AURA C. GUERRERO RODRIGUEZ

GENESIS Y EVOLUCION DE LA PINTURA DE PAISAJE EN VENEZUELA (1890-1912)

Director: Dña. CARMEN PENA LOPEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
AÑO:1994

INDICE

Página

INTRODUCCION 1

1.- ANTECEDENTES (PERIODO COLONIAL Y SIGLO XIX)

1.1,- Desarrollo histórico-político 10

1.2,- Exploración del territorio venezolano: Alejandro de Humboldt 17

1.3,- Evolución de la pintura venezolana durante la colonia y el siglo XIX 32

1.4,- Pintores extranjeros del paisaje venezolano 41

1.4.1,- Situación histórico-política durante la primera mitad del siglo XIX 44

1.4.2,- Sir Robert Ker Porter 49

1.4.3,- Meinhard Johannes Retemeyer 52

1.4.4,- Ferdinand Bellermann 55

1.4.5,- Fritz Melbye 66

1.4.6,- Camille Pisarro 69

1.4.7,- Anton Göering 73

1.4.8,- Otros 79

1.5,- Pintores venezolanos del paisaje venezolano 88

1.5.1,- Situación histórico-política durante la segunda mitad del siglo XIX 88

1.5.2,- Ramón Irazábal 94

1.5.3,- Carmelo Fernández 97

1.5.4,- Ramón Bolet Peraza 107

2.- LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES: PINTURA DE PAISAJE

2.1,- Función y Evolución de la Academia de Bellas Artes 146

2.2,- La Enseñanza en la Academia de Bellas Artes 156

2.2.1,- Emilio Jacinto Mauri 165

2.2.2,- Antonio Herrera Toro 170

3.- LA PINTURA DE HISTORIA Y EL PAISAJE

3.1,- Guzmán Blanco y la Exposición Nacional de 1883 189

3.2,- Martín Tovar y Tovar 201

4.- PERIODO 1890-1912: LA LITERATURA DEL CRIOLLISMO, LA CONCEPCION DE LO NACIONAL Y SU RELACION CON LA PINTURA DEL PAISAJE

4.1,- Pioneros del Paisaje 214

4.1.1,- Martín Tovar y Tovar 219

4.1.2,- Cristóbal Rojas 225

4.1.3,- Arturo Michelena 230

4.1.4,- Representantes de la Academia 238

4.1.5,- Jesús María de Las Casas 252

4.2,- Surgimiento de la literatura criollista. Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y sus Postulados respecto a la literatura venezolana 262

4.2.1,- El paisaje en la literatura criollista, la concepción de lo nacional y su relación con la pintura 282

5.- EL CIRCULO DE BELLAS ARTES: EL TIMA DEL PAISAJE

5.1,- Venezuela durante las primeras décadas del siglo XX 320

5.1.1,- Situación político-económica 320

5.1.2,- Situación de la pintura venezolana durante la segunda década del siglo XX 333

5.2,- El Círculo de Bellas Artes 341

5.2.1,- Fundación 341

5.2.2,- Integrantes 347

5.2.3,- Propósitos 350

5.2.4,- Exposiciones 359

5.3,- El Círculo de Bellas Artes: La crítica y el sentimiento de lo nacional 388

CONCLUSIONES 418

CATALOGO 427

PINTORES EXTRANJEROS

ALEMANES

Ferdinand Konrad Bellermann 427

Carl Geldner 453

Anton Göering 453

Federico Lessmann 465

DANESES

Fritz Georg Melbye 466

ESTADOUNIDENSES

Allen Voorhees Lesley 469

FRANCESES

Teodore Lacombe 471

Jean Baptiste Louis Gros 471

Camille Pisarro 473

HOLANDESES

Meinhardt Johannes Retemeyer 476

INGLESES

Robert Ker Porter 481

Joseph Thomas 482

ITALIANOS

Francisco Davegno 483

Francisco Dragani 484

RUMANOS

Samys Mützner 485

RUSOS

Nicolás Ferdinandov 490

NACIONALIDAD DESCONOCIDA

Millions 499

PINTORES VENEZOLANOS

Rafael Agüín 500

Antonio Alcántara 501

Emilio Boggio 509

Ramón Bolet Peraza 511

Federico Brandt 531

Manuel Cabré 538

Pedro Castrellón Niño 543

Carmelo Fernández 544

Antonio Esteban Frías 547

Pablo Wenceslao Hernández 548

Antonio Herrera Toro 549

Ramón Irazábal 552

Juan de Jesús Izquierdo 553

Jesús María de las Casas 554

Próspero Martínez 575

Emilio Mauri 577

Arturo Michelena 578

Rafael Monasterios 591

Antonio Edmundo Monsanto 594

Carlos Otero 599

Abdón Pinto 601

Armando Reverón 604

Cristóbal Rojas 612

Tito Salas 616

Francisco Sánchez 618

Martín Tovar y Tovar 619

Francisco Valdez 634

Marcelo Vidal Orozco 636

Pedro Zerpa 639

Maestro Zuloaga 644

BIBLIOGRAFIA 645

INTRODUCCION

El emprender una investigación sobre la pintura del paisaje en Venezuela significa trabajar sobre un tema del cual, supuestamente, se conoce casi todo, vale decir que la historiografía de la pinturaa venezolana ha establecido que el paisaje en Vebnezuela comienza a partir de 1912 con la fundación del Círculo de Bellas Artes; asimismo se calificó a esta pintura de **Impresionismo** tardío y desfasado de las corrientes artísticas europeas. Una vez establecidos estos preceptos se cerraba el tema, centrándose las investigaciones sobre el mismo en sus principales pintores, como entes individuales a los cuales se les estudiaba su producción artística, principalmente a partir de la década del veinte. Por lo tanto, existen numerosos estudios biográficos sobre los principales pintores de paisaje en el periodo aludido.

Pareciera entonces que la pintura del paisaje venezolano surgía por inspiración de un grupo, en un momento dado, sin ninguna otra connotación. Otro precepto establecido era que la pintura venezolana del siglo XIX se agotaba y se extinguía al morir sus máximos representantes, entre éstos Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbla Rojas, alrededor de 1890, ya que no se pueden establecer fechas exactas. Se habla de un periodo de "decadencia", tildándose de "secundarios" a los pintores y a la pintura que se produjo desde aquel año hasta

1912. Con esto, se ignoraban y desconocían dos décadas y media de pintura venezolana. No se llega a dudar, no se propuso nunca hablar de **transición** en la pintura venezolana o de periodo de gestación de la pintura de paisaje, menos el indagar **porqué** había surgido y cómo había llegado a imponerse.

La contradicción entre los datos aportados por la investigación biblio-hemerográfica y por la crítica de la época y aquellas concepciones establecidas, llegó a proponer la primera hipótesis de trabajo: La pintura de paisaje en Venezuela es una expresión de la idea de lo **nacional**, de lo venezolano, ¿porqué?, porque al leer lo planteado por los críticos que apoyaron la fundación del Círculo de Bellas Artes salía cada momento a relucir el concepto de nacional, de Venezuela y del arte patrio. En consecuencia, se proponía la segunda hipótesis: La pintura de paisaje no era simplemente un traslado tardío del Impresionismo, sino que la búsqueda del paisaje nacional llevó a los pintores a interesarse por el mismo, dada la coincidencia, desde el punto de vista plástico, con sus propósitos.

El demostrar estas hipótesis significaba emprender una investigación que no podía limitarse a determinado periodo de tiempo, ya que existían pinturas de paisaje anteriores al año 1890, pocas, en el caso de los venezolanos, pero existían. Esto lleva a 1840, fecha de la portada realizada por Carmelo Fernández para el **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela** de

Agustín Codazzi. Una litografía en la cual se encontraba expresado el país de la naturaleza, pero también a partir de los símbolos patrióticos y de las principales fechas de la gesta independentista. Revelaba dicha portada que la concepción de lo nacional tampoco se circunscribía a un periodo determinado, sino que lógicamente estaba conformándose desde los inicios mismos de la República, en el año 1830 y que aquél probablemente tendría sus antecedentes en el periodo colonial, el cual por supuesto no es el objeto de la investigación, pero debía aclararse este aspecto para no incurrir en errores.

Así mismo, había toda una producción de pintura de paisaje realizada por pintores extranjeros quienes visitaron Venezuela durante el siglo XIX, por tanto, el país se había representado plásticamente desde 1824, fecha de una pequeña acuarela del puerto de La Guaira.

Todos estos datos obligaron a que la investigación abarcara un periodo de tiempo necesariamente extenso, casi un siglo, pero inevitablmente si se quería indagar sobre la génesis del paisaje contemplado sus antecedentes y desarrollo, igualmente si se quería indagar sobre el problema de lo nacional. Esto impidió, quizás, profundizar, en algunos de los problemas propuestos, pero también por primera vez en Venezuela se intentaba una investigación que emprendía el estudio del paisaje en su globalidad, tratando de explicarlo desde sus antencedentes hasta

su consolidación. Asimismo, esto llevó a elaborar un CATALOGO GENERAL DE OBRAS, en el cual se intenta reseñar toda la producción paisajística del siglo XIX, hasta el año 1920, fecha en la que se considera que el paisaje está plenamente arraigado en la pintura venezolana.

Del objetivo propuesto surgió la necesidad de estructurar la tesis de los siguientes capítulos: el primero denominado "antecedentes (periodo colonial y siglo XIX)". Como ya se explicó, la visita de pintores extranjeros al país en el siglo XIX, determinó que fuesen ellos los primeros en captar visualmente la naturaleza venezolana, por lo tanto, son los antecedentes de la pintura de paisaje en Venezuela; pero asimismo, no fueron los primeros en captar el potencial plástico del territorio venezolano, porque éste ya fue captado desde que el primer europeo pisó tierra venezolana: Cristóbal Colón en 1498; de ahí una pqueña referencia a las impresiones del Almirante sobre el paisaje venezolano. De igual manera se hizo evidente comentar la visita de otro ilustre viajero: Alejandro de Humboldt, quien arrivó a Venezuela en 1799. Su visita fue de tal transcendencia en el comocimiento de la geografía del país y de huella tan honda que animó a jóvenes pintores y a jóvenes científicos a pintar y estudiar a Venezuela. Su visita no sólo fue importante desde ese punto de vista, sino que Alejandro de Humboldt fue, quizás, uno de los pocos extanjeros en captar lo que diferencia la naturaleza americana de la europea: la luz

tropical y efecto de la misma de los objetos que inciden, además de exponer la necesidad de plasmar la naturaleza americana según esa misma naturaleza, y no según las ideas que existían entonces sobre el paisaje. Algo que resulta obvio hoy en día, pero que sin embargo le llevó a los pintores venezolanos un siglo en descubrir.

El segundo capítulo "La Academia de Bellas Artes: pintura de paisaje", se incluyó porque era conveniente explicar la situación de la enseñanza de la pintura en Venezuela, y por ende su retraso, lo que explica la poca producción de pintura al óleo en la primera mitad del siglo XIX, ya que en la enseñanza se le daba prioridad al dibujo, no existiendo, prácticamente, cátedras de pintura al óleo; ésta la realizaban los pintores extranjeros y algunos venezolanos que le habían aprendido en el extranjero o en clases privadas. Esto explica que se incluyeran obras de dibujo y de litografía en el Catálogo General de Obras, ya que la producción de algunos artistas sólo se conocía por medio de obras ejecutadas en esas técnicas. La actuación de dos pintores: Emilio Mauri y Antonio Herrera Toro, justifica la inclusión de este capítulo, ya que ellos enseñaron a, por lo menos, tres generaciones de pintores a pintar, entre otras cosas, paisajes.

" La pintura de historia y el paisaje" se denomina el tercer capítulo, el cual pareciera no tener cabida en una investigación sobre el paisaje. Ya se señaló que la portada del

Atlas, presentaba dos aspectos de la realidad venezolana que inquietaron al pensamiento y al sentir de la intelectualidad del siglo XIX: la historia y la naturaleza. En la obra "Batalla de Carabobo", realizada por Martín Tovar y Tovar entre 1884 y 1888, se encuentran, nuevamente, presentes estos dos elementos perfectamente sintetizados, justo en el momento en que el gobierno del general Antonio Guzmán Blanco imponía y manipulaba el tema histórico como sinónimo de lo nacional pero a la vez dicha obra se convertía en uno de los primeros paisjes **realistas** pintados por un venezolano, que además de ser reconocido como el principal exponente del género histórico, se va a convertir en uno de los primeros pintores de paisaje, un pionero de dicha pintura. Por lo que el género histórico, en el caso venezolano, muchas veces se entrecruzan con el tema del paisaje.

El momento histórico venezolano marcaba el exilio del general Guzmán Blanco, la muerte de algunos de los pintores más representativos de la pintura de historia y el que tímidamente empezaran a aflorar los temas criollos en la pintura venezolana: las **flores de mayo**, interiores representados por los hermosos patios de las casas coloniales, las faenas del campo y los ya tratados por los antecesores del paisaje: el puerto de La Guaira, paisajes del litoral guaireño, la ciudad de Caracas y el tema por excelencia, el del cerro del Avila, el **Guariararepano** indígena. era también el momento en que la literatura del criollismo se desarrollaba imponiendo los temas criollos, es decir venezolanos.

Es la novela criollista la que valorará en grado superlativo a la naturaleza y al paisaje del país, describiéndolo en la plenitud de sus colores, en su deslumbrante luz y en el potencial vital que ella encerraba. Son los criollistas, bajo el credo de las ideas positivistas, los que harán de la naturaleza un objeto de culto, idealizándola y mitificándola. Es en este periodo cuando el concepto de lo nacional deja de estar expresado en el tema histórico para ser expresado por el paisaje. Por esa y no otra razón, en la pintura se puede hablar de transición, al abandonarse el tema histórico para dar paso al desarrollo del tema paisajístico. De ahí que el cuarto capítulo denominado "Periodo 1890-1912: La literatura del criollismo, la concepción de lo nacional y su relación con la pintura de paisaje" está plenamente justificado ya que en él se explicarán todos estos aspectos planteados.

