo con su familia y comandó la marina del gobierno de La Defensa, y cuando también triunfó en la batalla de San Antonio, en Salto (1846).

En esta ilustración se puede ver a una República llorando ante un nuevo aniversario de la muerte del héroe republicano. Esta forma de representarla en actitud de duelo fue muy utilizada a lo largo del siglo XIX, particularmente para señalar acontecimientos trágicos en los que perecieron figuras relacionadas con los valores republicanos, que pasan entonces a conformar una tradición de identidad. Sin embargo, esta República también fue utilizada por los diferentes bandos involucrados en las guerras civiles y revoluciones como estrategia publicitaria de justificación (ver los diferentes homenajes a los Mártires de Quinteros, pp. 188-195 y 292).

1893

El presidente Julio Herrera y Obes amenaza de muerte a la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 120, Montevideo, 23 de julio de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 23 de julio de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 23 × 21

Se puede observar una nueva crítica al gobierno de Julio Herrera y Obes a través de esta caricatura, dividida en dos cuadros. En primer lugar, se ve a Francisco Bauzá y a Máximo Tajes bailando en un salón. Además de por sus rasgos, reconocemos al primero por el rosario que lleva colgado, dado su catolicismo, y al segundo, por su uniforme militar. La estampa refiere a la danza electoral, ya que ambos eran candidatos oficialistas por el sector de Herrera dentro del Partido Colorado, pero el proceso político no llevó a ninguno a la presidencia del país, ya que sucedieron a Herrera y Obes: Duncan Stewart (1.º al 21 de marzo de 1894), Juan Idiarte Borda (1894-1897) y Juan Lindolfo Cuestas (1897-1899).

En el segundo cuadro, vemos las consecuencias del gobierno que está por finalizar: el comercio ya muerto y la República, caída sobre el libro de la Constitución, amenazada de muerte por Herrera y Obes, quien levanta su puñal. El presidente presenta su imagen tradicional, el peinado característico, el atuendo de *dandy*. Las orejas de burro y la banderita al tope aluden a lo perjudicial de su acción, tanto para la economía como para la institucionalidad del país.

En particular, se dieron a lo largo de su gobierno y a mediados de 1893 varias medidas arancelarias de proteccionismo industrial que, además de los problemas financieros, fueron vistas como nefastas por parte de las Cámaras de comercio.

1893

Sólo Artigas puede salvar a la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 125, Montevideo, 25 de agosto de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 27 de agosto de 1893 (lámina central)

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

Representación de la República rescatada por José Artigas, que rompe las cadenas que la sujetan para salvarla del ataque de perros cuyas cabezas son las figuras de los representantes políticos de los últimos gobiernos, a los que se les da un carácter negativo y depredador. Amenazada por los dictadores, como Pedro Varela, Lorenzo Latorre y Máximo Santos, y por gobiernos surgidos del fraude electoral como el de Julio Herrera y Obes.

En esta estampa, la República se vincula estrechamente con Artigas, es decir, con un personaje que para 1893 había sido consagrado como prócer de la nación, y por tanto legitimado por sobre los gobiernos, al punto que se lo relaciona con la fecha 25 de agosto 1825 escrita en el sol. Esta fecha y el retrato del prócer son testimonios de la construcción de un relato de los orígenes de la República Oriental, que se retrotrae hasta la *Patria vieja* en un hilo de continuidad. Artigas adquiere aquí la dimensión de fundador de la nación, y de ejemplo de gobierno, de virtud republicana, en contraste con otros gobernantes posteriores, con lo cual la crítica se acentúa con el uso político de un relato histórico en plena construcción. A la luz del ejemplo de Artigas, la República debe ser liberada de sus propios hijos no virtuosos (Islas, 2009, pp. 195-208).

1893

Subiendo el derroche

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 126, Montevideo, 3 de setiembre de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 3 de setiembre de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 25

Diversas caricaturas realizadas a partir de 1890 refieren a los efectos de la crisis económica desatada aquel año. La República en vestimenta popular, tocada de gorro frigio, sostiene la balanza del déficit fiscal, cuyo brazo se denomina «Deuda consolidada uruguaya». En un platillo los componentes de la deuda, que refieren al derroche del gobierno (deudas, presupuestos, equipamiento con Mauser, dietas, deuda con el Brasil, *thés* —en francés, por té—presidenciales, ¿Sarah? ¿por *saraos*, en alusión a las fiestas fastuosas que organizaba el presidente en su residencia?). En el otro platillo un caballero inglés parece aportar el monto de un empréstito para pagarlas. En el marco de las repercusiones de la crisis de 1890, esta ilustración podría interpretarse como crítica al despilfarro y los gastos suntuosos que llevaron a la crisis económica.

Se puede leer debajo: «Subiendo el derroche. Ya ves que baja la deuda el inglés». Estas palabras parecen ser una alusión a los sucesivos empréstitos solicitados por el gobierno para hacer frente a la crisis, en particular a la banca inglesa, cuya influencia en el sector financiero oriental era notoria.

1893

Una acuñación desastrosa

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 130, Montevideo, 1.º de octubre de 1893, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA E. de Solange

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 1.º de octubre de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27 ×34

La presente imagen puede pensarse en relación con las sucesivas críticas al gobierno de Julio Herrera y Obes, particularmente en torno a las inyecciones de metálico. Los sucesivos empréstitos contraídos por el gobierno fueron la forma de hacer frente a las consecuencias de la crisis de 1890.

En la parte superior de la imagen se puede observar un hombre, flotando en un paracaídas, y mirando a través de un telescopio. Sobre este se puede leer: «Una acuñación desastrosa».

El número coincide con la segunda acuñación de monedas de plata, realizadas por medio de la firma Joaquín Casó en Buenos Aires. Dada la baja internacional en el precio de la plata metálica, el costo de la acuñación terminaba siendo inconveniente para la economía del país, como denunció en su momento la prensa.

A la acuñación de moneda y su cuestionamiento como solución a los problemas financieros, se sumaba el saqueo y la corrupción. Herrera aparece a la derecha acaparando parte del dinero.

1893

La influencia directriz

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 132, Montevideo, 15 de octubre de 1893, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

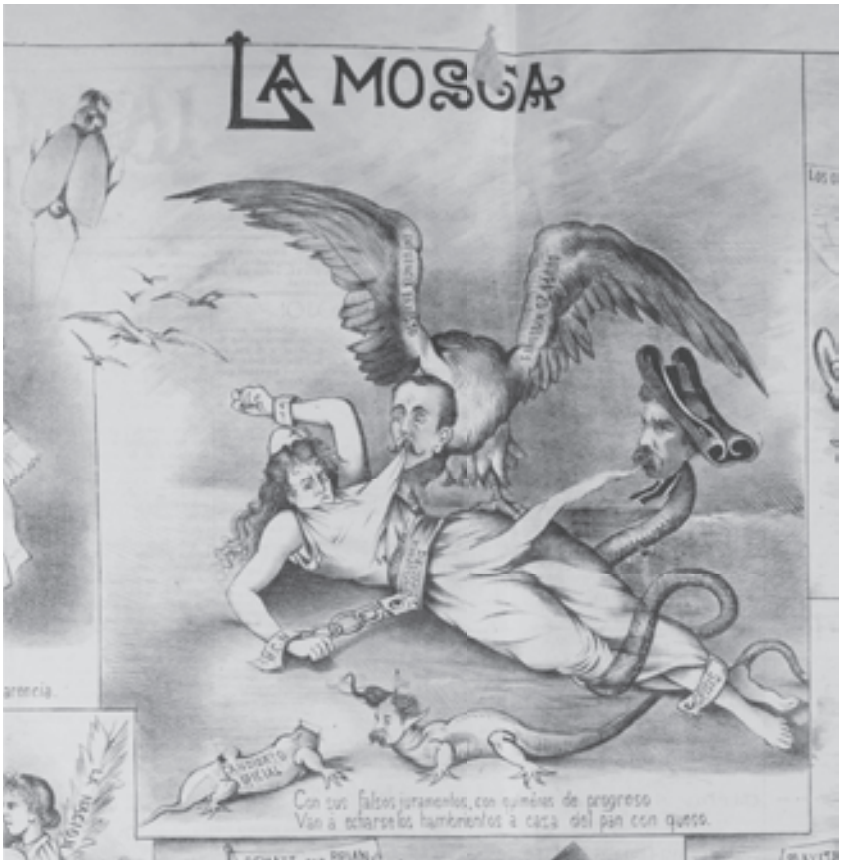
DATACIÓN 15 de octubre de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 29 × 29



La presente ilustración hace referencia a la práctica de la «Influencia Directriz» de Julio Herrera y Obes en las elecciones, en medio de las consecuencias de la crisis económica. Así, se representa a una República encadenada, atacada por distintas *quimeras*. En las cadenas se puede leer «Influencia Directriz», «Crisis», y «F.N.C.». La atacan un ave de rapiña, cuyo rostro es el de Máximo Tajes y por Francisco Bauzá representado como una víbora. Debajo, Herrera, metamorfoseado en lagarto, mira a otro lagarto sin cabeza. En el cuerpo de este último se puede leer «candidato oficial», aunque aún no estaba claramente definido. El texto debajo de la ilustración dice: «Con sus falsos juramentos, con quimeras de progreso van a echarse los hambrientos a caza del pan con queso».

Eduardo Acevedo señala que en 1893 se dieron las elecciones para el Colegio Elector y que la prensa las denominó como «elecciones del partido Marciano» (1934, p. 499), debido a la intervención de la policía y el ejército para asegurar el triunfo de los candidatos oficiales. Refiere también a la concentración, hacia finales de 1892, de todos los resortes de los procedimientos electorales en los representantes del Poder Ejecutivo —jefes políticos y de policía y sus funcionarios dependientes— como se ha señalado en otras ocasiones en que la república aparece desfalleciente, vampirizada, devorada por aves de rapiña (ver pp. 211-212, 268-269 y 270-271).

1893

El fraude electoral

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 139, Montevideo, 3 de diciembre de 1893, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 3 de diciembre de 1893

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19 × 17

Esta representación de la República parece estar relacionada con las elecciones de 1893, llamadas por la prensa —particularmente *El Siglo*— como «las elecciones del Partido Marciano» (Acevedo, 1934, p. 499).

Desde inicios de 1893, bajo lo que se conoció como *influencia directriz*, el Poder Ejecutivo controlaba todas las instancias de preparación, desarrollo y conteo del procedimiento electoral, en virtud de la integración de las comisiones de registro cívico, juzgados de tachas y receptoras de votos. Las elecciones a realizar hacia finales de 1893, definirían el colegio elector para la elección del Senado, y con ello controlar la del presidente en 1894. En ese marco, sumado a la concentración de poder del Ejecutivo sobre los resortes electorales, el gobierno de Herrera y Obes apeló a la coacción de la Policía y del ejército como otra forma de influir en los comicios, esgrimiendo como argumento que era la única forma de garantizar la paz durante su desarrollo.

En esta ilustración puede verse este aspecto representado en una urna que se ve rota ante la presencia de bayonetas. En la misma se lee la palabra «sufragio», haciendo clara alusión a la intervención del poder coactivo en esta instancia electoral. Al lado aparece la imagen de la República, que se encuentra encadenada a un poste, cuyo cartel dice «26 de noviembre» —día en que se habrían de llevar a cabo los comicios—. El significado resulta bastante explícito: estas elecciones, lejos de representarla, amenazan al régimen republicano y sus garantías, por el fraude electoral y ponen a la República encadenada a merced del Gobierno electo por este mecanismo.

1894

Fenómeno político

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 152, Montevideo, 4 de marzo de 1894, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 4 de marzo de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 31

El 1º de marzo de 1894, la presidencia de Julio Herrera y Obes llegaba a su fin y la Asamblea General debía elegir al próximo mandatario: el candidato debía tener al menos 45 votos para su proclamación. Sin embargo, por 21 días no se llegó a dicho número, y sucesivos candidatos fueron subiendo y bajando su postulación. En ese período, el presidente del Senado, Duncan Stewart, asumió el cargo de presidente interino. Según Eduardo Acevedo, la prensa de la época señalaba este fenómeno como una estrategia del expresidente para «impedir la elección presidencial o, más bien dicho, en sustituir la elección por un interinato del presidente del Senado, durante el cual se abordaría la reforma constitucional, se suprimiría el artículo prohibitivo de la reelección de los presidentes y volvería el mismo doctor Herrera al gobierno por otros cuatro años» (Acevedo, 1934a, p. 9).

Esta imagen se puede interpretar como la representación del sufrimiento de la República durante el trabajoso parto de este *fenómeno político*, pergeñado por Herrera. La vestimenta de ambos invoca una pareja real, puesto que portan mantos ribeteados de armiño. Stewart lleva una corona por la que asoma el peinado característico de la personificación caricaturesca de Julio Herrera, en alusión a la voluntad de perpetuarse en el poder tras la proyectada reforma. El gorro frigio y la actitud doliente identifica a la figura femenina como una alegoría de la República, entristecida ante el alumbramiento del *fenómeno político*, que tiene la forma de un gato en actitud burlona. La imagen de este animal era asociada continuamente al fraude electoral, al engaño, a la maniobra política, aspecto señalado reiteradamente por el dibujo humorístico durante el gobierno de Herrera y Obes. Por debajo de las mantas, otros animales refieren a la traición, la astucia, la bajeza de intenciones, la voracidad, cualidades que

se atribuyen a la víbora, cuya cola se asoma, o al caimán, cuya cabeza y patas parecen indicar una actitud al acecho.

La leyenda que se puede leer debajo: «¡Llora llora, Urutaú! en la tierra [del] Uruguay / Un gran fenómeno hay de gatuna virtud / ¡Llora, llora... Oriental! madre de Treinta y Tres! / ¡Alza!... acaba tu mal; sé valiente otra vez», evoca el poema de Carlos Guido Spano, Nenia, que comienza diciendo: «¡Llora, llora urutaú! / en las ramas del yatay, / ya no existe el Paraguay / donde nací como tú / ¡Llora, llora urutaú!». La composición narra la historia de una mujer que llora la muerte de toda su familia en el campo de la guerra contra la Triple Alianza. Al verse sola, y a su país arrasado, se interroga sobre el dolor de haber sobrevivido y a la futilidad cruel de la guerra. En la caricatura, el llanto del urutaú incita a la República a alzarse otra vez y a terminar con el fraude.

Tanto como el gato, el caimán fue otro animal elegido para animalizar a Julio Herrera y Obes en la crítica acerba de la caricatura política. Como puede observarse en otra de las representaciones, el *caimán Herrera* se devora la alegoría de la República. Lleva en su grupa a un burro que parece representar al presidente interino, Duncan Stewart. Parece aludir también a la inestabilidad política durante su interinato, al ensayo de diferentes candidaturas y a la posibilidad de un golpe de estado, finalmente abortado.

1894

El caimán Herrera

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 154, Montevideo, 18 de marzo de 1894, p. 2.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 18 de marzo de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19 × 17

1894

El Via Crucis de la República Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 155, Montevideo, 25 de marzo de 1894, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 25 de marzo de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 25

Como se ha observado en otras oportunidades, en esta imagen (publicada en el marco de la celebración de la Semana Santa) se puede ver la representación de la República en el *via crucis*.

En una sucesión de cuadros se muestra cómo la República es conducida por las maniobras de Julio Herrera y Obes hacia su crucifixión y muerte. El relato finaliza con la elección de Juan Idiarte Borda como presidente (con 47 votos, como se señala en el cuello de la República), gracias a la influencia del exmandatario. El significado parece bastante explícito, siendo una alusión a la elección de Idiarte Borda como nuevo presidente, tras 21 días de interinato y de sucesivas votaciones. Un aspecto interesante en esta ilustración puede ser

visto en el segundo cuadro. Allí se ve a la República y a Herrera maniatados; este último señalado como «Barrabás», el criminal exculpado por la multitud. Detrás se encuentra la representación del pueblo, como una oveja que se lava las manos (quizás en representación que alude a Poncio Pilatos, indiferente a los hechos, en una valoración negativa de la actitud pasiva que se le atribuye a la ciudadanía).

Al pie de la ilustración se ven varios gatos —utilizados en este contexto para representar el fraude— con gestos sonrientes. El texto que acompaña la imagen ahonda más el significado: «Quede libre Barrabás! ¡Crucifiquen la Nación! /Así gritan en montón los gatos y los demás.../ Mientras el pueblo soberano que hace de Poncio Pilatos. /Se lava una y otra mano, con contento de los gatos». De esta manera, *La Mosca* parece estar criticando abiertamente al pueblo por no hacer nada ante las acciones de Herrera y Obes y sus seguidores. Al igual que en el relato bíblico, el pueblo ha elegido a Barrabás en el lugar de la República.

En el tercer cuadro se reproduce la sexta estación del *via crucis*, donde la República avanza llevando la cruz del colectivismo y se encuentra con el pueblo en forma de carnero que, en el lugar de Verónica, le ofrece un harapo para limpiarse la cara y en el que su imagen queda impresa. La imagen cubre con el manto de la duda la dignidad del pueblo soberano, así como su capacidad para elegir bien, en momentos en que se debatía la forma y los límites del derecho al voto.

En la escena de la crucifixión, se observa la cruz con un cartel que reza «robos», un gallo simbolizando la presión de la policía y el ejército en los días en que se dio la elección presidencial, Julio Herrera y Obes y el pueblo carnero como soldados romanos, y los dos órganos de prensa favorables a Herrera —*El Heraldo* y *La Nación*— como sus cómplices en la formación de la opinión pública.

1894

Espectáculos públicos

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *Caras y Caretas*, año I, n.º 13, Montevideo, 27 de mayo de 1894, pp. 100-101.

AUTOR DE LA OBRA Juan Sanuy

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 27 de mayo de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 36

Esta doble imagen puede leerse en el contexto de la sucesión presidencial de Julio Herrera y Obes a Juan Idiarte Borda. El expresidente era señalado por mantener su influencia en la elección de candidatos, de la que aparentemente tampoco habría escapado la candidatura del segundo. Sin embargo, la caricatura parece indicar que el nuevo presidente buscó alejarse de su antecesor.

En la sección izquierda, Herrera aparece sobre el escenario en el papel de la bailarina Loïe Fuller, nombre artístico de Marie Louise Fuller (1862-1928), de origen estadounidense, quien en 1891 creó la «Danza serpentina», que presentó con gran suceso en el teatro *Folies Bergère* en París, dando vida y dinamismo a las líneas del *art nouveau*, a los movimientos en látigo y a las asociaciones con los pétalos de las flores. Al utilizar grandes telas como traje, convenientemente iluminadas —en el caso de la caricatura vemos en el ángulo inferior derecho a un colaborador del presidente iluminándolo con dos linternas— y que sostenía con varillas, lograba un movimiento continuo y un efecto mágico al agitarlas

Publicidad de la presentación de Loïe Fuller. BN-FR, Jules Chéret, «Folies- Bergére, La Loïe Fuller», afiche, tinta sobre papel, 1893, 90 × 124 cm.

Publicidad de la presentación de Loïe Fuller. BN-FR, Pal, «Folies-Bergére, La Loïe Fuller», afiche, tinta sobre papel, 1897, 130 × 91 cm.

con los brazos. La bailarina desaparecía prácticamente bajo los pliegues que formaban las telas. Sus actuaciones en París le dieron fama mundial: fue pintada por Toulouse Lautrec y actuó en la Exposición Universal de 1900.

En las telas representadas en la caricatura del presidente saliente Julio Herrera y Obes, remedando a la bailarina ilusionista, se despliega una serie de objetos que figuran en forma reiterada en las ilustraciones de esta revista. Las leyendas e ilustraciones aparentemente estampadas en las telas aluden al engaño, al fraude y al ocultamiento en relación con cuestiones políticas, económicas y gubernamentales en el marco del reciente gobierno de Herrera: una locomotora, en referencia al negociado con la empresa del Ferrocarril del Norte; cifras astronómicas de gastos y empréstitos; *clavos*, en el uso metafórico y coloquial del término, al referir al curso forzoso y a la depreciación consiguiente de los billetes del Banco Nacional, inconvertibles en oro; finalmente bailarinas, en alusión a los medios teatrales que frecuentaba el presidente y lo hacían aparecer tanto de dudosa moralidad, como afecto a una vida de despilfarro y prodigalidad frívola.

En la imagen derecha puede verse al recientemente electo, Juan Idiarte Borda patinando con la República de la mano, y detrás se ve a Julio Herrera y Obes caído en el piso. Debajo se puede leer: «Oh, ¡qué dulce es patinar en tan buena compañía! Más cuidemos ¡a fe mía, no me vaya a resbalar!», expresión con la que el nuevo presidente señala su prevención ante el período de gobierno que inaugura. La vestimenta que lleva Idiarte Borda lo relaciona con su origen vasco, su actividad rural y su aptitud deportiva como aficionado al juego de la pelota al frontón, que le valió el mote de *el Pelotari*.

1894

Las repúblicas hermanas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 164, Montevideo, 27 de mayo de 1894, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 27 de mayo de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19 × 22

En conmemoración del 25 de Mayo, *La Mosca* publicó esta imagen en la que se puede ver a la República Argentina y la del Uruguay estrechándose las manos.

Esta tradición de mostrar las buenas relaciones entre ambos países a través de la personificación de las dos repúblicas, en este caso en su advocación como dos damas elegantes, con vestimenta a la moda estampada con las respectivas banderas y tocadas con gorro frigio, muestra una forma de representación de singular de interés. La fraternidad entre ambos Estados —y gobiernos— se traduce al compartir la imagen de la República como un componente clave de su identidad, colocándose a una y otra como iguales, y en un paisaje portuario —punto neurálgico sobre el cual han girado sus relaciones históricas— a uno y otro lado del Río de la Plata.

1894

Conmemoración del aniversario del nacimiento de José Artigas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 168, Montevideo, 24 de junio de 1894, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 24 de junio de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 31

Al conmemorar una nueva fecha patria, *La Mosca* decidió recordar el nacimiento de José Gervasio Artigas. Es interesante que la centralidad de la imagen sea la propia República, más allá de la obvia alusión a la figura de Artigas —cuyo rostro puede verse en el pabellón nacional—.

Esto permite pensar que, a pesar de celebrarse el 130.º aniversario del nacimiento del *fundador de la patria*, su imagen no ha desplazado aún a la figura de la República como representación de la nación. Como puede verse en otros casos, la figura central de muchos de los festejos patrios en este período no son los héroes. Estos están presentes, y tienen un lugar importante al acompañar a la figura principal, en rol protagónico, que es la figura femenina y polisémica de la república/patria/nación/libertad.

Se podría decir que esta imagen da cuenta de un momento en la construcción de la nacionalidad oriental/uruguaya: el panteón heroico se estaba edificando, pero la alusión a la república continuaba siendo la figura central en el *culto nacional* y la adhesión al sistema político como su componente intrínseco fundamental, en una concepción *cosmopolita* de la nación.

1894

Las dos Bastillas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 171, Montevideo, 15 de julio de 1894, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 15 de julio de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 ×49

En una nueva oportunidad, *La Mosca* utiliza una fecha de significación histórica para criticar la situación del país; en este caso, la toma de La Bastilla. Al ser un acontecimiento estrechamente relacionado con la figura de la República —más específicamente con la *Marianne*—, en esta imagen se puede observar a la República francesa junto a la uruguaya.

En una comparación entre La Bastilla francesa con lo que sería La Bastilla uruguaya, la imagen muestra de un lado la representación de los acontecimientos del 14 de julio de 1789, cuando el pueblo de París asaltó la cárcel y dio comienzo a la revolución. El acto adquirió un carácter simbólico, al asociarse a la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano y al principio de la soberanía de la nación como la base del poder político.

En el otro cuadro de la imagen se ve una representación de la situación del Uruguay: dos soldados en apariencia de gatos, en torno a un cañón en el que se apoya una urna electoral con esa leyenda. La denuncia del fraude que representa esta imagen, parece indicar que *la bastilla uruguaya* es conquistar la pureza del sufragio y, con ello, la auténtica expresión de la soberanía de la nación. En el extremo derecho se puede ver la imagen de un gaucho —forma que se adopta entonces como característica para representar al pueblo oriental—, observando con gesto desafiante y comprometido a la sombra del pabellón nacional. En el medio se encuentra la República francesa señalándole a su par uruguaya lo que acontece en su suelo. Esta última mira con gesto de desagrado la situación presente del país. El texto de la imagen parece dejar claro cuál es el sentido de esta ilustración:

> La voz de Mirabeau en la tribuna / Como el rayo al vibrar atruena y brilla / Y muestra al derrumbarse la Bastilla / A Francia libre en su mayor fortuna. / Nuestra Bastilla son las elecciones: / Y cuando el entusiasmo patrio vibre, /De Juan Soldao en santas explosiones, / ¡Veremos la Nación de Artigas, libre!

Al igual que en otros casos estudiados, esta ilustración apela a un momento histórico para criticar el presente del país. La alusión al fraude de las elecciones —señalado a través de la imagen del gato— como el gran mal que aqueja al país, es un llamado a que el pueblo se rebele contra gobiernos que buscan sus propios intereses. La figura de *Juan Soldao* es una clara alusión al pueblo, el encargado de poner fin a esa situación. *Juan Soldao* alude posiblemente, con ortografía criollista, al personaje popular de un cuento tradicional de Andalucía, que denuncia la ingratitud del servicio al rey, obtiene de Dios un morral mágico en premio a su solidaridad y burla a Lucifer y a San Pedro por su astucia (Böhl, 1859, pp. 124-137), y con seguridad al personaje del drama criollo, satírico-político de Orosmán Moratorio, estrenado en 1893 y editado en Montevideo por José Escribanis en1894.

Si se observa el poema que se publica en este mismo número, titulado «La Bastilla», escrito por Pancho Suarez, se puede advertir este llamado a la rebelión. Al alabar las acciones del 14 de julio de 1789, hacia el final de la composición dice:

> Resignados, sin rubor, / Miramos nuestros reveses... / ¡Cuánto os envidio, Franceses, / Vuestra altivez y valor, / Cual vuestro antiguo dolor / Son nuestros mismos dolores / Y aún sufrimos los horrores, / Con alma poco patriótica, / De una tiranía exótica / ¡Y despóticos señores! [1]

Al mirar la representación de ambas repúblicas puede notarse el detalle que la francesa lleva gorro frigio. En cambio, la uruguaya tiene el sol de su pabellón sobre su cabeza. La ausencia del gorro frigio parece reforzar la idea de que aún no es libre, sino que debe terminar su tarea; todavía le falta a la República uruguaya tomar su Bastilla, la prisión de la verdadera expresión de la soberanía: el fraude electoral. También podría tratarse de una versión local de la imagen, al estilo de las representaciones de Pablo Nin y González o de Juan Manuel Blanes (ver pp. 180-187 y 358-359), cuyas figuras parecen construir una tradición propia de los uruguayos (Burucúa *et al.*, 1990b).

A modo de resumen, la representación de «Las dos Bastillas» apela a uno de los eventos más estrechamente vinculados con la República, para criticar el sistema electoral del presente. Su crítica da cuenta de que, hasta no terminar con ese mal, la República uruguaya no será libre —no podrá portar su gorro frigio— y es el deber de *Juan Soldao* —el pueblo— remediar la situación.

1 *La Mosca*, n.º 178, Montevideo, 15 de julio de 1894, p.1, Pancho Suárez, «La Bastilla».

1894

La polenta del presupuesto

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 173, Montevideo, 29 de julio de 1894, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 29 de julio de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

En la escena representada participan varios personajes del gobierno, como Julio Herrera y Obes vestido de cardenal y Juan Idiarte Borda de vasco, pero nos interesan las dos figuras del ángulo superior derecho. Allí la República es golpeada con el corcho de una botella, descorchada por un militar, apuntándola. La botella dice «Vino del Salto». Este departamento fue uno de los principales productores de vinos a finales del siglo XIX. Tanto por el volumen de su producción como por su ubicación a orillas del río Uruguay —lo que facilitaba las comunicaciones fluviales— fue un polo de desarrollo para dicha industria:

> En relación a este tema, merece recordarse el proyecto de Pascual Harriague —de exportación de vinos hacia la región— que incentivó las inversiones en viñedos y bodegas en Salto, en la fase especulativa que precedió a la crisis de 1890 (Beretta Curi, 2010, p. 71).

En un juego de ideas, la botella se convierte en un cañón y alude a la continua amenaza de levantamientos armados, que se apartaban de las normas de convivencia política que esgrimía la Constitución de 1830.

1894

Caras y Caretas conmemora la independencia de la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *Caras y Caretas*, año I, n.º 26, Montevideo, 25 de agosto de 1894, portada.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 37

Número especial de *Caras y Caretas* en conmemoración a los festejos por el 69.º aniversario de la Declaratoria de la Independencia. Estos festejos revistieron un despliegue importante de ornamentación en las principales calles, plazas y edificios de la ciudad (ver pp. 336-338). Esta publicación trae en su interior distintas composiciones poéticas y textos alusivos a las figuras patrias más importantes. Adjuntas los retratos de los miembros de la Comisión de Festejos, acompañados de más composiciones poéticas y prosas patrióticas.[1]

La imagen de esta ficha pertenece a la tapa de este número, donde se puede apreciar una república parada en un pedestal que dice «1825-1894» y que está en posición similar a la que yacía sobre la fuente alegórica en la plaza Independencia: vestido, pabellón nacional en mano, y gorro frigio sobre su cabeza. Finalmente, al costado de la República, se puede ver una representación del himno nacional, con medallones de sus compositores —Debali, Quijano, y Francisco A. de Figueroa—.

1 *Caras y Caretas*, n.º 26, Montevideo, 25 de agosto de 1894.

1894

Caras y Caretas conmemora la independencia de la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *Caras y Caretas*, año I, n.º 26, Montevideo, 25 de agosto de 1894.

AUTOR DE LA OBRA Diógenes Héquet

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 6,8 × 14,6; 5,6 × 15,5; 8 × 18; 8 × 15.6; 6,2 × 14,4

En las páginas centrales de este número especial, la revista incluye la letra completa del himno nacional ilustrada por alegorías de la república que adoptan características que permiten relacionarlas con las representaciones republicanas antes vistas. Así, una de ellas rompe las cadenas, lleva una túnica, un gorro frigio y una espada envainada, en advocación de la libertad. La segunda con una toga y gorro frigio, sostiene un pabellón nacional con la mano derecha y una espada desenvainada en la otra, posiblemente evocando la patria. La tercera —que ocupa la centralidad de ambas páginas— con peplo y gorro frigio, levanta una lanza con su mano derecha, y carga un puñal con la izquierda, al modo de la independencia. La cuarta representación —con una forma y vestimenta muy similar a la primera— lleva sobre su cabeza una corona de laureles, sostiene el escudo nacional en su mano izquierda, una espada en la derecha y semeja estar flotando sobre nubes mientras el sol resplandece detrás: parece representar la república en sí misma. Finalmente, se puede apreciar una quinta figura que lleva una vestimenta similar, levanta su mano derecha mientras apoya la otra sobre un altar: posiblemente aluda al juramento de lealtad a la patria intrínseco al himno nacional.

1894

¡Allá!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *Caras y Caretas*, año I, n.º 26, Montevideo, 25 de agosto de 1894.

AUTOR DE LA OBRA Diógenes Héquet

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 33 × 45

Número especial de *Caras y Caretas en* conmemoración del 69.º Aniversario de la Declaratoria de la Independencia.

Esta representación de la República se publica en este número especial, como una lámina desplegable y suelta a página entera. Se puede apreciar una república montada en un caballo junto a la figura de un gaucho. Titulada «¡Allá!», en la lámina la república señala la dirección hacia donde debe encaminarse el jinete. Esta personificación de la república puede pensarse como la manifestación de un espíritu-guía para la acción ciudadana; es decir, la república aparece aquí como la idea que señala el camino para el pueblo, representado como un gaucho/paisano joven. Es bajo este concepto, el de la pertenencia a la nación republicana —bajo esta forma de Gobierno, con los derechos y las obligaciones que implica— que cada ciudadano debe marcar su rumbo.

La república como régimen político y expresión de la soberanía nacional parece pensarse en esta representación tanto como una realidad presente cuanto como un horizonte de expectativa: la ampliación del voto y la formación de la ciudadanía parece ser el medio para su consecución.

1894

25 de Agosto 1825-1894

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 177, Montevideo, 25 de agosto de 1894, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

En el marco de los festejos del 25 de agosto en 1894, *La Mosca* publica esta ilustración en sus dos páginas centrales. Los «héroes» acompañan con sus retratos en medallón o clípeo la centralidad de la república en la conmemoración de la fecha patria.

Esta modalidad de representación, que asocia la alegoría republicana a los retratos de los hombres ilustres que con sus gestas contribuyeron a constituirla, comienza a marcarse como una transición entre la representación abstracta del concepto en la alegoría más o menos universal e ideal y la identificación de la nación con un panteón de héroes. En esta línea de representación la alegoría femenina adquiere primero un valor adjetivo en monumentos, retratos y láminas, hasta casi desaparecer por completo de la imaginería de la nación, sustituida por la efigie de los héroes.

Otro aspecto a señalar es el fuerte carácter americano de esta advocación de la alegoría. La vestimenta de adquiere una entonación americana, eventualmente gauchesca, en la que la toga remeda los pliegues del chiripá y el manto evoca la terminación con los flecos del poncho, mientras que las ojotas sustituyen a las cáligas. Se aleja pues del modelo neoclásico característico de la iconografía de la revolución francesa. Sostiene el pabellón nacional y al mirar directamente al lector lo obliga a reparar en el sol de la patria que encabeza el grabado. El carácter criollo o americano es reforzado por la presencia del cóndor sobrevolando la

1894

La República
Oriental
se declara libre
e independiente
1825 Agosto 25
1894
Homenaje de
la Imprenta y
Litografía Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 2, lámina n.º 23; MHN-UY Colección Iconográfica E-X-ART.13.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta y Litografía Oriental

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32,5 × 54 (BN-UY); 34,5 × 56 (MHN-UY)

bahía de Montevideo, ave colosal que la transporta entre sus alas desplegadas. Esta ave es un símbolo característico del americanismo, aspecto no menor si se tiene en cuenta las relaciones diplomáticas al momento de los festejos del 25 de agosto de 1894.

Una asociación similar se puede observar en otra lámina, publicada por la Litografía Oriental con motivo de la misma celebración, que presenta la figura de una república sedente, triunfante, serena, en actitud maternal, rodeada de geniecillos de la libertad. Encabeza un conjunto monumental alegórico que evoca el origen de la constitución de la República Oriental, libre e independiente.

En el centro, tres medallones señalan la jerarquía de los héroes fundadores: Artigas anciano, Juan Antonio Lavalleja, jefe de la Cruzada y gobernador de la

Provincia Oriental y Fructuoso Rivera, primer presidente del Estado Oriental bajo la Constitución de 1830.

La inspiración francesa y española, con cierta impronta de vestuario teatral de los diseños del grabado puede observarse en varios aspectos. En la cima, la representación de la república es universal, porta la túnica, el gorro frigio, las coronas de laurel y olivo que también se ubican como ramos que enmarcan el conjunto.

A la izquierda de los héroes, tras los que se despliega una panoplia que reúne el pabellón nacional y las banderas de Artigas y de los Treinta y Tres, se ubica una figura de la república en su advocación local en versión de Atenea, con una vestimenta ricamente ornamentada con guardas y apariencia de bordados, no exenta de cierto exotismo quizás de inspiración romántica. Porta gorro frigio, ostenta el sol en la coraza del pecho; sostiene el pabellón nacional en una mano, el libro de la Constitución en la otra y en su pierna izquierda se apoya el escudo nacional, que se posa en tierra junto a ramas de roble. A su izquierda, el ángel de la guerra o una joven victoria le rinde su espada.

Inmediatamente adelante, una pareja de niños, coronados de olivo y laurel, en representación del país joven, despliega la cinta en la que puede leerse el título y motivo de la representación. La imagen severa de la matrona clásica ha sido reemplazada por una percepción romántica y amorosa de la república como una madre afectuosa y protectora, de tranquila belleza, en el ideal femenino de la época.

En el friso frontal del basamento del conjunto monumental, que rememora la forma de un altar, en particular el *ara pacis* de Augusto en Roma, se puede observar la reproducción en relieve del cuadro de Juan Manuel Blanes, «El juramento de los Treinta y Tres», y al fondo de la imagen, la bahía de Montevideo con barcos fondeados y el Cerro.

Como observa Ernesto Beretta, las figuras de aspecto infantil y juvenil de carácter simbólico que se reparten por la composición «incorporan el aire festivo asociado a la alegría popular y a los festejos de la Independencia» (Beretta García, González y Cazet, 2014, p. 190).

1894

Conmemoración de la Declaratoria de Independencia

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN CdF IM-UY Archivo histórico 0064FMHB; CdF IM-UY Archivo histórico 0063FMHB

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Fotografía

TÉCNICA Gelatina sobre placa de vidrio

MATERIALIDAD Vidrio, emulsión de gelatina y plata

DIMENSIONES (cm) 25 × 20

Para los festejos programados para el 69.º Aniversario de la Declaratoria de la Independencia, el gobierno destinó una importante cantidad de recursos para la organización y decoración de la ciudad. La prensa de época justifica este gran despliegue por una disposición legislativa que establecía celebrar con gran pompa las fechas cada cuatro años.[1] Además de ese argumento para justi-

1 *El Siglo*, Montevideo, 4 de agosto de 1894, «La Comisión de Festejos para la conmemoración de la Independencia Nacional».

Vistas generales de la Plaza Independencia en ocasión de los festejos. CdF IM - UY Archivo histórico 0058FMHB y 0059FMHB.

ficar los gastos para la celebración del 25 de agosto, este esfuerzo por parte del gobierno podría pensarse sobre la base del contexto regional; particularmente en torno a las tensiones entre Brasil y Uruguay por la Revolución Federalista en Río Grande del Sur. Podría pensarse esta celebración como una forma de acercamiento entre ambos gobiernos.

Según *El Siglo*, los preparativos para la conmemoración del sexagésimo noveno aniversario de la Declaratoria de la Independencia daban cuenta de la dimensión que tomarían los festejos patrios, lo que comprobaba al hacer una descripción pormenorizada del proyecto para la decoración de la ciudad: para la plaza Cagancha se disponía cerrarla con «un gran baluarte», guarnecido de cañones, y donde se levantará un torreón el cual estaba «coronado por una artística alegoría de la libertad». Se había pensado en un «gran arco morisco en el centro del baluarte, de proporciones tales que serviría de marco a la estatua de la Libertad». Sin embargo, la Comisión de Festejos modificó esta parte del proyecto, estableciendo una «reproducción fiel de la portada de la antigua ciudadela de Montevideo, convertida más tarde en el Mercado Viejo y cuya portada adorna actualmente el frontis de la Escuela de Artes y Oficios». Estas construcciones efímeras serían iluminadas con luces variadas.

En la plaza Independencia se elevaría en el centro un gran arco del triunfo, de aproximadamente 24 metros de alto. Tendría una inmensa cúpula que «sustentará la estatua de la libertad, circundada de trofeos alegóricos». Las columnas de este arco contarían con trasparentes que reproducirían «uno, el cuadro de los Treinta y Tres del pintor Blanes, otro el cuadro de la batalla de Las Piedras, el tercero una vista de la Piedra Alta, paraje en que se juró la Constitución [sic] y el último representando el acto de la solemne entrega al general Artigas de la espada de honor que en premio a sus servicios a la causa de la independencia, le discernieron algunas de las provincias argentinas». Se colocarían transparentes con lemas de trecho a trecho, y en el centro del arco una gradería «cubierta por un gran dosel, sostenido por elegantes mástiles, adornados de guirnaldas». En el centro del semicírculo formado por estas graderías, se ubicaría un tablado «donde se oficiará la misa campal y más tarde se efectuará la entrega de medallas a los guerreros del Paraguay». Una vez realizados esta parte de los actos, las graderías serían retiradas para dejar libre la circulación. En distintos ángulos de la plaza, y frente a la casa de gobierno, se dispusieron ocho columnas, «profusamente iluminadas y coronadas por un hermoso minarete [que] medirán un metro cuarenta centímetros de lado y once metros de altura, tendrán transparentes con lemas alusivos». Donde terminaba 18 de Julio, en el centro de la vereda, se colocaría «una gran fuente luminosa que seguramente será uno de los detalles que más llamará la atención en los adornos proyectados». Sobre la fuente, se indica que revestiría grandes proporciones, compuesta de luminosas cascadas, una inmensa cúpula, y en el centro «se elevará una alegoría de la patria». La plaza sería rodeada de columnas profusamente decoradas que ayudarían a soportar los arcos de iluminación, y adornarían también la calle Sarandí y la plaza Constitución. Por 18 de Julio, las cuadras entre las plazas Independencia y Cagancha serían sumamente iluminadas, teniendo a ambos lados, de trecho en trecho, «ligeros y elegantes pilares adornados en follaje y trofeos de armas. Esos pilares irán unidos por arcos, que ostentarán en el centro resplandecientes soles que serán otros tantos focos de luz eléctrica». En el centro de la calle se dispondrían columnas con focos de luz.

En la plaza de armas se proyectarían atractivos espectáculos «que en otras épocas ofrecían las fiestas de carácter oficial». En un amplio pabellón construido al efecto, acróbatas, juglares y clowns demostrarían sus «habilidades». También habría un «gabinete óptico, y en distintos puntos de la amplia plaza habrá calesitas, cucañas, juego de la piñata, etc. etc.». Se lanzarían fuegos artificiales para completar el espectáculo.[2]

En otro de sus números, *El Siglo* informaba que «durante las fiestas recorrerá las calles un monumental carro alegórico, arrastrado por ocho hermosos caballos. Llevará una estatua representando a la República y 19 niñas vestidas con los colores nacionales, simbolizando los departamentos».[3]

También se proyectó una obra sinfónica para esta fiesta, a cargo del compositor uruguayo Tomás Giribaldi. *El Siglo* expresaba que sería presentada en el Politeama el viernes 24 de agosto, como parte de los festejos, y que terminaba «en una grandiosa apoteosis que da su nota más alta y avasalladora al levantarse el telón, y aparecer la estatua de la Libertad con las banderas oriental, argentina, paraguaya y brasilera entrelazadas. Se ha elegido el viernes 24 para la ejecución de esta gran sinfonía, cuya combinación permite anticipar que será de un efecto potente, por ser ese día el del reparto de las medallas».[4]

Las fotografías de los días del festejo permiten observar varias de las decoraciones descritas. Los programas dan cuenta de que las actividades fueron llevadas a cabo en tres días: 24, 25 y 26 de agosto.

El 24 por la mañana se programó la recepción oficial de las comisiones militares argentina y brasilera. Al mediodía ocurriría la misa campal a cargo del obispo de Montevideo —que por el mal tiempo no se pudo oír y debió posponerse—, para luego pasar a la entrega de medallas a los excombatientes de la Guerra del Paraguay, terminando el día con una noche de gala en los distintos teatros de la ciudad. El día 25 comenzó con dianas al amanecer, y la distribución de socorros a los pobres a cargo de la Comisión de Damas. A la una de la tarde se programó el tedeum en la catedral, para luego dar paso al desfile de escolares que colocaron coronas de laurel en la estatua de Artigas erigida para la ocasión —ubicada frente al palacio de gobierno—. Tras el desfile, se pasó revista militar a las tropas del Ejército nacional, y a las siete de la tarde se procedió a una marcha de antorchas partiendo desde plaza Cagancha. A la noche, los festejos terminarían por ese día con una función de gala en el Teatro Solís, donde se distribuyó el premio al poeta ganador del certamen en honor al aniversario de la Independencia. Para el último día de los festejos se llevó a cabo una gran fiesta hípica en el Hipódromo Nacional de Maroñas, con desfiles militares entre las carreras. De noche, nuevas funciones de gala en los distintos teatros de la capital.

2 Todas las citas en *El Siglo*, Montevideo, 3 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de Agosto».

3 *El Siglo*, Montevideo, 5 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de Agosto».

4 *El Siglo*, Montevideo, 22 de agosto de 1894, «Las fiestas del 25 de Agosto».