El último capítulo, el quinto, se denomina "El Círculo de Bellas Artes: el tema del paisaje". La fundación del Círculo de Bellas Artes: en el año 1912, señala el inicio de la imposición de la temática paisajística en la pintura venezolana, ya que el grupo de pintores del Círculo contemplaba en sus propósitos un cambio en la pintura venezolana por medio de la enseñanza de la misma, el salir a pintar al campo y representar el paisaje venezolano tal como era captado el color local y la luz tropical. El grupo de pintores fue apoyado por la crítica y acompañado por poetas, músicos e intelectuales de diversa índole. El áporte de

la crítica, una de las fuentes más importantes para el estudio del período en cuestion revela los importantes vínculos del Círculo con los postulados de la literatura criollista y comprueban el que la pintura de paisaje fue una expresión del concepto de lo **nacional**, de ahí la fuerza con que emerge y el que haya ejercido hegemonía en la pintura venezolana casi hasta los años cuarenta, hecho que por lo demás merece otra investigación.

La metodología empleada para la investigación se fundamentó en una amplia revisión de las fuentes biblio-hemerográficas, centros de documentación y la revisión de las colecciones de pinturas. Respecto a las últimas hay que reseñar que se trabajo principalmente con las obras de las colecciones estatales y con las obras de colecciones privadas que han sido publicadas en libros y catálogos. Se consideró que tal número de obras era suficientemente representativo para sustentar la investigación, también ha de señalarse que la ubicación de las obras fue uno de los problemas más arduos enfrentandos en la investigación, sin embargo el número de obras accesibles permitió trabajar sobre una muestra importante y significativa de la pintura venezolana de paisaje.

Otro de los problemas enfrentados fue la propia organización museística del país, encontrándose en muchos casos que los propios museos no tenían sus registros actualizados de su patrimonio o el que algunas obras se encontrasen reseñadas,

sin embargo no se ubicaban en la propia institución. A pesar de lo señalado en el Catálogo General de Obras se logran reseñar quinientas ochenta y dos obras, lo cual indica lo importante de dicha producción, si además se toma en cuenta que dicho Catálogo no comprende las obras producidas de los años veinte a los cuarenta, período en el cual el predominio de las pinturas de paisaje fue absoluto.

1. ANTECEDENTES (PERIODO COLONIAL Y SIGLO XIX)

1.ANTECEDENTES (PERIODO COLONIAL Y SIGLO XIX)

1.1. DESARROLLO HISTORICO-POLITICO.

El territorio de la actual República de Venezuela corresponde al de la antigua Capitanía General de Venezuela, creada por real cédula de la Corona española el 8 de septiembre de 1777. En razón a esta fecha, habían transcurrido doscientos setenta y nueve años con respecto al tercer viaje de Cristóbal Colón. Precisamente, el 2 de agosto de 1498, cruzó el estrecho que denominó Boca de Serpiente en el golfo de la Ballena —actualmente, Golfo de Paria en el Estado Sucre—, e hizo su primer contacto días después con Tierra Firme. Este contacto implicó:

> El primer desembarco de españoles en el continente sudamericano, sin tener conciencia del hecho, se realizó por esta expedición el 5 de agosto en un puerto natural en el sector meridional de la Península de Paria, que pudo ser Patao, Ucarita, Güinimita, Yacua o Macuro[1].

Efectivamente, este fue el primer contacto de los españoles con Tierra Firme, es decir, el territorio venezolano constituye el primer paraje continental pisado por europeos. Esto confirma lógicamente el privilegio de una favorable posición geográfica, v.g.: al norte de sudamérica y bañada de este a oeste por el Mar Caribe, lo que facilita la comunicación por vía marítima.

En ese mismo año, Cristóbal Colón escribió una carta memorable, donde demuestra su capacidad de percepción y su particular intuición sobre estas tierras, constituyéndose además dicha misiva en la primera fuente documental con relación a Venezuela. En la carta, describe el viaje y las vicisitudes del mismo: desde el desem-

barco en Tierra Firme hasta el encuentro con los pobladores; a tal respecto, expresa: "Esta gente, como ya dije, son todos de muy linda estatura, altos de cuerpos y de lindos gestos, de cabellos largos y lacios"[2].

Así mismo, observa:

> ... muchos traían piezas de oro bajo colgadas al cuello (...) Llamé a este lugar Jardines porque esto asemejaban. Asiduamente procuré saber dónde cogían aquel oro, y todos me señalaban una tierra frente a ellos hacia el Poniente que era alta, mas no lejana (...) También les pregunté dónde cogían las perlas, y me señalaban al Norte, detrás de la tierra en que estábamos[3].

La belleza de la gente contrastaba con el oro y las perlas, predominando siempre los dos últimos elementos como una especie de signo que identifica al territorio de Venezuela en el siguiente siglo, esto es: por encima de todo, un lugar de extracción de materias primas. No obstante, vale decir, Colón quedó también admirado por la naturaleza, lo que se infiere de la denominación de Jardines con la cual identificó a aquellos lugares —actualmente, región de Irapa en el Estado Sucre— y por su descripción de la desembocadura del río Orinoco en el océano Atlántico; al efecto expresa:

> levé anclas y navegué al Poniente, y así mismo al día siguiente, hasta que hallé que no habían más que tres brazas de fondo, creyendo yo todavía que ésta era una isla, y que no podría salir al Norte (...) Así anduve mucho camino hasta un golfo grande en el cual parecía que habían otros cuatro medianos, saliendo de uno de ellos un río grandísimo. Hallaron siempre cuatro brazas de fondo y el agua muy dulce, en cantidad tan grande como jamás ante vi[4].

En la misma descripción, observa lo difícil que resulta salir de aquel lugar por el hecho de estar rodeado de tierra por todas partes. De modo preciso, advierte:

> En todo caso hallaba el agua dulce y clara que me llevaba con fuerza al Oriente, hacia las dos bocas que me he referido; entonces conjeturé que los hilos de la corriente y aquellas lomas que salían y entraban en estas bocas con aquel rugir tan fuerte era la pelea del agua dulce con la salada. La dulce empujaba a la otra para que no entrase y la salada luchaba para que la otra no saliese. Conjeturé que allí donde están situadas las dos bocas en un tiempo hubo tierra continua que unía la isla de Trinidad con Tierra de Gracia, como podrán ver vuestras Altezas del mapa que con ésta les envío[5]. (Subrayado nuestro).

Podría decirse que Tierra de Gracia es el topónimo más acertado que se ha acuñado a lo largo de la historia venezolana. Aunque en la geografía moderna no esté registrado, como nombre propio está firmemente arraigado en el sentimiento venezolano, y, tanto es así, que muchos historiadores y poetas nacionales lo han utilizado para referirse al mismo país. El propio Colón al concluir su carta habla del impacto que le produjo el paisaje venezolano, expresando lo siguiente:

> Torno a mi propósito referente a la Tierra de Gracia, al río y lago que allí hallé, tan grande que más se le puede llamar mar que lago (...) y digo que si este río no procede del Paraíso Terrenal, viene y procede de tierra infinita, del Continente Austral, del cual hasta ahora no se ha tenido noticia; mas yo muy asentado tengo en mi ánima que allí donde dije, en Tierra de Gracia, se halla el Paraíso Terrenal[6]. (Subrayado nuestro).

Las opiniones de Colón con respecto a la geografía y el paisaje de la denominada Tierra de Gracia ponen en evidencia el potencial estético de tales parajes. Estos impactaron igualmente a los

visitantes que llegaron posteriormente al país, razón por la que no es de extrañar el hecho de que algunos pintores extranjeros sean los primeros en plasmar el mismo paisaje.

Cabe señalar que, luego de la visita de Colón, se realizan una serie de expediciones de reconocimiento del territorio venezolano. Entre ellas destacan: la de Alonso de Ojeda en 1499 y la de Alonso Niño en 1500.

El siglo XVI se caracteriza por la conquista y colonización del territorio venezolano. Esto constituirá un proceso sumamente cruento, lento y fatigoso, impulsado en sus inicios por el mito áureo de El Dorado, lo cual motivó además numerosas expediciones hacia distantes e intrincados territorios. La ilusión de El Dorado influyó negativamente en el proceso de fundación de las ciudades, al punto de localizarse a mediados de siglo sólo tres núcleos urbanos consolidados: la ciudad de Coro fundada en 1527, la cual fue sede del Obispado de la Provincia de Venezuela —eregido en 1531— y capital por derecho de la misma Provincia hasta 1602; El Tocuyo fundada el año de 1545, en donde se inicia una actividad importante tanto agrícola como pecuaria, convirtiéndose además en base de operaciones para otras expediciones; por último, la ciudad de Borburata fundada en 1548. Se debe mencionar el caso dramático y efímero de la ciudad de Nueva Cadiz en la isla de Cubagua (hoy día, parte del Estado Nueva Esparta), cuyo desarrollo y posterior extinción estuvo estrechamente relacionada con la explotación de perlas; tal actividad tuvo un inicio y una culminación aproximadamen

te entre 1513 y 1540, originándose luego una emigración de sus pobladores hacia otras zonas de nuevos ostrales porque los de Nueva Cadiz se habían ya agotado.

En 1567, se fundó la ciudad de Santiago de León de Caracas, constituyendo prácticamente un hito en el proceso colonizador puesto que implicaba la consolidación de la presencia hispana en la región centro-costera del país. A partir de entonces se empieza a conformar un poblamiento territorial muy particular que persiste hasta hoy día, es decir: una mayor densidad de población ubicada en una zona comprendida desde los Andes en el occidente, pasando por toda la franja norte costera, hasta la región de oriente, quedando una zona al sur del país prácticamente despoblada.

La privilegiada ubicación geográfica de Caracas, en un fértil valle que atraviesan varios ríos, muy cerca del mar y del puerto de La Guaira, protegida por el cerro del Avila y con un agradable clima, permitió que se considerara como futura capital de la Provincia de Venezuela. En 1576, el entonces Gobernador Juan de Pimentel se estableció en dicha ciudad y, posteriormente, fue trasladada la sede definitiva de la capital desde El Tocuyo a Caracas en 1578. Así mismo, el 20 de junio de 1637, una real cédula autorizó el traslado de la sede del obispado a la referida población caraqueña.

Lentamente, empieza a desarrollarse la actividad agrícola y pecuaria en los territorios colonizados. Hacia finales del siglo

XVI, se habían fundado la mayoría de las ciudades en la región de la franja norte-costera. Luego, en el siglo XVII, se realizará la consolidación de estos centros urbanos, continuando el proceso colonizador en la región de los llanos en donde se desarrolla poco a poco una actividad agropecuaria. No obstante, un crecimiento demográfico y económico muy lento fue lo que prevaleció en este tiempo. Para aquel entonces, la Provincia de Venezuela representaba un territorio de segunda categoría para la metrópoli española, pues no poseía supuestamente las minas de oro y plata que hicieron posible el auge de otros territorios virreinales de América. En el principal puerto de la citada Provincia: La Guaira, no había mucha actividad, inclusive durante algunos años sólo unas cuantas embarcaciones extranjeras arriban al puerto. Esta situación implicó un aislamiento del territorio venezolano, lo que explica también el tardío comienzo de la imaginería puesto que eran reducidas las importaciones y por tanto el intercambio comercial. Un caso evidente es el del comercio con México, el cual se desarrolla a partir de mediados del siglo XVII[7].

La economía colonial estuvo fundamentada en el cultivo y exportación de productos agrícolas, así como en la exportación de algunos productos pecuarios: en particular, ganado y cueros. Concretamente, en una primera etapa, la actividad agrícola se circunscribe al cultivo de productos autóctonos como el maíz, la yuca, la caraota, la auyama, el ocumo y otras frutas tropicales; luego, se añadirá el cultivo del trigo, dedicándose después a la labranza del algodón, tabaco y cacao. La producción de estos dos úl

timos productos desplaza a la de los demás con el tiempo; al efecto:

> La heterogénea producción agrícola para el consumo local y el comercio regional, durante las primeras décadas del siglo XVII, se vio (sic) reducida con la expansión de la plantación cacaotera, la cual desde mediados de este siglo, fue definiendo a la colonia con un perfil monoproductor en la agricultura. Sobre este producto, recayó la estabilidad económica de la colonia por el resto del siglo XVII y XVIII[8].

Se podría decir que el siglo XVIII fue el de la bonanza económica. El cultivo del cacao se convirtió en base de la economía venezolana y, por ende, los dueños de haciendas pasaron a formar parte de la clase social más importante del país, esto es: la oligarquía criolla. A los hacendados en particular se les denominó "grandes cacaos", logrando controlar el poder económico, mas no el poder político; esto incidirá en una posición de la oligarquía de enfrentamiento soterrado con relación a la Corona española, lo cual se agudizará por la presencia monopólica de la compañía vasca Guipuzcoana —por cédula del 25 de septiembre de 1728, esta empresa obtuvo de la Corona el privilegio del comercio recíproco entre España y Venezuela—. El enfrentamiento recrudece prácticamente en el siglo XIX, cuando representantes de esta oligarquía terratenien te, entre ellos Simón Bolívar, inician acciones de emancipación con respecto a España. Estas acciones conducen a la declaración de independencia, razón por la cual se inicia un nuevo tiempo.

1.2. EXPLORACION DEL TERRITORIO VENEZOLANO: ALEJANDRO DE HUMBOLDT.

Para las primeras décadas del siglo XIX, en las colonias españolas del continente americano se comienza a tramar la disolución del nexo político y económico con la Corona de España. Prevalecía el planteamiento de una nueva vida de corte republicano, lo cual posteriormente constituirá una formidable tarea en cuanto a reconstruir o crear naciones arruinadas por las largas guerras independentistas.

Los nuevos Estados fueron objeto de interés para algunos países extranjeros, principalmente europeos, los cuales se mostraban atraídos por un continente que ofrecía un exótico y amplio campo para el estudio científico. Durante largo tiempo, estos territorios habían permanecido vedados a las visitas de extranjeros, porque las estrictas leyes de la Metrópoli prohibían el acceso de extraños a las colonias del continente americano. No obstante, hacia finales del siglo XVIII, específicamente en 1789, España accedió a un libre comercio en sus colonias, lo que permite visitas de personas interesadas en conocer el nuevo continente.

Obviamente, para aquel entonces, el espíritu de la Ilustración influyó también en España. Tal espíritu lo encarna el monarca Carlos III, quien a través de una serie de reformas pretendía ampliar el control sobre sus posesiones coloniales, lo cual, por otro lado, permitió una apertura en casi todos los ámbitos de la vida colonial.

Un ejemplo de esta apertura fue la denominada Expedición Botánica de la Nueva Granada, iniciada el año de 1784 y concluida treinta y tres años después. La Expedición estuvo a cargo del físico y horticultor José Celestino Mutis, discípulo de Carolus Linnaeus[9].