1894

Uruguay-Brasil
Número especial
de la *Ilustración Sul Americana* dedicado
por la Comisión
Militar Brasilera a
la Comisión Militar
de la República
Oriental
del Uruguay

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Hemeroteca. Col. 3294, p. 1.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

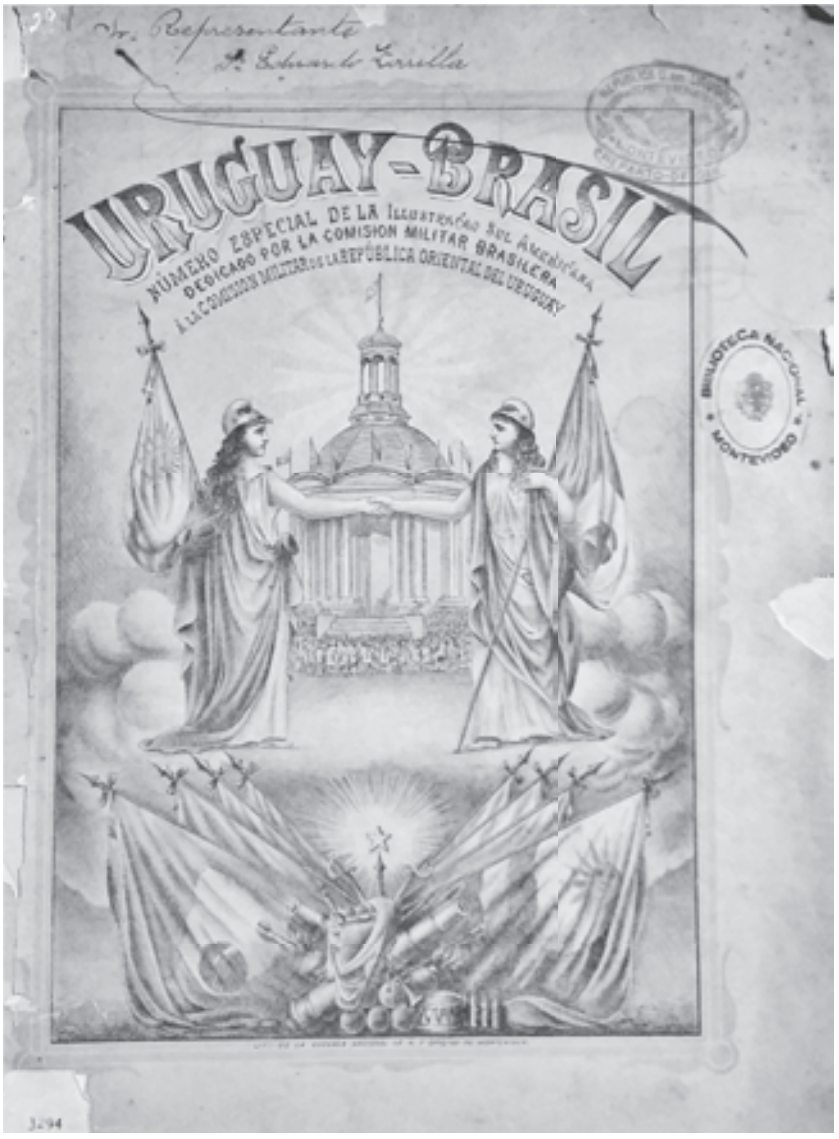
DATACIÓN Noviembre de 1894

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19,9 × 28,2



En virtud de un convenio entre los gobiernos de los países miembros de la Triple Alianza, se entregaron medallas a los «guerreros del Paraguay» de las tres naciones aliadas. Para cumplir con la ceremonia, que se hizo en fechas conmemorativas para cada uno de los países miembros, se formaron comisiones militares, que fueron responsables de la entrega recíproca de las condecoraciones.

Este número extraordinario de la *Illustração Sul Americana* conmemora la visita de la Comisión Militar del Uruguay para participar en los festejos del 5.º aniversario de la proclamación de la república en Brasil, en noviembre de 1894. Esta comisión llevó las medallas que el Gobierno uruguayo otorgaba a los «guerreros del Paraguay» brasileños.

En su portada se presenta una ilustración confeccionada por la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo, donde se observa a las repúblicas hermanadas, estrechándose las manos «en acto fraternal e imponente» (p. 8). Ambas participan de la versión neoclásica de la alegoría. Dos figuras femeninas

de cutis blanco y cabello oscuro, llevan peplo y el gorro frigio. Portan los pabellones nacionales de los respectivos estados. Detrás de ellas aparece el pabellón conmemorativo, un palco que replica la cúpula del Pantéon, templo de la República en París, mientras una multitud que observa el evento: el encuentro se contextualiza en un lugar y fecha determinados: en la plaza de la República en Río de Janeiro, celebrando el quinto aniversario de los Estados Unidos del Brasil. Al pie, la consabida panoplia que reúne las banderas de los aliados con armamento, tambores y clarines en abigarrado conjunto.

Al resaltar la importancia que reviste el hecho que conmemora este número especial, se señala que la capital «palpita de contento por la honrosa visita de los representantes militares de la simpática y varonil República Oriental del Uruguay» quien «desde las distantes épocas de su desarrollo político y social, se preparó para constituirse libre, autonómica e independiente». La hermandad tiene bases políticas, pero también étnicas, en un sugestivo blanqueamiento que ignora a los negros e indios: «las dos repúblicas descienden de la misma rama del majestuoso árbol de la raza latina» (p. 1).

Al finalizar se señala que, además de honrar a quienes participaron en la lucha contra la tiranía en el Paraguay, la entrega de medallas por parte de los orientales es una demostración del «alma de los pueblos, pertenecientes al mismo grado de civilización». Orientales, brasileños y argentinos «constituyen este imponente agrupamiento humano, que se perfecciona cada vez más en cultura y progresivamente desarrolla sus fuerzas en el continente del Sud». Al mismo tiempo, se destacaba que la celebración demostraba que «la forma gubernativa republicana [había fraternizado] las tres nacionalidades en el cosmos político» por «el lazo de la afección» y «el encanto de las relaciones cordiales, de espontánea voluntad» (pp. 1-2). Según la publicación, la cálida bienvenida otorgada por los brasileños a los representantes orientales «ha venido a patentizar palpablemente a la faz del mundo entero, y de manera irrefragable, los altos sentimientos del pueblo brasilero en relación con la unión americana y a la amistad indispensable entre países ligados tan estrechamente por la vecindad y por la raza» (p. 8).

«La República Argentina y los Estados Unidos del Brasil sellan una franca e imperturbable amistad». AGN-AR, Colección Andrés Lamas.

La imagen resulta muy similar a una publicada en 1889, conservada en el Archivo General de la Nación en Buenos Aires, en el fondo Colección Andrés Lamas, de la que no tenemos mayores datos. En ella se ve una escena similar, en que la República Argentina y la República del Brasil se unen en igual gesto. Debajo se lee: «8 de Dezembro de 1889. Apoz um longo periodo de desconfianças, a Republica Argentina e os Estados Unidos do Brazil sellam o pacto de uma franca e imperturbavel amizade».[1] Es posible que la ilustración principal de esta ficha haya sido inspirada por esta publicación de 1889. Si bien el número especial de *Illustração Sul Americana* se publicó en Brasil, la portada fue realizada por la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo.

1 Agradecemos el conocimiento de esta imagen a Wilson González Demuro.

1894

Diploma de reconocimiento y constancia de entrega de medallas conmemorativas de la «Guerra contra el Dictador de Paraguay»

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica C-X-2-9

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, Argentina.

DATACIÓN 25 de agosto de 1894

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Grabado

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 38,5 × 56

El presente diploma se enmarca en las sucesivas entregas de medallas a los excombatientes de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Particularmente, el diploma correspondiente a esta ficha pertenece a Venancio Flores, gobernador provisorio del Uruguay y general del ejército aliado que participó en la campaña contra el Paraguay.

La iniciativa de entregar medallas a los «guerreros del Paraguay» nació de una convención entre la República Argentina y el Imperio de Brasil, el 17 de marzo de 1888. El Parlamento uruguayo dio el visto bueno al Poder Ejecutivo para anexarse a esta convención, y entregar a los militares uruguayos las medallas correspondientes por su participación en la guerra. El diploma que se adjunta fue entregado a su familia, ya que Venancio Flores había sido asesinado en febrero de 1868. De estos diplomas se conservan también ejemplares en blanco, ya que su diseño e impresión se contrataron con la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, en Buenos Aires, y se estampó un número elevado.

Tras la caída de Pedro II, y el surgimiento de la República Brasileña, esta iniciativa continuó sobre la mesa. El 4 de abril de 1891 el Estado uruguayo,

Constancia de entrega, medalla y diploma a nombre de Venancio Flores. MHN-UY Montaje Expositivo. Casa Rivera.

reafirmando su adhesión a la convención entre Argentina y los recién fundados Estados Unidos del Brasil, con aprobación del Parlamento, decretó:

> Artículo 1.º Créase una condecoración de honor que podrán llevar todos los miembros de los Ejércitos, Armadas y Clases anexas de la Triple Alianza que concurrieron a la guerra del Paraguay.
>
> Artículo 2.º Dicha condecoración será en forma de cruz griega, como de cuatro y medio centímetros de largo terminando los brazos en ángulos agudos. Dichos brazos serán ligados por una corona de laurel y en el centro un disco de dos centímetros.
>
> Artículo 3.º Las condecoraciones serán acuñadas en hierro dulce, colorido temple, llevando en el anillo de dónde deberán prender de la cinta, un sol de oro la de los señores jefes, un sol de plata la de los señores oficiales y un sol de cobre la de los individuos de tropa. Las condecoraciones penderán de una cinta de seda roja acordonada de tres centímetros de ancho y de un largo adecuado.
>
> Artículo 4.º En el disco central del anverso llevará cada condecoración el Escudo Nacional de relieve y rodeando la inscripción:
>
> «Campaña del Paraguaya 1865-1869» y en el reverso «A las virtudes militares» y rodeando esta leyenda «República Oriental del Uruguay».
>
> Artículo 5.º Por el Ministerio de Guerra y Marina se adoptarán todas las disposiciones conducentes a la ejecución de este decreto.
>
> Artículo 6.º Comuníquese, etc.
>
> Herrera y Obes, Pedro Callorda

Este decreto también fue publicado como una estampa en la constancia que se entregaba, aparentemente, junto al diploma que certificaba ser acreedor de la medalla.

Las medallas fueron finalmente otorgadas en 1894, en las fiestas por el 69.º aniversario de la Declaratoria de la Independencia. El presente diploma parece pertenecer a esta fecha. Tanto Brasil como Argentina otorgaron medallas para los excombatientes orientales, así como también para familiares de militares ya fallecidos. Dentro de estos últimos, ambas naciones llevaron medallas conmemorativas para los deudos del general Venancio Flores. Fueron entregadas por comisiones militares de los dos países, y en presencia del presidente de la República y su gabinete. Podría inferirse que este diploma corresponda a una disposición similar del Estado Oriental para con Venancio Flores, reconociendo su participación, y entregando la medalla correspondiente para sus familiares.

El diploma está profusamente decorado con distintas ilustraciones que hacen referencia a dicha guerra: una batalla, una vista de la bahía de Montevideo con el Cerro y los tres pabellones de las naciones aliadas, así como la exaltación de las virtudes militares.

A la izquierda del diploma figura una república entronizada. Se trata de una forma de representación adoptada por el arte europeo finisecular al abordar personajes femeninos que debían ser presentados en actitud mayestática, digna, distante o atemorizante, como se representó a la virgen María o a la maga Circe. Se creó así un prototipo femenino en el marco del simbolismo, que podía ser amenazante o valeroso, abandonando la idea de la feminidad frágil. Es un modelo que se ajusta a esta vertiente de la república, pacífica, pero que no evade la lucha de ser necesario, siguiendo la tradición ya presente en la iconología de Cesare Ripa (1996, I: p. 464).

La República sostiene una corona de laurel con la mano derecha, y una espada envuelta en ramas del mismo árbol como emblema de la victoria en la izquierda. Porta su gorro frigio, acompañado de una corona de olivos, refiriendo a la pacificación. Su vestimenta, abandona la tradición neoclásica para dejar lugar a una vestimenta de telas pesadas y muy ornamentadas con broches, guardas y bordados. Encontramos aquí una influencia de la vestimenta de la mitología nórdica, ya que incorporan atuendos de valkiria, en una actualización que quizás obedezca a las variaciones del gusto del público.

Enmarcan su figura dos pedestales, en uno hay un pergamino, posiblemente haciendo alusión al Tratado de la Triple Alianza, y el otro un brasero trípode en el que arde el fuego de la patria. El sitial está respaldado por una columna sobre la que están los escudo de Brasil, Uruguay y Argentina. Sobre su capitel se puede ver un genio de la victoria, haciendo sonar la trompeta, mientras carga otra en su mano derecha.

Debajo de esta composición se observan los nombres de algunas batallas desarrolladas en territorio paraguayo. Y se lee en el centro: «A las virtudes militares». Debajo, la fecha del conflicto: 1865-1869.

Ca. 1895-1925

Diploma del Centro de Guerreros del Paraguay

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica C-X-1-3b

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía de Mège y Aubriot

DATACIÓN Ca.1895-1925

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 65 × 50

Las asociaciones de excombatientes de la llamada guerra del Paraguay (1865-1870) comenzaron a multiplicarse hacia finales del siglo XIX en los países participantes. En 1892 funcionaban en Río de Janeiro y en Buenos Aires asociaciones también llamadas Centro de Guerreros del Paraguay.

A semejanza de sus vecinos, Uruguay vio nacer su propio centro de guerreros el 17 de agosto de 1895. María Laura Reali (2018) ha señalado que:

> la primera reunión tendiente a la creación de un centro militar que reuniera a los excombatientes de la Guerra del Paraguay tuvo lugar en marzo de 1895 por iniciativa del General Nicomedes Castro, quien estaría al frente de la institución hasta su muerte, ocurrida a comienzos de 1912. La inauguración oficial se realizó el 17 de agosto del mismo año, fecha del aniversario de la batalla de Yatay, en una ceremonia en la que participó el primer mandatario, Juan Idiarte Borda, a quien por estatuto correspondía el cargo de presidente honorario de la institución. Entre los fines de la asociación destacaba, en primer término, «el firme propósito de mantener el recuerdo de las glorias orientales» y celebrar, igualmente, las de sus aliados en la campaña del Paraguay. Las iniciativas conmemorativas —que constituyeron, efectivamente, buena parte de las actividades desplegadas por la institución— se vieron acompañadas por una constante acción asistencialista. Esta última formaba parte de los cometidos de un Centro que se definía como una «sociedad de protección mutua». Más precisamente, los estatutos establecían que la misma «socorrerá a todos los socios que lo soliciten con causa justificada, en la medida en que lo permitan» sus recursos. Entre los auxilios disponibles se enumeraba la asistencia médica y los servicios profesionales gratuitos para los socios que no pudieran costearlos.

El diploma correspondiente a esta ficha pertenece al Centro de Guerreros del Paraguay uruguayo. Era entregado a los socios certificando su pertenencia. Nos interesan las imágenes que lo decoran. En la parte superior, justo al centro, se

puede observar la representación de los tres países pertenecientes a la Triple Alianza: la República uruguaya en el centro, flanqueada por la Argentina y el Brasil. Las figuras se encuentran abrazadas entre sí, y cada una porta su escudo.

Resulta interesante la vestimenta que llevan estas representaciones femeninas. La argentina lleva su gorro frigio, y utiliza atuendos clásicos. La república uruguaya porta también su gorro frigio, y un atuendo clásico, pero con el busto protegido por una coraza. Finalmente, la representación brasileña muestra una figura femenina vestida también con atuendos clásicos, pero carente de gorro frigio. Parecería llevar una diadema o corona, lo que podría aludir al gobierno monárquico del Brasil al momento del conflicto contra el Paraguay. Las tres portan espadas —haciendo una alusión al carácter militar del centro—, y se encuentran rodeadas de los pabellones de los tres países.

El resto del diploma presenta decoraciones alusivas a las batallas más importantes de la guerra —aquellas donde los aliados salieron vencedores—. De ambos lados se observan dos columnas, adornadas con hojas de laurel, y en la parte superior la bandera del Uruguay.

En la parte inferior hay nuevas representaciones alusivas al carácter militar del centro, y distintas medallas. Estas últimas parecen ser las que fueron entregadas por los tres gobiernos en el marco del convenio firmado en 1890 para el reconocimiento de los excombatientes.

Resulta interesante cómo son representadas las tres naciones aliadas: si bien presentan diferencias, son colocadas como iguales. Por pertenecer al Centro de Guerreros en Uruguay, es la República uruguaya la que ocupa la centralidad, siendo más alta que las otras dos. No obstante, a pesar de esa igualdad entre los tres países, la carencia de gorro frigio, y el uso de una diadema o corona, en la representación de Brasil podría entenderse en la tradición monárquica que aún pesaba para la novel república.

1894

Medalla conmemorativa del LXIX aniversario de la Independencia Nacional

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA Rosario Grande

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Rosario Grande

DATACIÓN 1894

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Cobre

DIMENSIONES (cm.) 3,2 (diámetro)

Esta medalla presenta en el anverso la leyenda del título y una reproducción de la Columna de la Paz de José Livi con la modificación promovida por el ingeniero Montero Paullier en 1887, que sustituyó el gladio original por las cadenas rotas (ver pp. 196-201).

En el reverso, la inscripción «Conmemoración del LXIX aniversario de la independencia nacional». Al centro el escudo de armas de la República, con el diseño oficial hasta 1906. La conmemoración de la independencia en 1894 tuvo un singular destaque, atendiendo al contexto regional en que se produjo, como se estudia en el capítulo de Matías Borba y en las distintas obras producidas en este contexto que se recogen en este catálogo.

Resulta interesante el empleo de esta alegoría de la república/libertad/paz, copiada literalmente del monumento de la plaza Cagancha, dejando de lado la figura de la Independencia del monumento erigido en la ciudad de Florida en 1879, usado en otras oportunidades. Este cambio de imagen referencial señala la pluralidad de significados o cierta ambigüedad en el uso de las alegorías que resultaba cómoda a la hora de su utilización, en la medida en que expresaban conceptos políticos relacionados.

1894

El Hércules moderno

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 193, Montevideo, 16 de diciembre de 1894, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Rigoletto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. La Nueva Central

DATACIÓN 16 de diciembre de 1894

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 38 × 49

La presente imagen puede ser analizada en relación con el término del primer año de gobierno de Idiarte Borda. Puede observarse cómo se representa la persistente influencia de Julio Herrera y Obes, a pesar de haber culminado su período presidencial. De forma gráfica, se muestra a la república abatida en el suelo tras el golpe que el expresidente le propinó con su garrote, en el que dice «Elecciones», seguramente en alusión al fraude. Debajo, un burro con rostro de Idiarte Borda —y vestido como vasco—, le da la espalda a la república, a la defensiva del eventual golpe del garrote. El texto que acompaña la imagen dice así:

«¡Este Hércules moderno
La República mató!
A ese burro lo ladió...
Y se adueñó del gobierno»

Se podría pensar que esta representación de una república apaleada por Herrera da cuenta de la influencia del expresidente. Se reitera la imagen de los adláteres de Herrera y Obes, en este caso Idiarte Borda —ya lo había sido Duncan Stewart—, como un burro, y más pequeño que Herrera, cuyo poder parecía ser inmenso aún, de acuerdo con esta caricatura. El garrote con que se golpeó a la República hace alusión a lo que *La Mosca* denunció constantemente, el fraude electoral, que se refuerza con el taparrabos bajo el frac: una piel de gato, en referencia jocosa a la piel del león de Nemea, cuya muerte fue el objeto del primero de los trabajos de Hércules.

1895

25 de Mayo
de... 1895

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.° 13, Montevideo, 26 de mayo de 1895, pp. 100-101.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 26 de mayo de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 24

La república en versión clásica *a la francesa*, porta gorro frigio, escarapela y cáligas. De acuerdo con la ley de feriados vigente entonces el 25 de mayo se conmemoraba como el día del comienzo de la revolución en la región.

La animalización del enemigo obedece jerárquicamente a patrones usuales: el león de España y el tigre de Portugal ostentan los escudos de las coronas de Castilla y León y de la Casa de Braganza, el gorila al imperio de Brasil (Silveira, 2017; Sosa Vota, 2017a y 2017b). Los perros dogos, cuyos collares presentan las leyendas descriptivas como «anarquía», «desunión», «dolos políticos», «malos gobiernos», «colectivismo», representan a los enemigos internos del país: animalizan comportamientos de los partidos y del gobierno.

La República clama por la acción de los héroes: «Me escapé del gorila, del tigre y del león, ¡para caer en las garras de estos perros hambrientos... Oh! vosotros, compadeceos nuevamente de mí y salvadme de los que me estropean y me humillan». Mientras tanto, los héroes —José Artigas y Juan Antonio Lavalleja «los de las nubes»— reprochan a la república como régimen político: «no supiste conservar la rica herencia de honor que te dejamos». Reclaman la acción ciudadana contra el mal gobierno: «¿Pero y tus hijos?... ¿Dónde están?... ¿Qué se han hecho?».

La invocación a los héroes que una vez la «salvaron» de los ataques extranjeros, remite al mito de la edad de oro de los héroes y a la Historia como «maestra de la vida» y justificar o cuestionar el tiempo presente y la gestión de gobierno. La metáfora que hace de los ciudadanos los hijos de una República-madre es un recurso también frecuente.

1895

Candombe corrido 25 de agosto de 1895

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.º 26, Montevideo, 25 de agosto de 1895, pp. 204-205.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 25 de agosto de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 24 × 16,5

Posiblemente se aluda a la forma despectiva «candomberos» con que algunos sectores caracterizaron circunstancialmente a sus adversarios, en particular por su apego a las formas tradicionales de la política como el caudillismo, el clientelismo y la exclusividad partidaria en la distribución de los cargos de gobierno. La crítica se enfocaba en la casa de la calle Canelones, residencia de Julio Herrera y Obes, que era célebre como centro de diversión, pero también como espacio de decisión político-partidaria:

> ¿Quién no concurrió alguna vez a los tés de la calle Canelones? Allí se codeaban los ministros con los banqueros, los diplomáticos con los periodistas, los legisladores con los magistrados, los funcionarios con los hombres de negocios; allí pululaban los candidatos sin destino, los debutantes políticos, los hombres de mundo, los simples ociosos. Allí se vieron a todas las notabilidades de la época y todo lo que tenía Montevideo de característico o simplemente pintoresco. Allí se tropezaba con «principistas» del 73 y con «candomberos» del 75; con veteranos de la Defensa y de Caseros y con dandys de 1890; con «conservadores» de 1855 y con liberales del Ateneo; con desterrados de la barca «Puig» y con ministros del «año terrible»; con literatos debutantes y con viejos poetas de la Lira Americana. Allí se oyó cantar el Spirito gentil al tenor Oxilia, ejecutar al piano, a Dalmiro Costa, sus «Fosforescencias» y «Nubes que pasan», improvisar a Irigoyen sus pot-pourris; allí se realizó la primera demostración del fonógrafo de Edison, y se vio al conde Patricio adivinar el pensamiento a solemnes padres de la patria. La austeridad de los viejos políticos principistas, reflejada en las levitas puritanas, no se alarmaba ante la cortesía florentina de Angel Brian, ni ante

> los agudos dicharachos criollos de Tulio Freire, ni ante los entorchados de los generales del 75, ni ante el desfile de los parlamentarios que formaban la guardia noble del Jefe de Estado (Montero Bustamante, 1968).

La oposición centraba sus críticas al gobierno al denunciar la vida frívola, de despilfarro, pero también corrupta y de conciliábulo: el gobierno se representaba en las caricaturas como procesión circense, en habitaciones prostibularias, en teatros de variedades o la gala del 25 de Agosto, fiesta de la independencia nacional en comparsa burlesca, como en este caso. El mal gobierno pues, llevaba a la degradación de la República, que era su rehén. Julio Herrera y Obes, su secretario Ángel Brian, Juan Idiarte Borda y Juan Lindolfo Cuestas, entre otros, danzan a su alrededor. La crítica se lanzaba desde los sectores empresariales y también desde los órganos de prensa que se pretendían representantes del pueblo, de la opinión pública en general.

1895

El perro del hortelano

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *Montevideo Cómico*, año II, n.º 51, Montevideo, 22 de diciembre de 1895.

AUTOR DE LA OBRA Juan Sanuy

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Lit. La Razón

DATACIÓN 22 de diciembre de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 57,9 × 37,8

La república, en vestimenta clásica, con toga, manto y tocada con el gorro frigio, sosteniendo el escudo nacional que posa en tierra, parece adquirir el papel de testigo y juez de la gestión política de los gobiernos, ante quien se denuncian los hechos. Observa el documento que Idiarte Borda le muestra, donde se lee: «London. No importan obstáculos. Adelante. Adelante. Lessa». En el fondo se ve a Julio Herrera y Obes mientras coloca piedras en las vías del tren del «progreso».

En diciembre de 1895, el presidente Juan Idiarte Borda presentó ante el Parlamento el proyecto para fundar el Banco República. Disponía que sería financiado por un préstamo inglés, negociado por Manuel Lessa. Sin embargo, del monto total recibido —alrededor de ocho millones de pesos—, gran parte fue a parar al pago de deudas. En particular, parte del préstamo se utilizó para pagar la deuda con la compañía encargada de construir el ferrocarril que conectaría Colonia con la capital, que nunca terminó.

La imagen parece hacer referencia a esta coyuntura. Así, puede observarse a Idiarte Borda —señalado como «el vasco», debido a su origen familiar— mostrándole a la República un documento que dice: «London. No importan obstáculos. Adelante. Adelante. Lessa». Detrás se puede ver un ferrocarril —que lleva escrito «progreso»— conducido por el propio Lessa. En la vía se lo ve a Julio Herrera y Obes colocando distintas piedras, con nombres de políticos que actuaron dolosamente, dificultando u obstruyendo las gestiones. Al pie de la imagen, se coloca la siguiente leyenda, en un recuadro:

> Viendo que el vasco está haciendo / lo que él en vano intentó, / se ha puesto el Inca de punta /y amenaza en su furor /que no se fundará el Banco/si él no da su aprobación./Y el vasco, que por ser vasco/es hombre de gran tesón,/dice que se irá adelante / como Lessa aconsejó, /probando, si es necesario /que lo que fue se acabó.

Si se arriesgara una interpretación, se podría decir que esta representación alude a las negociaciones del préstamo para la fundación del Banco República. La

oposición a la implantación de un nuevo banco estatal se había acrecentado, en especial tras la quiebra del Banco Nacional bajo el gobierno de Julio Herrera y Obes. Sin embargo, el gobierno siguió adelante con su proyecto, a pesar de los distintos obstáculos. La imagen de Herrera y Obes colocando estas piedras en las vías podría hacer referencia a este punto; la influencia sobre ciertos políticos en el Parlamento del expresidente era denunciada por la prensa. El título de la obra, el «El perro del hortelano» ahonda en el significado: existe el dicho popular que señala a aquella persona que impide hacer algo, pero tampoco hace nada. Así, «el perro del hortelano, no come ni deja comer al amo». En paralelo, existe una obra de Lope de Vega con este mismo título. Esta trata sobre la condesa Diana que no puede amar a Teodoro —criado de la condesa— y por eso no lo deja amar o ser amado por otra persona.

En resumen, la imagen parecería dar cuenta de la voluntad del gobierno de Idiarte Borda por avanzar en el empréstito que Lessa estaba negociando en Londres —como expresa en la nota que se le muestra a la República—. Sin embargo, el «progreso» que obtendría el país por estos esfuerzos se ve obstaculizado por la influencia de Herrera y Obes, que no realizó adecuadamente la gestión bajo su gobierno, e impide que se realice bajo el gobierno actual.

1895

¡No se levante la camisa!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.º 31, Montevideo, 29 de setiembre de 1895, p. 241.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 29 de setiembre de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 14,5 × 20

La república representada en vestimenta clásica, porta gorro frigio. Sobre la alusión a la camisa se puede pensar en un deslizamiento de sentido entre la túnica propia de la vestimenta clásica de la república en diosa hacia la camisa, prenda de ropa interior que se usaba directamente sobre la piel. «Levantar la camisa» en este contexto, parecería indicar denunciar las deshonestidades, las estafas, los negocios fraudulentos dentro del Estado. El «diputado de gafas» parece andar a ciegas, aún más allá de sus intenciones, si no se ponen abiertamente de manifiesto estos negocios por medio de un informe completo. En este caso, la figura de la república parece adquirir una valoración negativa: bajo su túnica podría caber la deshonestidad, el engaño, la «estafa», y estar aludiendo no a una utopía, un ideal o un modelo, sino al aparato de Gobierno y sus funcionarios políticos.

1895

Visitando el cementerio... público

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.º 36, Montevideo, 3 de noviembre de 1895, pp. 284-285.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 3 de noviembre de 1895

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 46,5 × 31

Esta imagen se encuentra compuesta por distintos cuadros que hacen referencia a «tumbas» de virtudes, derechos o instituciones caídas. En tres de estos cuadros pueden observarse figuras femeninas que llevan el gorro frigio, a las que se identifica como imágenes de la república en distintas advocaciones, como la Constitución, la libertad y la virtud. En la primera de ellas se puede observar a la estatua de una república, con la siguiente leyenda: «Falleció en edad temprana. La virtud republicana», en la que seguramente se hace referencia a los gobiernos corruptos y arbitrarios, en desmedro del concepto de servicio público.

Luego se puede observar otro panteón con otra estatua de una república, pero sin brazos. Debajo se lee: «En este viejo panteón. Duerme la Constitución»: apela al incumplimiento reiterado de la ley y de las disposiciones constitucionales, o a la eventual burla o uso en favor de grupos de partido. Finalmente, se observa otra tumba con dos estatuas: un militar portando un sable, y debajo una República arrodillada mientras llora. La leyenda debajo dice así: «Descansa en este panteón. La libertad de reunión».

Estas representaciones podrían ser analizadas en el marco de los conflictos políticos bajo el gobierno de Idiarte Borda. El debate en torno a la reforma constitucional, así como distintas prohibiciones de meetings marcaron su presidencia. La difunta virtud republicana, señalada por su muerte prematura, podría dar cuenta de ese sentimiento de avasallamiento de las libertades y del sistema republicano por parte del gobierno.

1896

Los meses ilustrados Almanaque del año 1896

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año II, n.º 1, Montevideo, 5 de enero de 1896, pp. 4-5.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 5 de enero de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 8,5× 14,5

La inclusión de almanaques como piezas útiles en las publicaciones ilustradas era una costumbre ya común en la década de 1890, como se aprecia en otras piezas citadas en este catálogo. En cada mes, se señalaban los feriados y las figuras del santoral correspondientes a cada día.

La prensa satírica aprovecha ese formato para exponer como en este caso un almanaque «profético» de lo que sucederá mes a mes en la vida política del país. Se espera que Idiarte Borda, el presidente en ejercicio, continúe con su criticable línea política que implicará más gasto en defensa, más impuestos, banquetes, detenciones.

En el mes de noviembre se encuentra también prevista una elección, donde se espera la participación de los *gatos* (simbolizando la corrupción y el fraude) en un acuerdo que dé continuidad en el poder al mismo sector.

La figura de la república aparece en julio, presidiendo el «funeral de la Constitución» —en lugar de su celebración— como forma expresa de denunciar las ilegalidades que se prevé que el gobierno lleve a cabo en el período.

En el texto debajo de la imagen, la república se identifica con la patria y evoca a los «bravos Treinta y Tres» como testigos mudos de las reiteradas violaciones a la libertad de expresión y a los derechos individuales perpetradas por el gobierno de Idiarte Borda.

1896

Cancán furioso
En conmemoración del 25 de Mayo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *El Negro Timoteo*, año II, n.º 21, Montevideo, 24 de mayo de 1896, pp. 164-165.

AUTOR DE LA OBRA Antonio Pérez [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 24 de mayo de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 44,5 × 31

En sátira política de la gala del 25 de Mayo, las distintas figuras de gobierno danzan con personificaciones alegóricas. El presidente Idiarte Borda baila con la República cuyo diseño sugiere los típicos pasos del cancán: viste toga con diseño de bandera nacional, gorro frigio y sandalias. Miguel Herrera y Obes, ministro de Gobierno, hace pareja con la «Futura presidencia»; Angel Floro Costa danza con una mona —por su opinión favorable a la alianza con Brasil—. En segundo plano, Julio Herrera y Obes y Angel Brian participan del baile. Como imagen-texto, va acompañada de versos aclaratorios: «Para celebrar el santo, / de un enfermizo Borbón, / que mamaba hasta hace poco, / bailaron un cotillón. / Y para honrar una fecha, / más gloriosa, / dó en titán, / cambióse de pronto un pueblo, / danzan furioso cancán». Se reitera la acusación sobre la frivolidad del gobierno en oposición a la austeridad republicana del servicio público.

El cancán es una danza popular que se relacionó estrechamente con la música de cabaret. Incluía un desafío de acrobacias para las parejas y los bailarines individuales. Su uso despectivo refiere el «escándalo» o «alboroto». En el entorno del novecientos varió para transformarse en una danza coreografiada protagonizada por mujeres, que exigía gran flexibilidad y esfuerzo físico. La combinación de pasos incluía el «grand-écart», el «pied en l'air», el «rond de jambe», el «battement» y el «port d'armes», figuras que pueden verse en la caricatura. La exhibición de la ropa interior de las bailarinas la caracterizó como una danza provocativa, con connotaciones que la hacían escapar al «buen tono». La melodía de Jacques Offenbach de 1858 adquirió gran popularidad. Por este carácter pues, se lo asocia al 25 de mayo, y se lo opone al cotillón: una contradanza en parejas y cuadrillas en la que se aprendían y ensayaban una serie de saludos y modales corteses, que se impuso como una moda galante de relación en la corte y en los salones «respetables».

1896

Un león que salió carnero

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Hemeroteca. *El Negro Timoteo*, año II, n.º 23, Montevideo, 7 de junio de 1896, pp. 180-181.

AUTOR DE LA OBRA Fafft

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 7 de junio de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 45 × 30

La caricatura a doble página ilustra una pieza dramática/satírica que aparece páginas después en el mismo número de *El Negro Timoteo*. Sobre un altar una cabeza de carnero porta un gorro frigio. A su alrededor hay diversas figuras políticas: Juan Idiarte Borda («el de la pipa»), Julio Herrera y Obes («el del habano»), Eduardo Acevedo Díaz, posiblemente Luis Melián Lafinur es quien porta la maza que reza «Oposición» con el sombrero hecho de papel de diario con el rótulo «La Prensa».

Usualmente, el león representa al pueblo, que en este caso pasa a personificarse como un carnero, refiriendo a su indiferencia y a su condición de víctima, en contraste con la fiereza y rebeldía que debería ostentar en defensa de la República, puesto que lleva el gorro de la libertad. La amenaza de revolución proviene de los dos partidos.

De acuerdo con el diálogo teatral que actúa como texto explicativo, la prensa debe cumplir el rol de generar en la opinión pública la alarma en defensa de la república: «Con algunos golpes fuertes/Se levantará cual rayo...» pues la situación política demanda que el pueblo despierte: «Valiente león uruguayo, / Es menester que despiertes!» Sin embargo, el pueblo uruguayo no da muestras de compromiso: «Que es un rumiante con lanas/Ese que llaman león!».

Los personajes de la obra acusan a los partidos de agitar el fantasma de la guerra civil, y analizan las causas por las cuales el pueblo habría de reaccionar contra el mal gobierno: «Impuestos, malversaciones, / Defraudaciones de rentas, / Elecciones fraudulentas/ Y atropellos á montones:/ León terrible, ¿no lo adviertes? / Sal! y demuestra tus sañas, / Oh! león de nobles hazañas. /Es menester que despiertes!». Pero, al continuar aprobando la acción del gobierno y de los partidos, el león, se ha vuelto carnero: «¡Por Dios padre justiciero! / O es una equivocación? / Repare que este león.../ Es un infeliz carnero». Los personajes se cansan de luchar por despertar a la opinión pública y se resignan: «Dejando al querer de Dios/ Que resucite ese muerto!». En la moraleja, claman por un cambio político y una conducción honesta, en clave de servicio público y austeridad republicana: «Si hubo la transformación/ De un león famoso en carnero/ Por qué el padre del cordero/No ha de volver á león? [...] ¿Nacerá por esta Banda, / Que un mal Presidente hostiga, / Un nuevo Cristo que diga:/ Lázaro, levántate y anda?».

1896

Una enana entre gigantes

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año II, n.º 31, Montevideo, 2 de agosto de 1896, pp. 244-245.

AUTOR DE LA OBRA Fafft

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 2 de agosto de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 45,5 × 32

Esta imagen refiere a las percepciones comparativas y controversiales de las *repúblicas hermanas*: tres alegorías republicanas representan a Brasil, Uruguay y Argentina. La República Oriental en el centro, pequeñita y andrajosa en terreno yermo. Sus vecinas, elegantes y visiblemente adineradas, la observan con detención y recelo en el marco de un equilibrio inestable por razones diplomáticas y restricciones diferenciales al comercio platense.

La República brasileña sostiene un monito encadenado como mascota. Como se ha observado, la animalización del Brasil como un mono reviste larga data. La república parece tener el pequeño animal bajo su control: ha dejado atrás su pasado imperial y «bárbaro» que, no obstante, sigue subyacente. La República Argentina, carga en su bolso buena cantidad de monedas de oro. También es interesante reparar en el aspecto físico de estas siluetas encorsetadas del novecientos. Mientras la República de Brasil tiene un aspecto mestizo, con piel cetrina, la Argentina ostenta enjoyada su perfil griego y su cutis blanco. El diseño de las respectivas banderas se incorpora a la vestimenta a la moda de las dos damas en ropa de paseo. Portan gorro frigio, guantes largos e impertinentes.

Mientras tanto, la República Oriental adopta el aspecto de la «pobre paisanita»: el gorro frigio ajado, el peinado mal compuesto, la vestimenta incorpora una golilla, una pañoleta y la bandera nacional a manera de delantal. Contrasta su calzado basto y medias gruesas a rayas con los botines de tacón de las otras dos repúblicas. Los pendientes en triángulo que lleva la República Argentina es un motivo que se reitera en la representación: pueden aludir a la igualdad, o hacer un guiño a la simbología masónica, asociación a la que pertenecían

numerosos gobernantes. La leyenda que acompaña la imagen acusa a los «gobiernos traficantes» del Uruguay por transformar «la gloriosa patria nuestra» en «una enana entre gigantes»: «flaca, pobre, como en ruinas». Mientras tanto «se encontrarán las vecinas, del modo que aquí las vemos», sin abundar en la traducción verbal de una imagen muy convincente.

Ca. 1890

Brazil Uruguay
Homenage
de la prensa
y Pueblo Oriental
al insigne periodista
y eminente hombre
de Estado de los
Estados Unidos
del Brazil Quintino
Bocayuva

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-XII-6

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Oriental

DATACIÓN Ca. 1890

TIPO DE OBRA Estampa

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 29,3 × 38

El grabado aquí registrado se realizó en conmemoración de un homenaje al periodista brasileño Quintino Bocaiuva, republicano y masón, protagonista del proceso de establecimiento de la república en el Brasil.

Aunque se desconoce su fecha exacta, la alusión al diario *O Paiz* (fundado en 1884) y a su rol como «eminente hombre de Estado» podría ubicarlo antes de 1903 (ya que entre 1889 y 1903 fue canciller del país y luego presidente del estado de Río de Janeiro). Entre 1909 y 1912, ocupó el cargo de vicepresidente.

Es posible que esta lámina conmemore la ocasión de su visita a Montevideo cuando se firmó el tratado de límites con Argentina en la región de Misiones, en 25 de enero de 1890.

La figura a la izquierda representa a la República Oriental, acompañada por los símbolos patrios de la bandera y el escudo. A la derecha de la imagen, una figura lleva la bandera de Brasil. Las facciones de su rostro podrían indicar que se trata de una representación del pueblo brasilero en abstracto, en harapos y con rasgos mulatos. La fecha indicada bajo el escudo, 15 de noviembre de 1889, señala el momento en que un golpe militar encabezado por el general Deodoro da Fonseca derrocó al emperador brasileño Pedro II, estableciendo la república federal, bajo el nombre de Estados Unidos del Brasil. Quintino Bocaiuva fue ministro de ese primer gobierno republicano.

1896

El altar de la patria

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN Museo de Casa de Gobierno-Palacio Estevez

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Blanes

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN Ca. 1896

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre tela

DIMENSIONES (cm) 170 × 212

OBSERVACIONES La obra forma parte de la colección original del MHN-UY. Foto Presidencia de la República-Museo de Casa de Gobierno-Palacio Estevez

Se trata de un óleo de grandes dimensiones que fue obsequiado por el pintor al presidente Juan Idiarte Borda. Sus hijas, Celia, María Esther y Matilde Idiarte, la donaron al Museo Histórico Nacional en 1920.

Esta alegoría de la república, pintada por Blanes hacia 1896, abandona el modelo francés neoclásico, por un tipo de belleza femenina rioplatense con cabellera negra suelta, que evoca la alegoría de América. Pablo Nin y González había adoptado este tipo iconográfico para las personificaciones de la República en sus dos cuadros caligráficos: «La República Oriental Libre, Independiente y Constituida» y «Acta de instalación del Gobierno Provisorio de 1825» (ver pp. 180-187). Ramón de Santiago señaló esta particularidad del «Altar...», dando cuenta de que el detalle no escapó a los observadores contemporáneos: «Cuadro interesante por el hermoso tipo criollo de la mujer que sirvió de modelo para representar la República» (Exposición, 1941, p. 136).

Gabriel Peluffo Linari (2000) ha señalado que las alegorías de Blanes constituyen «una consideración crítica de estos antecedentes europeos, a los que imprime drásticas transformaciones iconográficas en función de una adecuación de aquel sistema alegórico a las condiciones políticas y culturales de la autorrepresentación, es decir, a la imagen de la americanidad criolla» (p. 231). Esta singularidad fue señalada también por otros autores como una construcción iconográfica propia de la República Oriental, que se separa del modelo francés difundido mayoritariamente por el continente (Burucúa *et al.*, 1990a).

En un artículo de prensa, el autor, que firma «E.H.», plantea una serie de consideraciones sobre la personificación, la edad con la que se representa a la república y sobre las alegorías como un género iconográfico:

> en la figura principal de su lienzo, esto es su República, nos presenta una joven de quince o dieciséis años, cabello caído sobre la espalda, arropada sencillamente, con una camisa blanca que pone de manifiesto su turgente seno que hace alzarse una parte del blanco hilo que cubre su pecho. [Blanes] pretendió —y lo consiguió— presentarla como una mujer joven, inocente, recién nacida para la vida en medio de las pasiones turbulentas. No podía Blanes, no, representar a nuestro país bajo el aspecto de una mujer fuerte, audaz, conocedora del mundo; una mujer, en fin, que toma actitudes gigantescas como cuando se representa a Germania o a Francia. Y, por lo mismo, en su cuadro, nos presenta a una mujer admirablemente formada por la naturaleza para dar hijos a su tierra.[1]

República joven para un país de corta historia y una subyacente equiparación de la república/madre de los ciudadanos. Su valor simbólico, como idea abstracta de la nación, se advertía en la exposición de las obras de Blanes, realizada en el Teatro Solís en 1941: a un lado se encontraba el cuadro «Juramento de los Treinta y Tres Orientales» mientras que del otro colgaba «Artigas en el puente de la Ciudadela», de modo que la revolución en sus dos etapas acompañaba a la representación de la República (Peluffo, 2011). Sin embargo, la interpretación del curador no coincidía con los acontecimientos a los que remite la obra. La constitución política del país, personificada por la república, incorpora un relato histórico: se concretó en un período preciso, entre 1825 y 1830, inscripto en el frente del altar.

Blanes compuso la obra con los elementos de los símbolos nacionales, que reformuló sobre la tela. La república lleva túnica y manto con los colores nacionales, dato recurrente en las representaciones alegóricas republicanas asociadas al nacionalismo creciente del siglo XIX. Su báculo —que remeda la antorcha— tiene colocado en lo alto, como remate, el sol oriental: la figura es en sí soporte de una bandera nacional, que encuentra su eco en la bandera colocada sobre el ara.

El paisaje pretendidamente naturalista, desarrolla los símbolos incorporados a los cuarteles del escudo. Caballo y buey se encuentran integrados a la pradera como producción ganadera, principal renglón de la economía del país. El cerro y la bahía representan los hitos geográficos de identidad de Montevideo. La balanza aparece sobre el altar, junto al libro de la Constitución: alude a la igualdad de los ciudadanos y es atributo de la justicia, uno de los poderes del Estado. Estas referencias reúnen la identidad republicana con la idea de progreso, en una asociación que marcaba el concepto de nación civilizada.

No obstante, esta versión no desplazó completamente el modelo neoclásico. En muchas obras, la túnica, el gorro frigio y el yelmo permanecieron asociados a la alegoría, como sus atributos esenciales.

---

1 MHN-UY, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 325, *Óleo titulado El Altar de la Patria obra de Juan Manuel Blanes*, «Un nuevo cuadro de Blanes. El altar de la Patria», artículo de prensa sin datos.

1896

Con viento fresco

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año II, n.º 33, Montevideo, 16 de agosto de 1896, pp. 260-261.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 16 de agosto de 1896

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) Democracia 6 × 4; Pueblo 7 × 19

Alegoría del enfrentamiento entre la democracia y la aristocracia, la primera representada como figura femenina de gorro frigio que flota sobre el pueblo. La aristocracia como una corona, del lado derecho de la imagen. El Pueblo, en vestimenta de campo, contempla la escena apesadumbrado.