Dicha Expedición obtuvo resultados de gran importancia desde el punto de vista científico, como es el caso de la catalogación de 5.300 especies desconocidas de la flora. Entre los artesanos contratados para el trabajo de la catalogación había indios de la Escuela de Quito. Estos acuciosos artistas reprodujeron meticulosamente y con extraordinaria veracidad la flora estudiada, creando además nuevas técnicas al igual que nuevos pigmentos elaborados de las plantas locales, para así lograr una mejor exactitud en sus reproducciones. Como resultado de la misma intención científica, se registraron también muchos fenómenos naturales.

Según el historiador Stanton L. Catlin la referida Expedición fue de gran trascendencia para el arte latinoamericano; conforme a su criterio:

> ... traspasará el umbral que le situaba al servicio de fines exclusivamente extraterrenales, hacia una nueva meta: la de clasificar y formar parte del mundo que le rodeaba. Y ello lo realizó tanto a través de los objetos observados como del ejemplo estético que estableció y mediante el efecto que su actividad tuvo en los cambios más generales de la época. En aquel período de transición y del mismo modo empezó a surgir y a configurarse el sentido autóctono de patria y conocimiento de sí en la conciencia latinoamericana[10].

A finales del siglo XVIII, en correspondencia con el espíri-

tu modernizador de Carlos III, se realizan una veintena de expediciones científicas organizadas por naciones europeas a los territorios americanos. Entre ellas destacan la de Nueva España, Cuba, Venezuela, Perú y Chile. Con respecto al caso particular de Venezuela, cobra singular importancia la efectuada por el barón Alejandro de Humboldt (1769-1859), quien permaneció aproximadamente cinco años, desde 1799 hasta 1804, recorriendo algunas posesiones españolas.

El sabio Alejandro de Humboldt encarna la categoría del viajero típico del siglo XIX, cuyas inquietudes obedecen a fines estrictamente científicos. En 1799, obtuvo permiso de la Corona española para visitar el continente americano. Zarpó en la corbeta "Pizarro" del puerto La Coruña, desembarcó en las islas Canarias, para luego arribar al puerto de Cumaná, ciudad de la costa oriental de Venezuela, el 16 de julio del mismo año. De hecho, el primer contacto de Humboldt con el Nuevo Mundo fue en el suelo venezolano.

Según parece, la visión de la naturaleza americana motivó en Humboldt una variedad de impresiones; entre ellas: exaltación, sorpresa, maravilla y el despertar particular de un sentimiento estético. Como hombre erudito e ilustrado, digno representante de la cultura de su tiempo, logró plasmar con elegancia, en una prosa que alcanza inclusive niveles poéticos, la belleza y esplendor de la naturaleza americana.

La obra más importante de Alejandro de Humboldt es, precisamente, Viajes a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente[11],

donde hace una descripción detallada de su trayecto por tierras del continente americano. Este trayecto comprendió territorios de Venezuela, Nueva Granada, Ecuador, México y Cuba. En cada región, estudió aspectos relacionados con la flora, la fauna, la minería, la geología, la hidráulica, el vulcanismo y algunos fenómenos metereológicos.

De acuerdo con el criterio de muchos autores, la importancia de la obra de Humboldt se refleja en el desarrollo de algunas disciplinas científicas, como es el caso de la geografía. Según Horacio Capel y Luis Urteaga, la cultura alemana del siglo XIX contó con dos grandes personalidades: Humboldt y Ritter, quienes estuvieron influidos por el idealismo y el romanticismo alemán, siendo además perceptible en sus obras el influjo de Kant, Hegel, Schiller y Goethe[12]. Los sabios Humboldt y Ritter fueron conscientes de las limitaciones de la geografía en aquella época; de acuerdo con Capel y Urteaga:

> ... intentaron llevar a términos ambiciosos, proyectos científicos que, de hecho, significaron completas reformulaciones del campo geográfico. Muchas de sus ideas son de una asombrosa actualidad y geógrafos de distintas tendencias han invocado el prestigio de estos autores para avalar sus puntos de vista[13].

Ambos sabios alemanes aportaron realmente una nueva visión de la geografía. Al comentar de modo particular el significado del viaje de Humboldt a América, los citados autores afirman que "estuvo animado por la firme convicción de que era posible descubrir los vínculos que existen entre los seres vivos y la naturaleza ina

nimada, estudiar sus relaciones y explicar como (sic) se distribuyen en el espacio"[14]. Así mismo, afirman que Humboldt se proponía crear una nueva ciencia denominada la Física del Globo:

> ... que permitiese la integración de distintas disciplinas que estudiaban el medio natural y explicase la armonía de la Naturaleza y el encadenamiento de las distintas fuerzas que actúan en ella[15].

Otro aspecto digno de resaltar en la obra de Humboldt es el uso del método comparativo, partiendo de la observación directa en relación a la evolución natural y sin olvidar la perspectiva histórica. Según Capel y Urteaga:

> ... interesándose por la evolución y los cambios observados en el marco natural. Rompía así con una línea tradicional de pensamiento, de gran peso entonces, que consideraba la naturaleza como algo estático e inanimado[16].

En cuanto a la apreciación estética de Humboldt con respecto a América, es importante reseñar la opinión del eminente estudioso colombiano Don Gabriel Giraldo Jaramillo, quien en su artículo **Humboldt y el Descubrimiento Estético de América**[17] analiza de igual modo la importancia de la experiencia del referido sabio en nuestro continente. En el análisis, cita además unas palabras del Libertador Simón Bolívar en Bogotá, con fecha del 10 de noviembre de 1821, en donde afirma:

> El barón de Humboldt estará siempre con los días de la América presente en el corazón de los justos apreciadores de un gran hombre, que con sus ojos la ha arrancado de la ignorancia y con su pluma la ha pintado tan bella como su propia naturaleza[18].

En estas cortas líneas, como bien expone el susodicho historiador colombiano, el Libertador destacó dos de los aspectos fundamentales de la obra del sabio alemán: en primer lugar, el descubrimiento científico del continente americano y, en segundo, el hallazgo estético del mismo. A través de su obra, el Nuevo Mundo recobró en el siglo XVIII el interés que había suscitado en la pasada época del descubrimiento. El planteamiento de Humboldt no era ya un punto de vista idealista y utópico, sino por lo contrario el punto de vista de un científico. Según palabras de Giraldo Jaramillo, concierne entonces a una opinión sobre América:

> ... divulgada por Raynal, exaltada por Voltaire, atacada en forma insolente por Cornelio de Pauw y defendida con ardentía por el Conde Carli, por el abate Pernetty, por todos los 'americanistas' de los dos continentes[19].

En su obra, Humboldt describió minuciosamente la realidad observada, prácticamente ningún detalle escapó a su vista. Tales observaciones aportaron datos importantes para el desarrollo posterior de algunas ciencias, como la antropología, la astronomía, la botánica, la geografía, la geología, la geofísica, la metereología, la oceanografía, la fisiología y la zoología[20].

Hizo también observaciones de gran valor tanto sociológico como político, en cuanto a descripción de usos, costumbres, fisonomías, rasgos y razas. Aparte de ello, hizo interpretaciones precisas sobre lo observado, tratando de superar los prejuicios e intentando entender la idiosincracia de los pueblos americanos. En esto último, Humboldt se adelantó a muchos de sus contemporáneos.

Trató siempre que sus conclusiones tuvieran como base lo observado. Evitaba enjuiciar o imponer su criterio como hombre europeo. Su condición de científico y su sensibilidad no eran compatibles con los estereotipos sobre América que pululaban en aquel entonces.

El citado autor Giraldo Jaramillo ilustra la actitud del sabio por medio de sus propias expresiones, cuando describe —pocos días después del arribo a Cumaná— la especie Ponciana Pulcherrima y otros elementos de la flora y la fauna con las siguientes palabras:

> ¡Cuán contentos estábamos de haber encontrado desde ayer esta magnífica planta cuyos estambres eran largos de una pulgada! ¡Cuán numerosas son las plantas pequeñas no observadas todavía! ¡Y qué colores poseen los pájaros, los peces y aun los cangrejos, de un color celeste y amarillo! Hasta este momento discurrimos como enloquecidos: en los tres primeros días no hemos podido determinar nada, pues desechamos un objeto para apoderarnos de otro. Bompland asegura que perderá la cabeza si no cesan pronto las maravillas. Pero lo que es más hermoso que esas maravillas tomadas en particular, es la impresión que produce el conjunto de esta naturaleza vegetal, poderosa, exuberante, y sin embargo tan apacible, tan dócil, tan serena. Comprendo que sería aquí muy dichoso, y que estas impresiones me alegrarán todavía a menudo en lo sucesivo21.

Obviamente, estas son las primeras impresiones de Alejandro de Humboldt, como resultado del poco tiempo de permanencia en tierra venezolana. En el transcurso de los siguientes días, se suceden nuevos descubrimientos y, por tanto, una mejor relación e identificación con el entorno natural. El descubrimiento y la impresión del mismo se va transmutando sutilmente en sentimientos de evocación y de comparación con tierras europeas, reflejando impresio-

nes de un claro contenido estético. Evidencia de ello es la siguiente reflexión sobre el paisaje americano:

> Abandonamos las playas de Cumaná como si la hubiésemos habitado por largo tiempo. Era la primera tierra a que habíamos arribado en la zona a la cual tendían nuestros anhelos desde temprana edad. Hay una cosa tan grande y poderosa en la impresión que produce la naturaleza bajo el clima de las Indias, que tras la permanencia de algunos meses cree uno haber vivido allí una larga sucesión de años. (...) Entre los trópicos al contrario, en las bajas regiones de ambas Indias, todo parece en la naturaleza nuevo y maravilloso. En medio de los campos, en la espesura de las selvas, casi todos los recuerdos de Europa están borrados, porque es la vegetación la que determina el tipo de paisaje, y ella es la que obra sobre nuestra imaginación mediante su masa, el contraste de sus formas, el destello de sus colores. Cuanto más fuerte y nueva son las impresiones, tanto más atenúan las impresiones anteriores. Una apariencia de duración les da su fuerza. Apelo a quienes más sensibles a las bellezas de la naturaleza que a los encantos de la vida social, han tenido una larga permanencia en la zona tórrida[22]. (Subrayado nuestro).

En la descripción el científico cede su lugar al poeta y, por qué no decirlo, al crítico de arte. Humboldt enumera en propiedad los elementos plásticos que confieren la calidad artística a una obra, pues al referir de este modo a la naturaleza está considerándola como tal. Es decir, al apreciar masa, contraste de formas y colores, está analizándola al igual que una pintura. En este sentido, se diría que esboza una teoría plástica: la naturaleza determina el tipo de paisaje y, por consiguiente, actúa sobre nuestra imaginación. ¿Acaso no significa esto un enunciado propio del arte realista? Podría decirse que Humboldt acepta lo que sus propios sentidos verifican, dejando a un lado las teorías sobre el paisaje existentes en ese entonces; la naturaleza es la que dicta las pautas, por lo tanto la de América requiere de un tipo de representación que corresponda con sus características propias.

Aunque Humboldt no planteó de modo específico lo relacionado con la representación del paisaje americano, resulta factible una interpretación de su actitud en cuanto a seguir las pautas que dictan sus propias emociones, en esto no escapa su espíritu de la concepción romántica. En sus escritos aparecen reflexiones propias de una apreciación realista que se confunden con otras reflexiones cuyo contenido resulta característico del romanticismo. Evidencia de ello, es el siguiente comentario:

> ¡Cuán caro y memorable persevera en su vida la primera tierra que han pisado! (refiriéndose a las personas que han vivido en la zona tórrida). Un vago deseo de volverla a ver se renueva en ellas hasta en la más avanzada edad. Cumaná y su suelo polvoriento se presenta aún a mi imaginación más a menudo que todas las maravillas de las cordilleras. Merced al cielo hermoso del medio día la luz y la magia de los colores aéreos embellecen una tierra casi desnuda de vegetales. No sólo ilumina el sol los objetos, sino que los colora y los rodea de un vapor leve que, sin alterar la transparencia del aire, vuelve más armoniosa la tintura, suaviza los aspectos luminosos, y esparce en la naturaleza la calma que se refleja en nuestra alma. Para explicar esta viva impresión que el aspecto del país en ambas Indias produce aún en costas poco arboladas, basta recordar que la hermosura del cielo aumenta en Nápoles hacia el ecuador más o menos en igual proporción que desde la Provenza hasta el mediodía de Italia[23]. (Subrayado nuestro).

Con aquella mentalidad científica, aun en medio del embeleso, Humboldt demostraba poseer una capacidad inmensa para llegar a conclusiones precisas. En el comentario anterior, por ejemplo, destaca el efecto de la luz tropical sobre los objetos en razón a una cualidad particular del paisaje americano: la misma luz. Precisamente, la luz será el elemento que, un siglo después, los pintores venezolanos intentaran captar y representar con objeto de lograr lo considerado como verdadero del paisaje nacional.

En ocasiones, Humboldt para expresar su admiración por la naturaleza americana recurre a la comparación con obras de artistas famosos. Por ejemplo, cuando describe su viaje por el río Orinoco, dice lo siguiente:

> El 31 de mayo, pasamos los rápidos de los Guahibos y de Gaicetas. Las islas que se alzan en medio del río, brillaban con su más bello verdor. Las lluvias del invierno habían descubierto los espatos de la palmera Vadgiai, cuyas hojas se elevan rectas hacia el cielo. No se cansa uno de mirar estos sitios desde los árboles y las rocas dan al paisaje ese carácter grandioso y severo que se admira en los fondos de los cuadros del Tiziano y del Possin[24].

Podría afirmarse que Humboldt es uno de los primeros europeos en advertir un rico venero artístico en la misma naturaleza americana. En esto, como en muchos otros aspectos, fue un verdadero precursor y maestro. El citado autor Giraldo Jaramillo, al comentar sobre la apreciación del sabio, expresa lo siguiente:

> Alejandro de Humboldt es el primero que dice con toda claridad, con convicción profunda y como fruto de una honda experiencia personal que América es no sólo tierra rica, 'tierra buena' —como la cantó don Juan de Castellanos— tierra de humanidad, sino que es también en su múltiple fecundidad telúrica, tierra de belleza[25].

Este descubrimiento del sabio alemán le induce a un cambio de su visión del Universo, le lleva igualmente a reflexiones profundas en cuanto a las relaciones del hombre con la naturaleza. Tales reflexiones quedaron plasmadas en su magnífica obra Cosmos, publicada en la ciudad de París en 1848[26].