A la figura de la república se la identifica como la democracia. No hemos documentado esta identificación con anterioridad, como es el caso de los conceptos de patria, libertad o independencia.

El texto que acompaña la caricatura dice: «El duque vuelve a la mar/ Y ellos con satisfacción/ Así le quieren honrar/ E igualmente demostrar/ Cómo son y lo que son». El texto parece aludir a la partida de Luigi Amadeo de Saboya, hijo del rey de España y nieto de Vittorio Emanuele II de Italia, de visita en Montevideo en el marco de un viaje de vuelta al mundo. El personaje aparece representado a la derecha de la imagen, servido por varias personas a su alrededor, y llevando varias condecoraciones y maletas, con los rótulos «Saboya» y «Río de Janeiro». Frente a él, mientras Idiarte Borda carga sus valijas, Federico Vidiella, vestido como bodeguero, tocado con un tonel y portando dos damajuanas con la etiqueta de «Colón» y «Toledo», lugares en donde se concentraba buena parte de la producción de vinos, notoriamente en los establecimientos de propiedad de su familia.

En este momento era ministro de Hacienda y también ocupó otros cargos en distintas administraciones (director del Banco Hipotecario y del Banco de la República y diplomático).

El pueblo, agolpado al fondo, carga una bandera con el lema «nosotros pagamos y ellos gozan». Se trata de una reacción crítica a la monarquía y a la forma en que los líderes locales le rinden homenaje en su visita.

1897

La República rescata al porvenir de la influencia de los malos gobiernos

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 300, Montevideo, 3 de enero de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Mozquito

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 3 de enero de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

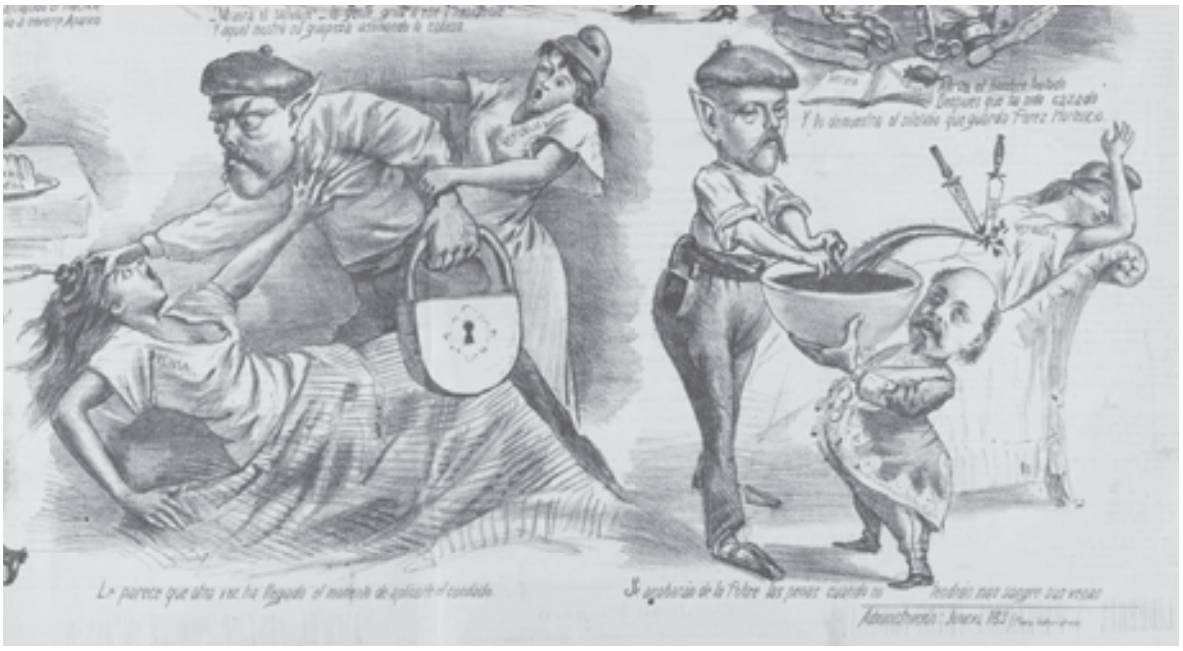
DIMENSIONES (cm) 32 × 49

Como era costumbre, el nuevo año era representado con la imagen de un bebé, simbolizando el inicio de un nuevo ciclo. Sin embargo, la imagen que compete a esta ficha muestra una escena interesante, pues se encuentra atravesado por las fuertes críticas al gobierno de Idiarte Borda.

Como se puede apreciar, se ve al propio presidente Idiarte Borda, tratando de alcanzar al bebé «1897». Acompañado de otros personajes políticos, busca colocarle un candado al nuevo año. Con el infante en brazos, la República procura alejar al nuevo año del peligro que presenta el «círculo bordista». El texto debajo ahonda aún más:

> El gran círculo bordiano trabaja continuamente para arrestar con la man[o] el Progreso refulgente. Mas la República quiere, que ese círculo malvado del chico no se apodere para ponerle el candado.

La esperanza de un nuevo año se ve amenazada por el gobierno. La república, en gesto maternal, busca proteger la esperanza de un año mejor. A lo lejos, se ve el sol que lleva inscripta la palabra «progreso», reforzando la idea y el temor de que un nuevo año de mal gobierno lo arruine. Los personajes que intentan atacar al año 1897 representan figuras del gobierno y alegorías. Así se ve a Idiarte Borda, caracterizado con su usual boina y alpargatas a la vasca. El sacerdote que porta una mitra es posiblemente al arzobispo Mariano Soler, puesto que Montevideo había sido elevado a arquidiócesis y va en el mismo carro acompañado quizás por Rufino T. Domínguez, jefe político y de Policía de Montevideo. El gato evoca «el fraude electoral», «el militarismo», y la serpiente «el clericalismo», las tres amenazas que acechan a la república, según el caricaturista.



1897

La libertad de prensa

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 301, Montevideo, 10 de enero de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 10 de enero de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 54 × 29

El gobierno de Idiarte Borda fue fuertemente criticado por *La Mosca*, en especial en lo que respecta a la administración y la censura.

A la izquierda, se aprecia al presidente tratando de ponerle un candado a la prensa, mientras la república busca detenerlo. Un significado bastante explícito de la censura a la que Idiarte Borda había recurrido en distintos momentos de su gobierno. Como contrapunto, la república busca restablecer el respeto a los principios constitucionales, tratando de detenerlo, en defensa de la libertad de expresión:

> Es enteramente libre la comunicación de los pensamientos por palabras, escritos privados, o publicados por la prensa en toda materia, sin necesidad de previa censura, quedando responsable el autor, y en su caso el impresor, por los abusos que cometieren con arreglo a la ley.[1]

A la derecha, se ve nuevamente al primer mandatario junto a uno de sus ministros, posiblemente Federico Vidiella, recolectando la sangre de la república: tiene clavado un puñal que dice «despilfarros» y otro que dice «robos». Podría interpretarse como una alusión al empobrecimiento y mala administración del país; en una imagen bastante gráfica, parecería que Idiarte Borda, con boina de vasco y Federico Vidiella, ministro de Hacienda, portando una librea, aplican una sangría a la república para extraerle todos sus recursos.

1 *Constitución de la República Oriental del Uruguay, sancionada por la Asamblea General Constituyente y Legislativa el 10 de setiembre de 1829*, Montevideo: Imprenta Republicana, 1829, p. 32.

1897

La censura

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 313, Montevideo, 4 de abril de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 4 de abril de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 46 × 15

El gobierno de Idiarte Borda fue fuertemente criticado por *La Mosca*, quien abiertamente le atribuyó las responsabilidades por haberse desencadenado la guerra civil. Las críticas a la gestión *colectivista* eran acerbas. En una de las caricaturas de esta serie, Idiarte Borda, caracterizado con boina de vasco y Federico Vidiella, ministro de Hacienda, portando librea, aplican una sangría a la República para extraerle todos sus recursos, en alusión a la mala administración, al aumento de los impuestos y al gasto fiscal. A manera de lancetas, la república tiene clavados dos puñales en los que se escribe «despilfarros» y «robos».

Para mitigar el crecimiento de la oposición en la opinión pública, el gobierno echó mano a la censura de la prensa, de la que fue objeto *La Mosca* en numerosas ocasiones. Varias de las caricaturas se enfocaron en la denuncia de los atropellos contra la libertad de expresión, consagrada como disposición constitucional. En una de ellas se aprecia al presidente poniéndole un candado a la prensa, mientras la república busca detenerlo.

Para eludir la censura *La Mosca* recurrió a caricaturizar la situación de la República Oriental por medio de su identificación con la República de Grecia, invadida por el «Gran Turco». Ambas repúblicas equiparaban situaciones: sufrían una guerra y eran atacadas por la acción de un tirano. El Gran Turco adoptaba facciones ominosas —como una máscara o una calavera— y portaba

1897

La República en la pira

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 321, Montevideo, 30 de mayo de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 30 de mayo de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 27 × 17

1897

El Gran Turco

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 320, Montevideo, 23 de mayo de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 23 de mayo de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 26 × 33

la boina vasca, la bombacha de campo y las alpargatas, atributos que eran propios de la caracterización burlesca de Idiarte Borda, por su origen y como productor rural de Soriano. Se lo representa, pues, como el verdugo de la república encadenada, que teme por su muerte. Debajo se lee: «¡Pobre Grecia! El Gran Turco amenaza de concluir con ella». En «La República en la pira», aparece atizando el fuego junto a un personaje en uniforme militar, posiblemente el general Rufino T. Domínguez o el general Melitón Muñoz, comandantes en el ejército durante la guerra civil de 1897.

La metáfora era plausible. Mientras en el Uruguay se desarrollaba el levantamiento encabezado por Aparicio Saravia, se había desatado el conflicto grecoturco a inicios de 1897, después de un período de tensión diplomática. En la isla de Creta, la presencia otomana despertó una insurrección en 1896. Entonces era posesión del Imperio, pero la protesta del gobierno griego por su derecho sobre la isla llevó a que se involucrara en este levantamiento. En enero de 1897, las tropas griegas desembarcaron en Creta, en marzo se declaró la

1897

¡Pobre Grecia!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 328, Montevideo, 18 de julio de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 18 de julio de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18 × 24

guerra entre ambas naciones. El conflicto grecoturco terminó con la victoria de las fuerzas del imperio, ante una desventaja importante del ejército griego. No debe descartarse en los grabados de esta serie la expresión de la solidaridad internacional republicana. La generación de opinión pública a favor de la república de Grecia y en oposición al imperio, reforzaba la idea de la lucha y la defensa de la república universal en cada circunstancia local.

1897

Definiciones ilustradas Constitución Ciudadano

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Carcajada*, n.º 3, Montevideo, 18 de enero de 1897, p. 39.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 18 de enero de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 14

La imagen correspondiente a esta ficha lleva por título «Definiciones ilustradas». *La Carcajada* propone ilustrar a los conceptos de *Constitución* y de *ciudadano*. Al referirse a este último, la mofa es bastante explícita: el ciudadano humillado y esquilmado como una oveja esquilada, que se encuentra desprotegida al perder su lana.

Por otro lado, la Constitución se ilustra como una república decrépita, con su gorro frigio, y sostenida en una muleta. Se la ve demacrada, descalza, y al parecer coja. El sentido detrás de esta representación podría estar relacionado con los debates en la opinión pública en torno a la reforma constitucional.

Desde el gobierno de Herrera y Obes, y luego en el de Idiarte Borda, la reforma de la Constitución fue un aspecto que se debatió en reiteradas ocasiones. En 1896, el caudillo Aparicio Saravia había movilizado parte de sus tropas sobre el territorio fronterizo, lo que acrecentó los rumores de revolución. Desde el Partido Nacional la falta de coparticipación en el gobierno había sido un constante reclamo, planteando en ocasiones la reforma de la carta magna. Sin embargo, desde filas coloradas también se proponían ciertas modificaciones.

Esta imagen podría pensarse como una forma de caricaturizar una Constitución que está quedando «vieja», al punto de tener que andar con una muleta al perder una de sus piernas. Así, bajo la figura de la república, se representa cómo la carta magna necesita de una reforma para adaptarse a la realidad política del país.

1897

Definiciones ilustradas Deuda pública Derechos ciudadanos

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Carcajada*, n.º 5, Montevideo, 1.º de febrero de 1897, p. 71.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1.º de febrero de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 14

Una vez más, bajo el título «Definiciones ilustradas», *La Carcajada* caricaturiza dos fenómenos del país. En esta oportunidad representa a «La deuda pública», y a «Los derechos ciudadanos».

La deuda pública, representada por una república aplastada por una enorme pesa en donde están parados el presidente Idiarte Borda, en vasco, y Federico Vidiella, ministro de Hacienda, en bodeguero.

En segundo lugar, se representa a los derechos ciudadanos como una balanza desequilibrada, en donde la Constitución pesa menos que un garrote, una boina y una alpargata, prendas que caracterizan al presidente, y que aparecen aquí en alusión a las medidas arbitrarias en el ejercicio del Poder Ejecutivo, que pone en peligro las libertades de expresión, de reunión y las garantías individuales.

El gobierno de Idiarte Borda estuvo marcado por una constante denuncia de un gasto público inapropiado, así como por distintas censuras a la prensa y al derecho de reunión. En este contexto, el sentido de las «Definiciones ilustradas» parece resultar claro: la república uruguaya yace aplastada e inerte bajo la enorme deuda pública generada por el gobierno; tanto por una mala administración, así como por la contratación de nuevos empréstitos. Por el otro lado, la Constitución, y los derechos que otorga, se muestran depreciados ante los atropellos del Poder Ejecutivo.

1897

Vete!

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Carcajada*, n.º 5, Montevideo, 1.º de febrero de 1897, pp. 72-73.

AUTOR DE LA OBRA Ortiga [Orestes Acquarone ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1.º de febrero de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 40 × 27

Como se ha observado en otras imágenes, en reiteradas ocasiones la República es representada en su papel de «defensora» del pueblo, como en este caso. La República —vestida con los colores y el sol de la bandera uruguaya—, aleja con su gesto a Idiarte Borda —representado como vasco— del Pueblo —representado como un gaucho tendido en el suelo—. El texto que acompaña la imagen dice lo siguiente: «¡Vete, mandón, que la tormenta arrecia,/ y amenaza a tu barco hacerlo tiras!.../ Pues la patria que hastiada te desprecia,/ tu nombre envuelve con sus justas iras».

Una vez más se puede ver cómo la alegoría de la república aparece junto a una personificación del pueblo como paisano para denunciar los malos gobiernos. En este sentido, la representación de Idiarte Borda expulsado por la propia patria o república, da cuenta de la disconformidad con su conducción. Mas aún, permite inferir cómo se aleja la asociación de la república con la figura del gobernante, cuando este último amenaza con sus medidas al pueblo.

1897

La guerra y la paz

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 332, Montevideo, 14 de agosto de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 14 de agosto de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 24 × 20

En el contexto de la guerra civil de 1897, *La Mosca* publica esta imagen. El conflicto enfrentó a las fuerzas gubernamentales contra las fuerzas sublevadas de Aparicio Saravia. La revolución comenzó en marzo, extendiéndose el conflicto hasta setiembre de 1897.

Esta imagen puede ser ubicada en las semanas previas a la culminación del conflicto, cuando las negociaciones para alcanzar un acuerdo de paz fracasaron hasta la firma del Pacto de La Cruz, el 18 de setiembre de 1897. En medio de las conversaciones, muchas voces se opusieron a la paz, argumentando que el gobierno no debía ceder ante los revolucionarios. En esta posición se encontraba el expresidente Julio Herrera y Obes.

La Mosca parece criticar la falta de acuerdo para culminar el conflicto, así como a aquellos que se oponían a la pacificación. Como se puede apreciar se muestra una República señalando la situación del país, que se encuentra en completa ruina. Debajo se lee: «¿No quieren la Paz?... ¡¡¡Pues miren como la Patria se ha cambiado en cementerio!!!». La prensa insistió con mucha fuerza —al observar la dilatación del conflicto— en la necesidad de poner fin a la guerra, que empobrecía las arcas del Estado, sumado a la destrucción general del país. La república se muestra con gesto de preocupación, abatimiento y cansancio frente a los efectos de la prolongación de la guerra.

1897

En honor de los pacificadores de la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Montaje Expositivo. Casa Rivera. Colección Iconográfica A-III-1-8

AUTOR DE LA OBRA Jacinto Gouarnalusse

AUTOR DE LA MEDIACIÓN La Minerva

DATACIÓN Setiembre de 1897

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Impresión

MATERIALIDAD Tinta sobre seda

DIMENSIONES (cm) 55 × 88

OBSERVACIONES El impreso combina un dibujo caligráfico con retratos fotográficos, además de una composición de efecto collage de tarjetas de visita con las firmas de los adherentes.

Además de los álbumes, era frecuente celebrar acontecimientos trascendentes o demostrar veneración por una personalidad mediante impresos de menor o mayor tamaño, donde se consignaban las firmas o los nombres de los participantes en el homenaje. La cantidad de suscriptores del documento señalaba el respaldo popular, militar, profesional o empresarial al homenajeado.

Este impreso sobre seda —una práctica muy extendida en el siglo XIX, de lo que son ejemplo los llamados «pañuelos historiados»— ostenta los medallones retrato de Juan Lindolfo Cuestas y sus colaboradores en la firma de la paz que puso fin a la revolución de 1897, así como los de Aparicio Saravia y Diego Lamas, principales dirigentes nacionalistas, jefes del movimiento armado.

En la tela aparecen, en pequeñas tarjetas de visita, los nombres de las personas y empresas comprometidas con este homenaje: empresarios como Barreiro y Ramos, Sexto Bonomi y Julio Mailhos y medios de prensa como *El Telégrafo Marítimo*, *El Día*, *El Bien*, *El Siglo*. Medios generadores de opinión, empresas de diversos ramos, variedad de actividades y personas señalan el sentimiento colectivo de anhelo de paz que se vivía en la época.

Apoyada en el medallón con el retrato del presidente, la república sostiene una rama de olivo acompañada por un genio con la balanza de la igualdad, o de la justicia. Otros genios-niños en actitud triunfante refieren al porvenir de la patria con la nueva era que se abre tras la firma de la paz. Esta república respalda la actitud de los verdaderos protagonistas de este impreso, los actores que sumaron sus esfuerzos para alcanzar el fin de la revolución.

1897

Medalla conmemorativa de la Paz firmada el 25 de setiembre de 1897

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA Alfredo Bidoglia (Buenos Aires, Argentina)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Alfredo Bidoglia (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 1897

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Peltre

DIMENSIONES (cm.) 3,0 (diámetro)

En el anverso, la medalla presenta la inscripción «Rep. Oriental del Uruguay». En primer plano una figura con ropa de paisano o gaucho estrecha la mano de otra figura que saluda sacándose el sombrero, y porta el uniforme de soldado de infantería del gobierno, en proverbial gesto de reconciliación. En segundo plano, sobre el horizonte, se levanta una figura femenina de mayor tamaño que las anteriores como alegoría de la república. Lleva túnica, manto, cabellera larga suelta y gorro frigio. Tiene el brazo derecho en alto sosteniendo una palma, y con el brazo izquierdo sostiene una bandera de la República Oriental, cuya asta descansa en el suelo. En el reverso, ramas de laurel enmarcan la leyenda que constituye el título.

Al alcanzarse la paz tras de la revolución, la república triunfa. La relación de la figura alegórica con la población, en este caso dividida entre el paisano revolucionario y el soldado leal al gobierno de Cuestas, remarca la idea de paz y por tanto de orden, de retorno a la normalidad de la vida nacional. Si atendemos a otras imágenes, esta normalización se expresaba también mediante los atributos asignados a distintas actividades productivas y comerciales, que podían prosperar gracias a la paz y al respeto de las leyes. Asimismo, esta imagen puede relacionarse directamente con la estampa titulada «El deber ciudadano» (ver pp. 384-385) que se analiza en este catálogo, en la cual la república entrega a un paisano el formulario para su inscripción en el registro cívico, señalando que la devoción a la patria se basa en el voto al abandonar los enfrentamientos armados.

Hacer foco en ambas imágenes a la población rural, señalada a través de sus prendas típicas, es un indicio, quizás de una visión «urbana» de la realidad nacional, considerando que los alzamientos eran producto de un mundo primitivo, de hábitos ancestrales, donde no se habían afirmado los principios constitucionales y republicanos. Esta vertiente interpretativa se transforma en una interesante línea de investigación, puesto que las guerras civiles, cuyo fin la medalla conmemora, también se han considerado como la base de la consolidación del régimen democrático, por la reivindicación de la coparticipación y la representación de las minorías en los poderes públicos.

1897

El triunfo de la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 338, Montevideo, 26 de setiembre de 1897, p. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 26 de setiembre de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 49

La guerra civil de 1897 había alcanzado su fin tras el Pacto de La Cruz, formalizado el 18 de setiembre. Al día siguiente, el Parlamento votó en favor del reconocimiento del acuerdo de paz, con el único voto en contra de Julio Herrera y Obes.

En este contexto, y celebrando el fin del conflicto, *La Mosca* publica esta imagen. Como se puede apreciar, la república ocupa la centralidad de la ilustración. Se la ve sobre un trono, apoya su brazo sobre la Constitución, porta el gorro frigio y sostiene una rama de olivo. Su gesto da cuenta del triunfo obtenido al alcanzar la paz; la llevan en andas los integrantes de la Comisión Pacificadora, y la vitorean ambas partes en el conflicto. El sentido resulta bastante explícito, pues evidencia el júbilo de gran parte de la población por el fin de una de las guerras civiles más sangrientas que había sufrido el país.

Sin embargo, este júbilo popular se ve contrastado con las figuras que aparecen detrás del muro, en la parte superior de la ilustración. Allí se puede observar distintos personajes identificados con la posición de no negociar un acuerdo de paz: Herrera y Obes —entonces en el exilio— e Idiarte Borda —quien ya había sido asesinado para este momento—, entre otros. Soplan instrumentos rotos, que no pueden producir ningún sonido. En el muro puede leerse: «Esta música procaz —Tocó en contra de la paz. Pero, roto el instrumento— Mas no toca: escapa el viento». La leyenda lleva implícita una crítica a la posición contraria a la paz de algunos políticos. Es interesante el recurso a presentar la cuarteta garabateada en el muro: acentúa su carácter popular y anónimo, expresando formalmente el sentimiento general del país.

1897

Rumores de golpe de Estado

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 341, Montevideo, 17 de octubre de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 17 de octubre de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 21

Tras la muerte de Idiarte Borda, el presidente del Senado, Juan Lindolfo Cuestas, asumió el cargo de presidente interino hasta que terminara el período constitucional —el 1.º de marzo de 1898—. Sin embargo, prontamente Cuestas se mostró proclive a la disolución del parlamento debido a distintas circunstancias: la constante denuncia de que las elecciones parlamentarias se habían realizado en estado de guerra; la férrea oposición del colectivismo, y su principal figura, Julio Herrera y Obes; las ambiciones personales de Cuestas, quien había recibido la simpatía popular tras la obtención de la paz luego de la guerra civil de 1897.

En este contexto puede ser ubicada la imagen correspondiente a esta ficha. Se ve a la patria —representada como una república— disputada por dos parejas. De un lado, el comercio y el pueblo; del otro, las Cámaras y Herrera y Obes. Unos y otros están tirando de una cuerda, buscando traer a la república hacia su lado. Sin embargo, Herrera y las Cámaras se encuentran en el borde de un precipicio —de lo que parecen no percatarse—. Detrás de esta disputa, se puede ver a Lindolfo Cuestas con unas enormes tijeras que llevan inscriptas la palabra «disolución», en relación con las Cámaras. La gran tijera indica el momento del golpe de Estado, y en valoración positiva por el rescate del pueblo, el comercio y la república. En el sentido romano, la dictadura parece caracterizarse como una magistratura de excepción para salvar a la república y no como una violación de la Constitución.

La Mosca representa las intenciones de Herrera, y su influencia en las Cámaras, en contraposición con los intereses del comercio y el pueblo. Al disolver las Cámaras, Cuestas aporta la solución, cortando el extremo de donde tira Herrera: podrá poner fin a la influencia del expresidente. La república se ubica entonces donde se encuentra el comercio y el pueblo, evitando así caer al abismo con sus enemigos.

1897

El torero

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.° 348, Montevideo, 5 de diciembre de 1897, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 5 de diciembre de 1897

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 49

Como presidente interino, Juan Lindolfo Cuestas fue propuesto como candidato para el período siguiente. Mientras tanto, el Parlamento —bajo la influencia *colectivista* de Julio Herrera y Obes— levantaba la candidatura de Tomás Gomensoro. El apoyo popular a uno y otro candidato generó intensas movilizaciones. Un numeroso mítin en favor de la candidatura de Cuestas terminó con el asesinato de uno de los participantes, lo que fue señalado como obra de los *colectivistas*.

Varios oficiales de policía rodearon la casa de Julio Herrera y Obes quien, como integrante de la Comisión Permanente, solicitó la interpelación del ministro de Gobierno para dar explicaciones. Sin embargo, Cuestas se adelantó y emitió un decreto de destierro para el propio Herrera, Martín Aguirre y Ángel Brian, a quienes acusó de exaltación pública y por considerarlos vinculados con la muerte del manifestante. Los tres se embarcaron rumbo a Buenos Aires, y Cuestas tuvo el camino libre para consolidar su candidatura.

En esta coyuntura es que puede pensarse el sentido de esta caricatura, en la que el torero es objeto de la atracción y complacencia de una versión teatral de la alegoría de la República, que personifica a la vez a la República Oriental y a la Argentina. La versión de Cuestas en torero tiene una connotación positiva: figura que encarna la valentía, la gracia y la decisión en la tradición española califica positivamente la resolución del destierro. El atuendo de la república, que presenta reminiscencias griegas, por la guarda greca y las cáligas, también parece remedar el atuendo sensual de *Carmen*, en el encuentro con el deslumbrante *toréador*, en la ópera de Georges Bizet, sobre la novela de Prosper Mérimée.

Como se ha visto con anterioridad, *La Mosca* fue uno de los medios de prensa que más criticó la acción de Herrera y Obes —como presidente y por su influencia posterior—. En la presente ilustración se satiriza —y se celebra— su destierro junto a Aguirre y Brian, siempre caracterizado como el perro alado. Cuestas deposita a los tres personajes dentro de una bolsa que la república sostiene. El pie de página refuerza el sentido: «En la bolsa y con buena silbatina los entrega el torero a la Argentina».

Esta versión de la pareja de gobierno, es frecuente en la sátira política, como puede apreciarse en varios ejemplos en este catálogo. La relación se ilustra en forma idílica y sensual en señal de consenso y aprobación, o bien como denuncia de los errores en la gestión, cuando la República increpa y reclama explicaciones.

1903

La República increpa al presidente

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 613, Montevideo, 4 de enero de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 4 de enero de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 15 × 8

1897

Alegoría de Juan Lindolfo Cuestas

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN Sd

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Blanes

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1897-1898

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre tela

DIMENSIONES (cm) Sd

En esta apología en imagen del presidente Juan Lindolfo Cuestas, Blanes se ciñe al modelo de construcción tradicional de las alegorías asociadas a personalidades con valor adjetivo. Sigue el esquema planteado por otros artistas, como José Livi en el sepulcro de Atanasio Sierra, en el cual la figura alegórica se vincula con el personaje mediante su retrato inscrito en un medallón. Constituye una asociación recurrente en el siglo XIX y buena parte del siglo XX entre las personalidades, conceptos y valores abstractos de los cuales son portadoras o representantes.

Blanes reiteró aquí su atracción por alegorías aéreas, plantadas sobre nubes. Debajo, Montevideo, capital del país y sede del gobierno nacional es testigo del encumbramiento de Cuestas —su elevación simbólica por los aires—. La república misma participa de la apoteosis al alzar el retrato en señal de triunfo. Su postura, el hombro descubierto y el movimiento o leve agitación que se percibe en su cuerpo indica que la embarga la alegría.

En 1897 Cuestas accedió a la presidencia, —en calidad de presidente del Senado en ejercicio del poder ejecutivo—, durante el período complementario de Juan Idiarte Borda, debido al atentado cometido contra el presidente al salir del tedeum en la catedral durante la celebración del 25 de agosto. Este magnicidio se produjo en el contexto de un levantamiento nacionalista encabezado por Aparicio Saravia. Cuestas, a través del Pacto de La Cruz (setiembre de 1897), logró la pacificación y en el acuerdo se cumplieron varias aspiraciones políticas de los insurrectos.

La preocupación de parte de la población y de los sectores intelectuales, doctorales y propietarios urbanos y rurales por estos levantamientos armados, que fueron una constante a lo largo del siglo XIX, impulsó el apoyo a Cuestas por la finalización del conflicto. Esta pintura se enmarca en la expectativa general en torno a su figura, principalmente como garante de la paz y como administrador, dadas las medidas que propició tendientes a transparentar frente a la ciudadanía el manejo de los fondos públicos. Gabriel Peluffo Linari (1999) escribió sobre esta obra:

> Se trata de uno de los últimos cuadros realizados por Blanes en Montevideo, en el período comprendido entre la asunción de Cuestas en 1897 y el viaje a Europa del pintor (ya sin regreso) en 1898 [...] En manos de la joven República el grotesco medallón representando a Cuestas adquiere su máximo valor emblemático. Hoy día, esta curiosa pintura puede hacer presumir una intención irónica donde en verdad sólo hubo una expresa voluntad laudatoria ... «después de mi viaje —escribe Blanes desde Florencia al propio Lindolfo Cuestas en 1899—, no tenía para la patria, otra esperanza que el triunfo de los propósitos que supe leer en VE. desde los comienzos de su gobernación» (I, p. 20).

Esta alegoría se complementa con la que se desarrolla en la próxima ficha sobre la pintura «Alegoría del golpe de estado», que refiere a la etapa siguiente en el mandato de Cuestas, pintado entre febrero y mayo de 1898, antes de su partida para Europa.

En estas alegorías políticas del pintor —«Resurgimiento de la patria», «El altar de la patria», y las dos vinculadas a Cuestas— es interesante notar la presencia de Montevideo como telón de fondo, con un carácter significativo. Desde principios del siglo XIX con las profundas transformaciones sociales desarrolladas en Europa a partir de la revolución industrial, la literatura y el arte habían hecho foco en los tipos populares y humanos, en las nuevas actividades y diversiones, en los nuevos medios de comunicación. A mediados de siglo el flâneur, el paseante sin rumbo, atento a los sucesos, toma el pulso a la ciudad como espacio característico de la modernidad.

Petra Wittlich destaca el papel crucial que las ciudades, especialmente las capitales, tuvieron como espacios neurálgicos de las naciones. Si bien en el Uruguay el peso del medio rural tanto en lo económico como en lo político fue fundamental, Blanes no coloca sus alegorías en la campaña, las construye sobre o en las lindes de la ciudad, que aparece siempre como referencia simbólica:

> A pesar de su admiración por la naturaleza, el siglo XIX no era de una sociedad rural. Al contrario, todas las fuerzas vivas de las naciones estaban concentradas en las ciudades, como consecuencia de la revolución industrial. Las ciudades de Europa y de América conocieron una expansión sin precedentes, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Su estructura tradicional estalló literalmente bajo el empuje demográfico. Desbordaban sus murallas medievales que, hasta ahora, las había aislado del campo, extendiéndose en todas direcciones y creciendo en nuevos barrios. La densidad de población urbana aumentaba, no sólo por la inmigración incesante de campesinos, sino también como consecuencia de un alza en la natalidad, debida a las condiciones de la vivienda obrera y a la organización capitalista del trabajo. La revolución caótica de las aglomeraciones exigía a veces soluciones radicales. Junto a la especulación financiera, esta fue la causa de grandes

> programas de saneamiento y demolición de edificios antiguos, para abrir anchas vías de comunicación que permitiesen la circulación de la multitud ciudadana. [...] Se ha visto también cómo se iban metiendo poco a poco los raíles del ferrocarril en el núcleo de las antiguas ciudades. La verdadera metamorfosis de la ciudad se produjo con el flujo de energía que necesitaba. El tranvía, el metro después, redes de canalización, el teléfono, el correo neumático, el gas de alumbrado y muchos inventos más han formado poco a poco la estructura más o menos visible de una gran ciudad donde reina el poder de las comunicaciones, haciendo de la ciudad laboriosa una especie de organismo supra individual (Wittlich, 1990, pp. 75-77).

En América, también las ciudades capitales cobraron un rol de importancia creciente, tanto en el campo político como en el económico y en el cultural. La expansión de Montevideo puede inscribirse en este proceso, con la asimilación de una serie de manifestaciones características de la modernidad y una expansión como la producida en las ciudades europeas, con los matices correspondientes.

La fidelidad con la que el pintor reproduce la vista aérea de la ciudad indica el manejo de los planos litografiados que las casas litográficas ponían en venta periódicamente, y su reconocimiento a partir de puntos de observación en altura privilegiados: el Cerro o los campanarios de algunas iglesias.

La vista de Montevideo significa mucho más que la presencia de la capital como sede de las transformaciones y adelantos de la «civilización», es también el espacio simbólico de la vida política, donde se producen los debates, donde se concentra la prensa del país y se modela la opinión pública. En cierta forma la República sobrevolando la capital con el medallón de Cuestas representa, a ojos de Blanes, la materialización de la opinión predominante.

1898

Alegoría del golpe de Estado

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, IM-UY. Colección Juan Manuel Blanes

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Blanes

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1898

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre madera

DIMENSIONES (cm) 24 × 35

OBSERVACIONES Foto Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, IM-UY- Eduardo Baldizán

Esta segunda alegoría referida al gobierno de Cuestas complementa la anterior y caracteriza otra etapa en el desempeño del mandatario, cuando dio un golpe de Estado y disolvió el Parlamento en febrero de 1898, golpe que le permitió permanecer en el poder. En ese mismo año, el alzamiento para derrocarlo fracasó: Cuestas estableció el estado de sitio y desterró a los principales dirigentes del movimiento.

Blanes programó entonces otra alegoría aérea que, como la anterior, flota sobre Montevideo. El punto de vista se encuentra ahora frente a la entrada de la bahía. La obra está entonada en blancos y celestes, los colores nacionales, y la república se ha despojado del gorro frigio, conservando la túnica y el manto con los colores de la patria. Su congoja se manifiesta en el gesto de llevarse la mano derecha al rostro. La representación pictórica se hace eco de los sucesos políticos desarrollados en la ciudad, y cumple en señalar la alteración del proceso constitucional para la elección de los mandatarios. Como sucede en las caricaturas la alegoría de la república cataliza el sentir de sectores de la opinión, sirve de nexo entre las autoridades, los acontecimientos y la ciudadanía.

Esta alteración de la vida política —que se aspiraba a mantener enmarcada en la Constitución de 1830—, es vista por el pintor, como era vista por sus contemporáneos, como un episodio puntual que no implicaba el rechazo o las dudas acerca del republicanismo. De allí que Blanes coloca en la mano izquierda de la alegoría un ancla, símbolo de la esperanza y de la constancia. Este instrumento

alude entonces a la firmeza del sistema republicano, más allá de las frecuentes alteraciones, y la esperanza en la rápida vuelta a los cauces constitucionales. Efectivamente, Cuestas fue electo presidente constitucional en 1899. Quizás se refuerce en este caso una justificación del golpe de Estado como un estado de excepción necesario para la conservación de la república, en el sentido político que se le daba a esta magistratura provisoria en la antigua república romana.

1898

Resurgimiento de la Patria

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN MNAV-UY Montaje expositivo.

AUTOR DE LA OBRA Juan Manuel Blanes

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1898

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre tela

DIMENSIONES (cm) 44 × 32

En los últimos años de su carrera —y de su vida— Juan Manuel Blanes realizó la serie de alegorías de carácter político y patriótico analizadas en estas páginas. El universo alegórico del artista abordó otras dimensiones de carácter vital, como «Las dos razones» (ca. 1882), «El triunfo de la medicina», también denominada «El triunfo de la ciencia» o «La Virtud y el Tiempo». En su formación le fue imperativo el conocimiento de la construcción de alegorías, la asignación de atributos y sus asociaciones, ya que era un repertorio requerido y familiar en la cultura de la época.

La particularidad de esta obra, como también sucede en «El altar de la patria», en «Alegoría de Juan Lindolfo Cuestas» y en «Alegoría del golpe de Estado» es que establece una asociación muy marcada con la ciudad de Montevideo, presente en todas ellas. Como se estableció, la ciudad no es un mero telón de fondo, señala el peso de lo urbano y de la condición de ciudad capital en la conducción de la nación, sede del gobierno, llave económica del país a través del puerto y espacio de debate político y manifestación de las corrientes

de opinión. De allí el interés de las revoluciones que jalonaron el siglo XIX de hacerse con el control de la capital.

En las obras de Blanes se establece un matiz de diferenciación entre la alegoría de la república («Alegoría del golpe de Estado» y «Alegoría de Juan Lindolfo Cuestas», analizadas antes), vinculada a conceptos estrictamente políticos en relación con acontecimientos del momento, y las alegorías de la patria (la que estamos comentado y «El altar de la patria») que aluden a una idea más amplia, donde lo estrictamente referido a la construcción política de la nación se combina, y casi podríamos decir, se opaca, en el cúmulo de asociaciones con el territorio, el progreso y otros elementos identitarios. Esta pintura, constituye una nueva reflexión pictórica del artista sobre la situación de la República durante el gobierno de Cuestas.

En su trabajo sobre el coleccionista Fernando García, Carolina Porley se refiere a esta pequeña pintura «como una obra que podría representar el triunfo de la civilización sobre la barbarie», en la que la civilización se representa a través de «esta alegoría blanca de la patria», mientras la barbarie «se asocia al componente autóctono, el genio indómito, representado por el indígena que abraza el yacaré nativo». Para la autora, el contexto de producción de la obra, datada en 1898, y el uso del término «resurgimiento» en su título alude a «un nuevo intento por superar la inestabilidad, dejar atrás las guerras civiles, y crear un orden institucional que asegure la paz». Encuentra una explicación en la trayectoria política del pintor puesto que Blanes «había adherido a la política de fusión de su amigo Andrés Lamas, fue latorrista, y finalmente apoyó el esfuerzo pacificador de Cuestas, ya que creía que el progreso, la república requería superar la era de levantamientos armados y gran inestabilidad política» (Porley, 2019, p. 357).

1898

El pacto del acordeón

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 368, Montevideo, 24 de abril de 1898, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 24 de abril de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 21 × 16

Tras la proclamación de la candidatura de Cuestas, y el destierro de Herrera, Aguirre y Brian, los sectores de los partidos Colorado, Blanco y Constitucionalista debían negociar la representación en el Parlamento. Las negociaciones parecían no llegar a un acuerdo, hasta que el Partido Constitucional —reorganizado a partir del apoyo a Cuestas— fungió como intermediario. De esta manera, el 19 de abril, los tres partidos decidieron firmar un acuerdo electoral que establecía:

> 1.º Aceptar el proyecto de ley de Registro Cívico Permanente presentado al Consejo de Estado que anula el actual y ordena la formación del nuevo.
> 2.º Aceptar el proyecto de ley electoral presentado al mismo Consejo, debiendo sin embargo realizarse las próximas elecciones por el sistema de simple mayoría.
> 3.º Votar listas mixtas en el próximo período electoral por demandarlo así el patriotismo y el afianzamiento de esta situación de esperanzas y de intereses permanentes del país, convaleciente aún de los males sufridos. La designación de los candidatos de cada partido será de la exclusiva competencia del mismo.
> 4.º Distribución de las bancas en la siguiente forma: 58 para el Partido Colorado, 24 para el Partido Nacionalista y 6 para el Partido Constitucional.
> 5.º Aceptar y proclamar la candidatura del señor Juan L. Cuestas para Presidente constitucional de la República, conviniendo que en las elecciones de senadores y diputados designarán para estos cargos ciudadanos que acepten tal proclamación y se comprometan a votar por aquel candidato en el momento oportuno, en el concepto de que hará un gobierno probo, ilustrado y conciliador, subordinado rigurosamente a los preceptos de la

> Constitución y de las leyes y a las legítimas aspiraciones de la opinión pública, y votar igualmente por el ciudadano que en oportunidad se acuerde para presidente del Senado.
> 6.º Propender a que se vote una ley que quite a los jueces de paz y tenientes alcaldes el origen eleccionario, encomendando su nombramiento al Tribunal (Acevedo, 1934a, p. 132).

La imagen correspondiente a esta ficha puede interpretarse en este contexto. Como se puede apreciar se representa a una república tomando un «caldo de acordeón». El pueblo —representado como un gaucho o paisano— es quien le sirve el «alimento» recién cocinado, como se aprecia está caliente. El texto de la imagen deja en claro su sentido: «Con el caldo del acordeón se sanará la nación». *La Mosca* presenta así el acuerdo electoral como una maniobra política y un «acordeón», instrumento popular que denota quizás la bastedad de este acuerdo, que de hecho manipula el resultado de las elecciones por mutuo consentimiento. Este significado puede leerse en el editorial del mismo número, titulado «El Acuerdo»:

> Se esperaba el 19 de abril para que el acuerdo entre los partidos fuera un hecho, pues si no llegaba esa fecha, el famoso acordeón, tirado de una parte y de la otra, se hubiera roto y despedazado, y con el permiso de Julio Herrera, el basurero lo hubiera ya llevado en la cercanía del Buceo.
> Pero todo eso no ha sucedido, a pesar que el colectivismo lo deseaba ardientemente, pues la compostura del acordeón, en la forma en la cual está hecha es la muerte completa del ex partido dominante [¿el «colectivismo» al mando de Julio Herrera y Obes?] que, durante su desgobierno, había llevado la República al borde del precipicio.
> Ahora parece que todo está arreglado y cada uno puede dedicarse al trabajo, manantial de bienestar y de riqueza.

1898

Aniversario glorioso

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.º 7, Montevideo, 17 de julio de 1898, pp. 52-53.

AUTOR DE LA OBRA Orestes Acquarone

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 17 de julio de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 29 × 43

Esta representación se compone de dos imágenes. La primera, más pequeña, muestra a Juan Lindolfo Cuestas jurando sobre la Constitución las obligaciones correspondientes a su cargo como presidente del Senado. La leyenda que acompaña esta ilustración dice así: «*El señor Cuestas* —Juro por Dios Nuestro Señor y estos Santos Evangelios, que desempeñaré debidamente el cargo de Presidente del Senado en ejercicio de Poder Ejecutivo: que protegeré la Religión del Estado, conservaré la integridad e independencia de la República, *observaré y haré observar fielmente la Constitución*» [en itálica en el original].

La segunda, muestra a la alegoría de la Constitución —de características similares a las representaciones de la república ya estudiadas— mientras es ahorcada. De la cuerda tiran distintos ministros y personalidades del gobierno de facto de Cuestas, o adictos a su persona. Entre ellos reconocemos a José Batlle y Ordóñez, por sus rasgos, su tamaño y por llevar un ejemplar de *El Día* en el bolsillo. También parecería estar entre los verdugos Carlos María Ramírez, con ejemplar de *El Siglo* también en el bolsillo, medio de prensa que promovió la candidatura de Cuestas para las elecciones de 1899. Asimismo, vemos a Juan José de Herrera, con grandes patillas, que había apoyado el golpe de estado de Cuestas y fue por ello incorporado al Consejo de Estado creado por

el mandatario. Otros son Carlos María de Pena, ministro, y Eduardo Acevedo Díaz, también integrante del Consejo de Estado.

A la vez, tira de los pies de la Constitución el propio presidente de facto. Sobre la horca se puede leer la palabra «Dictadura». Esta segunda ilustración se acompaña de dos leyendas. La primera, sobre el extremo inferior izquierdo, dice: «El que atentare o prestase medios para atentar contra la presente Constitución, después de sancionada, publicada y jurada, será reputado, juzgado y castigado como reo de lesa nación (artículo 151 de la ex-Constitución, la Constitución de 1830)». La segunda, debajo el cuadro de la imagen dice así:«Allá van leyes donde quieren reyes, /Decían con verdad nuestros mayores;/Y hoy se puede exclamar: —¡Allá van leyes.../Donde lo quieren tropa y Dictadores!»

El contexto de esta representación está marcado por el gobierno de facto de Lindolfo Cuestas, quien en febrero de 1898 disolvió el Parlamento e instaló un Consejo de Estado. Esto generó resistencias, sobre todo en el sector del Partido Colorado conocido como *colectivistas* —encabezados por el expresidente Julio Herrera y Obes—. El 4 de julio de 1898, un motín militar estalló en dos batallones de la artillería de Montevideo: intentaba derrocar al gobierno, siendo evidentes los vínculos con Herrera y Obes y su círculo. Sin embargo, el resto del ejército se mantuvo leal a Cuestas y el motín fue rápidamente sofocado.