En esta obra resulta particularmente interesante el capítu

lo II, titulado "Influencia de la Pintura de Paisaje en el estudio de la Naturaleza". En dicho capítulo, Humboldt expone su interpretación con respecto a la pintura de paisaje, la cual considera como una descripción fresca y animada de la naturaleza, en la que además se manifiestan las formas del mundo exterior; dicho con sus propias palabras: "... según que abrace más o menos felizmente el objeto que reproduce, puede ligar el mundo visible al invisible, cuya unión es el último esfuerzo y el fin más elevado de las artes de imitación"[27]. Así mismo, atendiendo al aspecto científico del ensayo, agrega otra interpretación de carácter didáctico:

> Si de la pintura de paisaje ha de tratarse aquí, es únicamente en el sentido de que nos auxilia en la contemplación de la fisonomía de las plantas en los diferentes espacios de la tierra; porque favorece la afición a los viajes lejanos y nos invita de una manera tan instructiva como agradable a entrar en comunicación con la naturaleza libre[28].

Con estas palabras, se podría decir que Humboldt establece la subordinación de la pintura de paisaje a la finalidad científica. Esto resulta ser un criterio propio de su época, pues, hasta mediados del siglo XIX, se impone el paisaje como género en Europa, mientras que decae lentamente la pintura histórica. Vale agregar, con el Romanticismo y luego con el Realismo, la pintura de paisaje adquiere importancia y no se considera más un arte menor.

Humboldt reconoce empero la autonomía del paisaje en cuanto a género. Mediante un recuento histórico, refiere el papel que cumplió el paisaje en la antigüedad, para así afirmar: "Hase (sic) observado con razón que lo que principalmente faltó a los antiguos,

dada la inferioridad de la pintura comparada con el arte plástico, fue el sentimiento de las escenas de la Naturaleza por medio del pincel: este goce estaba reservado a los modernos"[29]. Es decir, el goce estético en tanto a cualidad que caracteriza a la obra de arte.

Humboldt también analizó que en los diferentes períodos histórico-artísticos: cristiano, bizantino y Edad Media, el paisaje no era más que un accesorio o un ornamento de la pintura. A su criterio, con la escuela de Flandes en la segunda mitad del siglo XIV, y con los hermanos Van Eyck y sus obras históricas, es cuando "... se admira por primera vez el cuidado puesto en los detalles del paisage (sic)"[30]. Estos pintores influyen en los artistas de Italia, introduciendo el gusto por el paisaje en Venecia y en Florencia. En su análisis, Humboldt afirmó: "En las obras maestras de Ticiano (sic) es donde aparece la naturaleza por vez primera ampliamente comprendida y representada a grandes rasgos"[31]. Considera además que Tiziano tomó supuestamente de modelo a Giorgione e indica a modo de ejemplo la pintura titulada "La muerte de Pedro el mártir"; a tal respecto, expresa:

> La forma y el follaje de los árboles, el azulado lontananza de las montañas, la armonía general de la sombra y de la luz, todo revela en esta composición perfectamente sencilla la profunda emoción del pintor, dejando una impresión solemne de severidad y grandeza. El sentimiento de la Naturaleza es tan vivo en Ticiano (sic), que no sólo en sus más grandes composiciones, tales como la voluptuosa Venus que adorna la galería de Dresde, sino hasta en los cuadros de un género más severo, como por ejemplo en el relato de Pedro Aretino, parece que al pintar el cielo o el paisage que constituye el fondo del paisage (sic), que constituye el fondo de los cuadros, tenía a la vista los objetos que reprodujo[32]. (Subrayado nuestro).

Este párrafo ilustra de modo obvio la admiración de Humboldt por Tiziano; sobre todo, en cuanto a la comprensión del pintor de la naturaleza y a su afán por la veracidad (tal como aparece antes subrayado). Por otro lado, el susodicho párrafo permite conocer una definición realista del arte con palabras del mismo sabio. La admiración por Tiziano —como antes fue señalado— le induce a comparar un atardecer en el Orinoco con el fondo de una pintura de Tiziano. Para Humboldt la naturaleza americana, en este caso la venezolana, sólo era comparable con la obra —a su criterio— del mejor pintor de paisaje: Tiziano. Apreciación que equivale a un reconocimiento del alto valor estético del paisaje de Venezuela.

En el siglo XVIII, de acuerdo con Humboldt, aparecen los grandes pintores de paisaje, entre ellos: Lorenés, Ruysdael, Gaspar y Nicolás Pussino, Everdingen, Hobbema y, particularmente, Rubens. De este último, expresa:

> ... sumido en el seno mismo de la naturaleza, abraza todos sus aspectos, representando con una verdad inimitable, en sus grandes rasgos, la naturaleza salvaje de los animales del bosque, al mismo tiempo que haciéndose paisagista (sic), reproduce con raro acierto la meseta árida y enteramente desierta donde se destaca en medio de las rocas el palacio del Escorial[33].

En su análisis, Humboldt afirma que los grandes descubrimientos científicos y geográficos, así como los viajes de Colón y las expediciones al Asia meridional, fueron necesarios para una representación de la naturaleza de mayor variedad y exactitud. En verdad, estos viajes aportaron una imagen real de los trópicos y la zona tórrida. El primero en pintar esta zona sobre el mismo terre

no fue Francisco Past, oriundo de Harlem, quien acompañó a Mauricio de Naussau al Brasil, desde 1637 a 1644. Posteriormente, muchos pintores participaron en expediciones científicas con rumbo a diferentes lugares del mundo.

Para Humboldt estas expediciones implicaron un vasto campo de conocimientos para el mundo occidental, constituyendo además la más rica fuente de inspiración de la pintura de paisaje. En este sentido, expresa:

> El hombre sensible a las bellezas naturales de las comarcas cortadas por montañas, ríos y bosques ha recorrido por sí mismo la zona tórrida, y contemplado la riqueza y variedad infinita de la vegetación, no solamente en las costas habitadas sino, que también en los Andes cubiertos de nieve, en la pendiente del Himalaya y de las montañas Nilgheer y en el reino de Mysari, el que haya recorrido los bosques vírgenes que se encierran en la cuenca entre el Orinoco y el río de las Amazonas; ese sólo puede comprender cuán ilimitado campo está abierto todavía a la pintura de paisage (sic) entre los trópicos de ambos continentes, en los archipiélagos de Sumatra, Borneo y las Filipinas, y como las admirables obras concluídas hasta hoy no pueden compararse con los tesoros que tiene reservados la naturaleza para los que quieren hacerse dueños de ellos[34].

Humboldt suponía que la emancipación de las colonias españolas y portuguesas en América implicaría un desarrollo diferente en las Indias; igualmente, para las colonias africanas. Ello, a su vez, redundaría en beneficio del progreso de las ciencias y las artes. En razón a tal consideración, afirmaba:

> ¡Qué no podremos esperar de los esfuerzos del arte aplicado a la Naturaleza, el día en que las discordias terminadas, y después (sic) del establecimiento de instituciones libres, se despierte al fin el sentimiento del arte de esas altas regiones![35].

En el capítulo ya mencionado: "Influencia de la Pintura de Paisaje en el estudio de la Naturaleza", están plenamente definidas las ideas estéticas de Humboldt, cuya influencia es notoria en generaciones posteriores. La trascendencia de su obra no será sin embargo superada por ninguno de sus seguidores, bien porque carecían de la vasta y erudita cultura del sabio alemán, bien porque no poseen su capacidad de análisis y comprensión de los fenómenos naturales. Se puede decir que Humboldt constituye inclusive una excepción entre los viajeros extranjeros de tierras americanas. Su misión, aunque en principio de finalidad científica, se proyecta a casi todos los campos del saber, incluyendo la esfera de lo estético.

Puede afirmarse que Alejandro de Humboldt fue el descubridor estético de América e, igualmente, de Venezuela. Sin dejar de reconocer que este último territorio ya había sido objeto de descripción por los Cronistas de Indias, al igual que por connotados viajeros como Joseph Luis de Cisneros, quienes hicieron un recuento geográfico del nombrado territorio y de sus riquezas. No obstante, con la apreciación del ilustre alemán, la visión del territorio venezolano adquiere otra dimensión. La imagen legada de Venezuela servirá de acicate a otros eminentes viajeros, los cuales recorren también el territorio siguiendo sus huellas; entre ellos destacan: Karl Ferdinand Appun, Anton Göering y Ferdinand Bellermann. La apreciación de Humboldt sirvió también de estímulo a estudiosos venezolanos, quienes se dedicaron con pasión al conocimiento geográfico y, por ende, a la comprensión del país. En relación a ello, Pas-

cual Venegas Filardo dice:

> Pero habría de venir Alejandro de Humboldt a nuestra tierra, para darnos una hermosa visión de ella, para sembrar de inquietudes las iniciativas de nuestros estudiosos del siglo XIX, y para abrir derroteros a Vargas, a Fermín Toro, a Arístides Rojas, a Adolfo Ernst, a Agustín Codazzi, de lo que había de mirarse y estudiarse, clasificarse y sistematizarse dentro del espléndido panorama de la flora, de la fauna, de la minería, de la geología, de la hidráulica, de nuestro país[36].

1.3. EVOLUCION DE LA PINTURA VENEZOLANA DURANTE LA COLONIA Y EL SIGLO XIX.

La actividad pictórica venezolana durante el período colonial no escapa de la misma condición de dependencia del resto de actividades con respecto a la Metrópoli. Esto se evidencia en la penetración tardía de los estilos artísticos, y, como prueba de ello, se puede señalar en la segunda mitad del siglo XVIII el desarrollo del barroco por medio de la pintura de Juan Pedro López o de los pintores de la denominada Escuela de los Landaeta, cuyas actividades estuvieron muy relacionadas con la Catedral de Caracas.

Las particulares condiciones económicas en la Capitanía General de Venezuela, ya comentadas con anterioridad, explican en parte el poco aliento para la actividad artística en dicho territorio. En el siglo XVI, por ejemplo, apenas se comenzaron a construir las primeras iglesias en Coro y La Asunción. En torno a ellas, se desarrollaron las primeras actividades de carácter artístico, lo cual implicó además la necesidad de importar imágenes para estos templos.

Es necesario aclarar que habían pinturas y tallas desde el inicio de la conquista, y durante la colonización, las cuales fueron traídas por los soldados y frailes que participaron en uno y otro proceso. Como es sabido, el papel desempeñado por los representantes de la iglesia fue significativo, tal como lo demuestra el historiador venezolano Alfredo Boulton en su obra Historia de la Pintura en Venezuela. Epoca Colonial[37].

En el siglo XVII se incrementa la actividad artística y, también, la importación de imágenes. Las pruebas de tal incremento se localizan en las fuentes documentales de aquella época, específicamente en las Testamentarías del Registro Principal y en el Archivo Eclesiástico de la ciudad de Caracas[38]. Como fuente bibliográfica de consulta obligatoria sobre la actividad pictórica venezolana durante el período colonial, valga insistir en el ya citado estudio de Boulton por ser el más completo de los realizados hasta ahora. En esa investigación se demostró la existencia de tres mil ochocientas sesenta y siete pinturas en Caracas en el siglo XVII, lo cual indica que la pintura tenía una apreciable consideración social y que además hubo un patrimonio artístico copioso para aquel entonces. Desgraciadamente, hoy por hoy, casi no existen obras por diversas razones: desastres naturales, los saqueos de la guerra de independencia y de la guerra Federal, el influjo del clima tropical y, por si fuera poco, la ignorancia supina y la falta de conciencia conservacionista, así como la desidia el Estado venezolano en cuanto a la preservación del patrimorio artístico nacional.

La existencia de ese elevado número de pinturas coincide con el período de la consolidación de la actividad cacaotera, la cual, en el último cuarto del siglo XVII, constituía la base de la economía colonial. De acuerdo con la referida investigación, la procedencia de las pinturas era generalmente España, Nueva España (México) y Nueva Granada (Colombia); se puede añadir una supuesta producción local, así como deducir nuevos temas y técnicas en la pintura. Los temas más frecuentes eran los religiosos, aunque también se pintan "fruteros", "damaselas", "payces" y "florones"[39].

Aparte de los resultados obtenidos de las Testamentarías, Boulton reseña una serie de obras localizadas en las iglesias y en colecciones privadas. La mayoría son de autores anónimos, pero también descubre la obra de un artista que ha sido identificado como el "Pintor del Tocuyo"[40]. Este autor anónimo desarrolló su actividad pictórica durante la segunda mitad del siglo XVII, en una localidad de provincia reconocida como El Tocuyo (Estado Lara). La coherencia patente en dicha obra confirma un estilo propio, en el que se evidencia también la influencia española en cuanto a la temática religiosa; en general, la iconografía y los tipos representados en las pinturas muestran rasgos del prototipo europeo, con alguna que otra excepción.

Otro pintor destacado de aquella época fue Francisco José de Lerma y Villegas (?-1753), con rasgos manieristas en sus obras, quien evidencia diferentes influencias, particularmente: hispana, flamenca e italiana. Las pinturas de este autor se ubican en la

primera mitad del siglo XVIII, y por medio de ellas es posible constatar que, a pesar de la prohibición de comercio, al territorio de Venezuela llegaban grabados, estampas y productos de otros lugares. Esta comercialización se hacía quizás a través del mercadeo con México o con Puerto Rico. Se piensa también que otro medio fue el del contrabando, por la circunstancia geográfica de unas costas muy extensas en Venezuela y por la cercanía de la isla de Curazao, la cual pasó a ser posesión holandesa a partir de 1634.

Obras anónimas del período colonial se encuentran en el Museo Arquidiocesano de la ciudad de Mérida (Estado Mérida). Estas evidencian ciertos vínculos estilísticos con obras de Santa Fé de Bogotá, lo cual se explica por los nexos políticos de la referida ciudad andina con el Virreinato de la Nueva Granada. Cabe aclarar que, en 1777, la provincia de Mérida se integró al territorio de la Capitanía General de Venezuela, hecho por el cual dicha provincia dejó de depender de la Audiencia de Santa Fé.

Influencias diversas, incluso de distintas procedencias, es posible observarlas en la pintura venezolana del siglo XVII. Algunos pintores no se sabe si eran venezolanos o extranjeros, ya que en las fuentes documentales no hay informaciones precisas sobre los mismos. Una mayor coherencia pictórica muestra la producción del siglo XVIII, donde descollan algunas personalidades y un mayor número de obras que aún se conservan a resguardo. Al respecto, se debe señalar que la consulta de las Testamenterías arrojó un resultado de veinte mil treinta y ocho pinturas[41], solamente en la

ciudad de Caracas. Esto indica la importancia de la pintura para la sociedad venezolana en aquella época y la bonanza económica de las familias caraqueñas, al contar con un gran número de pinturas para adornar sus casas. Lógicamente, tal bonanza coincide con el auge de una actividad económica supeditada al cultivo del cacao, que, como fue señalado, constituyó la base de la riqueza en el siglo XVIII.

La producción pictórica de este siglo forma parte de la llamada tradición colonial. El estilo predominante es el barroco, inspirado en modelos particularmente españoles, destacando una proliferación de temas marianos. Dicha producción evidencia a la vez un cierto nexo con lo local, como es el caso de la obra "Nuestra Señora de Caracas", fechada en 1755, perteneciente actualmente a la Fundación John Boulton en la misma ciudad de Caracas. Dicha obra, atribuida a la escuela de los Landaeta, muestra a la ciudad de Caracas y, sobre ella, a la virgen María protegiéndola. Se conoce otra obra anónima con el mismo tema (Col. Concejo Municipal, Caracas), lo que demuestra una constante en relación al mismo tema.

Además de la temática religiosa, se desarrolla el tema del retrato. Los del siglo XVII son los más antiguos que se conocen, aumentando después su producción en el siglo XVIII. Estos retratos eran generalmente de representantes de la oligarquía criolla y de autoridades civiles y eclesiásticas, quienes posaban muy circunspectos y ceremoniosos. Se debe igualmente señalar una importante producción de obras representativas de la pintura popular,

evidencia y prueba de la existencia de una imaginería popular, la cual tiene una continuidad hasta el presente siglo con modos y técnicas de la tradición colonial. Puede afirmarse que el siglo XVIII es el período más importante y prolífico en cuanto a la pintura colonial, en donde ya se localizan pinturas regionales de un barroco tardío y, por ende, con obras que muestran elementos propio de lo venezolano.

En el siglo XIX, concretamente en 1821, Venezuela logra la independencia política de España. No obstante, se mantiene una identidad cultural, pues los modos y costumbres hispanos perviven en la sociedad venezolana, a pesar del fuerte sentimiento antihispano que se produce a raíz de la gesta independentista. Evidentemente, en el campo artístico la situación es la misma, con todo y que el mundo del arte tiene sus propias leyes que no se corresponden inclusive con los sucesos políticos o con los ámbitos geográficos.

Uno de los eximios representantes del siglo XIX es el pintor Juan Lovera (1878-1841), quien prácticamente vive entre dos épocas. Lovera obtiene su formación durante el período final del régimen colonial, y luego será tanto testigo como protagonista de los hechos independentistas. Su obra representa una continuación de la tradición colonial al desarrollar la temática del retrato en base al modelo dieciochesco: el personaje en el centro de la composición y, en el ángulo superior, el escudo de familia; en el inferior, una cartela donde aparece la información del nombre, cargo

o actividad ejercida por el personaje. No obstante, logra un nuevo aporte: el realismo del rostro, que es en verdad la captación sicológica del personaje retratado, lo cual establece una diferencia con la retratística colonial. Igualmente, los mismos personajes retratados son diferentes, porque estos son ahora ciudadanos de la sociedad republicana, principalmente personalidades civiles como el doctor José María Vargas (1786-1854): rector de la Universidad de Caracas, por decisión del Libertador Simón Bolívar, y paradigma de la moral y esencia republicana.

Juan Lovera, considerado el primer pintor del período republicano, se dedicará también a pintar temas con referencia a la independencia. Pintará, en 1835, "El tumulto del 19 de abril de 1810" y, luego, en 1838, "La firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811". Es decir, Lovera incorpora el tema histórico en la pintura venezolana, convirtiéndose por excelencia en el cronista que registra los acontecimientos cumbres de ese período. En cuanto al estilo de Lovera, vale decir que no tuvo una formación académica, como sucedió con la generalidad de los pintores venezolanos de la colonia por la falta de academias de pintura, recibiendo una enseñanza directa de otro pintor o en su taller de manera práctica. Representa, en todo caso, un continuador de la tradición colonial impregnado de la estética popular, quien a la vez aportará una nueva visión de la sociedad republicana al presentar sus protagonistas mediante una expresión de fuerte realismo.

En la primera mitad del siglo XIX, coexiste un grupo de pin-

tores que son considerados por la crítica como secundarios: ora por lo escaso de su obra, ora por la menor trascendencia de la misma. Sin embargo, estos pintores se diría que son representativos de la situación de un país empobrecido y arruinado por la guerra, lo cual se refleja evidentemente en el decaimiento de la pintura. Esta situación afectó a todos los sectores sociales, incluyendo a las familias más adineradas de la oligarquía criolla, que financiaron parte de los gastos de la guerra de independencia. No había disponibilidad de recursos para comprar obras de arte. La iglesia, igualmente empobrecida, ni siquiera tiene para reparar los templos gravemente afectados, tanto por el terremoto de 1812, como por los efectos destructivos de la misma guerra. Prácticamente, el principal cliente de los pintores no puede encargar ni comprar obras y, en consecuencia, la temática religiosa pasa a un segundo plano.

Otro aspecto a tomar en cuenta en el desarrollo de las artes plásticas en Venezuela, durante la primera mitad del siglo XIX, es el establecimiento de las primeras instituciones de enseñanza artística, las cuales, generalmente, se dedicaban a la enseñanza del dibujo. La pintura al óleo fue ejecutada por los artistas en forma privada. Posteriormente, en las escuelas públicas dependientes de la Diputación Provincial de Caracas, se crearon las cátedras de pintura al óleo que logran su mejor desarrollo a partir de la segunda mitad del citado siglo.

Al igual que las instituciones de enseñanza, la litografía adquirió gran importancia en esa época de la primera mitad del si-

glo XIX. Muchos artistas combinaron su actividad pictórica con la litografía, como son los casos de Ramón Irazábal (?-?), Carmelo Fernández (1810-1887) y Ramón Bolet Peraza (1837-1876). El primer taller de litografía fue establecido por el coronel Francisco de Paula Avendaño (1792-1870) en La Guaira, quien hizo varios retratos entre los años de 1823 y 1825; el pintor Juan Lovera participa por cierto de esta experiencia[42]. En el año de 1830, el taller de litografía fue vendido al impresor Antonio Damirón. La actividad más notable realizada por Damirón fue la impresión de barajas o naipes en colores, realzados en planchas de madera. Estos naipes eran distribuidos al resto del país, pero bajo el engaño de ser importados directamente de España. Tiempo después, el taller pasó a manos de los alemanes Müller y Stapler, quienes se dedicaron a la litografía entre 1843 y 1844.

Desde la segunda década del siglo XIX, se inician las visitas al país de pintores extranjeros de distintas procedencias. Estos artistas aportarán nuevas temáticas, estilos y técnicas a la pintura venezolana. Se podría decir que traen además la influencia romántica, y que son iniciadores de la temática paisajística en la misma pintura venezolana. Así mismo, introducen una tendencia neoclásica en el retrato, contrastando particularmente con el realismo del pintor Juan Lovera. Para aquella época, está en pleno desarrollo la temática del costumbrismo en las obras tanto de los pintores extranjeros como de los venezolanos, específicamente en la segunda mitad del referido siglo. Hacia los finales de dicho período, los pintores venezolanos en particular lograrán en

sus obras un paisaje verdaderamente nacional, previo al desarrollo de la pintura de historia que fue impulsado por el gobierno del General Antonio Guzmán Blanco.

1.4. PINTORES EXTRANJEROS DEL PAISAJE VENEZOLANO.

Como ya se apuntó, durante el siglo XIX, el territorio de Venezuela fue objeto de innumerables visitas por parte de viajeros de diferentes países. El itinerario de sus visitas ha sido estudiado por distintos autores en diversas épocas, destacando entre tales estudios: la obra ya citada de Pascual Venegas Filardo bajo el título Viajeros a Venezuela en los Siglos XIX y XX, en la que se estudian los aportes de estos expedicionarios en el desarrollo particular de la disciplina geográfica. Así también, la obra de Margarita G. de Blay titulada Contribuciones a la Bibliografía de viajes y exploraciones de Venezuela[43], donde se recopilan cuatrocientos setenta y seis referencias bibliográficas sobre los diferentes personajes que visitaron a Venezuela. Otro autor es el ya nombrado Alfredo Boulton, quien dedica un capítulo titulado "Otros Pintores Criollos y Extranjeros", en su Historia de la Pintura en Venezuela[44], al análisis del aporte artístico de estos pintores al arte venezolano. Por último, la tesis de Berenice Daes de Ettedgui, Pintores y Dibujantes Extranjeros en el Siglo XIX venezolano: Nacionalidad, permanencia y producción[45], la cual constituye hasta ahora el estudio más completo sobre el tema.

En particular, Daes de Ettedgui hace un registro de la pre-

sencia de cuarenta y nueve pintores extranjeros en Venezuela. Conforme con las nacionalidades, el registro es el siguiente:

a) Franceses: M. H. Garneray, Lessabe, Louis Garneray Mouls, Jean Baptiste Louis, Barón de Gros, Jean Feuille, Arnaud Paillet, Teodore Lacombe, doctor Lebau, Eugenio Farjonel, Camille Pissarro, P. Crabarsol, Daville, Auguste Morisct, Eugéne Thirion-Montauban.

b) Ingleses: Henry Morris Meyer, Robert Ker Porter, Jhon Morrinson, Lewis B. Adams, Joseph Thomas, Henry Butler, Henry Alexander Wichham, James Mudie Spencer.

c) Italianos: Onofre Padroni, Francisco Davegno, Luis Bincinetti, Luis Fontana, Rafael Balzaretti, Arturo Faldi.

d) Alemanes: Ferdinand Bellermann, Federico Lessmann, Hermann Karsten, Teofilo Schmidt, Karl Ferdinand Appun, Anton Göering.

e) Españoles: Miguel Navarro y Cañizares, Julián Oñate, Ordoñez.

f) Holandeses: Meinhardt Johannes Retemeyer, Henrique Van Lansberge, Jhon D' Pool.

g) Colombianos: Luis García Hevia, Luis García Beltrán, Alberto Urdaneta.

h) Daneses: Fritz George Melbye.

i) Portugueses: Josef Seixas.

j) Dominicanos: Rafael Bastidas.

k) Estadounidenses: George Catlin.

Se puede agregar a tal registro al pintor alemán Carl Geldner y al estadounidense Allen Voorhess Lesley, cuyas obras se conocieron recientemente en Venezuela, por medio de la exposición "Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899", la cual fue organizada por la Fundación Galería de Arte Nacional en 1993. Por último, cabe mencionar al pintor Francisco Dragani, cuyo apellido permite suponer un origen italiano.

El número relativamente alto de visitantes extranjeros en Venezuela se diría que obedece a diferentes razones. Algunos vienen con objetivos específicamente científicos, pero eran a su vez pintores, como son los casos de Bellermann y de Göering. La mayoría, aproximadamente treinta y cinco, eran pintores profesionales, los cuales vivieron de la pintura durante su estadía en el país. De estos, cuatro ejercieron labores docentes de modo privado: M. H. Garneray, Luis García Beltrán, Mouls y Lessabe; asimismo, cuatro se desempeñaron como pintores en el sector oficial, ejecutando obras de encargo[46].

Entre ellos once aproximadamente eran pintores aficionados, es decir, pintaban por puro gusto y sin fines de lucro, como es el caso de Meinhardt Johannes Retemeyer. Hubo además comerciantes como James Mudie Spencer y diplomáticos como Sir Robert Ker Porter, Cónsul de la Gran Bretaña. Otros son acompañantes de exploradores como Jhon Morrinson y A. Morisot; científicos como Karsten y Karl F. Appun, pero había también aventureros como Melbye y Pissarro.

Evidentemente, resulta muy variada la ocupación de estos visitantes, al igual que varía el tiempo de su permanencia particular en Venezuela. Algunos permanecieron muchos años, otros sólo unos meses. De hecho, la importancia de sus obras es proporcional a la calidad y trascendencia alcanzada, así como por el tiempo de su permanencia en el país.

Estos visitantes vienen al país aproximadamente entre 1825 y 1885. No obstante, como bien apunta Daes de Ettedgui, hay lapsos de un mayor número de visitas, como sería el de 1830 a 1848 y el de 1870 a 1888, considerados además como los momentos históricos de mayor afluencia de visitantes. En el primero, destacan nueve pintores franceses, cinco ingleses y tres alemanes; mientras que en el segundo aparece un registro de quince visitantes.

La mayor o menor afluencia de visitantes no era un hecho casual, ésta se corresponde realmente con la situación política, social y económica que impera en Venezuela. Esta situación es necesario revisarla con objeto de comprender mejor el momento en que actuaron los viajeros y si la misma influencia de dicha situación influyó para su permanencia en el país.

1.4.1. SITUACION HISTORICO-POLITICA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

En el siglo XIX, Venezuela logró disolver el vínculo colonial con España. Esto implicó un largo proceso, iniciado el 19 de

abril de 1810, cuando a petición de los cabildantes y con el apoyo del pueblo de Caracas, se exige la renuncia del Capitán General Vicente Emparan. Luego, dicho proceso continúa con la Declaración de la Independencia que fue acordada por un Congreso Constituyente el 5 de julio de 1811. A partir de entonces, se inició una larga y sangrienta guerra que culmina el 24 de junio de 1821, fecha de la Batalla de Carabobo, logrando derrotar el ejército patriota a las fuerzas españolas y, por consiguiente, su expulsión definitiva del territorio venezolano.

Previa a la independencia, Venezuela se unió con la Nueva Granada para formar la República de la Gran Colombia, la cual, por diversas razones, fue disuelta posteriormente. El año de 1830, no sólo es la fecha de la referida disolución sino también la del inicio de la vida independiente de la República de Venezuela. En mayo de ese mismo año, se reunió un Congreso en la ciudad de Valencia —actualmente, capital del Estado Carabobo—, promulgándose una nueva Constitución Nacional el 22 de septiembre del citado año. Esta carta magna establece un régimen centro-federal, con el fin de conciliar a los defensores de ambas tendencias. Establecía además elecciones indirectas, al igual que un sufragio restringido a quienes supieran leer y escribir y gozaran de solvencia económica. Según la referida Constitución, la Cámara de Representantes se elegía por cuatro años y la del Senado era renovada por elección indirecta cada dos años. El Presidente y Vice-presidente de la República eran elegidos por cuatro años[47].