1898

El deber ciudadano

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 382, Montevideo, 31 de julio de 1898, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 31 de julio de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 16 × 14

Previo a los comicios de 1898, y a pesar de las alarmas de levantamientos y una posible revolución, se llevó a cabo una intensa propaganda a favor de la inscripción electoral. Los dirigentes de cada partido buscaron captar la mayor participación en la votación que conformaría el nuevo Parlamento, y marcaría el retorno a la constitucionalidad.

Esta imagen se enmarca en este esfuerzo. Así se puede apreciar a la república entregando al pueblo el Registro Cívico. Debajo se lee: «Si quieres de la Patria ser devoto. Tú debes inscribirte y dar tu voto».

Se trata de una imagen especialmente simbólica, en la medida en que enfoca moralmente una cuestión fundamental en el sistema republicano y en la democracia: el voto de los ciudadanos. Alcanzar la estabilidad electoral y las sucesiones presidenciales por medios legítimos, eliminar las guerras civiles y los levantamientos armados como forma de intervención en la política fueron ideales que se persiguieron a lo largo del siglo XIX. Al mismo tiempo, regular la participación política de los sectores populares implicaba su formación y su encuadre en el marco de la Constitución y de las conductas políticas previstas por la ley.

La estampa es también particularmente ilustrativa, ya que implica el hermanamiento de dos tradiciones culturales, políticas e iconográficas: la república ha

recuperado aquí su apariencia clásica, heredada del siglo XVIII, es decir, retorna a la visión idílica que, sobre la democracia ateniense y la república romana, tuvieron los movimientos liberales. Es la república celebrada en el medio urbano del siglo XIX, expresión de los ideales liberales y constitucionales. Pero entrega el registro a un pueblo que está representado no por un ciudadano de la capital, sino por un paisano, un poblador de la campaña, ataviado con chiripá y poncho. Desde los sectores intelectuales se veía a los gauchos y a la población rural en general como pronta a levantarse contra los gobiernos: quedaba el reciente recuerdo de las huestes de la revolución de 1897. La relación que la elite doctoral e intelectual encontraba entre alfabetización y ejercicio cívico de la ciudadanía, y entre analfabetismo, gauchos y revolución fue expresada por la publicación *El Club Universitario* algunos años antes:

> La educación del pueblo es de la más trascendental importancia; ella prepara el advenimiento de la paz, de la libertad y del respeto perfecto y sagrado a las instituciones liberales.
>
> La ilustración difundida en todas las clases de la sociedad: he ahí el secreto de la democracia.
>
> No se habrá hecho nada mientras que una ley no establezca la enseñanza obligatoria: la paz será transitoria e ilusorias las promesas del porvenir. Los habitantes de la campaña conservarán entre tanto esas disposiciones revolucionarias que los pone en pie como un solo hombre al primer grito sedicioso de un aspirante cualquiera. Mientras la enseñanza no sea obligatoria, el ciudadano no encontrará garantías en nuestra campaña.[1]

Las políticas estatales y las demandas de la sociedad civil eran constantes sobre este tópico. Las obras de José Pedro Varela se volvieron un clásico para el acercamiento a esta preocupación, pero no sólo ellas fueron de referencia para la acción política en este sentido (Islas, 2009).

1 Laviña, E., «La enseñanza obligatoria», en *El Club Universitario. Periódico científico-literario*, año III, n.º 102, Montevideo, 8 de junio de 1873, pp. 462-467, la cita en p. 463.

1898

Héroes de la República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 373, Montevideo, 29 de mayo de 1898, pp. 2-3; BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 374, Montevideo, 5 de junio de 1898, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 29 de mayo de 1898; 5 de junio de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 32 × 49; 32 × 49

El coronel Diego Lamas había combatido en la revolución de 1897, bajo las órdenes de Aparicio Saravia. En uno de los combates había sido herido en uno de sus brazos, lo que le ocasionó grandes malestares e inconvenientes para desarrollar las tareas diarias. En consecuencia, mientras montaba un caballo, este último se salió de control. Lamas no pudo dominarlo —ya sea por el estado del animal, ya sea por la disfuncionalidad de su brazo— y al caer, recibió un golpe mortal.

En honor al difunto coronel, *La Mosca* publicó estas dos imágenes, muy similares, en dos números consecutivos. Ambas muestran el retrato de Lamas con honras fúnebres. En el primero se puede ver dos repúblicas dolientes ante la muerte del coronel. La que está arrodillada frente al retrato corresponde a Uruguay y la otra, a Argentina, en alusión a su carrera, desarrollada en ambas repúblicas. En la segunda se puede apreciar nuevamente a la uruguaya señalando el cielo, y junto a ella la argentina vestida de luto.

Resulta interesante cómo se representa a la república de duelo ante la muerte de uno de sus «hijos», al igual que en otras oportunidades (ver pp. 161-164 y 188-194). Esta advocación de la república-madre es frecuente en distintas circunstancias políticas, en valoración positiva o negativa de la acción de los ciudadanos.

1898

El cochero

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 397, Montevideo, 13 de noviembre de 1898, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 13 de noviembre de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 70 × 31

La idea del Estado como coche de caballos, sea carreta, carro, coche de punto o diligencia que debe ser conducido por el gobernante es una original metáfora, pero que alude a una iconografía frecuente sobre la conducción de los asuntos del Estado (Saavedra Fajardo, 1643, p. 483). En esta emblemática de los príncipes, la figura del coche aparece con el lema «Resolver y ejecutar», máxima para el buen gobierno. Las sucesivas ediciones de la obra, aun en el siglo XIX, permiten inferir la popularidad de su iconografía. De hecho, *Estado* es la palabra que aparece escrita en los vehículos de estas dos caricaturas.

En la primera imagen Cuestas está representado como un carrero que guía a un caballo viejo y debilitado, el «Poder». Pero ese, con una autoridad cansada por los cuestionamientos y revoluciones permanentes, debe ser defendido una vez más del ataque de un grupo de aves de rapiña —la metáfora utilizada reiteradamente por los medios de prensa ilustrada para referirse al círculo del presidente Julio Herrera y Obes— que se acerca amenazante. Esta bandada, comandada por el expresidente, es observada con preocupación desde el carro por Cuestas. Acompañan a Herrera y Obes su secretario, Ángel Brian, calificado y dibujado como un perrito faldero en las caricaturas publicadas durante su gobierno, y que no pierde aquí el mote, ya que el bacín que lleva en la cabeza tiene escrita la palabra «can». Ambos estuvieron enfrentados a Cuestas y fueron desterrados. Otro de los pájaros lleva el nombre «Isasmendi» y el tercero «Rodríguez». Posiblemente sea en referencia al Sargento Mayor Arturo Isasmendi y al coronel Manuel M. Rodríguez, comandantes de los cuerpos de artillería que participaron en el motín militar del 4 de julio de 1898. Finalizado el motín fueron desterrados junto con otros sublevados (Acevedo, 1934b, pp. 115 y ss.).

La imagen presenta entonces algunas de las dificultades que había enfrentado el presidente Cuestas durante su administración. La república, sobre el carro, mira atemorizada el ataque, sujetándose con fuerza.

En la segunda imagen, Cuestas intenta dominar a los caballos que tiran del carruaje del Estado. La destreza en el control de los animales, representando las principales fuerzas políticas del país, blancos y colorados, demostraba la

habilidad del cochero, aquí en la figura del presidente. Los caballos son de los colores de ambos partidos, y en la imagen siguen sentidos distintos. Ayudan al presidente a evitar la catástrofe «Don Domingo» con uniforme militar, «Don Francisco» en hábito franciscano y «Pepe», de traje civil, posiblemente militar, ministros, integrantes del Consejo de Estado, establecido por Cuestas en febrero de 1898 y que estuvo en funciones hasta febrero de 1899, integrado por 88 representantes de los partidos Colorado (54), Nacional (28) y Constitucional (6). Reconocemos en el segundo personaje a Francisco Bauzá, que lleva hábito dada su filiación católica y «Pepe», que caracteriza a un joven Batlle y Ordóñez. Con la apelación «Don Domingo», se refiere posiblemente a Rufino T. Domínguez, en ese entonces jefe político y de Policía de Montevideo.

La república es, en esta caricatura, una figura secundaria, espectadora de la caótica situación nacional, una transeúnte que pasa por la calle, pero que pone el contrapunto por su simbología. La escena está tomada de la vida cotidiana, de un medio de transporte diario y presenta una situación también habitual, ya que los caballos podían confundirse, encabritarse, las ruedas romperse, salirse de los ejes, o empantanarse en los pozos y empedrados en mal estado de la capital, que representa los avatares de la vida política del gobierno.

1898

El carrero

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 394, Montevideo, 23 de octubre de 1898, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 23 de octubre de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 36 × 49

1898

En subasta pública

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN FHCE-UY Biblioteca. *El Negro Timoteo*, año I, n.º 29, Montevideo, 18 de diciembre de 1898, pp. 228-229.

AUTOR DE LA OBRA Orestes Acquarone

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Lit. y Tip. La Sud-Americana

DATACIÓN 18 de diciembre de 1898

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 29 × 43

La presente imagen parece hacer referencia a las elecciones de 1898, que marcarían el retorno a los gobiernos constitucionales. Tras el golpe de Juan Lindolfo Cuestas, la instauración de un Consejo de Estado, y las nuevas leyes electorales, el país se preparaba para elegir nuevamente a sus parlamentarios. Sin embargo, a pesar del acuerdo previo para establecer al propio Cuestas como el futuro presidente, surgieron distintos nombres como los de Juan Carlos Castro y Eduardo Mac Eachen, entre otros.

En la ilustración se ve representado este debate en torno a quién va a ser el nuevo presidente: la república subasta la banda presidencial, distintivo del primer mandatario al mejor postor. Se puede observar cómo los distintos candidatos buscan hacerse de ella, en alusión a la competencia por ser el próximo presidente de Uruguay.

La república aparece representada como una mujer contemporánea, vestida con una falda con los colores y franjas de la bandera nacional. En su mano derecha el martillo de rematador. Las subastas eran frecuentes en Montevideo, como dan cuenta de ello la multiplicación de avisos en la prensa y la publicación de folletos descriptivos en el caso de colecciones importantes de objetos valiosos. Casas como la de Rafael Ruano liquidaban al mejor postor lotes de mobiliario, vajilla, maquinaria, bebidas que venían en las bodegas de los barcos, o los enseres de residencias privadas.

1899

Juan Lindolfo Cuestas Presidente de la República Oriental del Uruguay

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-VIII-C-5

AUTOR DE LA OBRA J. Benzoni

AUTOR DE LA MEDIACIÓN

DATACIÓN 1.º de marzo de 1899

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49,1 × 6

Aparentemente se trataría de un proyecto de alegoría de la asunción de Juan Lindolfo Cuestas, cuyo retrato aparece en el medallón central. Fue elegido el 1.º de marzo de 1899, tras el acuerdo electoral entre blancos, colorados y constitucionalistas. En los ángulos superiores, José Batlle y Ordóñez, presidente del Senado y el general Nicomedes Castro, ministro de Guerra y Marina, bajo cuya jefatura se sofocó el motín de julio de 1898. La figura de la república en lo alto, en diosa romana, corona con laureles a la representación de la Constitución y de la Paz. La personificación de la Constitución hace referencia a que volvía a estar en vigencia luego de la finalización de la dictadura de Cuestas, la celebración de elecciones y de su designación como presidente. La alegoría de la Paz, que rinde

su espada en tierra luego del acuerdo que había concluido con la guerra civil (18 de setiembre de 1897). Debe notarse que la Constitución sostiene el león sobre el retrato de Batlle y Ordóñez mientras que la Paz hace lo propio junto al retrato de Castro, señalando el protagonismo de los retratados en los hechos que se relatan. A uno y otro lado del retrato de Cuestas, dos repúblicas: una tocada de gorro frigio sostiene el pabellón nacional, mientras que, la otra, en Atenea, tocada con el yelmo, sostiene la bandera de los Treinta y Tres Orientales y levanta la corona de laurel y olivo que orla el retrato de Cuestas.

Debajo del retrato, dos Repúblicas niñas auguran la prosperidad y la abundancia, un niño pequeño, personifica el nuevo período de gobierno al aparecer orlado por una cinta que reza «1.º de marzo de 1899».

En los dos medallones inferiores, ubicados en la cara frontal de los basamentos, Carlos María de Pena, ministro de Fomento, y Eduardo Acevedo Díaz, representante del sector nacionalista que participó del acuerdo electoral que culminó con la elección del presidente. A uno y otro lado, el clarín y el tambor anuncian la victoria. Los medallones aparecen orlados por coronas de laurel y olivo. En la parte inferior de la imagen y al centro, una representación alegórica del río Uruguay que da el nombre al Estado, caracterizado por sus orillas de monte nativo, y personificado en un anciano de piel cetrina, con cabellera vegetal, que sostiene un remo; debajo, el escudo de armas como símbolo nacional.

La asociación de la figura de Cuestas con la alegoría de la república se puede ver con connotación positiva cuando se lo vincula a la pacificación tras el fin de la guerra civil de 1897. Como ejemplo, puede observarse la portada de un álbum de pensamientos que le había sido entregado mientras se desempeñaba como presidente del Senado en ejercicio de la presidencia de la República, en conmemoración de la firma de la paz en setiembre de 1897. Se encontraba en ejercicio del Poder Ejecutivo tras el magnicidio de Juan Idiarte Borda.

Como forma de expresión de reconocimiento, siguiendo una costumbre muy extendida en la época, se le obsequió un álbum con pensamientos, que también fueron publicados en folleto para hacerlos llegar al conjunto de la población, con intención propagandística. Entre los autores convocados se encuentran José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Alberto Guani, Evaristo Ciganda, Juan Andrés Ramírez, Carlos Martínez Vigil, Víctor Pérez Petit y Luis Alberto de Herrera, entre otros.

El promotor de la idea, Luis F. Guimaraens, escribió la dedicatoria en la que manifestaba haber iniciado el homenaje por «respeto y gratitud» y pensando que los «jóvenes compatriotas» adherirían «a él como una manifestación del júbilo inmenso que ha despertado en nuestros corazones la patriótica solución de la lucha civil». Agregaba que la terminación de la guerra significaba «no solo una conquista laudable para la felicidad de la Patria, sino un triunfo de la civilización y de la humanidad que han rechazado siempre ese espectáculo triste de la contienda entre hijos de una misma madre»[1] apelando a la metáfora que identificaba a la república como madre de los ciudadanos.

1 BN-UY, Materiales especiales, Colección Luis Melián Lafinur, *La juventud y el señor Juan L. Cuestas, Pensamientos del álbum entregado a S. E. el Sr. Presidente del Senado en ejercicio del poder ejecutivo, el día 4 de noviembre de 1897, en celebración de la paz de setiembre. Iniciador Luis F. Guimaraens*, Montevideo, 1897, p. 3.

En la carátula de la publicación, se presenta una alegoría republicana que se resignifica como alegoría de la paz. Mantiene el atuendo clásico, pero su peinado es a la moda del momento, sin gorro frigio. Sostiene la bandera nacional y una rama de olivo. Reafirma su sentido al pisar las armas cruzadas en tierra, el sable y la bayoneta. La bahía y el cerro de Montevideo la localizan. Al oeste, el sol se oculta luciendo en su disco la palabra «PAZ». Es de destacar la relación entre los conceptos de república, civilización y fraternidad, que en este caso se evoca con la palabra humanidad.

1897

La juventud y el señor Juan L. Cuestas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de folletos Luis Melián Lafinur, tomo n.º 76, folleto n.º 13.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escuela Nacional de Artes y Oficios

DATACIÓN 1897

TIPO DE OBRA Portada

TÉCNICA Impresión

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 10 × 15

1899

Bono de contribución para la casa del Partido Colorado en Salto

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Carpeta de Láminas sueltas

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Litografía Larré y Ottino

DATACIÓN 29 de julio de 1899

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Litografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28,6 × 20,7

Esta estampa constituye una mediación de por sí. En los bonos de donación para la reunión de fondos con destino a la construcción de la casa del partido Colorado en la ciudad de Salto se colocó una imagen del edificio proyectado. De acuerdo al gusto de la época la belleza de la futura fachada debía estimular la generosidad y el orgullo de todos los adherentes al partido.

El frente, muy ornamentado mediante molduras, pilastras y balaustradas, está coronado por un frontón curvo rematado por un alto podio en el cual se alzan tres esculturas. Estas figuras podían ser de mármol, terracota o de base cementicia, dependiendo de lo que fuese posible invertir en su realización, pero en todos los casos obligaba a recurrir a los talleres de escultura artística, que para esa fecha proliferaban en el país dada la alta demanda de ornamentos para los edificios públicos y privados.

A izquierda y derecha se erigirían las esculturas de Fructuoso Rivera y José Garibaldi, de paradigmática filiación colorada en la construcción de la tradición histórica e ideológica del partido, con destacado protagonismo durante la primera mitad del siglo XIX, coincidiendo en su actuación durante la Guerra Grande. Más alta, señalando su supremacía sobre cualquier partidismo, aunque aludiendo también a una vinculación entre la nación y el Partido Colorado, se alzaba la estatua de la República, con las características de la alegoría neoclásica y sus atributos. Tocada con el gorro frigio sostiene con la mano izquierda el escudo nacional apoyado en el suelo y alza la derecha, en la que lleva un fanal, símbolo de la luz de la razón y la inteligencia con la cual el republicanismo alumbra al mundo.

En la base de este podio, entre las figuras de Rivera y Garibaldi se encuentra otra alegoría, no identificable, que porta una cartela con una inscripción, posiblemente en alusión a las virtudes partidarias.

El edificio que aparece en el recibo no fue construido con este diseño pero se inauguró el 25 de agosto de 1908, en la calle Joaquín Suárez n.º37, próxima al teatro Larrañaga, la obra proyectada por el arquitecto Domingo F. Rocco, que luce en el cuerpo central de la planta alta un relieve con el retrato de Fructuoso Rivera, en ejecución menos ambiciosa.

1900

Alegoría de actualidad sobre la pasión de la patria

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 471, Montevideo, 15 de abril de 1900, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Orestes Acquarone

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Latina

DATACIÓN 15 de abril de 1900

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

Desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del siglo XX fue habitual, en las ilustraciones de los medios de prensa de Montevideo, el empleo de paralelismos religiosos en clave satírica —y anticlerical— para abordar temas de carácter político contemporáneo. En esta sociedad de raigambre católica, pese al progresivo enfrentamiento del Estado con la Iglesia y a las campañas de laicización llevadas adelante, el conocimiento de la historia sagrada estaba muy afirmado y no solo no podía eliminarse fácilmente, sino que resultaba útil como herramienta ideológica por su fuerte simbolismo.

Esta caricatura, con total espíritu de adecuación, fue publicada durante la Semana Santa de 1900, y calificada por *La Mosca* como «Alegoría de actualidad sobre la pasión de la patria». El calvario es una de las representaciones más frecuentes en las iglesias, y cobraba especial significación durante esta celebración religiosa en la que se conmemora la pasión de Cristo. En la catedral

metropolitana, por ejemplo, se encuentra el altar de La Pasión, que contiene un grupo escultórico de madera tallada y policromada importado de Munich en 1865, en el que destaca la figura de Cristo crucificado. El calvario es el martirio máximo, el sufrimiento supremo, culminación de la vida de Cristo como hombre para redención del género humano, pero, en esta estampa, la que vive el calvario es la República. Incluso el cartel colocado sobre la cruz señala que es la «R. O. del U.» (República Oriental del Uruguay) en sustitución del original INRI (acrónimo latino, *Iesvs Nazarenvs Rex Ivdaeorvm*, Jesús de Nazaret Rey de los judíos).

La composición sigue en buena medida la tradición de los Evangelios. La República ha sido víctima de los tormentos que padeció Cristo, con la herida de la lanza en su costado, clavada sobre el madero, pero sin la corona de espinas, conservando el gorro frigio. Los demás personajes han sido sustituidos por actores políticos del momento. A derecha e izquierda de la República se encuentran Juan Lindolfo Cuestas y posiblemente Máximo Tajes. A los pies de la cruz tres soldados romanos, entre los que reconocemos a José Batlle y Ordóñez y, posiblemente a José Enrique Rodó y a Antonio María Rodríguez, se juegan a suerte la túnica, que con total espíritu de adecuación lleva los colores nacionales en franjas celestes y blancas que recuerdan la bandera de la patria. En los Evangelios se relata:

> 23 Cuando los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, e hicieron cuatro partes, una para cada soldado. Tomaron también su túnica, la cual era sin costura, de un solo tejido de arriba abajo.
> 24 Entonces dijeron entre sí: No la partamos, sino echemos suertes sobre ella, a ver de quién será. Esto fue para que se cumpliese la Escritura, que dice:
> Repartieron entre sí mis vestidos, Y sobre mi ropa echaron suertes. Y así lo hicieron los soldados.[1]

Esta escena podría aludir a la campaña para elegir los colegios para la elección de senadores y a la negociación de los acuerdos electorales previos entre los partidos Colorado, Nacionalista y Constitucional.

De acuerdo a los Evangelios, junto a Cristo fueron crucificados dos ladrones. En la imagen, alejado, hacia la izquierda, vemos otro personaje crucificado, es el Comercio —una de las principales fuentes de riqueza para la economía nacional—, representado por el tradicional Mercurio, con su casco alado.

El pie de imagen dice «Superfluo, a este calvario, fuera todo comentario», señalando la contundencia del significado de la imagen en clave religiosa.

El dibujo fue realizado por Orestes Acquarone (1875-1952), dibujante, caricaturista, pintor y escultor, formado con Diógenes Héquet y Goffredo Sommavilla, que trabajó para varios medios de prensa y de prensa satírica, como *El Negro Timoteo*, *Rojo y Blanco* y *La Semana*.

1 *Evangelio según San Juan,* 19: 17-30.

1900

Alegoría conmemorativa del 18 de julio

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 484, Montevideo, 15 de julio de 1900, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Orestes Acquarone

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Latina

DATACIÓN 15 de julio de 1900

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 25 × 49

Todos los años, diversos medios de prensa se sumaban a la celebración de un nuevo aniversario de la jura de la Constitución de 1830, y lo hacían mediante elevadas declaraciones enmarcadas en ricas guardas, en general coronadas por el escudo nacional. A medida que las ilustraciones se hicieron más frecuentes se estableció un motivo reiterado anualmente, con características específicas, entre las cuales destaca el empleo de las alegorías. El esquema compositivo se centró en tres elementos: el libro de la Constitución, la alegoría de la república y el escudo o la bandera nacional. El carácter de las ilustraciones es

festivo y triunfante, ya que la carta era un componente fundamental del sistema republicano.

En la misma página en que aparecían normalmente las viñetas con caricaturas, en la semana de conmemorarse el 70.º aniversario de la primera Constitución, *La Mosca* incluyó este dibujo no humorístico al centro del usual relato de actualidad en secuencias. Las escenas que rodean la figura son viñetas con sentido en sí mismas, que no tienen relación con la celebración.

La figura femenina, tocada con el gorro frigio abandona en esta oportunidad los ropajes clásicos para convertirse en una mujer contemporánea con un vestido de mangas levemente abullonadas. El altar en el que se apoya lleva la inscripción «Florida 1830», sintetizando así el ciclo iniciado en el gobierno provisorio de la Florida y la afirmación del Estado Oriental con la promulgación de la Constitución. Es de notar la actitud graciosa, confiada y desenvuelta de esta república triunfante y joven. La pesada toga clásica se ha abandonado, así como los corsés, el empaque y la severidad de la matrona. El final del gobierno de Cuestas parece anunciar alegóricamente una nueva época, y la república viste a la moda, con una silueta joven, un vestido ligero y unas joyas discretas. Permitiría suponer que el gesto comunica más fácilmente con el público, encaminando un mensaje en república «moderna» en un clima de acuerdos electorales con representación de los distintos partidos. Parece también tratarse de una figura alegórica de fácil interpretación, como símbolo ampliamente reconocido, que puede ser comprendido al mudar con la moda mientras conserva apenas sus atributos esenciales: el gorro frigio de la libertad, disimulado entre la cuidada cabellera rizada y el libro de la Constitución, que resulta ser la alusión política más clara, junto con el escudo.

Podríamos establecer una relación entre la república, que actúa como sol en el centro de un sistema, en torno a la que se desarrollan los acontecimientos de la actualidad política, a los que se hace referencia en las páginas del número y en las viñetas.

1900

25 de agosto de 1825

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 490, Montevideo, 26 de agosto de 1900, pp. 2-3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imp. Latina

DATACIÓN 26 de agosto de 1900

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 49 × 70

La estampa conmemorativa del 25 de agosto, no humorística, acompaña el número 490 de *La Mosca* en formato vertical, lo que sugeriría un posible uso propagandístico o como ornamento, más allá de su lugar en el periódico. La República se muestra ataviada con los colores entonados de la bandera nacional en el vestido, el cinto incrustado de gemas y el gorro frigio azul: ataviada en soberana, quizás de inspiración romántica, con aire medieval y teatral. Este tipo iconográfico se incluye en otros documentos que pueden observarse en este catálogo como la lista de los representantes electos para la decimoquinta legislatura en 1885 (ver p. 251) y los envases para los cigarrillos La Constitución y los habanillos La Libertad (ver p. 252).

Aparece rodeada de los retratos de un conjunto de héroes de la nación, a saber: José Gervasio Artigas, Dámaso Antonio Larrañaga, Joaquín Suárez, Juan Antonio Lavalleja, Fructuoso Rivera, Eugenio Garzón, Alejandro Chucarro, Luis Eduardo Pérez, Francisco Acuña de Figueroa y Santiago Vázquez. Como complemento de la imagen, en el mismo número aparece una transcripción de la Declaratoria de la Independencia, aclarando que se trata de un «documento histórico», asociando el relato del origen de la nación con la alegoría republicana.

1901

Inauguración de las obras del puerto de Montevideo

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 22 (bahía-puerto de Montevideo), lámina n.º 67.

AUTOR DE LA OBRA Félix Elena

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 18 de julio de 1901

TIPO DE OBRA Lámina

TÉCNICA Impresión

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27 × 14,5

Manuel Larravide. *Primeros trabajos del puerto de Montevideo realizados durante la administración del ilustre ciudadano D. Juan Lindolfo Cuestas 1902*. Óleo sobre tela, 1903, 199 × 119 cm. MHN-UY Depósito, Casa Ximénez [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 556].

La república en el centro de la escena porta gorro frigio, pabellón nacional, vestimenta de trabajo —falda amplia, camisa sencilla, alpargatas— cabellera negra suelta al viento, en una síntesis de elementos clásicos, locales y contextuales, pues la ubican con la indumentaria obrera, apropiada a la circunstancia de iniciarse una de las obras públicas de mayor significación para el «progreso» del país. Completan la alegoría una victoria alada y los símbolos nacionales, el escudo y los banderines de señales de entrada al puerto de Montevideo. Pueden apreciarse los objetos simbólicos propios del comercio, el caduceo, la caja de bienes de ultramar, los cabos, y ciertos elementos tecnológicos, como el teodolito en primer plano, a la derecha. Por el contexto y las características de la vestimenta, la República adquiere connotaciones políticas más allá del sistema de gobierno, en representación del progreso y de la solidez económica bajo la premisa de una administración ordenada. Se trataría de una visión altamente positiva y confiada en el porvenir, que contrasta con la república tísica, vampirizada y violentada bajo la administración de gobiernos anteriores.

Las obras de modernización del puerto de Montevideo fueron inauguradas el 18 de julio, día aniversario de la jura de la Constitución de 1830 con una ceremonia desarrollada donde hoy inicia la escollera Sarandí. Se instalaron grandes talleres en La Teja para la fabricación de los bloques de cemento para la construcción de las escolleras que cierran la bahía. También se efectuaron profundos dragados para permitir el ingreso de buques de mayor calado. Desde el punto de vista económico y logístico la modernización del puerto constituyó un avance muy importante, en un ramo como es el comercio de ultramar, principal vía de acceso a los mercados internacionales y a la adquisición de maquinaria y bienes importados.

El pintor marinista Manuel Larravide dejó una pintura titulada «Primeros trabajos del puerto de Montevideo realizados durante la administración del ilustre ciudadano D. Juan Lindolfo Cuestas 1902», en la que puede apreciarse la grúa en particular destaque.

1901

Monumento a la Independencia de la República en la plaza de Migues

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 77. *La Alborada*, año V, n.º 190, Montevideo, 3 de noviembre de 1901.

AUTOR DE LA OBRA F. San Martín (fotógrafía)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 3 de noviembre de 1901

TIPO DE OBRA Ilustración

TÉCNICA Impresión fotomecánica

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 4 × 9,5; 9,5 × 5,5

Este monumento se inspira en la estatua de Livi sobre la Columna de la Paz de Montevideo (1867), conocida popularmente como «estatua de la libertad» y en el monumento a la Independencia Nacional en la ciudad de Florida, de Ferrari (1879). Del primero tomó la columna honorífica copiada por Livi de los modelos romanos, y modificación realizada para completar la alegoría de la Libertad, sustituyendo el gladio por las cadenas rotas, de acuerdo a la corrección hecha a la escultura de Livi por el ingeniero Montero Paullier (ver pp. 196-201). Del segundo tomó la idea del basamento, en el que los bloques de granito que lo conforman llevan los nombres de los Treinta y Tres Orientales (ver pp. 234-237). Sin embargo, en este caso, toda la estructura parece ser de fábrica de mortero.

Ambas fotografías se acompañan del siguiente texto, publicado en *La Alborada* bajo el título «En Migues»:

> El camino que comunica con la estación del ferrocarril y que estaba intransitable, ha quedado arreglado, habiéndose construido varias obras de desmonte, terraplenes y desagües; también las calles han sufrido algunas mejoras y en la plaza pública, se han hecho jardines, arreglo de calles, colocación de árboles y la terminación del monumento a la Independencia de la República.
>
> Este fue construido por suscripción popular y por falta de dinero no se había terminado; hoy, debido al progresista presidente de la municipalidad de ese pueblo, señor Eduardo García Huertas, se ha terminado, mide ocho metros de elevación y su columna descansa sobre una base figurando treinta y dos piedras, donde se

> encuentran incrustadas en cada una de ellas una lámina de bronce cincelada con el nombre de cada patriota, que acompañaba al general Lavalleja; el nombre de éste se destaca en medio de la columna entre palmas de laurel.[1]

Cabe destacar que para inicios de siglo la localidad de Migues contaba con una población numerosa (5000 habitantes de acuerdo al censo de 1908), lo que contribuye a explicar la percepción pública de la necesidad de una ornamentación importante y la creación de monumentos.

De acuerdo con una publicación de historia local, se sabe que hacia 1930 el monumento se hallaba muy deteriorado y en «completa decadencia», al igual que su entorno. Se estima que la corta duración se debiera al material con que estaba construido (posiblemente mortero con estructura de hierro), así como a la falta de mantenimiento[2]. Tiempo más tarde se ubicó en el centro de esa misma plaza un obelisco, junto a un busto de José Gervasio Artigas.

El interés de esta obra radica en ser ejemplo de la difusión de la corriente monumentalista por el interior del país, y hacerlo recurriendo a la clara inspiración en monumentos consagrados en la República como modélicos. De esta forma, los valores que esgrimía la nación republicana se hacían visibles en forma permanente en calles y plazas, convertidas en espacio cívicos donde se alzaban estos monumentos-altares:

> La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la «urbanización» simbolizando a la vez el «adelanto cultural» de los mismos, promovió a «los próceres» considerados dignos de ser imitados, y expresó emblemáticamente «la obra pública» de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades. A la ejecución de obras públicas se añadieron el trazado de avenidas, parques, alamedas, etc., siendo dotadas todas ellas de la correspondiente estatuaria monumental, a semejanza de las urbes europeas. La ciudad fue concebida como un «gran panteón», a través del nomenclátor de calles, avenidas, plazas y barrios, convirtiéndose gradualmente, parafraseando a Víctor Hugo, «una crónica escrita en piedra», y los monumentos en verdaderos «poemas épicos».
>
> La ciudad en el XIX fue convirtiéndose pues en una suerte de lección pública de historia, donde las arquitecturas historicistas y los monumentos afirmaron sentidos de identidad y pertenencia a pueblos, grandes urbes y naciones (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 9).

Sin embargo, aún como objetos en una secuencia temporal permanente, no están exentos de resignificación, como lo hemos visto en el caso de la estatua de Livi (ver pp. 196-201) o de sustitución por equivalentes de diferente entonación, como en este caso, en que la alegoría republicana cede su lugar al retrato del héroe.

1 *La Alborada*, año V, n.º 190, Montevideo, 3 de noviembre de 1901, «En Migues».

2 Agradecemos esta información al Sr. Jorge Marrero.

1902

Libre y constituida

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 77. *La Alborada*, año VI, n.º 232, Montevideo, 24 de agosto de 1902.

AUTOR DE LA OBRA José Olivella

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 24 de agosto de 1902

TIPO DE OBRA Portada

TÉCNICA Impresión color

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 17 × 26

República representada en figura femenina a la moda del novecientos, en actitud sensual, eventualmente triunfante, despreocupada y provocativa. Sostiene el pabellón nacional en alto y con las cadenas que apresaban sus muñecas en el instante inmediato a su ruptura. Apoyada sobre un globo terráqueo que reza «libre y constituida», la opulencia y la confianza en sí misma que la imagen traduce parece corresponderse con la percepción del Uruguay como un país próspero, sólido, estable y con un futuro promisorio, en la calificación de identidad como «la Suiza de América» en el contexto americano e internacional (Caetano, 2000; Islas y Frega, 2007). Es de destacar la expresa vinculación de la idea de república en esta figura a la ubicación en un territorio específico: el perfil del territorio del Uruguay en el globo. La república comienza a ser también metonimia del territorio que está bajo su dominio.

1902

La hora inevitable

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas, volumen n.º 77. *La Alborada*, año VI, n.º 232, Montevideo, 24 de agosto de 1902.

AUTOR DE LA OBRA José Olivella

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 24 de agosto de 1902

TIPO DE OBRA Portada

TÉCNICA Impresión color

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 17 × 26

La publicación informa sobre la finalización del período de gobierno de Juan Lindolfo Cuestas en 1903. La caricatura muestra a la república como una mujer afligida, que lamenta los acontecimientos de su pasado inmediato. Eso parece indicar la leyenda al pie: «Juan Lindolfo: —Adiós, preciosa, me voy. Ella: —¡Qué feliz era al pensar que pudieras no haber venido!». La mención a Cuestas utilizando un fez, o gorro turco es reiterada en caricaturas de la época. Puede asociarse con el período dictatorial que medió entre su ejercicio como presidente interino y su elección como presidente constitucional, en alusión al avasallamiento de la república en Grecia por el Gran Turco, como se hizo corriente bajo el gobierno de Idiarte Borda para burlar la censura de prensa, como se ha visto. También puede aludir más directamente, a cierta excentricidad en la vestimenta de Cuestas, de que da cuenta alguna de las fotografías que le fueron tomadas.

1902

Ciudadano José Batlle y Ordóñez

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica E-II-B-26a

AUTOR DE LA OBRA Rolleri (fotografía); H.S. (dibujo)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Imprenta de Dornaleche y Reyes

DATACIÓN 1902

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Impresión fotomecánica

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35,5 × 39,5

Esta lámina combina dos técnicas, el dibujo impreso y la fotografía. Formó parte de la propaganda electoral de la candidatura de José Batlle y Ordóñez previo a la designación del presidente para el período 1903-1907.

Es de notar la apelación a la simbología republicana por medio del fasces, emblema republicano que sustituye a la personificación alegórica de la República. En este caso, el *labrys* o hacha ceremonial del fasces romano fue sustituido por el gorro frigio, y coronado con laurel.

Una asociación similar, en la que el retrato del conductor se une a la alegoría del fasces puede observarse un una medalla acuñada en homenaje a Luis Alberto de Herrera que incorpora el escudo del Partido Nacional en su reverso. El escudo, diseñado por Juan José de Herrera y su hijo, Luis Alberto de Herrera en 1872, resignifica una simbología republicana de larga data: un fasces de lictor con *labrys* era el símbolo de la República de Roma, que le delegaba su poder para cumplir su función. La república se representaba con el fasces bajo el concepto «de todos uno», puesto que ella unía a las varillas que representaban a las distintas curias en un solo haz. En el escudo aparece respaldado por banderas nacionales, laureles y robles, con el sol naciente en lo alto. Este motivo guarda similitudes con el antiguo escudo nacional del que conserva su orla de

Posterior a 1900

Medalla en homenaje a Luis Alberto de Herrera

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138 736 [n.º 139 075]

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN Posterior a 1900

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce plateado

DIMENSIONES (cm) 2,7 (diámetro) × 0,2 (espesor)

banderas, y sustituye por el fasces el diseño de los cuatro cuarteles. Identifica al partido, pues, como componente fundamental de la nación en cuanto colectivo de ciudadanos unidos por determinados ideales, que podrían realizarse por la suma de voluntades que hacen uno al partido, tanto como a la propia república. El ideal republicano se acentúa por el lema: «Somos idea. La unión nos hará fuerza», enfatizado por las ramas de laurel y roble.

Este recurso de emplear imágenes que aluden en forma directa al escudo nacional, pero sustituyendo parte de sus símbolos por los de instituciones o colectivos participantes en la vida política del país, fue recurrente a partir del siglo XIX. Parece indicar la intención de la identificación afectiva con la nación, superando la connotación negativa que el concepto de *partido* tenía en las corrientes ideológicas que primaron al momento de que se estableciera la Constitución de la República, que preveía un régimen de unanimidad de la opinión mayoritaria, sin representación de las minorías. Por el contrario, la adopción de estos emblemas por las distintas corrientes de opinión que dividían a la opinión pública los identifica a todos como defensores de la república y, por lo tanto, sostiene la reivindicación de la representación proporcional. También evoca y se inscribe en la adhesión al ideal republicano en una tradición milenaria, al usar una simbología que hunde sus raíces en la antigua república romana.

1903

La sucesión presidencial

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 618, Montevideo, 7 de febrero de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 7 de febrero de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 52 × 33

En el marco del fin de la Presidencia constitucional de Juan Lindolfo Cuestas, *La Mosca* publicó la siguiente imagen. Parece reflejar las disputas entre los dos candidatos colorados con posibilidades de acceder al cargo de primer mandatario. Se puede ver a Eduardo Mac Eachen y a José Batlle y Ordóñez junto a la cama donde descansa un enfermo Cuestas.

La cama, con el escudo nacional, puede ser una alusión al período de gobierno de Cuestas, a punto de culminar. Otro personaje se para frente a él, cargando una bolsa. Esta figura parece ser la representación de la república, como genio republicano, pero con características distintas a otras vistas con anterioridad: se asemeja a la figura de un diablillo de color rojo, con una cola larga, un cabello del que asoman cuernos, y porta el gorro frigio que la caracteriza. El texto de la imagen dice así: «Esperan con ansia el momento del desenlace fatal para apropiarse de la herencia», la presidencia de la República.

1903

Paz armada

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 625, Montevideo, 29 de marzo de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 29 de marzo de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 10 × 19

La elección de José Batlle y Ordóñez había generado fisuras en el Partido Nacional. Nueve parlamentarios blancos, con Eduardo Acevedo Díaz a la cabeza, habían apoyado la candidatura de Batlle, votos decisivos para que este alcanzara el poder. El Partido Nacional emitió un comunicado que aceptaba los resultados y se comprometía a trabajar en conjunto con el gobierno, dando apoyo selectivo a sus acciones, con vistas a la estabilidad y a la continuidad institucional.

No obstante, prontamente estalló el conflicto entre ambas posiciones cuando el nuevo presidente no reconoció lo establecido en el Pacto de La Cruz —que concedía seis jefaturas políticas a los blancos—. Batlle argumentó que ese pacto obligaba al expresidente Juan Lindolfo Cuestas, y no a él. En respuesta, Aparicio Saravia movilizó sus fuerzas el 16 de marzo de 1903, amenazando con una nueva revolución. Pero en esta ocasión la guerra logró evitarse, momentáneamente, a través del acuerdo de Nico Pérez, el 22 de marzo. El nuevo acuerdo, cuya validez se restringía al período de gobierno presente, establecía que las Jefaturas Políticas de Maldonado, Flores, Cerro Largo, Treinta y Tres y Rivera serían provistas con ciudadanos afiliados al Partido Nacional en acuerdo con el directorio, al igual que la Jefatura de San José, aun sin su intervención.

El acuerdo se interpretó como una tregua, mientras la amenaza de la guerra civil permanecía latente. El título «Paz Armada» alude también a la situación internacional, en la que las alianzas entre los imperios europeos y la carrera armamentista permitían augurar una conflagración próxima. *La Mosca* apela al relato de la «espada de Damocles» para representar esta coyuntura. El episodio refiere la historia del cortesano de Dionisio I, tirano de Siracusa, en Sicilia en el

siglo IV a. C. Damocles deseaba tener igual poder y fortuna que Dionisio, quien le concedió ocupar su lugar por un día. Gozó entonces de los placeres del tirano, disfrutando de un banquete en su honor. Al final de la comida, al mirar hacia arriba, se percató de que sobre él pendía una espada, sostenida solamente por un pelo de crin de caballo. Aterrado por el peligro, pidió a Dionisio terminar la prueba. El mensaje moral da cuenta de la amenaza constante sobre la posición de quien ostenta el poder y la riqueza.

Como se aprecia en la imagen, la personificación de la República toma el lugar de Damocles. La espada que pende sobre su cabeza lleva la inscripción «Guerra civil» en alusión a la situación de alarma provocada por la decisión del gobierno. La república, se sirve de un plato que dice «Paz armada», en referencia directa a las consecuencias de la interpretación del gobierno de los términos del acuerdo de Nico Pérez. La leyenda afirma el significado: «¿Esa espada de Damocles amenazará todavía por muchos años la cabeza de la República?».

La república, en vestido ceñido cerrado hasta el cuello con mangas cortas o recogidas, a manera de uniforme de servicio, en ama de llaves o mucama, Porta gorro frigio sobre el pelo recogido. El autor de la caricatura, que firma bajo el seudónimo de «Demetrios» habría sido Domingo Puig i Sauret (1873-1951), un plástico uruguayo autor de reconocidas obras al óleo y piezas publicitarias.

En otra caricatura sobre el mismo tema una alegoría de la república, ataviada con traje similar, barre municiones de artillería de guerra bajo la inspiración de una frase jocosa: «Como está prohibido por el acuerdo de paz el juego de las bochas, la república se esfuerza en barrer esos adminículos», en medio de un clima de «paz armada».

1903

La paz armada II

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 629, Montevideo, 26 de abril de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 26 de abril de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 19 × 15

1903

Alegoría de la guerra civil

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Colección de folletos Luis Melián Lafinur, tomo n.º 76, folleto n.º 13. *La Alborada*, año VII, n.º 263, Montevideo, 29 de marzo de 1903.

AUTOR DE LA OBRA José Olivella [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 29 de marzo de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Impresión

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18 × 26

La república castigada y amenazada por quien parece ser Aparicio Saravia (lo indican sus iniciales en el facón). Debajo una leyenda, en la que la República implora por su salvación.

En el marco del acuerdo de Nico Pérez, firmado el 22 de marzo de 1903 entre el Partido Nacional y el gobierno de Batlle y Ordóñez, *La Alborada* publica esta portada. Un bárbaro Aparicio Saravia toma por el pelo a la patria, que se ve herida por el puñal. El texto debajo dice: «¡Dejad que se cicatricen mis heridas, no renovéis las llagas con otra lucha desoladora!». La república, en su acepción de Patria, refleja el «modelo americano» ensayado por Pablo Nin y González y retomado por Juan Manuel Blanes: porta túnica y cabellera oscura.

El sentido de esta imagen alude al temor ante una nueva guerra civil, con la subversión del orden republicano y constitucional que ella supone. Con entonación partidista y denigrante, se representa a Saravia de forma grotesca, amenazando a la patria, quien todavía no se ha recuperado del anterior conflicto, y sangra por sus heridas. En la vaina del facón, en espejo, las iniciales.

1903

Fenómeno nuevo: una niña con dos padres

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 630, Montevideo, 3 de mayo de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 3 de mayo de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 28 × 24

La imagen que reproducimos tiene como pie la frase «Fenómeno nuevo: una niña con dos padres». La imagen muestra una figura de la República a la que abrazan, con una mirada desconfiada por ambas partes, José Batlle y Ordóñez y Aparicio Saravia. Es interesante que ambos llevan vestimenta urbana, con el solo detalle de la golilla. Quizás la caricatura se haga eco de la interpretación de que la demanda de representación política de las distintas corrientes de opinión, así como las garantías del sufragio, consignas que enarboló la corriente bajo la jefatura de Saravia estuvieron en la base de la conformación del sistema democrático en el país. Según esta interpretación, Saravia había actuado con el objetivo de perfeccionar el sistema republicano y, por lo tanto, había contribuido a la efectiva constitución de la república y de la democracia. Esta noción —quizás ya presente al erigirse el monumento a los «mártires» de Quinteros, pero aún con una intención partidaria manifiesta— tiende a desplazar progresivamente la idea de la guerra civil como una expresión de la «anarquía» para transformarla en un medio «primitivo» pero inevitable, y a veces heroico, en aquellas condiciones del país, para la conformación de un sistema democrático con representación de las minorías.

1903

El Olimpo Oriental

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 647, Montevideo, 30 de agosto de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 30 de agosto de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 53 × 36; 8,5 × 5 (detalle)

La representación de los partidos políticos como dos niños con gorro frigio, a la manera de geniecillos de la república, parlamentando acaloradamente. Los partidos resultan en esta interpretación como los gemelos —efectivamente ocupan el lugar de géminis en este zodíaco político— los componentes esenciales de la vida republicana.

La caricatura da cuenta de la evolución del concepto de partido a lo largo del siglo, de una entonación marcadamente negativa a una mayormente positiva, como representantes de la vida democrática (Caetano, 2013, p. 197).

1903

Repúblicas hermanas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 639, Montevideo, 5 de julio de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 5 de julio de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35 × 49

En oportunidad de la visita de marinos y representantes diplomáticos brasileros al Uruguay, *La Mosca* publica esta imagen. En ella se aprecian dos repúblicas, de similares vestimentas, y el escudo en tierra perteneciente a su país. Se estrechan las manos, y debajo se puede leer: «La fraternidad sudamericana es un hecho. Brasil y Uruguay estrechan sus lazos amistosos». Es de notar el uso del azul celeste y el verde como los respectivos colores nacionales.

Estas Repúblicas se representan como iguales, reforzando ese mensaje de «fraternidad» entre ambos países. En un artículo publicado en este mismo número, bajo el título «Os Brazileiros», *La Mosca* expresa:

> Cualquiera que sea la importancia política que pueda tener la visita de los ilustres marinos brasileros a la República Oriental del Uruguay —ella simboliza una hermosa prenda de paz y de concordia entre los dos pueblos hermanos.

Alta prueba de cordura ha dado el gobierno del Brasil, al enviar la delegación que tan honrosamente lo representa, y alta prueba de hidalga cortesía ha dado el pueblo y el gobierno Oriental, recibiendo con los brazos abiertos y con indiscutibles testimonios de simpatía a tan distinguidos huéspedes.

Entre algunos miembros del cuerpo diplomático se ha insinuado con las reservas consiguientes, si esta visita era un simple acto de cortesía internacional o una indirecta satisfacción del gobierno Brasilero al Oriental por los sucesos de Rivera producidos recientemente [intromisión de fuerzas brasileras en territorio oriental].

La Mosca bien informada puede decirlo bien alto y bien fuerte —zumbando a todos los vientos y en todos los tonos de su registro que *No hay tal cosa*.

La amistad de ambos pueblos está basada en la honradez, sinceridad, independencia, justicia y uniformidad de aspiraciones por la libertad, progreso y fraternidad entre pueblos de un mismo origen.

Los nietos del bravo *Tiradentse* [sic], los hermanos del *marechal de ferro* que hoy nos visitan, llevarán gratas *saudades* de Montevideo y mañana, cuando el gobierno Oriental envíe sus delegados al Brasil, en retribución de la actual visita, la delegación Oriental será recibida dignamente por el noble, generoso y entusiasta pueblo brasilero.

A los bravos marinos: ¡Salud!

En otra advocación de las repúblicas hermanas, Chile y Uruguay despliegan sus elementos de identidad: el paisaje, la flora, los escudos nacionales, la perspectiva de sus capitales.

En el caso de Uruguay, las tunas y palmas rodean al escudo nacional en cuadro, orlado de olivo y laurel en la llanura. Chile extiende la mano desde la cordillera, con una perspectiva de Santiago al pie. El escudo se enmarca en uno de los valles.

1903

Repúblicas hermanas II

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 634, Montevideo, 31 de mayo de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 31 de mayo de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm.) 46 × 32

1903

Pergamino dedicado al coronel don Juan Bernassa y Jerez en conmemoración del aniversario de la Academia General Militar

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales Especiales, Publicaciones periódicas. *La Alborada*, año VII, n.º 286, Montevideo, 6 de setiembre de 1903.

AUTOR DE LA OBRA A. B. Vico y Haget

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 6 de setiembre de 1903

TIPO DE OBRA Ilustración. Reproducción fotográfica del pergamino obsequiado al coronel Bernassa y Jerez

TÉCNICA Impresión (mediacion). Dibujo a pluma (original)

MATERIALIDAD Tinta sobre papel pergamino (original)

DIMENSIONES (cm) 18 × 26

Hacia 1903, la corriente estilística denominada *art nouveau*, surgida en Europa hacia 1890, ya era conocida en el Uruguay. Se caracterizó por el empleo de líneas onduladas, denominadas *látigos*, de elementos florales, vegetales y femeninos, siendo una reacción contra el arte académico que predominó a lo largo del siglo XIX. El *art nouveau* en sus distintas variantes *Liberty,* modernismo, *Jugendstil*, fue visto como producto de la modernidad y de la civilización industrial y urbana, pero no alcanzó a instalarse con fuerza en la arquitectura de las ciudades uruguayas.

Algunos edificios incorporaron diseños *art nouveau* en sus fachadas e interiores, y también los ebanistas, encuadernadores, escultores y pintores tomaron

formas de esta corriente, pero de manera discreta. El desprecio por este estilo hacia mediados del siglo xx implicó, desgraciadamente, la destrucción de interesantes ejemplos locales.

En ese convencimiento de contar con un arte en consonancia con los nuevos tiempos, esta república abandona los parámetros del neoclasicismo para presentarse como una mujer uruguaya contemporánea del homenajeado y de quienes dedican el pliego, con el peinado recogido y ondulado, también reminiscencia del *art nouveau* y un vestido estampado con lunares, pero que en el volado del escote parece emplear las líneas de color blanco y celeste de la bandera nacional que se convierten sobre los hombros en dos grandes escarapelas. Sobre el pecho, como un camafeo, luce el escudo nacional.

Descansando sobre el regazo, sostiene con la mano derecha una palma, en alusión al triunfo del homenajeado en el diploma, don Juan Bernassa y Jerez, jefe político y de Policía de Montevideo y fundador y exdirector de la Academia General Militar. A los pies de la república, ramas de laurel, también símbolo del triunfo en relación con las actividades que desempeñó Bernassa, y en la parte inferior de un fasces.

Este ejemplo del uso de la imagen de una república moderna, a la moda, da cuenta de una costumbre propia de las formas de relación social, que consistía en obsequiar diplomas o álbumes a las personas, alusivos a sus virtudes y actividades sociales, políticas, administrativas o culturales. Estos objetos se encargaban a artesanos calificados, y podían incluir materiales costosos: pergaminos, láminas de oro y plata, esmaltes o iluminaciones debidas al pincel de artistas reconocidos.

1903

La gira presidencial

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 652, Montevideo, 4 de octubre de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 4 de octubre de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 16

Esa imagen parece hacer referencia a la gira del presidente José Batlle y Ordóñez por el litoral del país, más particularmente sobre su visita a Paysandú. El 26 de setiembre de 1903 el presidente arribó al puerto departamental, permaneciendo allí hasta el 30 del mismo mes, cuando continuó su viaje hasta Salto.

La imagen correspondiente a esta ficha muestra a Batlle brindando en un banquete. Delante de la mesa se ve a la república aplaudiendo las palabras del primer mandatario, acompañada de trabajadores. El texto al pie de la ilustración dice: «Brindó Pepe en Paysandú: Por la tranquilidad de nuestros hogares. Por la feracidad de nuestros campos. Por el trabajo que fecunda a la naturaleza y dignifica y embellece la vida».

1903

La gira presidencial II

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 653, Montevideo, 11 de octubre de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 11 de octubre de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 15 × 18

En una nueva referencia a la gira de Batlle y Ordóñez por el litoral, con paradas en Salto y Fray Bentos, *La Mosca* publicó distintas ilustraciones que dan cuenta de las actividades del presidente. Entre ellas el periódico alude a los discursos del primer mandatario, en donde se transmitía el mensaje de estabilidad, y la ausencia de amenazas de una nueva revolución.

En el centro, en viñeta circular, se presenta la inauguración del monumento al coronel Diego Lamas, un león de bronce sobre basamento de granito rojo, obra del escultor Felipe Menini, levantado en el lugar donde murió el líder nacionalista al caer de su caballo, en 1898. Este monumento, que se alzaba sobre la calle Garzón, entre General Hornos y Emancipación, fue trasladado a la proa de las calles San Quintín y Santa Lucía, y perdió con ello el simbolismo que quisieron darle sus promotores.

Esta centralidad del monumento podría indicar que, con la muerte de Lamas, la posibilidad de una nueva revolución quedaba bastante disminuida. Si se sigue esta interpretación, en la primera ilustración se ve a la república poniéndole la lápida a la tumba , o bien abriéndola, hasta tal punto es polisémica. La amenaza de la revolución permanecía latente por el incumplimiento del Pacto de La Cruz, representado con el puñal. La imagen alude también a que

el fantasma de las revoluciones subsistía, aunque fuera dormido, dentro de su tumba, dispuesto a despertar en cualquier momento. Este acuerdo, firmado por el presidente colorado Juan Lindolfo Cuestas y los jefes del Partido Nacional, puso término a la revolución de 1897. El texto que explica esta imagen dice: «En sus múltiples discursos declaró que la revolución estaba muerta y casi para enterrar (¡¡!!)».

De acuerdo con lo firmado, el Partido Nacional renunciaba a la lucha armada, y el ejército revolucionario se pondría a las órdenes del presidente del Senado, en ejercicio entonces del Poder Ejecutivo de la República, quien procedería a su licenciamiento, así como el de las fuerzas levantadas por el gobierno para la guerra, tan pronto como tomaran posesión de sus cargos los nuevos jefes políticos que el presidente había resuelto nombrar, de acuerdo a la distribución acordada por el pacto. Se había acordado una reforma en el sistema electoral, iniciativa que debía proponer a las Cámaras el Poder Ejecutivo, que garantizara la representación de las minorías por el sistema del voto incompleto en las elecciones directas. Se declaraba que por el hecho del cese de la guerra civil, todos los orientales quedaban en la plenitud de sus derechos civiles y políticos, ordenándose que nadie podía ser procesado ni perseguido por actos u opiniones políticas anteriores al día de la pacificación. Los jefes y oficiales de línea que por motivos políticos hubieran sido dados de baja, quedarían repuestos en sus grados, y se les liquidarían los haberes devengados en ese período, al igual que a las viudas y los hijos de los fallecidos. Se había establecido una cuenta de auxilio en el Banco de la República, a ser administrada por una comisión designada por Saravia y Lamas, jefes de la revolución. Por el artículo tercero, el Poder Ejecutivo, en el libre uso de sus facultades constitucionales, declaraba que el nombramiento de los jefes políticos a que procederá una vez aprobado este pacto, recaerá en ciudadanos que por su significación y demás cualidades personales, ofrezcan a todos las más serias y eficaces garantías, lo que eventualmente significaba que serían nombrados entre los simpatizantes del partido de la revolución que acababa de concluir.

La reticencia del presidente Batlle y Ordóñez a aplicar este pacto, sobre todo el artículo tercero en esta interpretación generó la disconformidad de sus opositores, como se ha señalado. Fue la fuente de numerosos conflictos políticos.

Pocos meses después de la publicación de esta estampa, ya en 1904, se produjo la revolución nacionalista, derrotada por el gobierno, con lo que el ciclo de las guerras civiles entre los partidos tradicionales quedaba aparentemente cerrado.

1903

Las obras del puerto

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 656, Montevideo, 1.º de noviembre de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 1.º de noviembre de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 14 × 14

La sátira a la gestión de gobierno se enfocó en gran medida sobre la falta de disciplina fiscal, el despilfarro de los dineros públicos y la puesta en cuestión de los costos de las obras públicas, en este caso la construcción del puerto nuevo de Montevideo.

En estas caricaturas alusivas a la deuda pública generada por la obra pueden apreciarse dos versiones de la popularización de la alegoría de la república. En el primer caso, a la criolla, con el pelo suelto gorro frigio y una prenda que parece ser un poncho, vela con aspecto empobrecido y gesto de tristeza un pequeño ataúd a orillas del Río de la Plata. El muerto alude al monto de los costos, erogación de gran peso en el presupuesto general del Estado.

En la otra, las pinzas de un cangrejo gigantesco que emergen de las aguas amenazan con cortarle los pies a la personificación de la república, vestida a la moda del momento, con traje entallado y pelo corto ensortijado, tocada graciosamente con el gorro frigio. Estas modificaciones permiten apreciar hasta qué punto la alegoría era una imagen familiar, que el público lector podía reconocer de inmediato a pesar de los cambios en su fisonomía y atuendo. La caricatura también hace un guiño ante la generalización de nuevos hábitos de ocio, como el de frecuentar la costa y la playa como espacios de esparcimiento popular.

1903

Las obras del puerto II

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 661, Montevideo, 6 de diciembre de 1903, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 6 de diciembre de 1903

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 23 × 14

1904

El oso

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 681, Montevideo, 24 de abril de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 24 de abril de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 24 × 35

La sátira política se sirvió de metáforas asociadas al físico imponente del presidente José Batlle y Ordóñez para criticar distintos aspectos de su gestión. Al representarlo como un oso tocado por el gorro frigio, la caricatura puede referir a su aspecto, y también a la voracidad de la fiera, en el marco de la guerra civil y de la predominancia y prepotencia del Partido Colorado en el Gobierno.

Batlle y Ordóñez fue intransigente en la lucha y buscó acabar con la guerra para unificar el poder estatal sobre todo el territorio uruguayo. Esta postura recibió críticas, pues muchas iniciativas para alcanzar un acuerdo de paz se veían frustradas. La animalización como un oso puede indicar una apropiación abusiva de la presidencia y del partido de Gobierno en la representación de la unanimidad de la República y el avasallamiento de las opiniones de la oposición. En todo caso, se trata de una representación insólita en el conjunto relevado. Es posible que el bonete colorado no aluda al gorro frigio de la imaginería francesa, sino solamente al partido, pero su carga iconológica habilita la interpretación.

Otra caricatura abunda en esta noción del avasallamiento de la República por la gestión de Gobierno, representado en una figura colosal de Batlle que aplasta con su mole a una alegoría republicana. La república representa en este caso a la opinión pública, pero también a las llamadas *fuerzas vivas*, sectores empresariales que manifestaron su oposición ante la política reformista del Gobierno y el aumento de los costos del Estado benefactor. La alegoría reitera

su versión a la moda del novecientos, esta vez con vestimenta sobria, abotonada al cuello.

En este contexto, el presidente aparece apoltronado sobre la república, que intenta levantarse, pero no puede debido al peso de Batlle, cuyo físico es objeto de burlas. El texto debajo dice: «Marchaba yo perfectamente cuando ¡ay de mí! se me cayó esta mole encima».

En paralelo a esta ilustración, *La Mosca* publica en sus columnas un relato alusivo a la amenaza que cernía la guerra sobre el Gobierno:

> Don Pepe, desde que subió a la presidencia, por obra y virtud de la magia blanca capitaneada por el tigre Acevedo Noche no ha dormido más sueños tranquilos. Después de la demostración armada de Marzo el sueño se ha totalmente alejado de él, y, si alguna vez el cansancio lo obliga a cerrar los ojos, allí andan por el aire de su dormitorio las figuras de actualidad que, como un cinematógrafo continuado se le presentan a la vista. Pobre P. P., cuánto mejor hubiera sido quedarse en la redacción de El Día, en vez de ponerse en camisas de once varas. Y si tenemos que elegir entre el gobierno de Cuestas y el de P. P. preferimos aquel. A lo menos entonces se vivía en paz y la República se poblaba de habitantes y de ganados, mientras ahora se matan los hombres y desaparece la industria ganadera, única fuente de riqueza de este país (pp. 1-4).

Con el mote *Acevedo Noche* se alude a Acevedo Díaz, cuyo apoyo fue decisivo para el acceso de Batlle a la presidencia. Como integrante del Partido Nacional, fue denostado por sus antiguos correligionarios. El costo de la guerra, las consecuencias de la matanza indiscriminada de ganado ovino y vacuno, el paso de los ejércitos pusieron en jaque la inversión en la modernización de la producción rural (Barrán y Nahum, 1972).

1904

La intransigencia del gobierno

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 687, Montevideo, 12 de junio de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 12 de junio de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 16 × 14

1904

18 de julio de 1904

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 693, Montevideo, 24 de julio de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 24 de julio de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 10 × 22

En una bastante explícita crítica al estado de guerra que atravesaba el país en 1904, *La Mosca* publica esta imagen recordando el aniversario de la Jura de la Constitución. Sin embargo, lejos de mostrarse como una celebración, se publica la imagen de una República que se lamenta por los gastos que generan la guerra civil.

En el mismo número, se hace alusión a la fecha patria:

> La fecha del 18 de Julio ha pasado silenciosamente. / Y no podría ser diversamente. / Esa fecha recuerda la Jura de la Constitución; de esa pobre Constitución que en la tierra de Artigas y de Lavalleja no se ha respetado por ningún gobierno y que, la pobre, sigue en el mismo estado actualmente. / ¿Cómo pueden festejar la Jura de la Constitución, los que la pisotean y la borrnean [sic, por borronean] a cada momento? / Conteste Fabio (p. 1).

Con el seudónimo Fabio, firmaba sus artículos Víctor Pérez Petit cuando era director del diario *El Tiempo*, de Montevideo, al suscribir una serie de críticas, impresiones, comentarios bajo la denominación de «Cartas a Cocó» (Scarone, 1942, p. 42).

1904

Juan Antonio Lavalleja y José Artigas increpan al presidente José Batlle y Ordóñez

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 698, Montevideo, 28 de agosto de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 28 de agosto de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 22 × 31

Con un pie que dice «Desgraciado, tú estás destruyendo lo que hemos hecho nosotros», la viñeta expone a José Batlle y Ordóñez junto a una figura de la república descuartizada. Lo contemplan desde el cielo las figuras de Artigas y Juan Antonio Lavalleja.

La figura parece referir a la historia de *Jack el destripador de mujeres*, originada en la historia de un criminal londinense de la década de 1880, sobre el que durante los años siguientes circularon novelas de ficción y crónicas. Pero también evoca la idea de una república desmembrada por el enfrentamiento de los partidos y por la guerra civil, que conspiran contra la soberanía y la unidad de la nación.

En el aniversario de la declaratoria de la independencia, la alusión a los «héroes fundadores» de la patria se reúne con una crítica furibunda a la acción del presidente en el marco de los levantamientos revolucionarios.

1904

Triste situación de una joven República

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 700, Montevideo, 11 de setiembre de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 11 de noviembre de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18 × 13

Tras el fin de la guerra civil de 1904, con la batalla de Masoller, *La Mosca* publicó en sus páginas centrales los comentarios sobre los resultados de la guerra, caricaturizados en varios cuadros. En el extremo inferior derecho una representación de la República lamentándose por lo que observa. Delante de ella se ve a un soldado blanco y otro colorado luchando en duelo criollo: contrasta la desproporción de las armas enfrentadas, lo que afirma la diferencia de fuerzas que evoca la imagen central. La vestimenta simbólica, el poncho blanco y el sombrero con la divisa blanca identifican a Aparicio Saravia; posiblemente su oponente sea el general Eduardo Vázquez, quien comandó el ejército del gobierno en la batalla, o bien Pablo Galarza, que contó con el tiempo para unírsele y había sido el vencedor en la batalla de Tupambaé, librada entre el 22 y 23 de junio del mismo año. El texto de la imagen dice así: «Triste situación de una joven República», mientras que el conjunto de las imágenes de la página pone el acento en las numerosas víctimas, en la devastación de los campos y, a través de la desproporción de las figuras, en la prepotencia del gobierno.

1904

El fin de la guerra

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 702, Montevideo, 25 de setiembre de 1904, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 25 de setiembre de 1904

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 20

La muerte de Aparicio Saravia significó el fin de la guerra civil de 1904. El presidente Batlle y Ordóñez había logrado concluir con la revolución y alcanzar la tan reclamada paz. Sin embargo, esto no lo exoneró de las diversas críticas por su posición intransigente para sofocar a los revolucionarios.

La Mosca publicó esta imagen que da cuenta de su crítica al primer mandatario, a pesar de haber alcanzado la pacificación del país, al dedicar un comentario en secuencias para el relato de la muerte de Aparicio Saravia, que escapa a la ironía y se presenta en dibujo solemne.

No ocurre lo mismo con el Gobierno. En el cuadro superior izquierdo se ve a Batlle sobre un carro que parece ir a toda velocidad. En la caja del carro se ve a la República, con gesto de temor por el peligro que presenta el camino, sembrado de piedras y que finaliza en un precipicio. El texto debajo parece dejar en claro el sentido de la ilustración: «Para llegar a la paz, en lugar de elegir el camino llano, eligió este y en medio de una gran tempestad».

La metáfora del carro de gobierno se reitera como uno de los motivos más usados por los caricaturistas para representar la conducción del Estado. A lo largo de este trabajo se han observado diferentes tipos de vehículos —que en gran medida refieren a la caracterización del presidente en ejercicio— que conducen a la república atemorizada ante la marcha de los acontecimientos (ver pp. 284 y 387-388).

Toda la página historiada resulta un homenaje a Aparicio Saravia como defensor de la república como régimen político, en cuanto representación de la soberanía, integrada por el conjunto de los ciudadanos.

El reclamo por la pureza del sufragio y por la coparticipación política eran la base de la asociación del caudillo con la alegoría. Esta vinculación puede observarse en la medalla acuñada en su homenaje.

En su anverso se observa la efigie de tres cuartos de perfil izquierdo de Aparicio Saravia, orlado con ramas de roble y olivo con una cinta inscripta «10 septi 1904». En el reverso, una figura que representa la Patria, en república floral junto a un roble; en su mano izquierda sostiene la palma y la derecha señala la inscripción: «Su vida fue un culto a los ideales de su partido el amor a la justicia y la grandeza de la patria». Debajo, una lámpara evoca la llama viva del recuerdo, semicubierta por manto y corona de laurel.

1904

Aparicio Saravia

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138359 [MED 1766 URU]

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Javier Gotuzzo y Ca

DATACIÓN 10 de setiembre de 1904

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce plateado

DIMENSIONES (cm) 7,3 (diámetro) × 0,5 (espesor)

1903

Album biográfico ilustrado y descripción histórico-geográfica de la República O. del Uruguay

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN MHN-UY Biblioteca XVII-8-17. Ricardo M. Jalabert y Rodolfo Cabal, Editores. Album biográfico ilustrado y descripción histórico-geográfica de la República O. del Uruguay Año 1904. Buenos Aires: Talleres Heliográficos Ortega y Radaelli, 1903.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli (Buenos Aires, Argentina)

DATACIÓN 1903

TIPO DE OBRA Portada

TÉCNICA Impresión color

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 27,2 × 35,9

En esta imagen de la república, el dibujante puso al día una alegoría neoclásica transformándola en una figura de inspiración *art nouveau*. Reinterpreta la vestimenta que porta la figura en «El Altar de la Patria», de Juan Manuel Blanes y le quita su solemnidad. El gorro frigio aparece como un tocado gracioso en el peinado sofisticado, adornado con unas hojas de olivo, mientras que la orla de roble y laurel adquiere el diseño elegante y caprichoso de las formas vegetales, propios del estilo, que simulan un columpio. La figura joven parece balancearse con una displicencia algo traviesa. Estas repúblicas jóvenes, sensuales, felices, triunfantes parecen indicar las épocas de bonanza y confianza en el futuro que atravesaba la República Oriental en los comienzos del siglo. En los ángulos inferiores, composiciones con instrumentos de las ciencias, las artes, la industria

y el comercio unen a la alegoría los símbolos del progreso. El sol naciente, el escudo y el pabellón nacional estilizados coronan la imagen.

La composición se inspira en los afiches de Téophile Steinlen y Alfons Mucha, «un diseñador de gran talento [que] llenaba fácilmente sus hojas con ornamentaciones vegetales cuyas formas reproducía en sus proyectos para los objetos más variados, desde un mueble hasta un libro, como dando testimonio de su obra *Documents décoratifs*, una de las más ricas colecciones de temas decorativos del estilo 1900» (Wittlich, 1990, pp. 116-117).

Edificios, mobiliario, escultura, vidrieras, lámparas, cubertería, medallas, afiches y publicaciones incorporaron el estilo *art nouveau*. Viñetas, lomos y portadas se cubrieron con diseños florales, figuras femeninas y formas sinuosas en «látigo» característicos de esta corriente decorativa. Entre 1890 y 1910, se extendió por Europa, traducido localmente como modernismo, *Liberty* o *Jugendstil*. Llegó al Uruguay y se popularizó en artículos decorativos, mobiliario, afiches publicitarios, álbumes ilustrados, materiales de construcción y proyectos arquitectónicos de edificios comerciales y viviendas familiares, como el Banco Popular del Uruguay (1907) o los pabellones de la Rural del Prado (1913), del catalán Cayetano Buigas y Monravá, entre otros ejemplos.

Estos objetos se pueden advertir en las fotografías de interiores de viviendas de fin de siglo, en tiendas de anticuarios y en el acervo de museos y bibliotecas, y muestran la atracción del público por estas formas decorativas. Su importación permitió la creación local de obras inspiradas en ellos. En el caso del Uruguay, «a medida que el libro nacional abrió exitosos derroteros propios, el cartel fue su socio inseparable de camino. Algunos de estos afiches tuvieron un amplio reconocimiento público, mereciendo comentarios en la prensa y hasta su reproducción en revistas» (Beretta Curi y García Etcheverry, 1998, p. 59). Los mismos autores señalan que su éxito se podría deber a la calidad de los diseños, frecuentemente realizados por notorios artistas plásticos, aún cuando no se registraran sus nombres, como en el caso de este afiche. Álbumes como en el que se encuentra la pieza que analizamos, a la vez informativos y publicitarios, se pensaban para ser leídos y mirados en los hogares, en forma individual o como motivo de conversación.

La impresión se realizó en Buenos Aires, en los talleres de Fausto Ortega y Ricardo Radaelli, sociedad que estuvo activa entre 1901 y 1911, y marcó un hito en el desarrollo de la industria gráfica. El establecimiento había sido fundado en 1901. Hacia 1907, con el crecimiento del taller de artes gráficas tras una constante inversión en avances tecnológicos y edilicios, la empresa contaba con un edificio de tres plantas en la avenida Paseo Colón, con una sección de dibujo y una de mecánica, y nueve laboratorios de fotografía, montaje de clichés, grabado y encuadernación. En su interior, el papel se distribuía por medio de un sistema de vagonetas sobre vías (Badoza, 2001, pp. 56-81).

1904

Las bañistas

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas, Col. 352. *Almanaque artístico literario «El Guerrillero»*, Montevideo, 1904, p. 130.

AUTOR DE LA OBRA José Olivella

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1904

TIPO DE OBRA Aviso publicitario

TÉCNICA Impresión color

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 17 × 27

El aviso publicitario muestra dos alegorías republicanas en clave de progreso y modernidad, como imagen del feminismo o bien, en clave jocosa, pone una nota satírica sobre sus avances. Publicita el hábito de fumar entre las mujeres, en un ámbito de despreocupación, libertad en hábitos y costumbres y complicidad amistosa.

La manufactura de tabacos La Argentina promueve el producto a través de un mensaje que asocia su consumo con el ocio, el aire libre, la amistad, sentido que se prolongó en el siglo xx. El Guerrillero, auspiciante del álbum, era una marca de cigarrillos, inspirada en el nombre de un caballo ganador en las carreras del hipódromo, deporte y juego de azar de notoria popularidad.

En la escena, las dos repúblicas conversan en Montevideo, a orillas del mar, posiblemente en Capurro, dada la situación de la bahía, los muelles y galpones del puerto. Una descansa en un sillón de mimbre, con el diseño apropiado para protegerse del viento y del sol excesivo, característico del mobiliario para playas, parques y jardines exteriores. La otra se sienta despreocupadamente a sus pies. Mientras la república argentina porta vestido playero en paño celeste con el detalle de vivos blancos, gorro frigio y cabellera recogida, la oriental toma una actitud desenfadada y libre: se recuesta en la arena y lleva un traje de baño de punto de mallas, a rayas azules y blancas que remedan el diseño del pabellón nacional. Al estilo de la República Oriental de Nin y González y de las alegorías de Juan Manuel Blanes, lleva la cabellera negra ondeada, abundante y suelta.

1914

El presupuesto nacional

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1186, Montevideo, 11 de enero de 1914, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Demetrios [Domingo Puig i Sauret ?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 11 de enero de 1914

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 24 × 24

La crítica se enfoca en el abultado presupuesto y el peso que significaba para la sociedad por la carga impositiva. La segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez (1911-1915) con las reformas políticas y sociales y el avance en la construcción de obra pública generó las críticas de la oposición, sobre todo de los sectores más conservadores de la sociedad, que denunciaban el «inquietismo» y el manejo pródigo del presupuesto nacional (Barrán, 1984, pp. 54-58; Barrán y Nahum, 1985. pp. 142-177).

1914

La situación financiera

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1217, Montevideo, 16 de agosto de 1914, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 16 de agosto de 1914

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 31

La República en atuendo clásico porta gorro frigio rojo y manto del mismo color, posiblemente aludiendo al gobierno del Partido Colorado. Sentada sobre una pila de papel moneda procura mitigar su circulación y la consiguiente depreciación. Mientras tanto, el presidente José Batlle y Ordóñez y Pedro Cosio, ministro de Hacienda, soplan sobre la pila, en actitud contraria a la de la República, decididos a hacer correr en «curso forzoso» el papel depreciado.

La caricatura se enmarca en el contexto de la discusión a propósito de las soluciones al déficit fiscal, entre las posiciones más conservadoras, que propiciaban el ajuste y las del Gobierno, que se inclinaban hacia la expansión de la inversión estatal, una política selectiva en la presión impositiva y el reformismo social (Barrán, 1984; Barrán y Nahum, 1985, pp. 142-177).

1914

El vampiro

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1219, Montevideo, 30 de agosto de 1914, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia [?]

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 30 de agosto de 1914

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 20 × 16

Al igual que en caricaturas anteriores, *La Mosca* denunciaba la política fiscal que se aplicaba a ciertos sectores de la economía, en particular a los grandes propietarios de tierras, acciones del gobierno de Batlle y Ordóñez que generaron una ardua controversia y cerrada oposición de los sectores conservadores.

La República, en actitud resignada y bucólica, posada en la pradera soporta el ataque del fisco, personificado en los vampiros cuyo ejemplar mayor lleva el rostro de Batlle.

Como antes advertimos que la república se identificaba con el pueblo en un sentido genérico, en este caso, parece adquirir la representación de los sectores agropecuarios, entonces en franca oposición a la política económica y a las reformas sociales operadas bajo el gobierno de Batlle y Ordóñez, como se ha señalado.

1914

Idilio

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1200, Montevideo, 19 de abril de 1914, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 19 de abril de 1914

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 11 × 18

La idea de la república como pareja del presidente es un motivo reiterado en varias ocasiones en la documentación relevada. Como pareja presidencial la república adopta varios papeles: la esposa abnegada o burlada, la prostituta, la amante despechada o arrepentida, la doncella ultrajada. En este caso, aparentemente se trataría de la ñoñería de un idilio de juventud, que juega sobre el significado del término *robó*. Puede apelar al robo, en alusión al gasto excesivo de los dineros públicos, que es un motivo usual de crítica política y que se puede apreciar con claridad en otras caricaturas del mismo periódico. En la descripción de la relación amorosa, puede adquirir el sentido de rapto, frente a la oposición familiar en la concertación de los matrimonios; o bien, en el sentido metafórico de «robar el corazón» denotando un afecto súbito e intenso, quizás por el apoyo alcanzado por el gobierno de Batlle y Ordóñez en amplios sectores de la opinión pública.

1915

¿Qué tal Pepito, te vas?

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1243, Montevideo, 14 de febrero de 1915, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 14 de febrero de 1915

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 24 × 33

Escena doméstica jocosa sobre el final de la segunda presidencia de Batlle y Ordóñez y su actitud respecto de su sucesor, el Dr. Feliciano Viera. En efecto, se consideraba que Batlle y Ordóñez era la verdadera figura en el poder, como ya se había entendido así bajo la presidencia de Claudio Williman (1907-1911). La personificación de la república en esposa del presidente José Batlle y Ordóñez, ataviada con un collar y portando el gorro frigio colorado, se asoma a la puerta de una despensa. En los anaqueles se encuentran depositadas las medidas de gobierno más cuestionadas por la oposición. Una alusión remite a sus antecedentes políticos, en particular a la carrera de su padre, también presidente de la República, Lorenzo Batlle.

1915

La reforma de la Constitución

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1261, Montevideo, 20 de junio de 1915, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 20 de junio de 1915

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 18 × 25

En el marco de la reunión de la Asamblea Constituyente para la reforma de la Constitución de 1830 en vigencia, el año nuevo promete el fin del batllismo —por la importante representación de las corrientes de oposición en ese organismo— y la asunción de Feliciano Viera en la presidencia, con el consiguiente cambio en la dirección de las políticas de gobierno y el enlentecimiento y cese de las reformas, en lo que se llamó el *alto* de Viera.

1915

El nuevo año

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Publicaciones periódicas. *La Mosca*, n.º 1287, Montevideo, 26 de diciembre de 1915, p. 3.

AUTOR DE LA OBRA Helvecia

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Varía

DATACIÓN 26 de diciembre de 1915

TIPO DE OBRA Caricatura

TÉCNICA Cromolitografía

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 19 × 21

1919

Homenaje al ciudadano Don José Batlle y Ordoñez por los colorados de Pando

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 4 (Presidentes), lámina n.º 33.

AUTOR DE LA OBRA Vicente Casanova y R.

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1.º de octubre de 1919

TIPO DE OBRA Suelto

TÉCNICA Impresión color

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 45 × 70

Retrato de Batlle y Ordóñez flanqueado por un paisano con golilla colorada y asociado a una personificación local y partidaria de la república: porta vestido sencillo y zapatos de tacón bajo con hebilla, en blanco; gorro frigio, pañuelo o cinta prendido al escote con broche en forma de sol, faja a la cintura terminada en borlas en rojo, en la mano derecha la bandera del partido colorado. Lleva corona de laurel y a sus pies, una guirnalda de rosas rojas. La base en la que se encuentra apoyada le otorga el carácter solemne de un monumento.

El paisano, con la vestimenta característica —rastra, boleadoras, botas de potro— porta cintillo en el sombrero y golilla colorados. Con cabeza descubierta, saluda a Batlle —y a la República— en actitud de veneración. Un sol radiante ilumina la escena. El título de ciudadano dado en el homenaje a José Batlle y Ordóñez —una vez terminada su presidencia— refuerza el contexto de virtud republicana que emana de toda la imagen. La asociación de los emblemas republicanos con el retrato de Batlle y Ordóñez ya tenía tradición, como puede verse en la pieza publicitaria en que aparece flanqueado por un fasces y un ciudadano en vestimenta urbana (ver p. 404).

1917

Diploma a José Batlle y Ordóñez por el Comité Colorado Feminista

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN MHN-UY Colección Iconográfica C-X-9-1

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1917

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 40,5 × 71

La asociación e identificación de la figura de José Batlle y Ordóñez con el espíritu republicano puede observarse al asociar su efigie con la alegoría, en particular en su versión clásica, como diosa triunfante.

Esta vinculación puede observarse en la medalla conmemorativa de su primer período presidencial (1903-1907). En el anverso aparece José Batlle y Ordóñez de frente, en el borde izquierdo la leyenda latina laudatoria *PALMAM QUI MERUIT FERAT* (Su acción merece las palmas) y a su derecha, las palmas de la victoria. En el reverso puede apreciarse la efigie de frente de una personificación de la República en diosa triunfante, porta gorro frigio, estrella y una antorcha en alto en la mano derecha. Desciende gallarda por una escalinata y la flanquean dos columnas en cuyos basamentos rezan las fechas límite del período: «1903» y «1907». Parte superior, en cartela, «MONTEVIDEO MARZO 23 1907». Al exergo, la dirección «B. MITRE 744» puede referir a la fábrica de medallas La Moderna, de Horta y Cía., ubicada en Buenos Aires, que entonces se consideraba la más importante del ramo, al haber incorporado maquinarias de última generación, alimentada por energía eléctrica.

En forma similar, el Comité Colorado Feminista dedicó a José Batlle y Ordóñez, el 20 de junio de 1917, un diploma decorado con un dibujo caligráfico que representaba una alegoría republicana de gran dinamismo. La túnica, desplazada por la corriente de un impulso decidido, muestra una marcha que avanza, porta el escudo y una bandera nacional flameante, en sus muñecas ostenta las cadenas rotas. Si bien las cáligas y la túnica remiten a la interpretación clásica de la alegoría, el peinado de cabello corto le otorga el debido aspecto de modernidad, que complementa el mensaje. Un geniecillo alado le alcanza las palmas de la victoria. La legislación bajo el gobierno de Batlle atendió a algunos reclamos del movimiento feminista, en el orden laboral (licencia por maternidad y cuota en la administración pública), en el de la vida privada (ley de divorcio con el agregado de la causal por la sola voluntad de

la mujer) y educativas (creación de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria), bajo la inspiración del concepto de «feminismo de compensación». La revista *Acción Femenina*, publicada por el Consejo Nacional de Mujeres del Uruguay, conmemoró en su número de marzo de 1918, que el primer proyecto de ley para reconocer el derecho del sufragio femenino había sido presentado por el diputado Héctor Miranda el 14 de julio de 1914, iniciativa que solo pudo ser considerada constitucional luego de la reforma impulsada en 1917 (año II, n.º8, pp. 3-7).

1907

José Batlle y Ordóñez

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138167 [MED 1879 URU].

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Horta y Cía

DATACIÓN 23 de marzo de 1907

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Plata

DIMENSIONES (cm.) 4,3 (diámetro) × 0,3 (espesor)

La asociación de la alegoría de la república con el nombre y el retrato de figuras de gobierno se hizo frecuente en la conmemoración de hechos significativos o como homenaje en la conducción de políticas públicas o en la acción diplomática. Es el caso del homenaje a Batlle y Ordónez así como a Feliciano Viera tras el apoyo de Uruguay a los aliados durante la Gran Guerra.

La medalla anuncia por la alegoría el triunfo de la justicia, la libertad y la humanidad sobre la guerra, que es desplazada de la tierra. Pero también puede interpretarse como la República Oriental, en virtud del escudo nacional que reposa en tierra, como defensora de la libertad, la justicia, la ley, en contra de la guerra y la arbitrariedad de la fuerza. La acompañan todos los atributos simbólicos: el gorro frigio, la túnica, el altar de la ley, la balanza de la justicia, las ramas de olivo, laurel y roble, el pliego diplomático como representación de las relaciones entre los países.

1917

Las colectividades aliadas al Dr. Feliciano Viera Presidente del Uruguay

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138417 [MED 1916 URU].

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 7 de octubre de 1917

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce plateado

DIMENSIONES (cm) 5,0 (diámetro) × 0,3 (espesor)

1917

A S.E. el Ministro de Relaciones Exteriores Dr. Baltasar Brum

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 58 (Diplomas), lámina n.º 107.

AUTOR DE LA OBRA Luis Queirolo Repetto

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN marzo de 1917

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma iluminado

MATERIALIDAD Tinta y óleo sobre papel

DIMENSIONES (cm) 53 × 42

La decoración del diploma refiere a la solidaridad del gobierno y de amplios sectores de la sociedad uruguaya con los aliados contra los imperios alemán y austrohúngaro en el transcurso de la Gran Guerra. Dedicado al Dr. Baltasar Brum, entonces ministro de Relaciones Exteriores, registra la siguiente dedicatoria: «Porque fue gallardo caballero al servicio de los grandes principios que rigen las relaciones internacionales; Porque su actitud fue noble y humana, serena, enérgica y justa; Porque su respuesta a la nota de la Cancillería Alemana relativa a la intensificación de la guerra submarina, incorporó a la historia diplomática una página luminosa y fecunda, gloria y honor del Uruguay, honra de América. El homenaje de adhesión y simpatía de los comités Pro Aliados. Montevideo, Marzo de 1917». Y siguen los nombres de las asociaciones y las firmas de sus autoridades: Comité Patriótico Francés; Comité Patriótico Inglés; Comité Patriótico Italiano; Comité de la Juventud Pro Francia; Club Italia; Comité de Descendientes de Franceses; Unión Jeanne d'Arc; Comité France-Uruguay.

En el lateral derecho, una alegoría de la guerra. Se puede interpretar como un conflicto en defensa de los derechos del individuo y de los pueblos contra el autoritarismo de las monarquías «imperiales» y «absolutas». Acompañada de una personificación de la república como valor universal, que sostiene una pluma y un pliego en donde se lee: «Humanidad», «Justicia», «Derecho».

En la cima, una panoplia compuesta por las banderas de los países aliados con el escudo nacional del Uruguay.

1923

Alegoría de la Batalla de Sarandí

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Sarandí Grande, Florida-UY, Plaza Gallinal.

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Taller de José Luis Zorrilla de San Martín

DATACIÓN 12 de octubre de 1923

TIPO DE OBRA Monumento urbano

TÉCNICA Talla

MATERIALIDAD Mármol sobre base de granito

DIMENSIONES (m) 7,2 altura total

Al diseñar el monumento en conmemoración de la batalla de Sarandí, producida el 12 de octubre de 1825 con el triunfo de las fuerzas orientales sobre las del Imperio del Brasil, el escultor olvidó la guerra, la batalla en sí y optó por representar a la República naciente, en marcha originaria. José Luis Zorrilla de San Martín esculpió una *Marianne* de poderosa musculatura, tocada por una vincha, en la tradición de las alegorías de Pablo Nin y González y Juan Manuel Blanes, sin gorro frigio. Empuña un sable y va acompañada del puma, en una recreación americana de la simbología de la república de los días de julio de 1830 en Francia. En este caso, se le transfieren a la conmemoración de la batalla los atributos de la república como sistema político en formación. El león, de acuerdo a la interpretación simbólica expresada por el propio Zorrilla en el programa de otro proyecto de monumento a la república, representaba «la fuerza y la majestad del pueblo», gestor, apoyo y garante de la república, a través del principio de la soberanía de la nación.

La estatua fue moldeada en arenisca, sobre un basamento de granito que ostenta, en placas de bronce algunas leyendas en consigna bajo la forma de contraseña u orden de combate: «Sarandí»; «Quién vive? —La Patria»; «Carabina a la espalda y sable en mano». El monumento fue erigido en la plaza central de la

ciudad de Sarandí Grande, en Durazno, en las proximidades de cuya población se libró la batalla. Se inauguró el 12 de octubre de 1923, en el marco de las conmemoraciones por el centenario de la independencia.

Corresponde alguna precisión. Si bien esta escultura parece remitir a una *Marianne au combat* americana, no significa, evidentemente, una imagen de propaganda destinada a la lucha por el proyecto de la república. Por el contrario, aparece como efecto de una lectura de la historia nacional: del relato de la historia de la revolución de la independencia como liberadora de la nación prefigurada. Estas «repúblicas bárbaras» e imperfectas estuvieron, de acuerdo con el punto de vista del escultor, en la forja de la república constituida, en la abstracción del relato ontológico de la nación. La adopción de la figura de la república en el monumento a la batalla de Sarandí apela, en José Luis Zorrilla de San Martín a la interpretación *en autóctono* de la tradición iconográfica francesa de la república. Se formó como escultor en Francia e Italia, en la opción académica en la que fue consecuente, y con la que participó en numerosos concursos oficiales para la construcción de monumentos públicos. En un boceto para un monumento a Jean Mermoz (posiblemente a erigirse en Buenos Aires, pero que no fue el proyecto ganador) combina la imagen de la República francesa en la advocación de Minerva con los atributos de la aviación, como unas alas desplegadas y el avión caído, en evocación de la peripecia del homenajeado, pero indican a la imagen de la república como un motivo recurrente para el escultor.[1] Ensayaría este modelo de república en las estatuas adosadas al Obelisco a los Constituyentes (ver pp. 467-468).

Inauguración del monumento, 12 de octubre de 1923. MHN-UY Colección Fotográfica CF_017_02.

1 AGN-UY, Fondo Archivos Particulares, Archivo José Luis Zorrilla de San Martín, caja 12, carpeta 16.

Ca.1925

Frontón principal del Palacio Legislativo

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Palacio Legislativo, Montevideo-UY. Frontón de acceso principal (sur).