Para J. M. Siso Martínez, la Constitución de 1830 responde a los intereses del grupo dominante: la oligarquía criolla, ya que se sentían con derecho por su participación en la causa independentista y su acción en procura del triunfo patriota. Continuó por tanto la desigualdad social y no fue abolida la esclavitud como reclamaban las masas, las cuales, en gran medida, fueron responsables de la victoria. Por eso, denomina a este período —al igual que otros autores— el de la Oligarquía Conservadora[48].

En aquel entonces, el general José Antonio Páez fue elegido Presidente Constitucional para el período comprendido entre 1831 y 1835. El prestigio alcanzado como caudillo de la guerra de independencia, así como la actuación en favor de la separación de Venezuela de la Gran Colombia, inciden en su condición de hombre poderoso, que, a la par, logró conciliar los intereses de la oligarquía civil. Durante su mandato, el Presidente Páez logra "...echar las bases evolutivas para el desarrollo de la República. Agotado por la guerra, con una economía desecha y con una situación social agudizada por el licenciamiento de los soldados, el país pudo salir adelante sin mayores frustraciones..."[49].

El siguiente período presidencial, que correspondía a los años 1835-1839, estuvo encabezado por el doctor José María Vargas, quien llegó a la presidencia por el apoyo de un grupo civilista. Sin embargo, el Presidente Vargas no pudo concluir la presidencia, debido a la oposición por parte de algunos representantes del sector militar. Estos desarrollaron una campaña de rumores y des-

crédito en contra del nombrado Presidente, lo que le obliga a presentar su renuncia al Congreso. La renuncia no es aceptada, y, el 8 de julio de 1835, estalla un golpe militar, cuyo autor intelectual fue Pedro Carujo. A la intentona se le denominó Revolución de las Reformas, porque supuestamente la causa principal era la reforma de la Constitución de 1830. El golpe fracasó por la intervención del general Páez, en su condición de jefe del ejército nombrado por el Presidente Vargas. Las hostilidades continuaron y el Presidente Vargas decidió retirarse definitivamente por medio de la renuncia irrevocable en mayo del año 36. Le sucedió el Vicepresidente Andrés Narvarte hasta enero del 37; luego, fue elegido el general Carlos Soublette como nuevo Vicepresidente, el cual terminó el período presidencial en enero del año 39.

Para el nuevo lapso, correspondiente a los años 1839-1843, fue elegido nuevamente el general Páez y, para el siguiente, comprendido entre 1843 y 1847, el general Soublette. Exceptuando a la Revolución de las Reformas y algunos otros alzamientos de menor importancia, se puede decir que hubo una relativa paz entre los años de 1830 y 1847, pues al menos se mantuvo el hilo constitucional.

El historiador venezolano Augusto Mijares considera que este período fue extraordinariamente bueno desde el punto de vista económico, si se compara sobre todo con la situación reinante en los últimos años de la unión grancolombiana. Las exportaciones agrícolas aumentaron, casi hasta un triple, con la sola excepción del añil. No obstante, a partir del año 42, se presenta una crisis

económica que será un caldo de cultivo para el descontento y la oposición al gobierno de turno[50].

Esta oposición se acentuará por la promulgación de la ley del 10 de abril de 1834, llamada también "ley de usura". Dicha ley favorecía los intereses de los comerciantes que eran partidarios del liberalismo económico, en detrimento de los agricultores que eran a su vez afectos a la idea de la intervención del Estado, en asuntos económicos[51].

El descontento por la aplicación de esta ley genera una fuerte oposición al gobierno, comandada en un principio por los sectores agrícolas y, luego, por otros sectores considerados marginales en la sociedad. Este descontento a la larga será dirigido por el Partido Liberal, que surge en 1840, junto con la aparición del periódico EL VENEZOLANO, fundado por Antonio Leocadio Guzmán, quien también funge como ideólogo del nuevo partido. Los liberales proclamaron que eran los únicos progresistas y populares; mientras que a sus adversarios políticos los denominaron oligarcas o conservadores, considerándolos como representantes de los privilegios y de la continuidad en el poder[52].

De este período es importante destacar además la actividad diplomática por su intensidad. Efectivamente, el gobierno venezolano celebró diversos tratados, entre ellos: con los Países Bajos en 1831, con la Gran Bretaña en 1834, con los Estados Unidos en 1836, con Francia en 1833 y 1844, con Suecia y Noruega en 1841 y,

en 1845, con España, mediante el cual fue reconocida la independencia de Venezuela.

Estos tratados regulaban el comercio entre Venezuela y las otras naciones, lo que servía para atraer además al país a comerciantes y visitantes interesados en conocerlo. Obviamente, la apertura de las fronteras y el ambiente de una relativa paz y estabilidad política, explica, en cierta forma, la presencia de numerosos visitantes extranjeros y, entre ellos, pintores.

En suma, como se apuntó anteriormente, en el período de la llamada Oligarquía Conservadora es posible constatar la presencia de diez y siete pintores en Venezuela. Entre estos puede hacerse una selección para señalar a los que orientaron su actividad plástica hacia la pintura de paisajes, o los que, dentro de su producción, plasmaron representaciones del mismo tipo[53].

1.4.2. SIR ROBERT KER PORTER.

Este personaje nació en Durhan (Escocia) el año de 1777 y murió en San Petersburgo (Rusia) el 4 de mayo de 1842. Arribó a Venezuela en 1825, como Cónsul de la Gran Bretaña en Caracas; más tarde, fue Encargado de Negocios, permaneciendo en el país hasta 1840.

Además de diplomático, Porter era un artista. Había estudiado en la Real Academia de Londres y poseía experiencia pictórica[54].

En Venezuela, su actividad diplomática fue compartida con la actividad artística, produciendo obras tanto de retrato como de temas religiosos, costumbristas, emblemáticos y paisajes. Sin embargo, en la susodicha nación, existen pocas obras de Porter, entre ellas un retrato del general José Antonio Páez con fecha de 1828 (Col. Museo Bolivariano) y unos tres paisajes realizados en diferentes técnicas. En cambio, en el Museo Británico de Londres, específicamente en el Departamento de Impresos y Dibujos, se conservan siete paisajes venezolanos[55]. Porter escribió un Diario, traducido por Walter Dupouy en 1966, con el título de Sir Robert Ker Porter en Caracas, en donde aparecen reproducidas sus obras.

Los paisajes venezolanos del Museo Británico se refieren a la ciudad de Caracas y sus alrededores. Hecho casi inevitable, puesto que la mayoría de los visitantes generalmente llegaban al Puerto de La Guaira y, luego, por el viejo camino de los españoles, arriban a Caracas. Aquel trayecto por el viejo camino ofrecía a la vista un variado paisaje; se ascendía primero hasta un lugar llamado La Venta y después se bajaba, divisándose en lontananza el valle de Caracas. Era en verdad una impresión visual inolvidable que fue representada por la mayoría de los pintores.

Porter en particular representó a Caracas desde diferentes ángulos. Algunas vistas panorámicas como la del dibujo "El Valle de Caracas" (.), una especie de dibujo que ofrece una visión lejana del valle con la ciudad al pie de la montaña de El Avila —conocida también como Guarariarepano, voz indígena que significa

probablemente Lugar de Dantas[56]—. El acento de la representación se concentra en la parte inferior, con muy poco espacio, quedando así casi tres cuartas partes de la superficie del dibujo para la representación de la montaña que apenas está dibujada. Este motivo de la ciudad y la imponente montaña inaugura un modelo iconográfico que será repetido por más de un siglo en la pintura venezolana. Prácticamente, se inicia el paisajismo con una temática urbana: la ciudad de Caracas, centro del poder y de la hegemonía política, que impondrá también su hegemonía en la plástica nacional.

En la obra titulada "Vista de Caracas" (Lam.28,Cat.144),Porter presenta una visión cercana de la ciudad, donde se aprecia una parte de sus monumentos y la flora de alrededor. Es en realidad un sector de la ciudad, destacando las torres de las iglesias y los muros derruidos, como restos de los escombros del terremoto de 1812. Destaca además un personaje a escala muy reducida en el primer plano. Se diría que es una obra caracterizada por el dibujo ágil, preciso y meticuloso, al igual que es un importante documento histórico de la ciudad. Por cierto, las vistas de la ciudad donde aparecen zonas en ruinas, se convertirá también en un motivo que repetirán posteriormente otros artistas.

Porter realizó igualmente algunas obras con vistas de localidades del interior del país y con escenas de faenas rurales, las cuales estaban ejecutadas en la técnica de aguada y tinta sobre papel. Ejemplo de ello son las obras "Lugares de Valencia" con fe-

cha de 1832 (Lam.29,Cat.147) y "Recogiendo ganado en los llanos de Apure" de 1832 (Col. Ignacio Iribarren hijo y Sra., Caracas)[57]. Ambas representaciones ofrecen una diferencia notable con relación a los dibujos comentados anteriormente, quizás debido a la técnica artística empleada. En estos se presentan paisajes propios de la tradición paisajística inglesa, es decir, la naturaleza representada sin contornos muy definidos y envuelta en una especie de bruma, una verdadera transmutación de la naturaleza venezolana. Al representar una faena llanera lo hace bajo la óptica costumbrista: los habitantes del país se convierten por tanto en "tipos", motivos exóticos dignos de inventario.

Porter desempeñó un importante papel público. Por su rango diplomático, conoció connotados personajes de la política venezolana, lo cual le valió no pocas simpatías, como las del Cónsul norteamericano Williamson, quien en su Diario hace continuas referencias a Porter, llenas de sarcasmo, fruto del avinagrado carácter del estadounidense[58]. De la misma manera, la actividad consular de Porter sirvió muy "adecuadamente" a los intereses de la Gran Bretaña, en detrimento por supuesto de Venezuela. Al respecto, la obra La verdad sobre nuestra Guayana Esequiba de Horacio Cabrera Sifontes explica la actuación de Sir Robert Ker Porter[59].

1.4.3. MEINHARDT JOHANNES RETEMEYER.

La existencia de este pintor se conoce a través de la publicación relativamente reciente del libro de Hans Rheinheimer Key:

Topo, Historia de la colonia escocesa er las cercanías de Caracas 1824-1827[60]. Según parece, el autor había adquirido catorce acuarelas sin firma en Dusseldorf (Alemania), en las cuales se representaban lugares de los alrededores de Caracas. Esto lo impulsa a una investigación para clarificar la autoría de dichas acuarelas, y, como resultado de la investigación, escribe el citado libro Topo[61].

Meinhardt Johannes Retemeyer nació en Amsterdam, el 21 de diciembre de 1798, y murió en Wrexhan, país de Gales, el 24 de abril de 1884. Su presencia en Venezuela obedece a una misión oficial, esto es: encargado por el gobiernc inglés para investigar los problemas de una colonia de inmigrantes escoceses establecidos en Topo, lugar cercano a Caracas. El establecimiento de la colonia se había hecho de acuerdo con lo estipulado entre los gobiernos de Venezuela y Colombia junto con la Sociedad Colombiana de Agricultura de Londres, según versión de la firma Hemmig, Grahan y Parales. En el acuerdo se contemplaba traer grupos de emigrantes para que laboraran en tierras baldías del país. No obstante, a los colonos escoceses no les agradaron las tierras otorgadas por el gobierno venezolano para el cultivo de café, añil y algodón, motivo por el cual decidieron elevar una prctesta ente la citada Sociedad.

Al parecer, el holandés Retemeyer tenía como misión realizar una inspección en la colonia. Llegó a Venezuela el 21 de noviembre de 1825 y permaneció hasta el 28 de febrero de 1826. Una vez

establecido, entró en contacto con Porter, quien por su mismo cargo debía de ocuparse en tratar de resolver estos problemas. Los dos pintores visitan Topo, La Guaira, Caracas y sus alrededores. Precisamente, estos lugares corresponden a las acuarelas realizadas por Retemeyer, las cuales, generalmente poco conocidas, son identificadas con los siguientes títulos: "Caracas, vista de la ciudad hacia el valle de Antímano", "La Guaira", "Una vista de Caracas. Testimonios memorables del terremoto de 1812", "Casa rural venezolana","La Silla de Caracas", "Alrededores de Caracas. Residencia campestre del Marqués del Toro", "Topo, Casa para los colonos", "Viaje de la tierra firme para los Estados Unidos, 28 de febrero de 1826", "Hacienda de café en Topo", "Tanques de añil en Topo", "Vestimentas criollas", "Vista del valle de Topo con su vegetación xerófila" y "La casa larga de los colonos", todas ellas pertenecientes a la colección de Hans Rheinheimer Key[62]. Estas pinturas fueron realizadas con la técnica de la acuarela sobre papel, no tienen fecha pero se supone que su factura se corresponde con la estadía de Retemeyer en el país.

La acuarela titulada "Caracas, vista de la ciudad hacia el valle de Antímano" (Lam.26,Cat.139), en pequeño formato de 22.3 x 28.6 cm, constituye un ejemplo del estilo de Retemeyer. En dicha acuarela se ofrece una vista de la ciudad de Caracas, con sus techos rojos y tendida al pie de los cerros. Son en verdad tonos muy tenues y suaves, en gris, malva, rosa, amarillo y el verde-gris de la vegetación; en pequeñas zonas, ocupando un primer plano, se muestra una escena bucólica, apacible, como una especie de visión oní-

rica o de imagen trasmutada por el recuerdo, quizás sea de Holanda. Los cerros dibujados en forma escalonada, se diferencian por el color que es usado de manera muy diluida. Pareciera que a Retemeyer le resultara difícil desprenderse del color de la campiña holandesa y de su cielo, por eso se habla de trasmutación del paisaje. En propiedad, es el trópico atemperado por el ojo de un holandés, es decir, Retemeyer no pudo enfrentar la intensidad y los efectos de la luz tropical, ni captar el color de las zonas que alcanzó a visitar. De la propia representación se infiere que el nombrado pintor tuvo posiblemente alguna formación académica, pues, aunque se desconocen datos al respecto, las proporciones entre los elementos de la composición están bien logrados. Conforme con lo investigado por Rheinheimer Key es posible deducir que Retemeyer era un pintor aficionado y que no tenía una producción plástica antes de su llegada a Venezuela[63].

1.4.4. FERDINAND BELLERMANN.

El pintor alemán Ferdinand Bellermann nació en Erfurt el 14 de mayo de 1814 y murió en Berlín el 11 de agosto de 1889. Estudió en la Escuela de Arte de Weimar, en donde ingresó en 1828, recibiendo clases del profesor Heinrich Meyer. En 1833, Bellermann ingresó en la Academia de Berlín, dedicándose a estudiar pintura paisajística con Karl Blechen (1789-1840); también recibió clases particulares de August Wilhelm Schirmer (1802-1866). Obviamente, Bellermann estuvo bajo la influencia de estos maestros. El profesor Meyer era clasicista, estudiaba la naturaleza a través de diferen-

tes artistas, sin copiar del natural; en cambio Karl Blechen ejerció otro tipo de influencia en Bellermann, quizás más determinante. Blechen fue realmente un artista muy importante, al punto que la doctora Helga Weissgäber, en su texto sobre la vida y obra de Bellermann, dice lo siguiente:

> ...Blechen es considerado precursor alemán del impresionismo; una apreciación justificada, aun cuando en su obra se encuentran muchos trabajos de marcado carácter romántico. En Italia, Blechen había conocido las pinturas inundadas de luz de William Turner (1715-1851) y había pintado al aire libre algunos esbozos al óleo que retomaban las propuestas de Turner sin copiarlas. Como profesor de la Academia, Blechen (...) llevaba a sus alumnos a los alrededores de Berlín para enseñarles el trabajo artístico en la naturaleza[64].

La doctora Renate Löschner ya había apuntado por su parte esta característica de Blechen al informar que le gustaba el estudio libre de la naturaleza especializándose en la representación de bosques[65]. Obviamente, Bellermann estaba influido por esta actitud hacia la naturaleza, lo cual se nota posteriormente en las obras realizadas en Venezuela.

Respecto a la influencia recibida de Schirmer, la misma doctora Weissgäber indica:

> La influencia artística de Schirmer sobre su alumno y posterior sucesor no es tan clara como la de Blechen. Schirmer había conocido en Italia el arte de Turner, e incluso al pintor mismo, pero al parecer lo cautivó más profundamente la clásica composición paisajística de Claude Lorrain, con esa estructura según las leyes de la escenografía teatrales y en ese sentido el mismo influyó sobre otros[66].

Más adelante, añade:

> Si bien es cierto que la influencia de los profesores de la Academia fue la más determinante para Bellermann, no hay que pasar por alto que también tuvo importantes motivaciones de otros pintores: del suizo Alexander Calame (1810-1864), pintor de los Alpes, del noruego residenciado en Dresden Christian Clausen Dahl (1788-1857), del arquitecto y pintor berlinés Karl Friederich Schinkel (1781-1841), para nombrar sólo a los mas importantes junto con Caspar David Friedrich (1774-1840), principal figura de la pintura romántica alemana[67].

Se transcribieron los juicios de estas investigadoras alemanas para poner en evidencia las influencias recibidas por Bellerman, lo cual habla de una sólida formación académica que se inspiraba en los más importantes pintores europeos. Esto corrobora que Bellermann, entre los artistas extranjeros que visitaron a Venezuela, fue uno de los de mayor nivel profesional.

La influencia y la ayuda de Humboldt en el caso de Bellermann fue importante, ya que intercedió ante Federico Guillermo IV, rey de Prusia, apoyando los planes del pintor para viajar a Venezuela. Recomendándolo y sugiriendo la importancia del paisaje del país para complementar el conocimiento alemán sobre las selvas tropicales. Debido a su intercesión, Bellermann logró una ayuda de cuatrocientos taleros para el viaje. Esta ayuda de Humboldt en relación al viaje de Bellermann ha sido objeto de equivocaciones que se han repetido en la bibliografía sobre el pintor. Al respecto, la citada doctora Weissgärber aclara lo siguiente:

> No obstante, Humboldt no fue el promotor de este viaje, como tampoco es cierto, como se lee con frecuencia en algunas publica

> ciones, que fuera una encomienda del Rey de Prusia, aunque esta impresión puede surgir de la carta de recomendación de Humboldt para Bellermann. La expresión de Humboldt 'viaja por encargo de su majestad', tenía únicamente la intención de allanarle todos los caminos al pintor. Por una nota del escultor berlinés y director de la Academia, Gottfreid Schadow (1764-1850), se sabe como se dio realmente este viaje:
>
> 'Un comerciante hamburgués, propietario de una oficina comercial en Puerto Cabello, en el Estado de Venezuela, y dueño de un barco de vela, vino hasta aquí para llevar consigo varios artesanos y un pintor paisajista, Bellermann, uno de los alumnos del Prof. Schormer, se decidió a hacer este viaje'[68].

Este comerciante de Hamburgo era Carl A. Rühs, quien posteriormente fue nombrado Cónsul de Prusia en Puerto Cabello[69]. Bellermann llegó al puerto de La Guaira en julio del año 1842, y permaneció en el país hasta el año 46. Durante su estancia, recorrió extensamente el territorio venezolano, realizando gran número de pinturas y bocetos. Llevaba un diario de sus experiencias, donde narraba el recorrido por el país, haciendo además anotaciones de los lugares visitados: los personajes que conoció, el paisaje y sobre algunos hechos históricos que presenció como la repatriación de los restos del Libertador Simón Bolívar[70].

Vivió en Caracas, pero recorrió Macuto, Maiquetía, La Guaira, Antímano y la Colonia Tovar, fundada para aquel entonces por Agustín Codazzi en 1842. En particular, Bellermann realizó vistas de la Colonia Tovar, las cuales constituyeron el primer registro visual de la misma[71]. Luego avanzó hacia la región central venezolana, visitando poblados como La Victoria, San Mateo, Maracay y Valencia, así como el lago de Valencia y el camino entre Puerto Cabello y San Esteban.

Visitó la Cueva del Guácharo en 1843, acompañado del científico alemán Karl Moritz y el belga Nickolaus Funck; habían emprendido el viaje desde Cumaná, pasando por Cumanacoa y Caripe. La visita a la cueva fue motivada por la narración de Humboldt, la cual incluso contaba con un croquis que Bellermann utilizó.

Otro de los viajes fue una expedición al río Orinoco en 1843. Salió de Puerto Cabello hasta llegar a la entrada del río, visitando en su recorrido a Curiapo, Sacupara, Los Castillos de Guayana y las Barrancas; luego, llegó a Angostura y al pueblo de Soledad.

También realizó un viaje a la cordillera de Mérida, región que Humboldt no pudo visitar. No obstante, desde Alemania, el insigne viajero logró que se le confirieran a Bellermann los recursos para efectuar la visita a la nombrada también Sierra Nevada. Según parece, para Humboldt era necesario el conocimiento de la región de los Andes venezolanos porque deseaba establecer una comparación con las sierras que visitó en México[72]. Bellermann realizó el viaje en el mes de octubre de 1844, en compañía de Karl Moritz. Partieron de La Guaira rumbo a Maracaibo, a su paso exploraron el Lago de Maracaibo y luego pasaron a La Ceiba. Siguieron la ruta de la región del Estado Trujillo, visitaron numerosas poblaciones hasta llegar a Mérida en el mes de noviembre. Permanecieron en esta ciudad hasta mayo del año siguiente, regresando después a Caracas.

Respecto a su actividad artística en Venezuela, Bellermann

realizó aproximadamente ciento treinta y dos óleos con vistas de diferentes regiones, de formatos que no exceden de 40 x 50 cms., al igual que numerosos dibujos a creyón[73]. La mayoría de estas obras pertenecieron al Rey de Prusia, luego pasaron a las colecciones de los Museos Estatales de Berlín Oriental. El historiador venezolano Alfredo Boulton informa empero que algunas obras de Bellermann, cuyos bocetos originales se encuentran en Berlín, pertenecieron a los coleccionistas Alberto y Federico Vollmer Boulton[74].

La temática de la obra de Bellermann es fundamentalmente paisajística. En su largo recorrido por el país fue plasmando la mayoría de los lugares visitados. Realizó vistas panorámicas de ciudades como Caracas, La Guaira y Mérida, particularmente de sus calles. Asimismo, plasmó instalaciones portuarias como las de Puerto Cabello, de Maracaibo y de Angostura. Pintó igualmente edificios y algunas ruinas de arquitecturas, como la iglesia y ruinas del convento de Caripe (Lam.1,Cat.5), la iglesia de las Mercedes en Caracas (Lam.3,Cat.35), el viaducto e iglesia de La Trinidad y algunos barrios destruidos por el terremoto de 1812. Podría decirse que las ruinas fueron motivo de atención de muchos pintores extranjeros, lo cual obedecía a un gusto romántico.

Sin embargo, en el paisaje es donde desarrolla mejor Bellermann sus cualidades. Se puede tomar como ejemplo "Lugar de bañarse en San Esteban" (Lam.9,Cat.64), en el que representa un romántico lugar de la naturaleza, destacando la figura de una joven vestida de blanco, de pie sobre una piedra, con su cabellera abundante al ai-

re. La figura se refleja en el agua del río. Hay un contraste entre la zona clara iluminada del agua, donde está también la joven, y la espesa vegetación tanto del lado derecho como del fondo. En el plano superior izquierdo, la silueta de la montaña aparece entre nubes. La vegetación frondosa y espesa hace el efecto de marco a la escena; una mata de plátano, cuyas hojas están perfectamente definidas, al igual que las demás plantas de alrededor, hablan del afán descriptivo de Bellermann en relación a la naturaleza. Sobre este aspecto, la ya citada autora Löschner opina que "Bellermann analizaba, con mayor intensidad aún, la naturaleza tropical, tratando de destacar en la representación artística lo típico de la naturaleza y, al mismo tiempo, hacer visible lo relacionado con ella"[75].

Bellermann, como la mayoría de los pintores extranjeros, no escapó a la tentación de representar lo que él tituló "Antiguo camino colonial entre Caracas y La Guaira" (Lam.6, Cat.45). En verdad, su representación constituye un hermoso documento descriptivo de aquella vía. En el primer plano, aparecen los restos de un edificio, la muralla, los arrieros y sus mulas; al fondo, las hermosas montañas parcialmente nubladas. Los efectos de sombras, el tono ocre, los verdes oscuros entremezclados con el verde seco, contribuyen al logro de una impresión bucólica, apacible, de tiempo detenido. La violenta luz del trópico, así como los contrastes que ésta produce a diferentes horas, está tamizada por la sensibilidad europea, podría inclusive decirse: atenuada. Sin embargo, Bellermann es un hábil colorista, logra en esta obra una armonía de amarillos, ocres

y verdes que equilibran la composición. Demuestra una vez más su espíritu descriptivo al representar fielmente las técnicas constructivas de las casas, es decir, se puede apreciar la construcción de bahareque, la tapia y su armazón, así como los cantos de la muralla.

Otro ejemplo lo constituye "Grupo de árboles altos en un río del valle de Caracas"(Lam. 4,Cat. 36), con fecha de 1844-45, donde se aprecian las mismas cualidades coloríst:cas y el detallismo en la representación de las plantas; valga apuntar que había aprendido con su amigo Karl Moritz a reconocer y diferenciar las especies tropicales, convirtiéndose incluso en un experto[76]. Visualmente, el grupo de palmeras constituye el elemento más importante de la representación; al fondo, aparecen las montañas parcialmente nubladas, que, como masas del relieve, están muy definidas geológicamente. Hay diferencias notables en la pincelada: en el primer plano es larga y fluida, mientras que en las plantas es corta y precisa; en las montañas se combina para definir mejor sus características. Según la ya nombrada Löschner:

> Bellermann adoptó conocidos motivos del paisajismo europeo que se basaba esencialmente en el paisaje ideal del siglo XVII. La suposición de que Bellermann tenía semejantes asociaciones es confirmada por declaraciones del pintor en sus diarios de viaje: en el paisaje tropical, contemplando escenas de la naturaleza particularmente impresionantes, le venían a la memoria paisajes de los "Viejos Maestros", comparaciones de Salvator Rosa y Claude Lorraine, los 'magníficos efectos' que causa la luz tropical. En un paisaje de montaña de Venezuela quiso ser algo 'italiano' a pesar de que en aquella fecha no había conocido aún personalmente Italia[77].

Hay un tipo de paisaje en la producción de Bellermann que no debe pasarse por alto y en el cual se manifiestan de modo particular efectos lumínicos: los atardeceres. En estos, el pintor sublima el paisaje alcanzando resultados de gran lirismo y belleza, como en la obra "Atardecer en el Golfo de Cariaco"(Lam.8,Cat.58), de fecha 1874 (Col. privada). Dicha representación es cónsona con la concepción romántica del paisaje, en la que grandes masas vegetales de tono marrón —ubicadas a la derecha e izquierda de la obra— hacen el efecto de marco, contrastando con un cielo donde las gamas del naranja, amarillo y rosa crean una atmósfera cálida, destacando además en el horizonte el círculo del sol en color crema. Es indudable que la naturaleza venezolana impactó favorablemente a Bellermann, manifestándose ese agrado en los maravillosos atardeceres realizados sobre diferentes zonas del país, entre ellos: "Anochecer en el Manzanares cerca de Cumaná" (1845), "Vista de Puerto Cabello" (1845), "Punta de Chocolate, paisaje de Maracaibo al ponerse el sol" (1844-1845), "Costa de La Guaira a la caída del sol" (1844-1845), "Atardecer en el Puerto de la Guaira" (s/f), "Atardecer en el Valle de Antímano" (1856). En estas obras, Bellermann no captó en realidad el color local, ni logró tampoco desprenderse de su concepción romántica del paisaje. No obstante, la sublimación lograda en tales obras permite calificarlas quizás como los más hermosos paisajes venezolanos pintados en el siglo XIX.

Sin embargo, hasta ese momento, Bellermann era el pintor que mejor había captado el paisaje venezolano. Además, era el artista con más variedad de motivos representados, ya que dejó testimonio

de casi todos los lugares que visitó en su recorrido. Entre los pintores que llegaron a Venezuela, fue uno de los que tenía mayor formación artística, lo cual se evidencia en la factura de su obra. El historiador Alfredo Boulton considera que la figura de Bellermann destaca de manera notable en el proceso de desarrollo de las Bellas Artes venezolanas del siglo XIX. A tal respecto, expresa:

> La obra venezolana de Bellermann ha debido causar cierto revuelo en el ámbito artístico de la apacible ciudad, a causa del exaltado lenguaje pictórico que utilizaba el alemán. Su pintura tiene una expresión vigorosa y valiente, que con seguridad llamaba la atención de nuestros pintores locales, pues la suya era rica en pasta, en toques nerviosos, en colorido, y rica también en luz. Esa forma de expresar la naturaleza no había sido vista anteriormente en nuestro medio. Por esa razón, precisamente, es que cobra importancia su llegada. Hasta ese momento —1842-1846— nadie había pintado nuestro paisaje con tanta violencia. Su obra venezolana encierra un sentido poético de muy especial valor artístico[78].