AUTOR DE LA OBRA Giannino Castiglioni

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Escultor Pasquino Bacci (dirección de los trabajos); Compañía de Materiales de Construcción (ejecución)

DATACIÓN Ca. 1925

TIPO DE OBRA Ornamentación aplicada de fachada

TÉCNICA Talla

MATERIALIDAD Mármol

DIMENSIONES (cm) -

El frontón sobre el cuerpo principal del Palacio Legislativo es el único que fue decorado mediante esculturas, generando una carga decorativa visual y simbólica que lo distingue respecto de las fachadas laterales. Constituye el más importante grupo escultórico del recinto, tanto por sus dimensiones como por su simbología. Designa al espacio como sede del Poder Legislativo, por tanto, de la representación y la legalidad republicanas. De allí que su figura central sea la alegoría de la República Oriental.

La composición respeta las pautas de la decoración de los tímpanos en la antigua Grecia, es decir un conjunto de figuras en interacción que disminuyen en altura y jerarquía a medida que nos acercamos a los vértices laterales al usar el recurso de figuras hincadas, en cuclillas, reclinadas o parciales. Desde el período arcaico estas composiciones permitieron decorar y a la vez dotar de simbolismo un espacio que es en realidad el resultado de la aplicación del tejado a dos aguas. Los frontones de los templos de Artemisa en Corfú (hacia 480 a.C.), el templo de Afaya en Egina (fines del siglo VI o inicios del V a.C.), el templo de Zeus en Olimpia (470-450 a. C.) y el Partenón de Atenas (447-432 a.C.) señalan su recurrencia en la cultura clásica.

El neoclasicismo del siglo XVIII y el academicismo del XIX recuperaron entusiastas este espacio que podía ser decorado con escenas de carácter histórico, mítico o sagrado: un espacio publicitario, visible para la población desde la vía pública. El frontón de las cortes españolas contiene un conjunto escultórico de mármol blanco de Ponciano Ponzano (1864), en el que España abraza a la Constitución. Ambas alegorías son acompañadas por otras tantas: la fuerza, la justicia, el comercio, la agricultura. El Parlamento de Viena contiene en su frontón principal

un conjunto escultórico que representa la promulgación de la Constitución por el emperador Francisco José. En todos los casos se verifica el significado de estos grupos, que guarda relación estrecha con el destino del edificio.

El tímpano del Palacio Legislativo de Montevideo consiste en un espacio triangular de 14,8 m. de largo con una altura máxima de 3,10 m. De acuerdo con Luis Bausero, se debían «crear figuras de gran resalte para obtener un fuerte efecto de claro oscuro; esto último se ve dificultado por la orientación del palacio cuyo frente mira al sur y por la profundidad del tímpano —creado por poderoso cornisamento— circunstancias que hacen que muy difícilmente y en muy contados días del año reciba la luz directa del sol» (Bausero, 1968, p. 79).

El autor de las esculturas fue el escultor italiano Giannino Castiglioni (1884-1971), invitado a participar en las obras por el arquitecto Gaetano Moretti. Cuestiones burocráticas, dieron por resultado que el único artista extranjero invitado fuese Castiglioni, aunque la Comisión del Palacio había establecido que se convocara a un artista por país (Bausero, 1968, p. 75), quizás como un mensaje de cosmopolitismo republicano, caro al espíritu del centenario.

El jurado que debía evaluó los bocetos presentados estuvo integrado por el ingeniero Alberto F. Canessa, el arquitecto Gaetano Moretti, el pintor Domingo Laporte, el escultor Troiano Troiani y Víctor Garino. La resolución tomada asignaba el trabajo a Castiglioni, advirtiendo que «en la realización del trabajo se deberá poner en mayor evidencia la figura de la Patria y que la masa general del grupo del medio sea convenientemente aligerada». Por la misma resolución, se concedía una indemnización de quinientos pesos «al autor del proyecto «Uno más» (J. Belloni) que es el que sigue en orden de mérito (Bausero, 1968, p. 76).

La figura central representa a la república sedente, tocada con el gorro frigio, vestida con túnica clásica, lleva en su mano derecha una Victoria alada. A sus pies, el escudo nacional la identifica como la República Oriental. A su alrededor se encuentran un conjunto de figuras que aluden a la veneración y el amor que deben los ciudadanos a la patria, la riqueza nacional y el trabajo, entendidos como los factores del progreso del país.

La segunda figura que concita mayor interés es Hércules dominando al león. Este héroe mitológico ya había sido recuperado por la Revolución Francesa en el sentido del esfuerzo sobrehumano que requería combatir a la monarquía y establecer un nuevo sistema político. Este modelo se había difundido en Uruguay a través de los cuños para papel sellado, realizados por grabadores franceses en la década de 1830 (ver pp. 157-159).

A la derecha de la república se encuentran la Historia, las artes —con la apariencia de Atenea de Fidias— y la música, pulsando la lira, en referencia a los logros de la civilización republicana.

Una tercera figura en el vértice del frontón es la de la lechuza, ave consagrada a Atenea/Minerva, símbolo de la inteligencia y la sabiduría, cualidades que hacen posible el éxito de la nación republicana, y que son indispensables para el buen gobierno.

La acrótera central del frontón retoma una panoplia con un motivo conocido, ya que una composición levemente similar fue utilizada por Federico Schell en su diseño de las monedas de «un cuartillo» en la década de 1830 (Oliveres, 1924, pp. 38-41). El conjunto se compone con el libro de la Constitución, respaldado por una espada, envuelto en una corona de laurel, que triunfan sobre

la cabeza de Medusa. Se trata de una serie de elementos simbólicos que traducen un mensaje. La ley por encima de todo, emanada de la inteligencia de la república. Medusa significa el terror que produce el régimen republicano en sus enemigos. Esta cabeza, colocada en la égida de Atenea y la lechuza como su emblema se han desgajado de la escultura de la república, pero mantienen con ella sus lazos de significación

Las alegorías republicanas de diversa índole acompañaron la obra del Palacio Legislativo desde el inicio de su construcción, como puede resultar obvio dado su carácter monumental y su significación política. Al instalarse la piedra fundamental del edificio, se había acuñado una medalla que presenta otra alegoría republicana, derivada de la imaginería francesa. En el anverso se aprecia un joven genio republicano, portando gorro frigio y recostado sobre un pedestal con la inscripción, «XVIII de julio MCMVI». En la parte inferior, cuatro niños, tres de ellos con trompetas, anuncian el comienzo de la obra. En el reverso, un altar con la inscripción «MDCCCXXX MCMVI», señala los años transcurridos desde la constitución de la República. Sobre el altar, a la izquierda, un jinete domina su caballo brioso; metáfora de la pericia en la conducción del Gobierno, sobre el lado derecho, en una lámpara votiva arde el fuego de la libertad. Palmas de la victoria y ramas de laurel orlan la inscripción «Presidencia del ciudadano José Batlle y Ordóñez».

1906

Palacio Legislativo: piedra fundamental

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138102 [MED 45 URU]

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Javier Gotuzzo

DATACIÓN 1906

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Aleación cobre

DIMENSIONES (cm) 5,25 (diámetro) × 0,25 (espesor)

Ca. 1925

Altorrelieves alegóricos de los cuatro símbolos del escudo de Uruguay

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Palacio Legislativo, Montevideo-UY. Salón de los Pasos Perdidos.

AUTOR DE LA OBRA José Belloni

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN Ca. 1925

TIPO DE OBRA Ornamentación aplicada, interior.

TÉCNICA Modelado

MATERIALIDAD Yeso

DIMENSIONES (cm) -

Una estrategia visual frecuente, uno de cuyos primeros antecedentes encontramos en «El Altar de la Patria» de Juan Manuel Blanes, consiste en desmembrar el escudo nacional, dispersando sus símbolos en distintos puntos de la obra o superficie donde se encuentra. La razón radica en que se trata de símbolos autónomos, que si bien representan conjuntamente una serie de atributos o cualidades de la nación, no pierden su significado particular al ser usados independientemente unos de otros. Además, en este caso, Belloni aporta un significado más a los símbolos del escudo, que se asocian a los elementos constitutivos del sistema republicano de gobierno.

Insertos en la bóveda de cañón del Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo, vemos entre las rosetas del artesonado cuatro altorrelieves en los cuales cuatro figuras femeninas, representan a la república con los atributos del Estado, presentes en el escudo nacional. Se trata de facetas con matices diferenciados en su significación. Las figuras desbordan brevemente los marcos rectangulares donde están inscritas, y en el ángulo superior derecho o izquierdo se encuentran los símbolos del escudo.

La primera representación de la república, tocada por el gorro frigio, se asocia al emblema del caballo, símbolo de libertad, que aparece reforzado por el cóndor que se encuentra parado sobre su brazo derecho. Esta ave americana, también se asocia a la libertad. Se trata de un pájaro majestuoso, con una altura de casi 1,50m, y con las alas extendidas una envergadura de más de 3m. Su aspecto imponente al volar sobre la cordillera andina hizo que se lo incorporara en distintos símbolos nacionales de las repúblicas americanas. De acuerdo a la mitología inca, es quien, con su fuerza, eleva al sol cada mañana.

La balanza, que representa a la igualdad ante la ley, y a la justicia que emana de las garantías individuales que establece la constitución, se asocia a esta república

que porta una cabellera rizada, apenas sujeta con una cinta. La espada en tierra, representa el ejercicio pacífico de la fuerza, de acuerdo a las normas de la ley.

En el caso del Cerro, emblema de la fortaleza, la interpretación simbólica de Belloni de la fortaleza de la república, lo hace asociarla al puma-león, como representación del pueblo, que parece apoyarse en la fuerza de la ley. Esta representación ahonda en el concepto de la soberanía popular como parte de la *naturaleza* del *ser uruguayo*, que hermana la identidad republicana —en un relato mítico de la nación— con el carácter indomable de la nación charrúa, los primeros dueños y habitantes de este territorio. Esta síntesis de sentidos parece señalarse en el tocado de plumas que acentúa el carácter originario de esta república representativa basada en la soberanía de la nación.

El buey, que en el escudo representa la riqueza, aparece asociado aquí a una república *en Ceres*, coronada con flores, portando una profusión de espigas, recostada en un cuerno de la abundancia del que se derraman variedad de frutas en composición abigarrada, de acuerdo a la iconografía tradicional y apoyada sobre un cuero de vaca flexibilizado en pliegues que parecen indicar la calidad de la manufactura y del curtido.

Todas las figuras están desnudas, pero orladas de lo que puede considerarse su peplo, que actúa como fondo. Presentan perfil griego y un cierto hieratismo, que les otorga una sensación de eternidad neoclásica.

Ca.1925

Tímpano de la Cámara del Senado

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Palacio Legislativo, Montevideo-UY. Cámara de Senadores, parte superior del testero.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN Ca. 1925

TIPO DE OBRA Ornamentación aplicada, interior.

TÉCNICA Modelado

MATERIALIDAD Yeso policromado y dorado

DIMENSIONES (cm) -

Detalle del asta de las banderas a ambos lados de la entrada principal, donde se observa el mismo tipo iconográfico.

En el tímpano del frontón que corona el *muro de honor* de la Cámara de Senadores, donde se encuentra el estrado del presidente, mirando hacia el hemiciclo donde, abajo, sesionan los miembros y arriba la ciudadanía atiende expectante las discusiones, se encuentra el busto dorado de Minerva. Ubicada sobre el escudo nacional, rodeada de decoraciones vegetales en forma de roleo y por una esfinge alada en cada uno de los vértices, es una imagen clara de la inteligencia en el gobierno. Minerva debía iluminar a los senadores y a la ciudadanía, figura allí como símbolo de uno de los bienes más preciados de la república, el saber y la sagacidad de sus ciudadanos para llevar adelante a la nación y perfeccionarla. Este busto, de clara inspiración clásica, se combina con las decoraciones «modernas» del edificio, en el cual comienzan a introducirse síntomas muy leves del art déco, diluidos en el predominio neoclásico.

Minerva, como diosa de la sabiduría fue incorporada en los edificios públicos, especialmente en aquellos vinculados a la educación y otras actividades intelectuales. En escultura colosal se encontraba en el acceso principal del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo y también podemos verla en la parte superior de la fachada sobre la puerta del Ateneo. Simboliza en todos los casos la relación de esos espacios con la sapiencia, el ejercicio de la discusión y de la enseñanza como valores característicos de una sociedad republicana.

El nombre latino, *Menrva*, es de origen etrusco. Los romanos podrían haber traducido este nombre a partir de «*mens*», 'mente'. El hecho que surgiera de la cabeza de Zeus, el rey de los dioses ilustra este aspecto intelectual de la divinidad.

En *Historia del Palacio Legislativo*, Luis Bausero (1968), escribe respecto a esta sala:

> sobre el gran zócalo de caoba que rodea la sala, Moretti agregó todavía un cornizón y un parapeto, también de caoba, con el fin de elevar la zona oscura, disminuyendo así la altura del ambiente.
>
> Encima de este gran basamento de madera gira una arcada con arcos de medio punto y columnas adosadas; este juego de curvas y verticales crea un ritmo solemne que es uno de los encantos de este recinto. Las columnas sostienen un entablamento sobre el que descansa el techo del salón que se abre con gran amplitud para dar lugar a un velario de vitrales decorativos que deja entrar en la sala una tamizada luz que realza la magnificencia de su arquitectura.

> En el testero Moretti abrió un ábside al modo clásico flanqueándolo con dos grandes columnas grises.
>
> Sobre el ábside, en relieve policromado, luce el escudo nacional y en el tímpano del frontis que corona la composición del testero el busto de Palas Atenea; a la izquierda y a la derecha del frontis dos esfinges. Todos símbolos monitorios puestos ante la congregación de los senadores de la República (pp. 489-490).

Simbólicamente, la luz del recinto se encuentra directamente sobre el busto de la diosa, es ella la que ilumina con su sabiduría. La representación de Atenea/Minerva tiene doble significado en este contexto. Si bien apela a su advocación como diosa de la sabiduría, también ella representa el símbolo de la república de Atenas, de quien era protectora.

La representación de la república como Atenea o Minerva fue frecuente en la imaginería republicana desde el siglo XVIII y, con mayor énfasis en el siglo XIX. Sin embargo, la identificación simbólica es anterior: Cesare Ripa la considera la representación por excelencia del gobierno republicano (1996, I, p. 464).

Si como Atenea guerrera impulsaba a acompañar la guerra revolucionaria como en el relieve de Rude en el Arco de Triunfo, como Atenea sedente (guerrera o pacífica) se volvió el símbolo de la instauración de un orden republicano que tendía a consolidarse y, eventualmente podía adquirir un carácter conservador e imperial (Agulhon, 1979, 1989, 2001).

Ca. 1925

Palacio Legislativo Vitrales *Iustitia Suprema Lex* y *Labor Maxima Vis*

ENCABEZADO Vidriera

UBICACIÓN Palacio Legislativo, Montevideo-UY. Salón de los Pasos Perdidos

AUTOR DE LA OBRA Giovanni Buffa (diseño de cartones)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Giovanni Beltrami (elaboración Milán, Italia); G. Zucarro y V. Melchiori (montaje)

DATACIÓN Ca. 1925

TIPO DE OBRA Vitrales

TÉCNICA Vitral

MATERIALIDAD Vidrios policromados al horno con perfiles de plomo

DIMENSIONES (cm) -

Sobre los accesos a las cámaras de Diputados y Senadores se encuentran dos grandes lunetos cerrados por vidrieras de carácter alegórico que se integran a la simbología nacional y republicana del recinto.

En Montevideo, la técnica de las vidrieras emplomadas, denominadas *vitrales* o *vitraux* resultó un complemento decorativo muy utilizado, tanto en las residencias privadas como en edificios públicos desde la segunda mitad del siglo XIX. La textura de los vidrios y sus colores crean una atmósfera particular, y los juegos de la luz al atravesar el material en distintas horas del día o de tiempo diverso generan efectos cromáticos ricos y atractivos. En la elaboración de estas vidrieras participaron artesanos inmigrantes establecidos en plaza y empresas extranjeras (Romay *et al.*, 2015, pp. 58-60).

La vidriera sobre el acceso a Diputados representa en el centro a la República, sobre un podio, y a sus lados la actividad del trabajo en la tierra y en el mar. Minerva, sentada sobre un alto pedestal cubierto por un tapiz de color azul con motivos dorados, presenta un físico cuya musculatura recuerda las anatomías de Miguel Ángel. A su izquierda los trabajos agrícolas están representados por campesinos acompañados de arado y bueyes, frutos, vegetales y mieses. A la derecha, las actividades marítimas: un grupo de marinos empuja la popa de un barco para botarlo al mar, mientras otro carga un fardo de mercadería y otros se acompañan de frutos del mar, peces y moluscos.

La República, en su representación como Atenea/Minerva «guerrera» en un caso, «pacífica» en el otro (Wittkower, 2007, pp. 193-211), vela desde lo alto por la producción y el trabajo. El título de esta composición «*Labor maxima vis*», traducible como «La fuerza de trabajo más grande» remite al esfuerzo colectivo de la ciudadanía como fuente de riqueza para la patria, imperando la división del trabajo, pero unidos los trabajadores en pos de un bien común.

El luneto sobre el acceso al Senado lleva por título «*Iustitia suprema lex*», «La justicia de la ley suprema» y representa otra de las virtudes del sistema republicano, la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley. En esta oportunidad la República se troca en alegoría de la Justicia, pero dejando constancia de una mimesis parcial entre ambas. También la Justicia se encuentra sobre un alto podio cubierto por un tapiz azul con motivos en oro, siendo idéntico también el trono. Sostiene con su mano derecha el fasces, emblema romano de la unidad y la justica en la república. A su izquierda se encuentran los justos, hombres, mujeres y niños de distinta edad y condición. A la derecha aquellos que han sido castigados por sus crímenes, atados y sojuzgados.

Estas dos vidrieras remiten conjuntamente a un ideal de nación, al orden que establece el sistema judicial, y al progreso que permiten las actividades humanas.

1927

Escudo del departamento de Salto

ENCABEZADO Escudo

UBICACIÓN Junta Departamental e Intendencia de Salto, Salto-uy.

AUTOR DE LA OBRA Eriberto Prati

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1927

TIPO DE OBRA Escudo departamental

TÉCNICA -

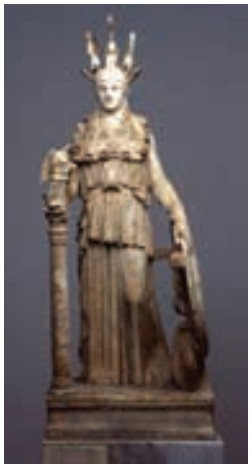
MATERIALIDAD -

DIMENSIONES (cm) -

Los escudos departamentales fueron una creación relativamente reciente en el Uruguay. Los más antiguos, el de Montevideo y el de Maldonado datan del período colonial, pero otros como el de Salto, recién serían creados en el siglo xx.

Eriberto Prati y su hermano gemelo, el escultor Edmundo Prati (Paysandú, 1889-Salto, 1970), hijos de un inmigrante italiano, recibieron su primera instrucción artística en pintura decorativa en la Escuela de Artes de Trento y en el taller de Vigli, y regresaron a Uruguay en 1909. Se radicaron en Salto, y fundaron la empresa de pintura decorativa Prati Hermanos. Posteriormente, Eriberto sería profesor de dibujo en la Universidad del Trabajo y Edmundo se dedicaría a la escultura.

Eriberto también incursionó en política, siendo diputado colorado en la Asamblea Representativa de Salto entre 1920 y 1933. En 1927 cobró preponderancia a nivel departamental la necesidad de contar con un escudo, que simbolizara la autonomía otorgada a los departamentos por la Constitución de



Athena Parthenos Varvakeion, ca. 200-250 d. C., mármol, altura 95 cm (Original Fidias, 438 a. C., madera, oro y marfil). Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia.

1918. Forma y simbología debían complementarse con las del escudo nacional, señalando la integración del departamento en un territorio mayor. El diseño original de Prati, de 1920, incorporaba símbolos ya presentes en el escudo nacional, la balanza y el caballo. El proyecto sufrió diversas modificaciones, hasta llegar al diseño descrito por el mismo Prati:

> Un óvalo dividido en tres campos. Arriba un campo blanco y uno azul, en la parte baja un campo de plata. Sobre el campo blanco un sol naciente de oro, símbolo del porvenir, y sobre el sol, un yunque, un martillo y un haz de espigas que representan el trabajo. En el campo azul la sabiduría y la prudencia, representadas por Minerva, que sostiene en la mano derecha el Destino y apoya la izquierda sobre el Escudo. En el campo de plata está representada una cascada, símbolo de la ciudad y razón de su nombre. A la derecha del óvalo una rama de olivo, que significa paz, y a la izquierda, una rama de roble, símbolo de nobleza. En lo alto, sobre el óvalo el nombre de Salto (Etchevers, 2017: p. 11).

La versión definitiva del escudo departamental fue aprobada por decreto de fecha 27 de junio de 1927, e incorporó un lema: «En el trabajo está su porvenir y en la sabiduría y prudencia su destino».

De toda su simbología, la incorporación de una Atenea/Minerva como símbolo de la Prudencia y la Sabiduría, es lo que interesa en esta oportunidad. No solo era una figura mitológica ya utilizada desde el establecimiento del Estado Oriental en sus variantes de libertad y república, también era parte de la iconografía mitológica clásica que aprendían los estudiantes de las escuelas de bellas artes en Italia. En esta oportunidad Prati tomó casi directamente el modelo de Fidias, la Atenea *Parthenos*, escultura crisoelefantina colosal, que se custodiaba en el interior del Partenón de Atenas, conocida hoy solo a través de copias romanas. Algunos elementos presentes en las distintas versiones se han cuestionado en relación con el original, como la columna en la que Atenea apoya su mano o una lanza junto al escudo.

La escultura de Fidias representaba a Atenea de pie, sosteniendo en su mano derecha la figura alada de la Victoria (*Nikê*) y con la izquierda un escudo, apoyado en el suelo, en cuyas caras se narraban escenas de la Gigantomaquia y la Amazonomaquia. Junto al escudo la serpiente Erecteo, rey mítico de Atenas, quien habría introducido en la ciudad el culto de la diosa y la festividad de las Panateneas. El quitón estaba ajustado a la cintura por dos serpientes, cuyas colas se entrelazaban en la espalda de la figura. Llevaba la égida sobre el pecho y el yelmo adornado por una esfinge, dos pegasos y dos grifos en relieve.

Las modificaciones introducidas por Prati en su diseño fueron situar a la deidad sobre una nube, en el aire, eliminó la serpiente, sustituyó a *Nikê* por el Destino. Simplificó además el yelmo, utilizando un modelo más próximo al denominado «casco corintio» o «*Kranos*», presente en algunas figuras de Atenea, y adoptado fielmente desde el neoclasicismo.

1928

Diploma de la Junta de Historia Nacional

ENCABEZADO Estampa

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales, Carpeta de láminas n.º 25.

AUTOR DE LA OBRA Sd

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 16 de mayo de 1928

TIPO DE OBRA Diploma

TÉCNICA Impresión

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 35,3 × 45,4

La vinculación de esta alegoría con la república se torna ambigua, dado que entre sus componentes solo el escudo, grabado en la estela que sujeta la figura, refiere a la República Oriental. Los elementos que componen la escena remiten a la historia local desde el descubrimiento —representado por las carabelas, a la izquierda— y la colonia —las murallas a la derecha, y el Cerro con la fortaleza, al fondo—. La alegoría indígena, expresión de lo original americano, que sustituye los accesorios clásicos, el casco de Minerva o el gorro frigio por el penacho de plumas, la égida por la piel de jaguar y la lanza por el arco, puede vincularse con las alegorías de América, construidas por los artistas europeos a partir del descubrimiento, tomando como referencia objetos de la cultura material llevados a Europa por los conquistadores. Pero más adelante, durante la revolución, los americanos se apropiaron de esta figura convirtiéndola en la denominada «India de la Libertad». Una de las representaciones más destacadas es la que pintó Pedro José de Figueroa en 1819, protegida por el abrazo de Simón Bolivar, figurando también en las monedas y medallas de tiempos de la independencia.

Aquí la figura hace foco tanto en lo americano como en lo nacional, en un juego de ideas que se impuso en el arte uruguayo a lo largo del siglo XIX, por

ejemplo, en la «Alegoría de la Patria», de Juan Manuel Blanes. Esta nacionalización de lo indígena americano resulta de la presencia del escudo, en la medida en que al ser la imagen que encabeza los diplomas para los socios de la Junta de Historia Nacional es lógico que refiera a la tradición local. Con todos estos elementos esta imagen evoca la historia local en las distintas etapas que, de acuerdo al relato histórico nacional en construcción, habrían conducido desde el pasado prehispánico y colonial a la nacionalidad.

Para la década de 1920 en el ámbito intelectual nacional los trabajos arqueológicos revalorizaron el pasado prehispánico, por ejemplo, a través de artículos de investigación publicados en la *Revista Histórica* y en la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*.

Pero este juego en imágenes entre las culturas del Viejo y el Nuevo Mundo incluye una leyenda latina que vincula a la Junta de Historia Nacional con la tradición científica europea: *Vitam Impendere Vero*, traducible como consagrar la vida a buscar la verdad, en este caso aplicada a los cultivadores de la Historia como disciplina científica.

1930

Medallas conmemorativas del centenario de la República Oriental del Uruguay 1830-1930

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Sd

DATACIÓN 1930

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm) 3,0 (diámetro)

En el anverso de la medalla aparece una figura aérea de Atenea Niké, tocada con yelmo con penacho, al estilo de las armaduras de la antigüedad clásica y porta una orla con la palabra «Constitución». La figura se inspira en las victorias clásicas, en general representadas en vuelo, con ropajes flotantes, portando antorchas, banderas u otros atributos vinculados con el triunfo.

En el reverso, la inscripción «República Oriental del Uruguay», y al centro «Escribí la Ley y obedezco a mi libertad». Al fondo un cactus, posiblemente un nopal. Esta representación de una planta espinosa podría ser alusión a las dificultades que hubo que vencer para alcanzar el establecimiento de la República y el ejercicio de la libertad.

En otra de las medallas conmemorativas del centenario de la República puede observarse otra versión de la alegoría. Una figura sedente, mayestáticamente triunfante sostiene en una de sus manos la espada orlada de olivo, en señal de la paz conquistada, mientras la mano derecha en alto levanta la antorcha de la libertad, coronada de laurel. Al igual que la advocación de Ceres, lleva una corona de flores y hojas, como imagen de la prosperidad, idea reforzada por el arado y el cuerno de la abundancia que yace a sus pies. El sol naciente al fondo indica la confianza en el futuro que es inherente al régimen republicano. En el reverso, las espigas y el muérdago enfatizan el mensaje, al acompañar la leyenda «República Oriental del Uruguay. Centenario 1830-1930».

1930

Medallas conmemorativas del centenario de la República Oriental del Uruguay 1830-1930

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, N°138056 [MED 1089 URU].

AUTOR DE LA OBRA Juan D'Aniello

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN 1930

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm) 5,5 (diámetro) × 0,4 (espesor)

1930

Álbum del Centenario

ENCABEZADO Dibujo

UBICACIÓN MHN-UY Montaje Expositivo. Casa Rivera [Departamento de Antecedentes e Inventarios Carpeta 739]

AUTOR DE LA OBRA Pastor Funcasta (dibujos)

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1926-1930

TIPO DE OBRA Dibujo caligráfico

TÉCNICA Dibujo a pluma iluminado, tinta y aguada

MATERIALIDAD Tinta sobre papel

DIMENSIONES (cm) 72,5 × 52 × 14

Este álbum, de grandes dimensiones, se enmarca en los festejos del centenario de la Jura de la Constitución de 1830.

Sus tapas fueron confeccionadas con cuero vacuno con pelaje, que simbólicamente remite a la ganadería, fuente de la riqueza nacional. La cara interna de la tapa delantera lleva un relieve en plata con aplicación en dorado para el sol refulgente que se oculta detrás del cerro de Montevideo. A la izquierda, una pareja simbolizando al pueblo uruguayo, porta una herramienta de labranza, en alusión al trabajo, y una figura alegórica de la Victoria (alada). Una banda central con el escudo nacional lleva la leyenda: «Ofrenda que un pueblo, en marcha hacia elevados destinos, lega a la patria que cuajó en realidades el pensamiento de los constituyentes de 1830». Toda la placa se halla rodeada por una cinta con los colores nacionales.

En referencia al proceso de la independencia —lo que solía llamarse la «Patria Vieja»— en el centro del álbum y junto a dos cintas conmemorativas, se encuentra el escudo de la Provincia Oriental.

En la primera página del álbum, se desarrolla un trabajo de iluminación en tinta y acuarela, realizado por el dibujante y calígrafo Pastor Funcasta quien, en 1926, dibujó en este álbum las alegorías, escenas históricas y marcos destinados

a contener las firmas. En el mismo año, había estado involucrado en la realización en Buenos Aires de un álbum en homenaje a Ramón Franco y los aviadores españoles del Plus Ultra.

En la primera página destaca un texto central manuscrito y firmado por Juan Zorrilla de San Martín, titulado «Homenaje al padre de la Patria»:

> Los hombres del presente recogemos las cifras del pasado para decirlas a los hombres del porvenir. Y todos somos la vida permanente y el pensamiento de la Patria, la Patria, misma inmortal, más grande que el tiempo... Nuestra palabra pasa... y permanece... Y va corriendo hacia el océano sin playas».

Esta primera página está firmada por destacadas personalidades de la política y la intelectualidad de la época, como el presidente del Consejo Nacional de Administración, Juan Campisteguy, el canciller Rufino Domínguez, y otras figuras como Gabriel Terra, Eugenio Petit Muñoz, Elías Regules, Ricardo Cosio, Federico Fleurquin y Atilio Narancio. Todas estas firmas se encuentran enmarcadas por una abigarrada decoración en la que destaca, en el lateral izquierdo, una representación de la república, con base en el modelo clásico, luciendo los colores nacionales. Son sus atributos un bastón de mando, coronas de laurel y un escudo en cuyo campo aparece la balanza de dos platillos, en alusión a la igualdad. Esta República enlaza dos momentos de la historia: la patria «vieja», simbolizada por un busto de Artigas anciano posiblemente inspirado en la imagen de J. Lipsky que aparece en la parte superior, y la etapa de fundación del Estado Oriental con la reproducción de una escena de la Jura de la Constitución de 1830 realizada por Juan Manuel Besnes e Irigoyen, en la parte inferior. Refuerzan estas dos representaciones las banderas de Artigas y el pabellón nacional que junto a una rama de roble (en alusión a la fortaleza) sirven de base a la serie de elementos mencionados.

En el lateral derecho figura una lista de batallas y episodios que abarca desde la primera gesta independentista (Las Piedras) hasta la Convención Preliminar de Paz de 1828, marcando hitos que dan cuenta del proceso de consolidación de la república.

Se trata de un álbum conmemorativo de dimensiones importantes. La iniciativa de su realización se debió a Gilberto Acosta Viera, representante nacional por el partido Colorado, con el fin de compilar las firmas de los pobladores del país, es decir, dejar un testimonio de comunidad uruguaya, en el marco de los festejos del centenario de 1830. Cintas con los colores nacionales separan las hojas de las secciones de cada uno de los departamentos.

En nota del Ministerio de Instrucción Pública al director del Museo Histórico Nacional, Telmo Manacorda, fechada en Montevideo el 23 de diciembre de 1926 se explica:

> El Consejo Nacional de Administración ha dispuesto en su sesión de ayer que todas las reparticiones de su dependencia acuerden facilidades al Sr. Gilberto Acosta, para recoger las firmas de los funcionarios públicos con las cuales se propone confeccionar un álbum, que llevará las firmas de todos o casi todos los habitantes del país, para ser depositados en el Museo Histórico el 18 de julio de 1930.[1]

1 MHN-UY, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 739, «Álbum del Centenario 1830-1930 suscrito por gran número de habitantes del país», folio 1, Nota

La recolección de las firmas insumió hasta 1930, año en el que, en una solemne ceremonia, el álbum fue entregado al MHN. En nota del presidente del Consejo Nacional de Gobierno, Dr. Baltasar Brum, al director interino del MHN, Dr. Daniel Martínez Vigil, fechada en Montevideo, el 16 de julio de 1930, se establece que:

> la Comisión Nacional del Centenario, que tengo el honor de presidir, resolvió en su sesión de ayer, solicitar la concurrencia del señor director en la noche de mañana a la hora 24, al atrio del Cabildo, a fin de recibir en su presencia, de manos del señor Gilberto Acosta, el Álbum del Centenario, suscripto por más de setecientos mil compatriotas de toda la República, que ese abnegado ciudadano se ha ocupado en recoger; —y el que ha sido destinado a ser depositado en el Museo de su digna dirección como un testimonio de la patriótica adhesión de todos los que lo suscriben—.[2]

El álbum permaneció en el museo disponible para quienes deseaban firmarlo, y no habían podido hacerlo. Esta circunstancia señala la idea de integración de un colectivo, de la participación de la ciudadanía en una forma de conmemoración que a todos involucraba y de la que eventualmente, se enorgullecían al pertenecer. Para este aparatoso álbum se confeccionó una vitrina de madera y cristal, donde todavía se conserva a la vista del público visitante.

Esta iniciativa no fue excepcional, ya que registramos otras similares, aunque no de carácter nacional tan extenso, pero fue muy frecuente obsequiar a personalidades relevantes álbumes con firmas de ciudadanos que testimoniaban el reconocimiento a los méritos y personalidad del homenajeado. Entre ellos podemos citar el álbum entregado a Cipriano Miró, en 1889, o el obsequiado por sus correligionarios de todo el país al Dr. Luis Alberto de Herrera, al finalizar su mandato en el Consejo Nacional de Gobierno. Ambos álbumes se conservan también en el MHN.

del ministro de Instrucción Pública al director del MHN, Montevideo, 23 de diciembre de 1926.

2 Ibídem, folio 2, Nota del presidente del Consejo Nacional de Gobierno al director interino del MHN, Montevideo, 16 de julio de 1930.

1930

Alegoría del 18 de julio de 1930

ENCABEZADO Pintura

UBICACIÓN AGN-UY Sede Convención

AUTOR DE LA OBRA Manuel Barthold

AUTOR DE LA MEDIACIÓN -

DATACIÓN 1930

TIPO DE OBRA Alegoría

TÉCNICA Pintura al óleo

MATERIALIDAD Óleo sobre tela

DIMENSIONES (cm) 116 × 173,5

En momentos de celebrarse el centenario de la Jura de la Constitución en 1830, Barthold realiza esta tela en la que presenta una república joven, triunfante, confiada y segura de sí misma.

Ataviada con la vestimenta al estilo clásico, seno al descubierto, con una túnica etérea con pliegues esculturados, pero que evoca el estilo lánguido de los vestidos a la moda en los *años locos* (la cintura baja, marcada por el lazo, la tela adherente con la textura de la seda) y un manto pesado, contrastan con la bandera flameante que sostiene en su mano derecha y la melena despreocupada al viento, tocada con gracia por el gorro frigio. Enarbola el libro de la Constitución de la República en su mano izquierda.

Las facciones y la seducción de la imagen tienden a relacionarla mejor con el estilo de la ilustración publicitaria que con la solidez y gravedad del mensaje

político que las «matronas» trasmitieron sobre finales del siglo XIX, pero también informan del optimismo y la confianza en el progreso de la República que inspiró la conmemoración del centenario en el conjunto de la ciudadanía (Caetano, 2000; Islas y Frega, 2007).

Ubicada hipotética y aparentemente en las azoteas de la entonces Casa de Gobierno en el Palacio Estévez, sede del Poder Ejecutivo, frente a la plaza Independencia, aporta una perspectiva aérea de la ciudad de Montevideo, con los motivos usuales de identidad, a los que se agregan ciertos hitos urbanos que indican el progreso.

Al Cerro y a la bahía, que enmarcan el paisaje, se agrega la perspectiva de los edificios de varios pisos que rodean la plaza, el monumento a José Artigas, recientemente inaugurado, el edificio de la Aduana y el Palacio Salvo, el *rascacielos* que expresaba en este contexto el punto más alto de la modernidad para el momento.

En esta panorámica insólita de Montevideo se aprecia el énfasis en el desarrollo de la ciudad «nueva»: se ha abandonado la perspectiva de la calle Sarandí y, con ello, la referencia al antiguo edificio del Cabildo (abandonado como sede del Poder Legislativo tras la inauguración del Palacio de las Leyes) y de las torres de la Catedral, en una intención deliberada de ruptura con la tradición iconográfica de la identidad montevideana.

Las banderas en la cima de los edificios más notables dan cuenta del engalanamiento de la ciudad en la conmemoración popular del acontecimiento.

También puede considerarse una intención simbólica que trasciende lo iconográfico: al celebrarse el centenario de la jura de la primera Constitución, se lo hacía con una Constitución nueva, recientemente reformada y puesta en vigencia hacía poco más de una década. La presidencia de la República estaba ocupada entonces por Juan Campisteguy, mientras que Baltasar Brum presidía el Consejo Nacional de Administración, ambas instituciones conformaban el Poder Ejecutivo.

Manuel Barthold (Moscú, 1874-Montevideo, 1947) formado en Nueva York, y en París con Jean-Joseph Benjamín Constant y con Fernand Cormon, fue un pintor retratista de alta solvencia técnica, cuyas obras se caracterizan por los ricos juegos cromáticos y el tratamiento de la luz. Hizo diversos viajes, estableciéndose por temporadas en Europa y América, exponiendo sus obras y obteniendo premios en distintos certámenes: Salón de artistas franceses (París, 1904), Exhibición internacional de Bellas Artes (Lieja, 1905), entre otros. Radicado en Uruguay realizó las efigies de diversas personalidades de la historia del país, como Dámaso Antonio Larrañaga, y de figuras contemporáneas, como José Enrique Rodó, Juana de Ibarbourou, Ernesto Laroche y José Belloni. También pintó algunos paisajes, escenas de interior y piezas publicitarias. La temática alegórica se presenta excepcional en su producción. Al no poseer al momento datos del comitente de la obra, es difícil avanzar en sus posibles destinatarios.

1930

Medalla conmemorativa de la inauguración del Puente Mauá

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN Colección particular

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN 1930

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm) 3,0 (diámetro)

En el anverso se observan dos figuras femeninas, tocadas con el gorro frigio y sosteniendo una pica y un escudo. En la margen izquierda de la corriente, Brasil porta el clípeo a su espalda y, en la ribera derecha, Uruguay sostiene un escudo romboide, denominado *de cometa*. Han abandonado la posición de defensa, aludiendo a las relaciones cordiales entre ambos Estados. Para reforzar la idea, ambas se dan la mano sobre una representación estilizada de las aguas del río Yaguarón, uniendo ambas orillas, en metáfora del puente.

En el reverso, se aprecia la imagen del puente Mauá, materialización de un proceso diplomático jalonado por sucesivos tratados firmados por Brasil y Uruguay a los efectos de acordar los límites contestados y la rectificación de los tratados de 1851.

En 1909 se firmó el tratado de rectificación de límites: Brasil accedió al condominio de las aguas de la laguna Merín y del río Yaguarón. El 22 de julio de 1918, siendo canciller de Uruguay Baltasar Brum, se firmó el acuerdo para la fijación y liquidación de deuda. Ambas naciones reconocieron el monto de la deuda que mantenía Uruguay con Brasil en 5.000.000 de pesos, que debían ser utilizados para obras útiles a ambas naciones en la línea fronteriza: fundación de una escuela agropecuaria para estudiantes de los dos países y construcción de un puente sobre el Yaguarón, para el paso de peatones, jinetes y vehículos. El saldo de la deuda, como fondo de renta, se aplicaría al mantenimiento de estas obras.

La construcción del puente se inició en 1927 y culminó en 1930. Se proyectaba inaugurarlo el 18 de julio, fecha del centenario de la jura de la primera Constitución de la República, acto que no pudo verificarse porque las obras no finalizaron sino hasta diciembre (Alvariza y Clemente, 2014). El puente mide más de dos mil metros de longitud, sostenido por ochenta y cinco arcos: fue la primera obra en hormigón armado realizada conjuntamente por ambos países y comunica las ciudades de Yaguarón y Rio Branco.

El Uruguay conmemoró ese período de estrechamiento de lazos con Brasil mediante una serie de hitos además de la construcción del puente: designar una calle de la capital uruguaya como avenida Brasil, denominar Río Branco a una ciudad del departamento de Cerro Largo y erigir un monumento al barón de Rio Branco en Montevideo.[1]

1 *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, 14 de marzo de 1937, «Puente Mauá».

1933

Medalla conmemorativa de la VII Conferencia Internacional Americana

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138728.

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN Diciembre de 1933

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm) 6,0 (diámetro) × 0,4 (espesor)

Las conferencias panamericanas o interamericanas se realizaron anualmente a partir de 1889, aunque se citan algunos antecedentes algo más lejanos, como el Congreso de Panamá de 1826. En ellas los delegados de los estados participantes debatían y resolvían sobre diversos temas que involucraban a las relaciones entre dichas naciones, desde la resolución de conflictos territoriales a comercio exterior, derecho internacional y condiciones sociales y económicas de los distintos países.

El 2 de agosto de 1933 el gobierno uruguayo cursó la invitación a participar en la VII conferencia, a realizarse en Montevideo, a los gobiernos de Estados Unidos, México, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Ecuador, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Haití, Cuba, Guatemala, Perú, Bolivia, Brasil, Argentina, Paraguay y Chile.

La conferencia se desarrolló a partir del día 3 de diciembre, presidida por el Dr. Alberto Mañé, ministro secretario de Estado de Relaciones Exteriores de Uruguay. Se conformaron diez comisiones, integrada cada una por delegados de los distintos países. Los trabajos finalizaron el 26 del mismo mes.[1]

En esta oportunidad se encomendó al escultor José Luis Zorrilla de San Martín el diseño de la medalla conmemorativa de la conferencia, que resolvió atendiendo a dos factores, el republicanismo y el espíritu de unidad americana: tres figuras femeninas, vestidas con túnicas clásicas, con un seno descubierto y tocadas por lo que parecen ser gorros frigios, unen sus manos en el punto central del círculo de la medalla. Cada una lleva una cartela con las leyendas «Sudamérica», «Centroamérica» y «Norteamérica». Esta representación republicana colectiva radica en que todos los países participantes estaban constituidos como repúblicas, hermanadas simbólicamente en el ideal de progreso y cooperación que animaba la convocatoria pública a estas conferencias, más allá del análisis que pueda hacerse de las negociaciones y diversos intereses diplomáticos que se confrontaron en su desarrollo, objeto que escapa a esta descripción.

Entre ellas, y próximos al canto se encuentran tres delfines. Este animal expresa diversos valores, relacionados con la armonía, la inteligencia, la comunidad, la libertad y el poder, de allí su adecuación como símbolo para una reunión

1 *Acta final Séptima Conferencia Internacional Americana*, Montevideo, 1933. Recuperado de: <https://www.dipublico.org/14611 acta-final-septi-ma-conferencia-internacional-americana-montevideo-1933/>.

de integración entre las naciones del continente. También pueden simbolizar los océanos que separan el continente americano de los otros: coincide esta simbología con el concepto de la alianza hemisférica panamericana en el contexto político de la emergencia de distintos regímenes políticos en Europa y las eventuales alianzas a nivel internacional en un período de crisis e inestabilidad. Estos detalles iconográficos en la construcción de la medalla remiten al conocimiento del artista y a su capacidad para seleccionar aquellos elementos significativos que expresan sintéticamente lo que se conmemoraba con la acuñación.

1938

Medalla conmemorativa de la inauguración de la sede central del Banco de la República

ENCABEZADO Numismática

UBICACIÓN BN-UY Materiales especiales. Colección de medallas, n.º 138221 [MED 112 URU]

AUTOR DE LA OBRA M. Olimpo

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Tammaro

DATACIÓN 19 de febrero de 1938

TIPO DE OBRA Medalla

TÉCNICA Acuñación

MATERIALIDAD Metal

DIMENSIONES (cm) 3,0 (diámetro) × 0,2 (espesor)

La inauguración de la sede central del Banco de la República en 1938 culminó un proceso largo, iniciado en 1916, cuando se convocó el concurso para la presentación de proyectos. Los ganadores fueron los arquitectos Juan Veltroni y, en segundo lugar, Raúl Lerena Acevedo. El banco había adquirido paulatinamente los distintos padrones de la manzana delimitada por las calles Cerrito, Solís, Piedras y Zabala. Al apropiarse de esa gran superficie pudo aspirar a levantar un edificio majestuoso e imponente en su sobriedad neoclásica. Su aspiración era representar mediante la arquitectura la solidez e importancia de la principal institución bancaria del país, creada en 1896.

La apertura de la casa central fue conmemorada con esta medalla, en una de cuyas caras se ve la fachada del banco, con sus grupos escultóricos proyectados —pero que se inauguraron en 1958, luego del llamado a concurso correspondiente— (Islas, 2013, pp.182-183) y su pórtico columnado. En el reverso, un rostro femenino, que podemos interpretar como una representación de la república, mira hacia el cielo, teniendo delante una rueda alada en alusión a las actividades mercantiles.

1938

Monumento a los fundadores de la patria

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Palacio Legislativo. Vestíbulo de la Cámara de Representantes.

AUTOR DE LA OBRA Edmundo Prati

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Fundición Vignali y Cía.

DATACIÓN 1938 (boceto en yeso); 1975 (bronce)

TIPO DE OBRA Escultura exenta

TÉCNICA Modelado en yeso-Fundición

MATERIALIDAD Bronce

DIMENSIONES (cm) -

El 15 de setiembre de 1937 el Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General destinaron una suma de cincuenta mil pesos para la erección de un monumento a los fundadores de la patria dentro de la planta urbana de la capital. El Ministerio de Instrucción pública fue encargado de llamar a concurso entre artistas nacionales.[1] Las bases se publicaron en un decreto promulgado el 27 de setiembre del mismo año. El objeto del concurso era levantar un monumento conmemorativo con el fin de «testimoniar la gratitud nacional a los fundadores de la patria». Debería tener un «carácter impersonal» y «evocar y glorificar» fuera por la vía realista o la del símbolo o la alegoría

> a los Fundadores de la Patria, comprendiendo en esta designación a los héroes y próceres y a esos otros elementos sociales, más difíciles de sintetizar, porque comprenden una raza, una clase, un gremio, una institución. La raza conquistadora, el indio aborigen, el negro, el mestizo, el gaucho, el ciudadano, el hacendado, el comerciante, el menestral, el clero, los togados, el Cabildo, las juntas y asambleas, las muchedumbres, las montoneras y ejércitos, todo eso que forma un complejo social e histórico que es fuerza considerar cuando se habla en general de los Fundadores de la Patria.[2]

Debía proyectarse para ser ubicado en una plaza, y los materiales a emplearse en la obra escultórica serían mármol, bronce o piedra y en la obra arquitectónica, piedra, mármol o granito. Se exigía la presentación de distintos bocetos a escala para la consideración del jurado, un plano lineal de planta y corte del monumento, perspectiva y sitio de emplazamiento y una memoria descriptiva del presupuesto.[3] Las bases no señalaban pues específicamente el lugar donde

1 Ley n.º 9694, Montevideo 15 de setiembre de 1937.

2 *Registro Nacional de Leyes, Decretos, etc.*, 1937, pp. 690-692.

3 Ídem.

el monumento habría de emplazarse. Según puede apreciarse en una de las fotografías de los proyectos premiados, uno de los emplazamientos sugeridos fue la explanada ubicada en Punta Carretas, que reunía las perspectivas de la entrada al puerto de Montevideo, desde el sur y de la apertura del Bulevar Artigas hacia el norte.[4]

De acuerdo con lo establecido en las bases, el jurado fue presidido por el ministro de Instrucción Pública, Eduardo Víctor Haedo, e integrado por el ministro de Obras Públicas, el doctor Martín Echegoyen y el arquitecto Horacio Acosta y Lara como representantes del Poder Ejecutivo, el decano de la Facultad de Arquitectura, arquitecto Armando Acosta y Lara, el vicepresidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Raúl Montero Bustamante como su delegado y los doctores Mario Falcao Espalter y Rodolfo Mezzera como representantes de los concursantes. Según lo dispuesto por el llamado, todos los bocetos se expusieron al público en el salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que funcionaba en el ala lateral del Teatro Solís.

Edmundo Prati. Boceto presentado al concurso del monumento a los fundadores de la patria, primer premio, 19 de mayo de 1938. ANIP-UY, Monumentos, 30.

El primer premio lo obtuvo Edmundo Prati con el grupo escultórico que presentó con el nombre de «Nacimiento de la patria».[5] Para M.B. [¿Montero Bustamante?] el proyecto ganador tenía «un carácter de grandeza, de solidez y de permanencia». Era el «punto de partida, la referencia en el espacio y en el tiempo del momento en que la Patria [cobraba] vida y se [ponía] en marcha». Destacaba que la obra estaba concebida «dentro de un concepto clásico, o sea universal y permanente, que [era], tal vez, el que más [convenía] a los monumentos destinados a evocar en el alma popular el recuerdo del pasado histórico».

4 ANIP-UY, Monumentos, 245, «Concurso de proyectos de monumento a los fundadores de la patria. Autor: Pena-Arq. Vilamajó, Tercer premio, 19 de mayo de 1938».

5 ANIP-UY, Monumentos, 30, «Concurso de proyectos de monumento "A la Patria" 19 de mayo de 1938. 1.er Premio. Obra del escultor: Edmundo Prati».

Ramón Bauzá. Boceto presentado al concurso del monumento a los fundadores de la patria, segundo premio, 19 de mayo de 1938. ANIP-UY, Monumentos, 29.

Antonio Pena, Julio Vilamajó. Boceto presentado al concurso del monumento a los fundadores de la patria, tercer premio, 19 de mayo de 1938. ANIP-UY, Monumentos, 245.

Interpretaba que las figuras simbólicas avanzaban «sobre un plano inclinado llevando en sus hombros la bandera de la Patria» (M.B., 1938, pp. 322), aunque la composición también podría recordar la iconografía de las victorias aladas.

El boceto ganador del segundo premio, cuyo autor era Ramón Bauzá resultaba para el autor del artículo «una realización en cierto sentido patética que [impresionaba] en su carácter». Bauzá había proyectado un monumento que constaba de una gran figura de la república con túnica clásica y gorro frigio, respaldada por una columna de base cuadrada. En los laterales de todo el conjunto, se proponían relieves que daban cuenta de los colectivos mencionados en el llamado.[6]

El tercer premio fue otorgado a Julio Vilamajó y Antonio Pena, que también incorporaban una figura femenina apoyada en un altar con relieves históricos, con túnica clásica y cabellera suelta, que alumbraba a la nación con el sol que alzaba en su mano derecha.[7] En cuanto al proyecto de Vilamajó y Pena, M.B. entendía que «obedecía a un concepto más personal que los otros». Señalaba que la parte fundamental del proyecto [era] una gran estatua de la república a la que se ha confiado la traducción de la idea y el sentimiento que inspiran el monumento» y que estaba realizada «con un gran sentimiento moderno en el que se [acusaba] la sensibilidad y la intensa vida cerebral del escultor» (M.B., 1938, pp. 322-323).

El dictamen del jurado fue criticado en la prensa[8] que encontraba en otros proyectos, como el de Ramón Bauzá, un ceñimiento más firme a las pautas exigidas en las bases. Entre los que participaron en el concurso se encontraban Federico Moller de Berg, Enrique Castells Capurro, Juan Antonio Torrens y J. Calandra. Varios de los proyectos presentaban imágenes femeninas que podemos interpretar como la figura de la patria, en actitud de marcha victoriosa (proyecto de Edmundo Prati) o en posición firme o triunfante (Torrens). El proyecto de Calandra presentaba también una imagen femenina desnuda, portando un pabellón nacional.[9]

Edmundo Prati describía su proyecto señalando que el monumento había sido «concebido con originalidad», y señalaba que era de interés «la plataforma-altar requerida por las ceremonias conmemorativas de nuestra gesta». Se planteaba como un monumento bifronte, con escalinatas que darían a un espacio libre donde se podría concentrar «la gran masa del público que congregan las ceremonias patrias».[10] La ubicación y la parte arquitectónica del proyecto no llegaron a concretarse.

---

6 ANIP-UY, Monumentos, 29, «Concurso de proyectos de monumento "A la Patria" 19 de mayo de 1938. 2.º Premio. Obra del escultor: Bauzá».

7 ANIP-UY, Monumentos, 245, «Concurso de proyectos de monumento a los fundadores de la patria. Autor: Pena-Arq. Vilamajó, Tercer premio, 19 de mayo de 1938».

8 *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, 29 de mayo de 1938, «Monumento a los fundadores de la patria».

9 *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, 12 de junio de 1938, «Monumento a los fundadores de la nacionalidad».

10 *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, 10 de enero de 1943, «Monumento a los fundadores de la patria».

El 9 de mayo de 1975 una nota en *La Mañana* informaba que el proyecto ganador del concurso de 1937, de acuerdo con la maqueta existente entonces en el taller del escultor, iba a ser fundido en bronce por iniciativa de la Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825 para ser obsequiado al Consejo de Estado, que sesionaba en la sede del Parlamento durante la dictadura entre 1973 y hasta 1985, cuando se reinstaló la representación nacional electa por la ciudadanía. El artículo también hacía mención a las dificultades de financiación y personales que había enfrentado el escultor y que habían hecho imposible la conclusión del monumento.[11]

Según señala M.B. en el artículo ya citado, se destaca en el conjunto escultórico una figura femenina que simboliza a la patria, teniendo a sus costados al genio y a la gloria. El plano inclinado hacia arriba y adelante en que el monumento se desarrolla indicaría la dinámica de progreso nacional incontenible. En el proyecto original se encontraba también un obelisco historiado con bajorrelieves colocado detrás del grupo escultórico, que no se concretó al fundirse la obra exenta que hoy existe en el Palacio Legislativo.

Se preveían como materiales constructivos para la parte arquitectónica granito escuadrado y martelinado. El grupo escultórico y los relieves se realizarían en bronce. La obra tendría unas dimensiones de 19 m de largo por 10,40 de ancho, con una altura máxima de 15 m. El grupo escultórico mediría 5 m por 3 de ancho y 4 m de alto, dimensiones que duplican la pieza que finalmente fue fundida y colocada en el vestíbulo de acceso a la Cámara de Representantes, donde hoy puede apreciarse.

11 *La Mañana*, Montevideo, 9 de mayo de 1975, [Jean Dias] «Fundadores de la Patria. El Monumento será ubicado en el Salón de los Pasos Perdidos».

1938

Obelisco a los Constituyentes de 1830

ENCABEZADO Escultura

UBICACIÓN Ciudad de Montevideo, Montevideo-UY, Parque Batlle, cruce de Bulevar General Artigas, Av. Dr. Luis Morquio y Av. 18 de Julio.

AUTOR DE LA OBRA José Luis Zorrilla de San Martín

AUTOR DE LA MEDIACIÓN Fundición Vignali (figuras)

DATACIÓN 1938

TIPO DE OBRA Monumento urbano

TÉCNICA Fundición (piezas escultóricas); Granito tallado (obelisco, basamento y fuente)

MATERIALIDAD Bronce; granito

DIMENSIONES (cm) 4000 (altura total); 450 (figuras)

Figuras femeninas en las que el valor, el coraje y la fuerza generaron una musculatura masculina, vuelven a encontrarse en los bronces del monumento a los Constituyentes de 1830, obra de José Luis Zorrilla de San Martín, como en la *Marianne* americana que evoca el monumento a la batalla de Sarandí (ver pp. 440-441). El obelisco fue donado al departamento de Montevideo por las instituciones bancarias que solventaron su realización. La intención conmemorativa trascendió su instalación, puesto que las gestiones previas quedaron asentadas en un tomo donado por los patrocinantes al Archivo General de la Nación.[1]

La descripción de su estructura, con los detalles constructivos y decorativos, se establecieron en un contrato de obra entre la comisión encargada y el escultor. En ese texto se explicaba la simbología de las figuras adosadas:

> Las tres estatuas que flanquean el obelisco representan los tres puntos de apoyo fundamentales en que se cimentó la primera constitución de nuestra patria, cuyo advenimiento podría sintetizarse en estas palabras: concebida en libertad, escribió su ley, y tuvo fuerza para hacerla cumplir y respetar. Por eso se han elegido estos tres símbolos que expresan el espíritu de la nacionalidad recién nacida y el de los fuertes varones que la constituyeron. La libertad que acaba de destrozar el hierro

1 AGN-UY, Historia de la Administración, Libros, 1400, Monumento a los Constituyentes de 1830 (1930-1940).

> de la dominación. La ley que muestra el libro sagrado en el que están escritas las palabras imborrables. La fuerza armada de espada, resuelta a defender y a cumplir.[2]

En la alegoría, la república como efecto de la acción de los constituyentes, se erigía desde la Constitución, y conformaba la nacionalidad. Podría aplicarse a su lectura lo que señala Pierre Nora (2013): «la République était la forme aboutie de la nation. À ce titre elle s'en distinguait en se confondant avec elle»[3] (p. 571).

El monumento se inauguró el 25 de agosto de 1938, condensando fechas fundacionales. A nombre de los donantes, Alejandro Gallinal expresó que sentía la misma emoción patriótica que había experimentado «quince años atrás», en 1923, al haber donado al pueblo de Florida el monumento a la «carga» de Sarandí, que había marcado los «albores de la patria», mientras que este homenajeaba a la patria ya constituida. Y enfatizaba:

> ¡25 de agosto!, pronunciamiento temerario, gesto que se define en amenaza, pensamiento que se trueca en palabras. ¡18 de julio!, impulso cumplido, palabras encadenadas en frases, frases convertidas en Ley. 25 de agosto es esperanza, 18 de julio es realidad; 25 de agosto es prólogo de guerra, 18 de julio es pórtico de paz.

El discurso del ministro de Instrucción Pública, Jacobo Vázquez Varela, abundó en el mensaje:

> Sírvanos señores, esta aguja de piedra, que es obra de arte y que dejo en manos del Municipio de Montevideo, para mirar hoy y siempre hacia arriba, donde su extremo se recorta en las nubes, para hacer del patriotismo de nuestros conciudadanos una invocación perdurable: Que en los días de la Patria, frente a nuestra bandera, sobre el altar de Artigas, sobre la Piedra Alta de Florida o frente a este Obelisco consagratorio, se depongan las rivalidades políticas, se destruyan los enconos y se transfieran las agrias controversias que enervan la razón, uniéndonos todos, en un abrazo de concordia, para glorificar lo que ya pertenece a todos, definitivamente.[4]

Ambos discursos referían la materialización monumental de un relato histórico de la nación consagrado en bronce y piedra. También consolidaban un recorrido en la ciudad para ese relato. La condensación de significados es intensa en las marcas territoriales de la trama urbana en la ciudad de Montevideo. La avenida «18 de Julio», fecha de la jura de la primera constitución comienza en la Plaza Independencia donde se levanta el monumento a José Artigas, al que se le ha atribuido el carácter de fundador de la nacionalidad y campeón de la lucha por la república en la región platense. Luego, atraviesa la plaza de Cagancha, con la estatua de la República y culmina en el monumento «A los Constituyentes de 1830».

---

2 AGN-UY, Fondo Archivos Particulares, Archivo José Luis Zorrilla de San Martín, Contrato entre la Comisión del Monumento que las Instituciones Bancarias erigirán a la Asamblea Constituyente de 1830 y el Sr [...], caja 17, carpeta 3.

3 La República sería la forma culminada de la Nación. En este sentido, al diferenciarse de ella, se confundía con ella [traducción AI]

4 Ambos discursos citados en *Revista Nacional*, «La conmemoración del Día de la Patria», año I, n.º 8, Montevideo, agosto de 1938, pp. 277-286.

Bibliografía

Abad, P. (1917). La estatua de la Plaza Cagancha, *Revista Histórica,* VIII (24), 708-728.

Abella Trías, J. C. (1960). *Montevideo: La ciudad en que vivimos, su desarrollo, su evolución y sus planes*. Montevideo: Alfa.

_____ (1969, febrero). Montevideo entre dos siglos (1890-1914). *Cuadernos de Marcha*, (22), 77-89.

_____ (1994). *Montevideo y el año 2000*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Abramson, P. L. (1999). *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Acevedo, E. (1923). *Historia del Uruguay,* tomo V. Montevideo: Imprenta Nacional.

_____ (1929a). *Historia del Uruguay*, tomo VIII. Montevideo: Imprenta Nacional.

_____ (1929b). Historia del Uruguay. *Anales de la Universidad*, (124). Montevideo.

_____ (1933). *Anales históricos del Uruguay*, tomo III. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S.A.

_____ (1934a). *Anales históricos del Uruguay*, tomo IV. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S.A.

_____ (1934b). *Anales históricos del Uruguay*, tomo V. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S.A.

_____ (1934c). *Anales de la Universidad,* (134). Montevideo.

Acevedo, E. y Ramírez, F. (Curaduría y coord.) (2003). *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910* [catálogo]. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA

Achugar, H. (2009). Foundational images of the nation in Latin America. En W. Acree Jr. & J. C. González Espitia, *Building Nineteen-Century Latin America, re-rootes Cultures, identities and Nations*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 11-31.

Achugar, H. & Caetano, G. (Coords.) (1992). *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.

Achugar, H. & Moraña, M. (2000). *Uruguay: Imaginarios culturales desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce.

Acree, W. (2013). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Agulhon, M.(1976). Un usage de la femme au XIXème siècle: l'allégorie de la République. *Romantisme*, (13-14), 143-152.

_____ (1979a). Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm). *Actes de la recherche en sciences sociales*, (28), 27-32.

_____ (1979b). *Marianne au combat. L'imaginaire et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. París: Flammarion.

_____ (1988). *Histoire vagabonde*, tomos I y II. París: Gallimard.

_____ (1989). *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*. París: Flammarion.

_____ (2001). *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. París: Flammarion.

_____ (2016). *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Agulhon, M., Becker, A. & Cohen, E. (2006). *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon*. París: Publications de la Sorbonne.

Agulhon, M. & Bonte, P. (1992). *Marianne: les visages de la République*. París: Gallimard.

Aliata, F. (Ed.) (2009). *Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos*. La Plata: Universidad de La Plata - Al Margen.

Alonso Criado, M. (1877). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, tomo II. Montevideo: s. e.

_____ (1878). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay 1865 a 1873*, tomo III. Montevideo: s. e.

_____ (1886). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, tomo X, 2ª parte. Montevideo: s. e.

_____ (1893). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, tomo XV. Montevideo: s. e.

_____ (1908). *Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay*, tomo XXX. Montevideo: s. e.

Alpini, A. (2013). Política en tiempos de la Guerra Grande: su impacto en la vida cotidiana de dos ciudades. *Revista de la Facultad de Derecho* (2.ª época), (35), 11-37.

Altezor, C. & Baracchini, H. (2010). *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo*. Montevideo: Editorial Trilce (1ª ed.: 1971).

Alvariza, R. & Clemente, I. (2014, diciembre). Las relaciones Uruguay-Brasil y la cooperación bilateral desde una perspectiva uruguay. *Revista Latino-Americana de História*, 3 (12), 153-175.

Álvarez Ferretjans, D. (2008). *Historia de la prensa en el Uruguay. Desde la Estrella del Sur a Internet*. Montevideo: Fin de siglo.

Amigo, R. (2001). *Tras un Inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Buenos Aires: FIAAR - Telefónica.

_____ (2007). Imágenes sitiadas. Tradiciones visuales y políticas en el Río de la Plata, 1830-1870. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*, tomo I, (59-75). Montevideo: IMM, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

_____ (2007). A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata, 1810-1870. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*, tomo II, (98-109). Montevideo: IMM, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

_____ (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, (13).

_____ (2009). Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Recuperado de: http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702.

_____ (2012). El Mariscal. Iconografía de Francisco Solano López en tiempos de guerra. En H. Crespo, J. M. Palacio & G. Palacios (Coords.), *La Guerra del Paraguay. Historiografías. Representaciones. Contextos* (pp. 199-213). Ciudad de México: El Colegio de México.

_____ (2014). El retrato de la militarización. En Majluf, N. (Ed.), *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (pp. 52-63). Lima: Museo de Arte de Lima.

_____ (2015a). Cándido López, Pedro Américo and the Iconography of the Paraguayan War. En P. J. Brownlee, V. Piccoli y G. Uhlyarik (Eds.), *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic* (pp.109-113). New Haven-Londres: Yale University Press y Art Gallery of Ontario/ Pinacoteca do Estado de São Paulo / Terra Foundation for American Art.

_____ (2015b). La guerra representada. En F. Lorenz (Comp.), *Guerras de la historia argentina* (pp.333-352). Buenos Aires: Ariel, 2015.

_____ (2016). La alegoría republicana en las trincheras. Una introducción a Cabichuí. En T. Escobar y O. Salerno (Comp.), *Cabichuí. Periódico de la Guerra de La Triple Alianza. Asunción*. Asunción: Museo del Barro - Biblioteca Nacional del Paraguay - Secretaría Nacional de Cultura.

_____ (2017). El retrato de la militarización. En N. Barrio y L. Malosetti (Eds.), *Retratos de Revolución y guerra* (pp. 29-36). Buenos Aires: UNSAM edita.

Andacht, F. & Atme, M. (2011). *El padre nuestro Artigas*. Montevideo: Estuario.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. E. Suárez, Trad.

Annino, A. & Guerra, F-X. (Eds.) (2003). *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ardao, A. (1938). Una campaña fourierista en el Montevideo de hace un siglo. *Revista Ensayos*, (21), 229-243.

_____ (1962). *Racionalismo y Liberalismo en el Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Ardao, A. *et al.* (agosto de 1967). Uruguay. Las raíces de la independencia. *Cuadernos de Marcha*, (4).

Argul, J. P. (1969). *Prestigio dell´ ottocento. La respuesta uruguaya*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura.

_____ (1975). *Proceso de las artes plásticas en el Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Ariès, Ph. & Duby, G. (Dirs.) (2017). *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Taurus.

Armand Ugon, E., Arcos Ferrand, L., Cerdeira Alonso, J. & Goldaracena, C. (1930). *Compilación de leyes y decretos. 1825-1930*, tomo VIII. Montevideo: República Oriental del Uruguay.

Arozteguy, A. (1889). *La revolución oriental de 1870*. Buenos Aires: Félix Lajouane.

Arredondo, H. (1929). Iconografía uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen. *Revista Sociedad de Amigos de la Arqueología* (apartado), (tomo III, pp. 5-176). Montevideo: El Siglo Ilustrado.

_____ (1950). *Civilización del Uruguay*, Volumen 2. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Azarola Gil, L. (1960). Un testamento de la época colonial. *Revista Histórica*, tomo XXX (88-90), 495-509.

Azpiroz, A. (2017). De «salvajes» a heroicos: la construcción de la voz y la imagen del «indio charrúa» desde 1830 a los inicios del siglo XX. *Almanack*, (16), 1-38.

Badoza, M. S. (2001). Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921. *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, (50).

Banco Comercial (1993). *Monedas, papel moneda y medallas del Uruguay*. Montevideo: Banco Comercial.

Baroffio, E. (1958). La antigua ciudadela de Montevideo a través de los dibujos y acuarelas de Nicolás Panini. *Revista Histórica*, tomo XXVIII (82-84), 313-317.

Barrán, J. P. (1984). *Batlle, los estancieros y el imperio británico*, tomo V. *La reacción imperial-conservadora 1911-1913*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. tomos I y II. Montevideo: Universidad de la República - Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (2010). En torno al debate sobre el día de la independencia nacional. En G. Caetano, D. Gil & M. Viñar, *José Pedro Barrán. Epílogos y legados. Escritos inéditos/Testimonios* (pp. 115-138). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrán, J. P. & Nahum, B. (1971). *Historia rural del Uruguay moderno*. tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (1985). *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*. tomo VI: *Crisis y radicalización 1913-1916*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrios Pintos, A. (2008). *Historia de los pueblos orientales*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Bastida de la Calle, M. D. (1989). José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista. *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie VII, Hª. del Arte, tomo II, pp. 343-376.

Bausero, L. (1968). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: s. e.

Behares, L. y Cures, O. (Orgs.) (1997). *Sociedad y cultura en el Montevideo colonial*. Montevideo: Cabildo de Montevideo.

Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot (1ª edición, 1936)

Beretta Curi, A. (Ed.) (2010). *La vitivinicultura uruguaya en la región (1870-2000). Una introducción a estudios y problemas*. Montevideo: Universidad de la República.

_____ (2014). *Inmigración europea e industria. Uruguay en la región (1870-1915)*. Montevideo: Universidad de la República.

Beretta Curi, A. & García Etcheverry, A. (1998). *Los trazos de Mercurio. Afiches publicitarios en Uruguay (1875-1930)*. Montevideo: Aguilar-Banco de Boston.

Beretta García, E. (2000). *José Livi fecit. Un escultor italiano en el Río de la Plata (1857-1870)*. Premio Anual de Literatura en Ensayos de Arte. Montevideo [inédito].

_____ (2006). *Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la Independencia y el Sitio (1830-1843)*. Montevideo [inédito].

_____ (2008). Las autoridades en alerta. Una aproximación a la imagen en el Río de la Plata y a su vertiente anti monárquica. En *Simposio A 200 años de la Junta de Gobierno en Montevideo: soberanía y pacto colonial ante la crisis de la monarquía española,* Montevideo, 1-2 de octubre [inédito].

_____ (2011). *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*. Montevideo: Universidad de la República.

_____ (2012a). La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX. *Cuadernos de Historia,* 9, 17-38.

_____ (2012b). La necrópolis montevideana en la primera mitad del siglo XIX: la comunicación de los valores republicanos. *Mediálogos*, 2, 141-166.

_____ (2013). Iconografía oriental en miniatura: los mensajes de libertad y republicanismo en los cuños para el papel sellado, las medallas y las monedas durante los primeros años del Uruguay independiente. En *Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. Montevideo [inédito].

_____ (2015). *Imágenes para todos, La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX*. Montevideo: Universidad de la República.

_____ (2015). *Juan Manuel Besnes e Irigoyen inventó, escribió y dibujó. Catálogo de la exposición conmemorativa dedicada a Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1789-1865)*, Montevideo. Recuperado de http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/78661/33/mecweb/juan-manuel-besnes-e-irigoyen-invento-escribio-y-dibujo.

Beretta García, E. , González, F. y Cazet, M. (2014). Un simple ciudadano José Artigas. Fichas catalográficas. En Islas, A. (Coord.) , *Un simple ciudadano, José*

Artigas (pp.55-214). Montevideo: Comisión Nacional del Bicentenario-MHN.

Bertino, M. & Millot, J. (1991). *Historia económica del Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Biblioteca del Poder Legislativo (1975). *Plásticos Uruguayos*. TOMO I. Montevideo: Biblioteca del Poder Legislativo.

Bischoff, G. & Bourguinat, N. (2015). *Dictionnaire historique de la liberté*. París: Nouveau Monde.

Blasco, M. E. (2011). *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján. 1918-1930*. Rosario: Prohistoria.

Böhl de Faber, C. [Fernán Caballero, seud.] (Comp.) (1859). *Cuentos y poesías populares andaluces*. Sevilla: Revista Mercantil.

Bonavita, L. & Bonavita, L. P. (1958). *La sangre de Quinteros*. Montevideo: s.e.

Borba Eguren, M. & Passio, C. (2018). *Inmortalizar en bronce, monumentalizar en Melo. Constitución e inauguración del monumento a Artigas en la ciudad de Melo* (Trabajo de pasaje de curso de la materia Historia del Uruguay III, FHCE, Universidad de la República).

Borucki, A. (2015). *From Shipmates to Soldiers: Emerging Black Identities in the Río de la Plata*. Nuevo México: University of New Mexico.

Bosséno, C. M. (1990). La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, CII (2), 367-400.

Botana, N. *et al.* (2009). *Mirando al Bicentenario. Reflexiones sobre el Bicentenario y Memorabilia*. Buenos Aires: Ediciones B.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montressor.

Bracconnay, P. C. M. (1943). *La legión francesa en la defensa de Montevideo*. Montevideo: Claudio García & Cia Editores.

Broquetas, M. (Coord.) (2011). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.

Brown, J. & Elliot, J. H. (2003). *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Santillana.

Bruschera, O. *et al.* (1968, noviembre). Orientales y Argentinos, *Cuadernos de Marcha*, (19).

Buisel, M. D. (2007). Aspectos de la tradición clásica en América: Sibilas y Triunfos en la Casa del Deán de Puebla de los Ángeles (México). *Auster,* (12), 103-131. Recuperado de https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr3318.

Bulhões, M. A. & Bastos Kern, M. L. (Coords.) (2010). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Burgueño, M. C. (2014). *Mario Rufino Méndez y la caricatura política en Nuestra Raza: Estudio testimonial de una rica producción cultural de los afro-uruguayos (1933-1948)*. Colección Cuadernos de Historia, 10. Montevideo: Biblioteca Nacional.

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

——— (2006). *Formas de Historia cultural*. Madrid: Alianza.

——— (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.

——— (2013). Historia cultural de las prácticas intelectuales: una visión general. En J. Fernández Sebastián & G. Capellán de Miguel (Eds.), *Conceptos políticos, tiempo e Historia* (pp. 115-138). Santander: Universidad de Cantabria-McGraw-Hill Interamericana.

Burucúa, J. E. (1999). *Arte, sociedad y política*. TOMO I. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warbug a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Burucúa, J. E. *et al.* (1990a). Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata. En N. Goldman *et al*, *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina* (pp. 129-140). Buenos Aires: Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa-Grupo Editor Latinoamericano.

Burucúa, J. E., Jauregui, M., Malosetti, L. & Munilla, M. L. (1990b). Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata. *Cahiers des Amériques Latines*, (10), 147-157.

Burucúa, J. E. & Campagne, F. A. (2003). Mitos y simbologías nacionales en los países del Cono Sur. En A. Annino & F.-X. Guerra (Eds.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX* (pp. 433-474). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Butera, A. (2012). *Pioneros del tabaco. Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina 1880-1920*. Buenos Aires: s.e.

Caetano, G. (Coord.) (2000). *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Santillana.

——— (2007). Historia, política y artes visuales en la región. Algunas notas sobre estos cruces y su impronta en el territorio de la cuenca del Plata en el siglo XIX. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional*

de Arte, tomo 3 (pp. 26-49). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

——— (2010). Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista. *Iberoamericana*, X (39), 161-176.

——— (2011). *La república batllista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

——— (2013). La cuestión del origen de los partidos: el pleito entre distintas maneras de concebir la asociación política. En G. Caetano (Coord.), *Historia conceptual. Voces y conceptos de la política oriental. (1750-1870)* (pp. 197-213). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

——— (Coord.) (2013). *Historia conceptual. Voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

——— (Dir.), Frega, A. (Coord.) (2015). *Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado (1808-1880)*. Tomo I. Montevideo: MAPFRE.

Callaba, M. (s/f). El humor como estrategia de resistencia en Los Principistas en camisa (1876-1877) y El Negro Timoteo (1895-1896). *Revistas Culturales Uruguayas. Estudios e índices (1865-74)* {soporte CD}. Montevideo: Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana.

Calvar, D. (2016). El semblante de la Historia en el contexto latinoamericano: la Galería de Hombres Ilustres del Uruguay de Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895). *Revista Encuentros Uruguayos*, IX (2), 82-108.

Calvo Serraller, F. (Dir.) (1998). *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*. Madrid: MAPFRE.

Capdevila, L. (2007). O gênero da nação nas gravuras. *Art Cultura*, IX (14), 9-21.

——— (2010). *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Buenos Aires: SB.

Capellán de Miguel, G. (2013). Los momentos conceptuales. Una nueva herramienta para el estudio de la semántica histórica. En J. Fernández Sebastián & G. Capellán de Miguel (Eds.), *Conceptos políticos, tiempo e Historia* (pp. 195-233). Santander: Universidad de Cantabria-McGraw-Hill Interamericana, .

——— (2018). El concepto democracia: momentos, significados e imágenes en la «larga duración» (una propuesta para repensar la historia conceptual en el Mundo Iberoamericano). *Ariadna Histórica. Lenguajes, Conceptos, Metáforas*, (7), 101-146, Recuperado de: http://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna/index.

——— (2020). Los símbolos de la democracia en España (siglos XX y XXI). *Historia Actual Online*, 52(2), 17-34.

Carámbula de Barreiro, M. (1948). A la heroica muerte del bravo Coronel don Bernabé Rivera. Epicedio o canción funeral. *Revista Histórica*, XVI (46-48), 491-501.

Carman, C. (2013). *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Prometeo.

Carmona, L. y Gómez, M. J. (1999). *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*. Montevideo: IHA, FARQ, Universidad de la República.

Carvajal, C. y Véliz Rojas, C. A. (2017). Asedios de la prensa de barricada y la prensa satírica en el Chile del siglo XIX. *Dixit*, (27), 60-73.

Casal, J. (1994). Gestión de la élite militar de artillería en los comienzos de la modernización del ejército uruguayo (1885-1889). *Anuario IEHS*, (9), 279-288.

Castellanos, A. R. (1967, febrero 24). Cien años de Libertad. *Marcha*, XXVIII (1342).

——— (1971). *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914)*. Montevideo: Junta Departamental de Montevideo.

Castiñeiras, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.

Cerda Catalán, A. (1965). *Contribución a la Historia de la sátira política en el Uruguay. 1897-1904*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

——— (2007). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.

Charbonneau-Lassay, L. (1997). *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: Sphia Perennis.

Chiaramonte, J. C. (2004). *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político de los tiempos de la independencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

Chicangana-Bayona, Y. A. (2010, diciembre). La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria. *Argos*, 27(53), 145-163. Recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0254-16372010000200007&script=sci_arttext.

Christo, M. de C. V. (2009). A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (185), 1147-1168.

——— (2010). A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX. En C. Dazzi, *Oitocentos- Arte Brasileira*

do Império à República. tomo II (pp. 361-372) . Río de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte.

Coli, J. (2002). O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. *Projeto História. Revista do Programa de estudos pós graduados de História*. 24, 113-127. Recuperado de https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10615.

——— (2013, diciembre). Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. *CAIANA*, (3).

Cosse, I. (2014). *Mafalda. Historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cossia, L. (2013). Sobre usos y funciones de la sátira-política gráfica. Rosario (1871-1890). *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), 10-16.

Cuadro, I. (2007). Partidos, elecciones y democracia política. En A. Frega (Dir.), *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*(pp. 317-358). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

———(2013). Democracia. En G. Caetano (Coord.), *Voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Cuarterolo, M. & Bécquer, A. (1983). *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*.Buenos Aires: Editorial del fotógrafo.

Daneri, L. (1948). Medallas de la Jura de la Constitución. *Revista de la Sociedad Amigos de la arqueología* (apartado) (tomo x, pp. 206-215). Montevideo: Monteverde y Cía.

De Clarac, F. (1826-1853). *Musée de la sculpture antique et moderne*, 6 vols. París: Victor Texier.

De Giorgi, A. y Gortázar, A. (2005). Condición subalterna, representación y ritual: el caso de Ansina en la Fiesta de la Patria Gaucha. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 67-78.

De la Sierra, J. M. (1866). *La Revolución de 1857 y la hecatombe de Quinteros*. Montevideo: s.e.

Del Carril, B. & Houssay, L. (1971). *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación.

De los Santos Flores, C. (2012). *La consagración mítica de Artigas. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte: cultos, memorias e identidades*. Montevideo: Tradinco.

——— (2019). *Elecciones entre sables y montoneras. Uruguay, 1825-1838*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

De Melo Souza J. I. (s.f.). *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica*. Recuperado de http://www.arquiamigos.org. br/bases/cine 3p/histórico/00003.pdf.

De Salterain y Herrera, E. (1950). *Blanes. El hombre, su obra y la época*. Montevideo: s.e.

——— (1975). *Latorre. La unidad nacional*. Montevideo: Estado Mayor del Ejército, Departamento de Estudios Históricos.

De Torres, M. I. (2013). *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del Uruguay del siglo XIX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Delio, L. (2005). El partido Constitucional y la Facultad de Derecho. *Revista de Derecho*, (24), 99-124.

Dellepiane, A. (1917). *La tarja de Potosí*. Buenos Aires: Coni.

Demasi, C. (2004). *La lucha por el pasado. Historia y nación en el Uruguay (1920-1930)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

———(2016, enero-junio). Presidentes contra su voluntad (1852-1875). En busca de una fórmula política para gobernar el Uruguay. *Claves. Revista de Historia*, (2), 145-174. Recuperado de https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/433.

Démier, F. (2006). Le génie de la Bastille, Marianne de l'orléanisme?. En: M. Agulhon, A. Becker, y E. Cohen (Coords.), *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon* (pp. 117-130). París: Publications de la Sorbonne.

Devoto, F. *et al*. (1993). *L´emigrazione italiana e la formazione dell´ Uruguay moderno*. Turín: Fondazione Giovanni Agnelli.

Di Meglio, G. (2009). República/ Argentina-Río de la Plata. En J. Fernández Sebastián (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano* (pp.1270-1281). Madrid: Iberconceptos- Fundación Carolina-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Díaz Cayeros, P. (2016). Profecía y triunfo. La casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 38 (108), 223-229. Recuperado de http://ref.scielo.org/zs76wn.

Dijkstra, B. (1993). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate.

Dotta Ostria, M. (2006). *Caudillos, doctores y masones. Protagonistas en la Gran Comarca Rioplatense (1806-1865)*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

Dumas, A. (2005). *La nueva Troya. La guerra privada de Dumas contra Rosas*. Buenos Aires: Marea.

Entin, G. (2008). Quelle république pour la révolution?. *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*. doi: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.33042.

———— (2009). De la república desincorporada a la república representada. El lenguaje republicano durante la revolución del Río de la Plata. En M. Muñoz & P. Vermeren (Comps.), *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig* (pp. 265-276). Buenos Aires: Colihue.

Estatuas y monumentos de Montevideo (1976). Montevideo: IM.

Etchechury, M. (2017). «Defensores de la humanidad y la civilización». Las legiones extranjeras de Montevideo, entre el mito cosmopolita y la eclosión de las «nacionalidades» (1838-1851). *HISTORIA*, II (50), 491-524. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-71942017000200491&script=sci_arttext&tlng=p.

Etchevers, C. (2017). *Historia de los símbolos departamentales. El escudo de Salto*. Salto: Gobierno Departamental de Salto.

Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes (1941). Volúmenes I-II. Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes.

Faraone, R., Oddone, J. & París, B. (1997). *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1985*. Montevideo: Universidad de la República.

Ferdinan, V. (1989). *Relaciones entre fotografía y pintura en el Montevideo del siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República.

Fernández Saldaña, J. M. (1912). Algunos cuadros históricos de Eduardo de Martino. *Revista Histórica*, VI, 161-165.

———— (1916). *Pintores y escultores uruguayos*. Montevideo: El Siglo Ilustrado.

———— (1928). *Iconografía del General Fructuoso Rivera*. Montevideo: Imprenta militar.

———— (1931). *Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Imprenta Uruguaya.

———— (1934, junio 3). Pedro Valenzani. Pintor de historia. *Suplemento dominical de El Día*, año III, n.º 88, Montevideo.

———— (1936, abril 23). La estatua de la Plaza Cagancha. *Suplemento dominical de El Día*, año V, n.º 171, Montevideo.

———— (1938, enero 9). El pintor Eduardo de Martino. *Suplemento dominical de El Día*, año VII, n.º 261, Montevideo.

———— (1939, febrero 12). La Plaza Cagancha. *Suplemento dominical de El Día*, año VIII, n.º 318, Montevideo.

———— (1942, mayo 3). Temas edilicios. La Plaza Cagancha en dos nuevos aspectos. *Suplemento dominical de El Día*, año XI, n.º 385, Montevideo.

———— (1943, agosto 1). La estatua de la Libertad en la Plaza Cagancha. *Suplemento dominical de El Día*, año XII, n.º 550, Montevideo.

———— (1945). *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*. Montevideo: Amerindia.

———— (1967). Los litógrafos. En *Historias del Viejo Montevideo* (pp. 98-101). Montevideo: Arca.

———— (1969). *Latorre y su tiempo*. Montevideo: Arca.

Fernández Sebastián, J. (2005). Política antigua-Política moderna. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35 (1), 165-181. Recuperado de https://journals.openedition.org/mcv/1521.

———— (Dir.) (2009 y 2014). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, tomos I y II. Madrid: Iberconceptos-Fundación Carolina-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

———— (2013). El enfoque de una historia de conceptos y su aplicación al mundo iberoamericano. En G. Caetano (Dir.), *Historia conceptual, voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)* (pp. 11-27). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, .

Fernández Sebastián, J. & Capellán de Miguel, G. (Eds.) (2013). *Conceptos políticos, tiempo e Historia*. Santander: Universidad de Cantabria-Mac Graw-Hill Interamericana.

Fernández y Medina, B. (1900). *La imprenta y la prensa en el Uruguay, de 1807 a 1900*. Montevideo, Dornaleche y Reyes.

Ferro, G. (abril 2004). *El Grito Argentino* de Montevideo: Producción, circulación y prácticas de lectura. *Hispamérica*, 33 (97), 3-16.

———— (2008). *Barbarie y civilización, sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

Frega, A. (2008). Uruguayos y orientales: itinerarios de una síntesis compleja. En J. C. Chiaramonte, A. Granados, & C. Marichal (Coords.), *Crear la nación. Los nombres de los países de América Latina* (pp. 95-112). Buenos Aires: Sudamericana, .

———— (2011). *Pueblos y soberanía en la revolución artiguista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

———— (2013). Los significados de la Independencia desde la colonia hasta la afirmación del estado-nación. En G. Caetano (Dir.), *Historia conceptual, voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)* (pp. 31-50). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, .

Freund, G. (1946). *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Buenos Aires: Losada.

Fucé, P. (2014). *El poder de lo efímero. Historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)*. Montevideo: Linardi y Riso.

Fuentes, J. F. (1998). Madrid, ¿paradigma de una historia sociocultural? *Cercles: Revista d'Història Cultural*, (1), 12-30.

———— (2002). Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX. *Cerdes: Revista d'Història Cultural*, (5), 8-25.

———— (2004). Mito y concepto de pueblo en el siglo XIX, una comparación entre España y Francia. *Historia Contemporánea*, (28), 95-110. Recuperado de https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/5015.

———— (2010). La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (66), 44-67.

———— (2014). La fiesta revolucionaria en el trienio liberal español (1820-1823). *Historia social*, (78), 43-59.

Fuentes, J. F. & Fernández Sebastián, J. (2006). Historia conceptual, memoria e identidad (I), entrevista a Reinhart Koselleck. *Revista de libros*, (111), 19-22.

———— (2006). Historia conceptual, memoria e identidad (II), entrevista a Reinhart Koselleck. *Revista de libros*, (112), 6-10.

Fükelman, C. (2005). Caricatura, Sátira e Ilustración en la representación de Rosas. Ponencia presentada en *Jornadas Hum. H. A.*, Bahía Blanca, Argentina, 11 al 13 de agosto.

———— (2006). La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, (6), 1-30.

Gallegos, D. (2013). Baltazar Verazzi, retrato alegórico del General Urquiza. *Eadem utraque Europa; revista de historia cultural e intelectual*, 9 (14), 9-12.

García Canclini, N. G. (1994). O patrimonio cultural e a construção imáginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (23), 95-115.

García Esteban, F. (1978). *Escultura y medio urbano. El vínculo olvidado*. Montevideo: Colección de documentos-Serie Ciudad.

Gesualdo, V. (1969). *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Omega.

Gilarranz Ibáñez, A. (2012). La representación gráfica de España en la publicación republicana La Flaca. *El Argonauta español*, (9).

Ginzburg, C. (1994). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Giuria, J. (1958). *La arquitectura en el Uruguay de 1830 a 1900*. Montevideo: Imprenta Universal.

Goldman, N. *et al*. (1990). *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*. Buenos Aires: Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa-Grupo editor latinoamericano.

———— (Dir.) (1998). *Revolución, República, Confederación, Nueva Historia Argentina*, tomo III. Buenos Aires: Sudamericana.

———— (2008). *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata. 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo.

Goldman, N. y Di Meglio, G. (2008). Pueblo/Pueblos. En N. Goldman (Coord), *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata. 1780-1850* (pp. 131-144). Buenos Aires: Prometeo, .

Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Barcelona: Alianza.

———— (2003). El sueño de la razón. En *Los usos de las imágenes* (pp. 162-183). Londres-Nueva York: Phaidon, 1.ª reimpresión: 2011.

———— (2010). *El sentido del orden*. Londres-Nueva York: Phaidon, 1ª edición en español: 1979.

———— (2011). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Londres-Nueva York: Phaidon, 1ª edición en español: 1999.

———— (2012). *Arte e ilusión*, Londres-Nueva York: Phaidon, 1.ª ed. en español: 1960.

González, N. (2008). *Patrimonios varios. Historias de Montevideo*. Montevideo: Argumentos.

———— (2016). *Acerca de patrimonios varios. Algunas reflexiones sobre nuestros «lugares de la memoria»*. Recuperado de http://blogs.montevideo.com.uy/patrimoniosxng.

González Bernaldo de Quirós, P. (2001). *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1.ª ed. en francés: 1999.

González Demuro, W. (2013). La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010). *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), 26-33.

———— (2018a). *La prensa de Montevideo, 1814-1825. Imprentas, periódicos y debates públicos en tiempos de revolución*. Montevideo: Universidad de la República.

———— (2018b). «Cantando y riendo corrijo las costumbres». El teatro como escuela cívica en las sociedades rioplatenses a comienzos del siglo XIX. Montevideo, 1800-1825. *Ariadna Histórica*, (7), 37-62.

González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

Gortázar, A. (Coord.) (2008). *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*. Montevideo: Universidad de la República.

Gras, M. C. (1946). *Amadeo Gras y la iconografía histórica sudamericana*. Buenos Aires: El Ateneo.

Gravelot, H. F. & Cochin, C. N. (1791). *Iconologie par Figures ou Traité complet de la Science des Allégories, Emblèmes &c. Ouvrage utile aux Artistes aux Amateurs, et peuvent servir à l'éducation des jeunes personnes*. Tomos I-IV. París: Lattré Graveur.

Graves, R. (1997). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial.

Grünwaldt Ramasso, J. (1970). *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo (1830-1852)*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.

Guerra, F.-X (2000). La identidad republicana en la época de la independencia. En G. Sánchez & M. E. Wills Obregón (Coords.), *Museo, memoria y nación* (pp. 253-284). Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia-Universidad Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Gutiérrez Viñuales, R. (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.

Gutiérrez, R. (2004). *Monumento público y espacio conmemorativo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

————(2006). *América y España, imágenes para una historia: independencias e identidad*. Madrid: MAPFRE.

Gutman, M. y Reese, T. (Eds.) (1999). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba.

Hall, P. (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal (1ª ed.: 1988).

Hamilton, E. (1976). *La Mitología*. Barcelona: Daimon.

Hampe Martínez, T. (1999). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

Herkenhoff, P. (2007). Homo hominis lupus: el arte y la guerra de la Triple Alianza. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*. Tomo II (pp. 68-83). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Hobsbawm, E. (1987). El hombre y la mujer: imágenes a la izquierda. En *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera* (pp.117-143). Barcelona: Crítica.

————(1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

Horne, J. E. y Wonner, E. (1859). *Guía de Montevideo con algunos pormenores sobre el Estado Oriental del Uruguay*. Buenos Aires-Montevideo.

Huizinga, J. (1978). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.

Hunt, L. (2017). La vida privada durante la revolución francesa. En Ph. Ariès & G. Duby (Dirs.), *Historia de la vida privada*. Tomo 4: *De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial* (pp. 23-51). Barcelona: Taurus.

Islas, A. (1995). *Leyendo a Don Orestes*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.

———— (2009). *La Liga Patriótica de Enseñanza. Una historia sobre ciudadanía, orden social y educación en el Uruguay, 1888-1898*. Montevideo: Universidad de la República-Ediciones de la Banda Oriental.

———— (2011). Museo abierto. Recuperación de otras historias / historias otras en los relatos posibles de la nación. *Museos*, (30), 15-24.

————(2013a). Ilustrar la república (1896-1958). En: G. Caetano & A. Ribeiro (Coords.), *Las Instrucciones del año XIII 200 años después* (pp. 153-187). Montevideo: Parlamento del Uruguay-Planeta

———— (2013b). Entre pactos. Notas sobre el concepto de Estado entre la nación española y la república oriental (1750-1870), en G. Caetano (Coord.), *Historia conceptual. Voces y conceptos de la política oriental (1750-1870)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

———— (Coord.) (2014a). *Un simple ciudadano, José Artigas*. Montevideo: Comisión Nacional del Bicentenario-MHN.

———— (2014b). Historias, visiones, versiones con motivo de una conmemoración. En A. Islas (Coord.), *Un simple ciudadano, José Artigas* (pp.

11-36). Montevideo: Comisión Nacional del Bicentenario-MHN.

———— (2016, setiembre). *Marianne* no está sola. A propósito de la iconografía y el concepto de la república en la estatuaria en el Uruguay, 1830-1930. Ponencia presentada al coloquio internacional *El lenguaje político más allá de la política. Hacia una historia de los conceptos sociales, culturales y jurídicos en los mundos ibéricos, siglos XVIII-XX*. Madrid: Casa de Velázquez, edición en actas.

———— (2017, setiembre). De la pasión al honor: historiografía y monumentos en la representación de las guerras civiles en el Uruguay (1900 ca.-1967). Ponencia presentada en el *XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas. En los márgenes de la Historia tradicional. Nuevas miradas de América Latina desde el siglo XXI*, Valencia [inédito].

———— (2019, setiembre). Hermanas políticas. Algunas notas sobre la posibilidad de «ver» un concepto a través de una alegoría de la república/democracia en la República Oriental del Uruguay (1872-1900). En *Taller Internacional: Problemas y límites de la historia conceptual. Tiempos, espacios, categorías, imágenes, interconceptualidad*, organizado por Iberconceptos y Concepta con la colaboración de Cilengua y la Fundación San Millán, España: La Rioja, San Millán de la Cogolla [inédito].

Islas, A. & Beretta, E. (2019, junio). Del neoclasicismo ítalo-francés a las «Repúblicas criollas». Ponencia presentada al *Segundo Congreso de la Asociación Uruguay de Historiadores (AUDHI)*. Montevideo [inédito].

Islas, A. & Frega, A. (2007). Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad. En A. Frega (Coord.), *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)* (pp. 359-392). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Johansson, M. L. (2017). *La gran máquina de publicidad. Redes transnacionales e intercambios periodísticos durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

Jourdan, A. (1995). L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté a la République. *Dix-huitième Siècle*, (27), 503-532.

Junta Económica Administrativa de Montevideo (1889). *Memoria 1888*. Montevideo: Junta Económica Administrativa.

———— (1890). *Memoria 1889*. Montevideo: Junta Económica Administrativa.

———— (1902). *Nomenclátor de las calles y plazas de la ciudad y principales caminos del departamento*. Montevideo: Talleres de A. Barreiro y Ramos.

Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

———— (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.

———— (2011). *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada.

La Plaza Cagancha. La Estatua de la Paz convertida en Estatua de la Libertad en 1887 (1934, mayo 20). *Suplemento dominical de El Día*, año III, n.º 86, Montevideo.

Lacarra Ducay, M. del C. y Giménez Navarro, C. (Coords.) (2003). *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Lago, C. (1961). *Buenos Aires 1958. Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Buenos Aires: UBA.

Lalouette, J. (2006). Marianne à l'école. Les images de la République dans les manuels d'histoire de l'école primaire (1880-1990). En M. Agulhon, A. Becker & E. Cohen (Coords.), *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon* (pp. 131-146). París: Sorbonne.

Laroche, E. (1939). *Algunos pintores y escultores uruguayos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.

Laroche, W. (1958, mayo 30). El pintor Baltasar Verazzi en el Río de la Plata. *El Bien Público*, Montevideo.

———— (1975, julio 20). El autor de la estatua que ilustra nuestra portada. *Suplemento dominical de El Día*, Montevideo.

———— (1980). *Estatuaria en el Uruguay*. Tomos I y II. Montevideo: Palacio Legislativo.

———— (1992). *Pintores uruguayos en España 1900-1930*. Montevideo: Galería de la Matriz.

———— (1994). *El dibujo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

Lerena Acevedo, R. (1966). *Banco de la República Oriental del Uruguay. Monografía del edificio de la casa central*. Montevideo: Banco de la República.

Lévi Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

Lomné, G. (2009). De la «República» y otras repúblicas: la regeneración de un concepto. En J. Fernández Sebastián (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano* (pp. 1253-1269). Madrid:

Iberconceptos-Fundación Carolina-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Lorente Mourelle, R. (Coord.) (1996). *Montevideo y la plástica*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.

Loureiro, D. (2012). Una intervención precursora de las misiones de paz; la cañonera nacional General Rivera y la revolución argentina de 1890. *Revista Naval*, XXIV (70), 29-53.

Loustau, C. (1998). *Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura.

Lucchini, A. (1969). *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Colección Nuestra Tierra, 6. Montevideo: Nuestra Tierra. Recuperado de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/9612.

Lustosa, I. (1989). Humor e política na primeira República. *Revista USP*, (3), 53-64.

M. B. [¿Montero Bustamante, R.?] (1938, mayo). El concurso del Monumento a los Fundadores de la Patria. *Revista Nacional. Literatura-Arte-Ciencia*, I (5), 322-325.

Machado Lopes, A. E. (2009). Imagens de humor e de política: relações entre a imprensa ilustrada e a simbologia republicana. Pelotas, 1880-1889. *Biblos*, 23 (1), 63-77.

———— (2011). O Mequetrefe e a República: imprensa ilustrada, política e humor. Rio de Janeiro, século XIX. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo: ANPUH, junio.

Magariños de Mello, M. (1948-1961). *El gobierno del Cerrito 1843-1851*. Tomos I-II. Montevideo: s.e.

Majluf, N. (1995). *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. Austin: The University of Texas at Austin.

———— (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, XXXVII (1), 73-108.

———— (Ed.) (2014). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Malosetti, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

———— (2002). Presentar / Representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (56), 93-109.

———— (2007). Exilios, revistas y cuadros en el origen de un sistema artístico moderno en la región. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*. Tomo II (pp. 84-97). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

———— (2010). Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana*, LX (1), 439-471.

———— (2014). Celebrar y gobernar. *NIMIO Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (1), 47-48.

Manacorda, T. (1922). Los pintores del Museo Histórico, Baltasar Verazzi. *Revista Histórica*, X (30), 824-842.

Mancebo Decaux, H. (1993). Grabadores del Uruguay. *Numismática. Revista del Instituto Uruguayo de Numismática*, (56 y 57), 7-18 y 7-25.

———— (2005). *Agustín Jouve. Localización del taller donde acuñó las monedas de cobre de 1840*. Montevideo: Instituto Uruguayo de Numismática.

Mañé Garzón, F. & Burgues Roca, S. (1996). *Publicaciones médicas uruguayas de los siglos XVIII y XIX*. Montevideo: Oficina del Libro. Recuperado de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5622.

March, N. (2010). Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990. *Amerika*, (3). Recuperado de http://amerika.revues.org/1617.

Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image*. París: Seuil.

Martínez, J. L. (1945). *¡¡Quinteros!!*. Montevideo: s.e.

Mathiez, A. (2012). *Los orígenes de los cultos revolucionarios (1789-1792)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Méndez Vives, E. (2011). *Historia Uruguaya. El Uruguay de la modernización. 1876-1904*. Vol. VII. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Mirza, R. (2000). Para una revisión de la historia del teatro uruguayo: desde los orígenes hasta 1900. En H. Achugar y M. Moraña (Eds.). *Imaginarios culturales desde las huellas indígenas a la modernidad* (pp. 179-202). Montevideo: Trilce.

Mitchell, W. J. T. (Ed.) (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.

———— (1992). *Art and the public sphere*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.

———— (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.

———— (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal (Primera ed. en inglés, 1994, Chicago-Londres: University of Chicago Press).

———— (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Bilbao: Sans Soleil.

Montero Bustamente, R. (1968). *Estampas del Montevideo Romántico*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

———— (Dir.) (1938, agosto). La conmemoración del Día de la Patria. *Revista Nacional*, I (8), 277-286.

Mosse, G. L. (2007). *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo xxi Editores.

Mota, C. G. & López, A. (2009). *Historia de Brasil. Una interpretación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), 8-27.

Mujica, R. (2006). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito.

Munilla Lacasa, M. L. (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Nahum, B. (2011). *La crisis del 90 y la conversión de 1891*. Montevideo: Universidad de la República.

Nora, P. (2013a). De la République à la Nation, en P. Nora (Dir.). *Les lieux de mémoire* (pp. 559-566). tomo i. París: Quarto Gallimard (1ª ed. en francés: 1984) .

———— (2013b). La Nation. Présentation. En P. Nora (Dir.). *Les lieux de mémoire* (pp. 571-579). tomo i, París: Quarto Gallimard (1ª ed. 1986).

———— (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (J. Rilla, Prólogo y selección de textos; L. Masello, Trad.). Montevideo: Ediciones Trilce.

Novotny, F. (2008). *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Cátedra (1.ª ed.: 1979).

Oddone, J.A. (Prólogo y selección documental) (1972a, enero). Centenario de la Paz de Abril. De la Revolución de las Lanzas al Motín del 10 de enero de 1875. *Cuadernos de Marcha* (57).

Oddone, J.A. *et al.* (1972b, febrero). Los Principistas. De la Paz de Abril a Lorenzo Latorre. *Cuadernos de Marcha* (58).

Oliveres, F. N. (1924). *Numismática nacional (apuntes)*. Montevideo: s.e.

Oncina, F. (2011a). Introducción. En R. Koselleck, *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional* (pp. ix-lxv). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

———— (2011b). El giro icónico en la memoria: el caso de Reinhart Koselleck. En F. Oncina & M. E. Cantarino Suñer (Eds.). *Estética de la memoria* (pp. 123-150). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

———— (2013). Semántica histórica, iconología de la muerte y modernidad en Reinhart Koselleck. En J. Fernández Sebastián & G. Capellán de Miguel (Eds.). *Conceptos políticos, tiempo e historia* (pp. 235-269). Santander: Universidad de Cantabria-Mc Graw Hill Interamericana de España.

Oncina, F. y Cantarino Suñer, M. E. (Eds.) (2011). *Estética de la memoria*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Orobon, M. A. (2004a). La religion de la liberté. Symboles et allégories dans l'imagerie libérale de l'Espagne du xixe siècle. *Pandora: revue d'études hispaniques*, (4), 173-188. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925648.

———— (2004b). Años 1870 y 1871 en Francia y en España: a vueltas con el pueblo. *Historia Contemporánea*, (28), 147-156.

———— (2005). *Marianne* y España: la identidad nacional en la Primera República española. *Historia y política*, (13), 79-98.

———— (2006). Humor gráfico y democracia. Algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático. En M. C. Chaput & M. Peloille (Coords.). *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo* (pp. 9-30). París: pilar-Université París x-Nanterre.

Osaba, J. (Ed.) (2013). Imágenes del pasado: Política, Políticos, Caricaturas (1876-1903). *Cuadernos de Historia,* 10.

Palomar, F. (1972). Primeros salones de arte en Buenos Aires. *Cuadernos de Buenos Aires XVIII*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.

Palti, E. (2005). Temporalidad y refutabilidad de los conceptos políticos. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, (9), 19-34. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3870/387036777002.

Panofsky, E. (2003). *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Akal.

———— (2008). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

———— (2012). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza (1.ª ed., 1962).

Passos, C. (1944). Reseña histórica. Catálogo del Museo Histórico Nacional. *Revista Histórica*, xv, 85-198.

Pastor Mellado, J. (2007). Arte y política en Hispanoamérica. En *MERA, Memoria del Encuentro*

Regional de Arte. tomo I (pp. 148-154). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Peluffo Linari, G. (1995). *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Montevideo: Galería Latina.

———— (1999). *Historia de la pintura uruguaya*, tomos I y II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

———— (2000). Alegoría y utopía republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX. En H. Achugar & M. Moraña (Eds.). *Uruguay: Imaginarios culturales desde las huellas indígenas a la modernidad* (pp. 221-240). Montevideo: Ediciones Trilce.

———— (2001). Íconos de la Nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan M. Blanes. En *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente. 1830-1901* (pp. 35-49). Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

———— (2007a). Lugar del arte en el siglo XIX y discurso de lugar en el arte contemporáneo. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*, tomo I (pp. 43-57). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

———— (2007b) Iconografía alegórica en la cuenca platense en el siglo XIX. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*, tomo II (pp. 110-131). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, .

———— (2011). Una imagen de la independencia y de la identidad nacionales: inauguración, reiteración y ruinificación. Recuperado de http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/una-imagen-de-la-independencia-y-de-la-identidad-nacionales-inauguraci%C3%B3n-reiteraci%C3%B3n-y-ruini.

Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas*, (9), 65-80. Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/8707.

Pereda, R. (1990). *Pedro Blanes Viale*. Montevideo: Bank Boston.

Pereira das Neves, G. (1987). Da história como memória da nação à história enquanto crítica da memória nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (22), 22-25.

Pérez Montero, C. (1942). *La calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la Ciudad Nueva*. Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado.

Pérez Vejo, T. (2010, julio-setiembre). Presentación: Los Centenarios en Hispanoamérica, la Historia como representación. *Revista Mexicana*, LX (1), 7-29.

———— (2012, enero-junio). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y Sociedad*, XVI (32), 17-30.

———— (2015). Los centenarios de 1910 y la reconstrucción de la historia. En R. Altez & M. Chust (Eds.). *Las revoluciones en el largo siglo XIX latinoamericano* (pp. 239-260). Madrid: AHILA/ Iberoamericana-Vervuert.

Pérez Vejo, T. y Gutiérrez Viñuales, R. (2009). Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (185), 1137-1146.

Peruchena, L. (2010). *Buena madre y virtuosa ciudadana. Maternidad y rol político en las mujeres de las élites (Uruguay, 1875-1905)*. Montevideo: Rebeka Linke Editores.

Pivel Devoto, J. E. (1942). *Historia de los partidos políticos en el Uruguay*. Montevideo: Claudio García.

———— (Comp.) (1958). Documentos para la historia de la Biblioteca y del Museo Nacional de Montevideo (1837-1838). (Prólogo y selección documental). *Revista Histórica*, 2.ª época, XXVIII, 318-379.

———— (Comp.) (1975). (Prólogo y selección de textos). *La independencia nacional*. tomos I-II. Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Vols. 145-146. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Poirrier, P. (Ed.) (2012). *La historia cultural ¿un giro historiográfico mundial?* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Pomer, L. (2008). *La guerra del Paraguay. Estado, política y negocios*. Buenos Aires: Colihue.

Ponte, C. & Ántola, S. (2000). La nación en bronce, mármol y hormigón armado. En G. Caetano (Coord.), *Los uruguayos del centenario, Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)* (pp. 219-243). Montevideo: Taurus.

Porley, C. (2019). *El coleccionista. Fernando García y su legado al estado uruguayo*. Montevideo: Estuario.

Portillo Valdés, J. M. (2006). *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispánica*. Madrid: Marcial Pons.

Porzecanski, T. (2007). La frontera de lo exótico, una reflexión en torno a su sentido en la sociedad y en el arte. En *MERA, Memoria del Encuentro Regional de Arte*,

tomo II (pp. 22-31). Montevideo: IM-Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, .

Pou Ferrari, R. y Mañé Garzón, F. (2013). *Carlos Nery, (1865-1927). Médico diplomático y fundador de la Escuela de Nurses del Uruguay*. Montevideo: Plus Ultra.

Pradere, J. A. (1914). *Juan Manuel de Rosas, su iconografía*. Buenos Aires: J. Medesky e hijo.

Praderio, A. (1962). *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay. 1807-1852*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad de la República.

Prati E. (1938). El escultor José Livi, su obra en Montevideo. *Revista Nacional*, 1 (5), 221-237.

Praz, M. (2005). *Imágenes del barroco. Estudios sobre emblemática*. Madrid: Siruela.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Real de Azúa, C. (1991). *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro-Arca-Nuevo Mundo.

Reali, M. L. (2019). El Centro de Guerreros del Paraguay, institución corporativa de asistencia y mediación (Uruguay, 1895-1907). *Apuntes Estratégicos. Revista de Estudios Políticos*, 1, 132-145.

———— (2021). El retorno de la Triple Alianza: veteranos, conmemoraciones y debates (1890-1895). En G. Candela & D. Demelas (Eds.). *El Libro de Oro y su época. Historia, sociedad y patrimonio del Paraguay (1850-1890)* (pp. 119-141). Asunción: Editorial Tiempo de Historia.

Redes Loperena, M. (2016). *Caras y Caretas (1890-1897), Política y Caricaturas en Montevideo* (Tesis para optar al título de Magíster en Historia Rioplatense, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República).

Reckziegel, A. L. (1999). *A diplomacia marginal. Vinculações políticas entre Rio Grande do Sul e Uruguai (1893-1904)*. Passo Fundo: UPF Editora.

Renard, M. (2009). Monumento Nacional para Montevideo, Montevideo, 1837. En F. Aliata (Ed.). *Carlo Zucchi. Arquitectura, monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Reyero, C. (1987). *Imagen histórica de España 1850-1900*. Madrid: Espasa Calpe.

———— (1989). *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid: Cátedra.

———— (1999a). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.

———— (1999b). *Apariencia e identidad masculina. de la Ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra.

———— (2009, noviembre-diciembre). El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (185), 1197-1210.

————(2009). *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza Forma.

————(2010). *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Reyero, C. *et al.* (2005). *Acogidos y rechazados en la historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ribera, A. (1982). *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*. París: Seuil.

Rilla, J. (2008). *La actualidad del pasado: usos de la historia política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Editorial Sudamericana.

Ripa, C. (1996). *Iconología*. Tomos I-II. Madrid: Akal (1.ª ed.: 1593).

Rivera Indarte, J. (1843). *Rosas y sus opositores*. Montevideo: Imprenta del Nacional.

Rocca, P. (2003). *Poesía y política en el siglo XIX, un problema de fronteras*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Rodríguez, J. O. (Ed.) (2005). *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid: Fundación MAPFRE-Tavera.

Rodríguez Ayçaguer, A. M. (2019). Levantamientos armados y «diplomacia marginal». João Francisco Pereira de Souza y las redes políticas del gobierno uruguayo en la frontera con Brasil (1908 y 1910). *Estudos Historicos*, 1 (22).

Rogers, G. (2005). Transformaciones y relevos en el campo periodístico argentino del cambio de siglo (XIX-XX): de Don Quijote a Caras y Caretas. *Orbis Tertius*, 10 (11), 1-14.

———— (2008). *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP.

Román, C. (2005). Caricatura y política en «El Grito Argentino» (1839) y «¡Muera Rosas!» (1841-1842). En G. Batticuore, K. Gallo & J. Myers, (Comps.), *Resonancias románticas, Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)* (pp. 49-69). Buenos Aires: Eudeba.

Romay, C. *et al*. (2015). *Entre luces. El vitral en el patrimonio arquitectónico nacional*. Montevideo: Universidad de la República.

Rosanvallon, P. (1998). *Le peuple introuvable*. París: Gallimard.

———— (2003). *Pour une histoire conceptuelle du politique*. París: Éditions du Seuil.

———— (2008). *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité*. París: Seuil.

———— (2011). *La société des égaux*. París: Seuil.

_____ (2015a). *El buen gobierno*. Buenos Aires: Manantial.

———— (2015b). *El momento Guizot*. Buenos Aires: Biblos.

———— (2015c). *Le bon gouvernement*. París: Seuil.

Rossi, A. (1982). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili (1.ª ed. en italiano 1966).

Rotberg, R. I. & Rabb, T. K. (Eds.) (1988). *Art and History: Images and their Meaning (Studies in Interdisciplinary History)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sá e Melo Ferreira, F. (2009). Entre viejos y nuevos sentidos: «pueblo» y «pueblos» en el mundo iberoamericano entre 1750 y 1850. En J. Fernández Sebastián (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850* (pp. 1117-1150). Madrid: Iberconceptos - Fundación Carolina-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Salgado, S. (2003). *The Teatro Solís: 150 years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Saavedra Fajardo, D. (1643). *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas dedicada al principe de las Españas Nuestro Señor*. Munich: s.e.

Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza.

Scarone, A. (1940a, febrero). La prensa periódica del Uruguay de los años 1852 a 1865. *Revista Nacional*, (26), 213-237.

———— (1940b, mayo). La prensa periódica del Uruguay de los años 1866 a 1880. *Revista Nacional*, (29), 232-261.

———— (1940c, setiembre). La prensa periódica del Uruguay de los años 1881 a 1885. *Revista Nacional*, (33), 415 -444.

———— (1941a, febrero). La prensa periódica del Uruguay de los años 1886-1890. *Revista Nacional*, (38), 239 -272.

———— (1941b, junio). La prensa periódica del Uruguay de los años 1891-1895. *Revista Nacional*, (42), 402-434.

———— (1941, agosto - 1942, enero). La prensa periódica del Uruguay de los años 1896-1900. *Revista Nacional*, (44), 270-292 y (49), 71-99.

———— (1942, mayo-diciembre - 1943, julio - 1944, febrero). La prensa periódica del Uruguay de los años 1901-1905. *Revista Nacional*, (53), 239-254; (60), 386-403; (67), 104-117; y (74), 279-294.

———— (1942). *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Montevideo: Claudio García & Cía Editores.

Schuster, S. (Ed.) (2014). *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la Nación en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Scott, J. (2008). *Género e Historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sebastián, S. (2009). *Mensaje simbólico del arte medieval, arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Encuentro.

Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

Serna, J. & Pons, A. (2013). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.

Silva-Schultze, M. (2014). Caricatura política y humor: la revista *El Dedo* y la dictadura uruguaya. *Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional*, (13), 55-75.

Silveira, M. C. (2017). *La batalla en los periódicos. La caricatura como arma en la guerra contra el Paraguay*. Asunción: Arandura Editorial.

Silvera Antúnez, M. (1990). *La historia patria a través de las monedas*. Tomo I. *El monetario clásico uruguayo 1840-1855*. Montevideo: El Galeón.

Silverman, K. (1996). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.

Skinner, Q. (2005). La libertad de las repúblicas: ¿un tercer concepto de libertad? *Isegoría*, (33), 19-49.

———— (2007). *Lenguaje, política e historia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

———— (2009). *El artista y la filosofía política. El Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid: Trotta.

Sosa Vota, M. S. (2017a). Rivalidades históricas: la imagen de Brasil en la prensa ilustrada porteña a finales del siglo XIX. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, (22), 118-146. Recuperado de https://anphlac.emnuvens.com.br/anphlac/issue/view/204.

———— (2017b). *Prensa satírica en el Río de la Plata a finales del siglo XIX: el caso de El Mosquito (Buenos Aires) y La Ortiga y el Garrote*

(Montevideo). (Disertación de maestría, Programa de Posgrado en Integración Contemporánea de América Latina, Universidade Federal da Integração Latino-Americana), Foz do Iguaçu.

Stastny, F. (1994). *Síntomas medievales en el barroco americano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Szir, S. (Comp.) (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.

Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Tomeo, D. (2016). La ciudad en *La Semana*. Montevideo a través del humor gráfico hace cien años. *Cuadernos de Historia,* 17, 107-126.

Torrado, P. S. (1966, agosto 14). La Plaza Cagancha en el acontecer histórico. *Suplemento dominical de El Día*, año XXXV, n.º 1752, Montevideo.

——————— (1966, agosto 21). ¿Columna de la Paz o Estatua de la Libertad? *Suplemento dominical de El Día*, año XXXV, n.º 1753, Montevideo.

Torres Fierro, D. (1968). El humorismo y la crónica, *Capítulo Oriental*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.

Trochon, Y. (2003). *Las mercenarias del amor. Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932)*. Montevideo: Taurus.

Valero, P. (2017). Imágenes desde la esclavocracia brasileña. El discurso civilización/barbarie durante la Guerra del Paraguay. *Cuaderno del CEL*, II (3), 193-208.

Vega, C. (1993). En torno al humor situacional. La amenaza como ficción humorística. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, (11), 333-352.

Uslenghi, R. (1941-1942). Catálogo de las obras del pintor Eduardo D. Carbajal, existentes en el Museo Histórico Nacional. *Revista Histórica*, XIII, (37-39), 497-559.

Varese, J. A. (2007). *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Vercellone, F. (2004). *Estética del siglo XIX*. Madrid: A. Machado-La balsa de la Medusa.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

_____ (2015). *Fragments sur l'expression*. Bruges: L'écarquillé.

Warner, M. (1985). *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Londres: Vintage.

Wittlich, P. (1990). *Art Nouveau*. Madrid: Libsa.

Wittkower, R. (2007). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela.

Zinny, A. (1883). *Historia de la Prensa Periódica de la República Oriental del Uruguay: 1807-1852*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Zubizarreta, I. (2010). El contraste discursivo de los exiliados argentinos a través de dos publicaciones de prensa en tiempos rosistas (1839-1845). *HIb. Revista de Historia Iberoamericana*, 3 (1), 84-105. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3441629.

Abreviaturas

AGN-AR: Archivo General de la Nación (Buenos Aires, Argentina)

AGN-UY: Archivo General de la Nación (Uruguay)

AHM-UY: Archivo Histórico de Montevideo (Uruguay)

ANIP-UY: Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (Uruguay)

BN-UY: Biblioteca Nacional (Uruguay)

BN-FR: Biblioteca Nacional (Francia)

CdF IM-UY: Centro de Fotografía-Intendencia Departamental de Montevideo (Uruguay)

CDIH-UY: Centro de Documentación del Instituto de Historia-Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de la República (Uruguay).

CSIC: Comisión Sectorial de Investigación Científica

FHCE-UY: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (Uruguay).

IM-UY: Intendencia Departamental de Montevideo (Uruguay)

MHN-AR: Museo Histórico Nacional (Argentina)

MHN-UY: Museo Histórico Nacional (Uruguay)

MNAV-UY - Museo Nacional de Artes Visuales (Uruguay)

UDELAR - Universidad de la República (Uruguay)

Indice de fichas

A partir de1829
Diseños de timbres para papel sellado de distintos valores *157*

1830 / 1834
Medallas conmemorativas de la presidencia de Fructuoso Rivera, 1830, y de la jura de la Constitución del Estado Oriental del Uruguay, 1834 *160*

1833
A la heroica muerte del bravo coronel don Bernabé Rivera. Epicedio o Canción Funeral *161*

1839
Retrato alegórico de Fructuoso Rivera *165*

1844
Un grand coupable devant les Juges *168*

1851
La República defendiendo a Montevideo *170*

1845
La República triunfante sobre el cerro de Montevideo *172*

1855
Fray Cirilo Cantaclaro, ex-guardián de franciscanos y su mucamo Crispin Molina (a) Molinillo *173*

1862
Conjunto escultórico integrado por el escudo nacional flanqueado por las alegorías de la Vigilancia, la Ley, la Justicia y la Fuerza, acompañadas por dos Victorias. *174*

Ca. 1865
Huevo de ñandú con alegoría republicana *176*

1865
Diploma de socio del Club Libertad *178*

1866
Acta de instalación del Gobierno Provisorio de 1825 *180*

1867
La República Oriental del Uruguay, Libre, Independiente y Constituida *183*

Posterior a 1867
El pasado-El porvenir *187*

1865-1868
Monumento funerario a los Mártires de Quinteros *188*

1865-1868
Monumento a los Mártires de Quinteros. Alegoría de la República *191*

1865-1868
Monumento a los Mártires de Quinteros. Alegoría de la traición *192*

1865-1868
Monumento a los Mártires de Quinteros. Alegoría de la redención *193*

1865-1868
Monumento a los Mártires de Quinteros. Alegoría del duelo y la esperanza *194*

1884
Monumento a los Mártires de Quinteros en el Cementerio Central *195*

1899
A la memoria de los Mártires de Quinteros *195*

1865-1867
Columna de la Paz *196*

1867
Retrato de Joaquín Suárez *202*

1870
Con voz enferma dijo —Pancho espero me salves *208*

1870
La República dolorosa *209*

1871
La Situación *211*

1871
Invitación a la inauguración de la empresa de Aguas Corrientes *213*

1871
Almanaque profético para el año 1872 *215*

Ca. 1872
Monumento a la paz del 6 de abril de 1872 *217*

1872
República Oriental del Uruguay. En conmemoración de la Paz firmada el 6 de Abril de 1872 *219*

1879
Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay. Décima-Tercera Legislatura, 1879 *222*

1882
Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay. Décima-Cuarta Legislatura, 1882 *222*

1888
Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay. Decima-Sexta Legislatura, 1888 *223*

1894
Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay. Décima-Octava Legislatura, 1894-1897 *223*

Ca. 1870
La Libertad *224*

1872
El primer escobazo que debe darse el 1.º de Marzo *225*

1874
Viñeta de *La Escoba* *227*

1874
Adelaida Rístori caracterizada como la República *228*

1903
Apoteosis a Artigas en la noche de la distribución de premios *229*

1903
De Canelones. El 25 de Agosto en Santa Rosa *230*

Ca. 1870-1979
Título de la Sociedad del Empréstito Platense *231*

1878
Alegoría de la Independencia o de la Libertad de la República Oriental del Uruguay *233*

1879
Monumento a la Independencia Nacional *234*

1884
25 de agosto de 1884 en conmemoración de la Independencia de la República Oriental 237

Ca. 1879
Declaratoria de la Independencia de la Provincia Oriental *239*

1887
Recuerdo conmemorativo de la Fiesta Nacional ¡Abril 19 de 1825! ¡Agosto 25 de 1825! *239*

1879
Medallas conmemorativas de la inauguración del Monumento a la Independencia en Florida *240*

1881
L'Era Italiana xx settembre 1881 *241*

1892
xx setiembre MDCCCLXX- 1892 *242*

1895
Italia libre *243*

1882
La Tribuna Popular a la Colonia Francesa, Julio 14 de 1882. Le chant du départ *244*

1891
14 de julio *246*

1883
Viñeta de la revista *Ilustración Uruguaya* *247*

1886
Viñeta del periódico *El Aprendiz* *248*

1885
Diploma de honor de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo *249*

1887
La Escuela Nacional de Artes y Oficios a nuestro Director Coronel Gabino Monegal en su día onomástico *250*

1885
Representación Nacional de la República Oriental del Uruguay. Décima-Quinta Legislatura, 1885 *251*

Ca. 1885-1889
Habanillos La Libertad *252*

Ca.1885-1889
Cigarrillos La Constitución *252*

1880 -1895
Cigarrillos La Uruguaya *253*

Ca.1880-1895
Cigarrillos République Française. Liberté, Égalité, Fraternité *253*

1898
Aviso publicitario Cigarrillos Independencia *254*

Ca. 1898
Cigarrillos Independencia *254*

Ca. 1887-1900
Vino Vermouth Oriental *255*

Ca. 1885-1889
Cigarrillos La Republicana *257*

Ca. 1930
Premio a la lealtad funcional de la empresa La Republicana de Julio Mailhos S.C. *259*

Ca. 1885-1890
Objeto decorativo con alegoría republicana *260*

1885
Concurso artístico para el monumento del general Artigas. Bocetos de los señores Arduino y Castellanos *261*

1885
Concurso artístico para el monumento del general Artigas. Boceto de Mr. Cordier *262*

1887
25 de agosto 1887 *263*

1888
Alegoría de la República Francesa *264*

1889
Pabellón de la República Oriental del Uruguay *265*

1889
Viñeta de *El Artillero. Revista quincenal, científica, militar y literaria* *266*

1890
La Independencia *267*

1890
Ni Koch la salva *268*

1891
Los buitres (fragmento de un poema que no es de Fragueiro) *270*

1891
La barca é pericolo *272*

1891
El Fraile del Estado *274*

1891
Va Pelota *275*

1891
Un sueño que puede ser cierto *277*

1891
¿Libertad, qué libertad? *278*

1891
El Caín Oriental *280*

1891
Hasta que no se derrumbe esta columna nada puedo hacer *281*

1891
Tantos martillazos vamos a dar hasta que el clavo le entre todo en la garganta *282*

1891
¿A dónde me llevas? *284*
1891
La langosta oriental *285*
1891
Montevideo reducido en cementerio *286*
1891
Otro eclipse total peor que el del domingo *287*
1892
Escolta Presidencial *289*
1892
Plagas del verano *290*
1892
Lo que mató la confianza *291*
1892
Homenaje a los Mártires de Quinteros 1858 *292*
1892
La patria a la ruina de la bancarrota rueda *293*
1892
La pobre patria uruguaya *294*
1892
Comparsa oficial *295*
1892
El calvario oriental *296*
1892
La República es víctima de sus hijos *297*
1896
La República atacada por el bordismo, el colectivismo y las deudas *298*
1892
Aída Oriental *299*
1892
¡¡Justicia!! *300*
1893
La República defiende sus fronteras *302*
1892
El gobierno de Herrera *305*
1892
La República conmemora su independencia *306*
1892
El empréstito inglés *307*
1892
La República cuida al país enfermo *308*
1893
El pueblo de tu gobierno está ya muy cansado *308*
1893
La moneda brasileña *309*
1893
La República conmemora el desembarco de los Treinta y tres Orientales *311*
1893
La República llora la muerte de José Garibaldi *312*
1893
El presidente Julio Herrera y Obes amenaza de muerte a la República *313*
1893
Sólo Artigas puede salvar a la República *314*
1893
Subiendo el derroche *315*
1893
Una acuñación desastrosa *316*
1893
La influencia directriz *317*
1893
El fraude electoral *318*
1894
Fenómeno político *319*
1894
El caimán Herrera *320*
1894
El Via Crucis de la República Oriental *321*
1894
Espectáculos públicos *323*
1894
Las repúblicas hermanas *325*
1894
Conmemoración del aniversario del nacimiento de José Artigas *326*
1894
Las dos Bastillas *327*
1894
La polenta del presupuesto *329*
1894
Caras y Caretas conmemora la independencia de la República *330*
1894
Caras y Caretas conmemora la independencia de la República *331*
1894
¡Allá! *332*
1894
25 de Agosto 1825-1894 *333*
1894
La República Oriental se declara libre e independiente. 1825 Agosto 25 1894. Homenaje de la Imprenta y Litografía Oriental *334*
1894
Conmemoración de la Declaratoria de Independencia *336*
1894
Uruguay-Brasil. Número especial de la *Ilustración Sul Americana* dedicado por la Comisión Militar Brasilera a la Comisión Militar de la República Oriental del Uruguay *339*
1894
Diploma de reconocimiento y constancia de entrega de medallas conmemorativas de la «Guerra contra el Dictador de Paraguay» *341*
Ca. 1895-1925
Diploma del Centro de Guerreros del Paraguay *343*
1894
Medalla conmemorativa del LXIX aniversario de la Independencia Nacional *345*
1894
El Hércules moderno *346*
1895
25 de Mayo de... 1895 *347*
1895
Candombe corrido. 25 de agosto de 1895 *348*

1895
El perro del hortelano *349*
1895
¡No se levante la camisa! *351*
1895
Visitando el cementerio... público *352*
1896
Los meses ilustrados. Almanaque del año 1896 *353*
1896
Cancán furioso. En conmemoración del 25 de Mayo *354*
1896
Un león que salió carnero *355*
1896
Una enana entre gigantes *356*
Ca. 1890
Brazil-Uruguay. Homenage de la prensa y Pueblo Oriental al insigne periodista y eminente hombre de Estado de los Estados Unidos del Brazil Quintino Bocayuva *357*
1896
El altar de la patria *358*
1896
Con viento fresco *360*
1897
La República rescata al porvenir de la influencia de los malos gobiernos *361*
1897
La libertad de prensa *362*
1897
La censura *363*
1897
La República en la pira *363*
1897
El Gran Turco *364*
1897
¡Pobre Grecia! *365*
1897
Definiciones ilustradas. Constitución. Ciudadano *366*
1897
Definiciones ilustradas. Deuda pública. Derechos ciudadanos *367*
1897
Vete! *368*
1897
La guerra y la paz *369*
1897
En honor de los pacificadores de la República *370*
1897
Medalla conmemorativa de la Paz firmada el 25 de setiembre de 1897 *371*
1897
El triunfo de la República *372*
1897
Rumores de golpe de Estado *373*
1897
El torero *374*
1903
La República increpa al presidente *375*
1897
Alegoría de Juan Lindolfo Cuestas *376*
1898
Alegoría del golpe de Estado *378*
1898
Resurgimiento de la Patria *379*
1898
El pacto del acordeón *381*
1898
Aniversario glorioso *382*
1898
El deber ciudadano *384*
1898
Héroes de la República *386*
1898
El cochero *387*
1898
El carrero *388*
1898
En subasta pública *389*
1899
Juan Lindolfo Cuestas, Presidente de la República Oriental del Uruguay *390*
1897
La juventud y el señor Juan L. Cuestas *392*
1899
Bono de contribución para la casa del Partido Colorado en Salto *393*
1900
Alegoría de actualidad sobre la pasión de la patria *394*
1900
Alegoría conmemorativa del 18 de julio *396*
1900
25 de agosto de 1825 *398*
1901
Inauguración de las obras del puerto de Montevideo *399*
1901
Monumento a la Independencia de la República en la plaza de Migues *400*
1902
Libre y constituida *402*
1902
La hora inevitable *403*
1902
Ciudadano José Batlle y Ordóñez *404*
Posterior a1900
Medalla en homenaje a Luis Alberto de Herrera *405*
1903
La sucesión presidencial *406*
1903
Paz armada *407*
1903
La paz armada II *408*
1903
Alegoría de la guerra civil *409*
1903
Fenómeno nuevo: una niña con dos padres *410*
1903
El Olimpo Oriental *411*
1903
Repúblicas hermanas *412*
1903
Repúblicas hermanas II *413*

1903
Pergamino dedicado al coronel don Juan Bernassa y Jerez en conmemoración del aniversario de la Academia General Militar *414*

1903
La gira presidencial *416*

1903
La gira presidencial II *417*

1903
Las obras del puerto *419*

1903
Las obras del puerto II *419*

1904
El oso *420*

1904
La intransigencia del gobierno *421*

1904
18 de julio de 1904 *422*

1904
Juan Antonio Lavalleja y José Artigas increpan al presidente José Batlle y Ordóñez *423*

1904
Triste situación de una joven República *424*

1904
El fin de la guerra *425*

1904
Aparicio Saravia *426*

1903
Album biográfico ilustrado y descripción histórico-geográfica de la República O. del Uruguay *427*

1904
Las bañistas *429*

1914
El presupuesto nacional *430*

1914
La situación financiera *431*

1914
El vampiro *432*

1914
Idilio *433*

1915
¿Qué tal Pepito, te vas? *434*

1915
La reforma de la Constitución *435*

1915
El nuevo año *435*

1919
Homenaje al ciudadano Don José Batlle y Ordoñez por los colorados de Pando *436*

1917
Diploma a José Batlle y Ordóñez por el Comité Colorado Feminista *437*

1907
José Batlle y Ordóñez *438*

1917
Las colectividades aliadas al Dr. Feliciano Viera Presidente del Uruguay *438*

1917
A S.E. el Ministro de Relaciones Exteriores Dr. Baltasar Brum *439*

1923
Alegoría de la Batalla de Sarandí *440*

Ca. 1925
Frontón principal del Palacio Legislativo *442*

1906
Palacio Legislativo: piedra fundamental *444*

Ca. 1925
Altorrelieves alegóricos de los cuatro símbolos del escudo de Uruguay *445*

Ca. 1925
Tímpano de la Cámara del Senado *447*

Ca. 1925
Palacio Legislativo. Vitrales *Iustitia Suprema Lex* y *Labor Maxima Vis* *448*

1927
Escudo del departamento de Salto *450*

1928
Diploma de la Junta de Historia Nacional *452*

1930
Medallas conmemorativas del centenario de la República Oriental del Uruguay 1830-1930 *454*

1930
Medallas conmemorativas del centenario de la República Oriental del Uruguay 1830-1930 *454*

1930
Álbum del Centenario *455*

1930
Alegoría del 18 de julio de 1930 *458*

1930
Medalla conmemorativa de la inauguración del Puente Mauá *460*

1933
Medalla conmemorativa de la VII Conferencia Internacional Americana *461*

1938
Medalla conmemorativa de la inauguración de la sede central del Banco de la República *462*

1938
Monumento a los fundadores de la patria *463*

1938
Obelisco a los Constituyentes de 1830 *467*

Entre 1830 y 1930, antes de que la imagen de José Artigas se convirtiera, junto a la bandera y al escudo, en la representación por excelencia del Uruguay, la figura femenina de una diosa con toga y gorro frigio fue el ícono de la República Oriental, libre y constituida. La alegoría se inspiró en imágenes originadas en Atenas y Roma durante la Antigüedad, que se resignificaron durante la revolución en Francia y en los Estados Unidos de Norteamérica y adquirieron variaciones locales en España, en varias repúblicas americanas y también en Uruguay. La diosa República representó a la libertad y a la independencia, a la nación reclamando por su soberanía, al pueblo reivindicando sus derechos, al régimen político, al gobierno, a cada partido, como forma de propaganda o de crítica, en representaciones solemnes o en caricaturas satíricas.

El libro invita a un recorrido por las distintas advocaciones de la figura de la república en el primer siglo de vida del Estado Oriental del Uruguay, que adoptó el nombre de República desde la constitución plebiscitada en 1918. Los autores proponen sus reflexiones sobre la relación entre esas imágenes y la formación del sistema político en Uruguay a través de un diálogo entre los conceptos de república, democracia, pueblo y nación al analizar monumentos, grandes pinturas, caricaturas políticas y hasta la propia trama de la ciudad.

Este trabajo es el resultado de un proyecto de investigación llevado adelante por un grupo de investigadores del Instituto de Ciencias Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, y del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, ambos de la Universidad de la República, y del Museo Histórico Nacional.

ISBN: 978-9974-0-1956-0
9 789974 019560