Esta valoración de Boulton es indiscutible. Ciertamente, Bellermann fue uno de los principales pintores del paisaje venezolano en el siglo XIX. El profesor Stanton L. Catlin apoya el juicio de Boulton, aunque piensa además que "el método de construir composiciones de la sombra a la luz y el claroscuro, empleando una paleta predominantemente verdosa a marrón, sitúa la obra de Bellermann en la tradición tardía del barroco continental"[79]

Es importante destacar que, en cuanto a la pintura de paisaje venezolano, Bellermann aportó el paisaje del interior del país y, por tanto, de las diversas regiones que lo conforman. Se diferencia en esto de la predominante temática caraqueña-avileña y del mismo litoral central, que tanto se representa en la pintura de pai

saje venezolano.

Después de su salida de Venezuela, Bellermann continuó una notable labor artística en Alemania. No obstante, el recuerdo del trópico siempre lo acompañó. El rey de Prusia, Federico Guillermo IV, adquirió algunas de sus obras realizadas en Venezuela, entre ellas: "La Cueva del Guácharo" (1850), "Selva virgen americana" (1849) y "Sierra Nevada y Altiplano de Mérida" (1852). En 1846, 1847, 1850 y 1852, Bellermann hizo exposiciones en la Academia de Berlín, presentando diversas obras de las realizadas también en Venezuela, particularmente las referidas a las selvas y a las cordilleras. En 1879, concluyó su famoso cuadro "La visita de Alejandro de Humboldt a la cueva del Guácharo en la Cordillera de Venezuela en el año de 1799", el cual era un homenaje a su maestro y protector. Bellermann fue nombrado Profesor de la Academia de Berlín y, desde 1866, dirigió la clase de paisajismo de la misma[80]. En realidad, su obra representa una conjunción de cientificismo y romanticismo, como resultado en parte del influjo de las teorías de Humboldt sobre la geografía y el paisaje[81].

1.4.5. FRITZ MELBYE.

Frederick Siegfrid Georg Melbye nació en Elsinore (Dinamarca), en el año de 1826; murió en Shanghai (China) en 1896. En realidad, es muy poco lo que se sabe sobre la vida de este pintor[82]. En su país, estudió pintura con su hermano Anton, quien fue a su vez discípulo de Christoffer Wilhelm Ekersberg en la localidad alemana de Düsseldorf. Fritz Melbye hizo exposiciones en la ciudad de Copenhague en los años de 1849 y 1850. En la primera, entre otras pinturas, expuso una vista de la Bahía de Charlotte Amalie, capital de Saint Thomas.

En 1850, se encuentra de visita en Venezuela, lo cual se deduce por una obra suya que aparece fechada en el hato de "Morrocoyes" cerca del poblado de Calabozo —actualmente, en el Estado Guárico, llanos centrales—. Posiblemente, regresó después a Saint Thomas, porque, en 1852, se encuentra nuevamente en Venezuela, esta vez acompañado de un joven pintor amigo suyo: Camille Pissarro. El 12 de noviembre de aquel año, arribaron a La Guaira en la barca francesa "La Caraqueña". Permanecieron algún tiempo en La Guaira y, luego, se trasladaron a Caracas. En esta ciudad, ambos pintores encontraron un ambiente en donde era normal la presencia de pintores extranjeros.

Melbye debe de haber producido muchas obras, pues, solamente de su estancia en Venezuela se conservan veinticinco pinturas y más de cincuenta dibujos. Dos litografías suyas pertenecen al Mu-

seo de las Islas Vírgenes[83]. En su producción sobre el territorio venezolano, destacan fundamentalmente los paisajes marítimos y vistas del interior del país. Uno de ellos es el puerto de La Guaira tomado desde diferentes ángulos, como el camino desde este puerto hasta Caracas, que, como se sabe, fue un tema común a todos los pintores extranjeros. Pintó además escenas de su estancia en los llanos venezolanos y, particularmente de la Hacienda "El Palmar".

La obra titulada "Camino nuevo a La Guaira"(Lam.17,Cat.108) permite conocer la técnica del nombrado pintor. En esta composición predomina un amplio cielo casi despejado: en diferentes azules y con leves nubes. En el primer plano la vegetación, agreste y árida, en ocres y verdes, destacando algunos toques azules y blancos. Al fondo, la bahía en donde el agua se torna blanca contrastando con el verde muy oscuro de la vegetación. En el centro de la composición, sobre el camino, aparecen algunos personajes del lugar. Predomina en verdad un colorido fuerte, así como tonos oscuros en contraste con el amplio cielo. La pincelada dominante es pastosa, sobre todo en la vegetación, pero muy suave y diluida en relación al mar y el cielo. En este caso, Melbye enfrenta el paisaje como un pintor realista, volcando su atención sobre la flora, inclusive detallando y resaltando sus diferencias de color.

Generalmente en los paisajes de Melbye siempre hay personajes del lugar reproducido, lo que añade un toque costumbrista a sus obras. Ejemplo de ello son las obras "Casa de la Hacienda El Palmar", "Vista de Caracas desde El Portachuelo" y "Llaneros en

un morichal".

Entre sus marinas se puede destacar la obra "Velero frente a La Guaira" (Lam.18,Cat.115). En dicha pintura, representa el mar embravecido en tono verde; es notorio el fuerte oleaje y el balanceo por consiguiente de los veleros y otros pequeños botes. Al fondo, La Guaira al pie de las montañas, las cuales se presentan difusas en medio de la bruma. Se aprecia además una especie de luz boreal —propia del amanecer— en tono rosa, que ilumina la obra en varias zonas. El sentimiento romántico de Melbye aflora en esta composición donde el movimiento de las olas y el fuerte colorido le confieren intensidad dramática a la representación. En sus obras, Melbye será a veces realista y otras romántico, dependiendo del tema representado.

Con respecto a la estadía de Melbye en Venezuela hay datos fragmentarios. Se sabe que, en el año de 1853, vuelve al hato "Morrocoyes" y que una parte del año 55 lo pasó en el llano. Estaba todavía en Venezuela el año de 1856. A partir de esa fecha se pierde su rastro. En 1862, se encontraba en los Estados Unidos, tomando apuntes de las cataratas del Niágara. En ese mismo año, dibujó motivos llaneros que el escritor Ramón Páez utilizó en su libro: Escenas rústicas en Suramérica o la vida en los llanos de Venezuela[84].

1.4.6. CAMILLE PISSARRO.

El pintor francés Camille Jacob Pissarro nació el 10 de julio de 1830 en Charlotte Amalie (Saint Thomas), y murió en París el 12 de noviembre de 1903. Era hijo de Abraham Gabriel Pissarro, judío francés, y de Raquel Manzano, cuya familia provenía de Santo Domingo. Camille, desde temprana edad, fue aficionado al dibujo; a los doce años, viajó a Francia con objeto de recibir instrucción mercantil. Estudió cinco años en el colegio del señor Savay quien daba clases de dibujo.

A los diecisiete años se encuentra de nuevo en Charlotte Amalie. En 1850, Fritz Melbye pasa por Saint Thomas, donde conoce a Pissarro[85]. Los dos jóvenes establecieron amistad, lo cual explica la posible influencia de Melbye en la decisión de viajar acompañados a Venezuela. Así, en el año de 1852, viajan a dicho país, permaneciendo un tiempo en La Guaira y, luego, en Caracas. En esta ciudad, tal como se comentó, existía un ambiente propicio para la reunión de jóvenes con inquietudes artísticas. Destacaba, por ejemplo, un grupo de aficionados a la música, quienes se reunían en un establecimiento ubicado en la calle Carabobo, frente a una posada llamada Europa, regentada por el señor Bohld Cheing. El grupo estaba integrado por personalidades de renombre, como el coronel José de Austria, prócer de la independencia, el poeta José Antonio Calcaño, José Antonio Mosquera, fundador de la Unión Filarmónica, y Manuel Larrazábal, hermano del historiador Felipe Larrazábal. Pissarro realizó por cierto dibujos de algunos de estos per-

sonajes.

El itinerario del recorrido de Pissarro en Venezuela lo establece el historiador Alfredo Boulton a través de las fechas de las obras del pintor[86]. En 1853, se encuentra nuevamente en La Guaira y, en diciembre el mismo año, otra vez en Caracas. En esta última fecha, forma parte del llamado grupo de la pensión Europa.

Pissarro permanece en Caracas la mitad del año de 1854. El 12 de agosto regresó a Saint Thomas en el barco "Isabel", según información de la prensa caraqueña[87].

La obra de Pissarro es abundante y de una temática variada. Cuando llegó a Venezuela, apenas tenía veintidos años de edad. Prácticamente, estaba en pleno aprendizaje, tanto en lo artístico como en lo personal. El contacto con el trópico fue en cierto modo la mejor enseñanza para aquel joven, que sería luego uno de los principales pintores del Impresionismo.

Su producción en Venezuela está compuesta en primer lugar por cincuenta dibujos, que, en 1959, fueron donados por la Compañía Creole al Museo de Bellas Artes de Caracas. En segundo, por cuarenta y seis apuntes y acuarelas, adquiridas en su totalidad por el Banco Central de Venezuela. Un tercer grupo de obras lo conforma una donación de la viuda de Lucien Pissarro —hijo mayor del artista— al Museo Ashmolean de Oxford en Inglaterra. También existen numerosos dibujos que son propiedad de coleccionistas privados de Cara

cas[88].

Pissarro dibujó muchos aspectos de Venezuela y sus ciudades. Particularmente, la vida cotidiana, costumbres y personajes de Caracas, La Guaira y Maiquetía; al igual pintó panorámicas de estas ciudades. Una obra importante para la historia de la arquitectura venezolana es la acuarela titulada "Catedral de Caracas", donde se representa a dicha construcción con su fachada de ladrillos rojos en obra limpia, antes de ser recubierta por orden del arzobispo Guevara y Lira en 1857.

Pissarro representó además al río Guaire, con lavanderas en sus orillas, así como vendedores de frutas y legumbres del mercado de la Plaza Mayor. También representó el recién construido camino entre Maiquetía y Caracas, al igual que el puente de Ña Romualda (Lam.23,Cat.124). Otras representaciones son las ruinas de la Iglesia de La Candelaria, algunos personajes populares como Bibiano Patiño —quien era un famoso tocador del instrumento musical llamado cuatro—, jugadores de naipes en Galipán y ciertas fuentes públicas en donde las mujeres recogían agua. Una parte de la obra de Pissarro es costumbrista por la temática, constituye en propiedad un documento gráfico, en cuanto a la representación de los personajes populares de la época. Generalmente, aparecen con sus vestimentas apropiadas, esto es: de fiestas como en "Baile de Carnaval", de actividades cotidianas como en "Frente a la pulpería" o en "Almuerzo en el Rancho".

Otro de sus motivos fue el Avila. Sobre el particular, con hermosas palabras, Alfredo Boulton expresa:

> ... Y el Avila, ¿qué decir del Avila y de su extraordinaria belleza, que tanto impresionó a los artistas extranjeros? El Avila tan admirado por Porter y por Bellermann, y que había cautivado años antes a Humboldt. El Avila que Bolívar recordaba desde Trujillo, el alto cerro a cuyas faldas Pissarro y Melbye extendían en sus lienzos y dibujos a la pequeña ciudad que Bello había tanto cantado[89].

La obra de Pissarro incluye numerosas acuarelas sobre la vegetación del territorio venezolano, realmente interesantes desde un punto de vista estético. En éstas predomina la mancha, la técnica es particularmente libre y espontánea, como serían los casos de "Follaje tropical"(Lam.24,Cat.126), "Orquídeas" y "Entrada del Bosque". En esta última, destaca un excelente colorido, compuesto de diversos verdes que configuran una misma variedad de plantas, así también manchas moradas y grises que acentúan la profundidad. En otra obra, titulada "Estudio de plantas (Lam.25,Cat.130), logró construir la representación con una gran simplificación y esquematización del dibujo.

Los dos años de la permanencia de Pissarro en Venezuela serán determinantes en su evolución como pintor, al igual que la influencia recibida de Melbye. Sobre este aspecto, aun en sus obras de 1862, 1889 y 1890, Boulton observa los rasgos estilísticos aprendidos en Venezuela a través de la influencia de Melbye, expresando al respecto:

> De sus dibujos venezolanos conservará la técnica espontánea y anti-académica aprendida al lado de Melbye, que había de encontrarse repetida en el curso de toda su vida, rasgos de creyón, sin rigidez ni manierismo, sino directo, espontáneo y ligero[90].

1.4.7. ANTON GÖERING.

Christian Anton Göering nació en la aldea de Schönhaide, del Ducado de Sajonia (Alemania), el 18 de septiembre de 1836, y murió en Leipzig (Alemania), el 7 de diciembre de 1905. Aprendió la taxidermia con su padre, quien era un ornitólogo aficionado[91]. En el año de 1854, entra a trabajar como taxidermista en el Museo Zoológico de la ciudad de Halle; luego, en 1855, se traslada a Renthendorf y colabora con el naturalista Alfred Edmond Brehn, ejecutando varias ilustraciones para la obra "Illustrietes Tierheben" del citado profesor[92].

En 1856, acompaña al doctor Hermann Burmeister, director del Museo de Halle, en un viaje por Suramérica. Visitando Río de Janeiro, Montevideo y Argentina, regresando a Alemania en 1858.

Göering se separó del Museo de Halle, para continuar estudios universitarios hasta 1864. Luego se inscribe en la Academia de Bellas Artes de Leipzig, donde estudia pintura y modelado, bajo la dirección del escultor H. Knames. En esta Academia, Göering destacó como un hábil acuarelista, razón por la que es enviado a Londres con objeto de estudiar en la escuela del Profesor Joseph Wolf.

En Londres, Göering conoció al eminente zoólogo Philip Zutlez Sclater, miembro de la "Zooligical Society of London", quien se convirtió en su benefactor. Según parece, motivado por la influencia de la lectura de Humboldt, Appun, Karsten, Moritz y de otros exploradores, Göering concibe la idea de viajar nuevamente por Suramérica[93].

Para realizar este proyecto obtiene la ayuda del doctor Sclater, el cual le encomendará como tarea recopilar diversos especímenes para el Museo Británico. Así, Göering se embarca en Inglaterra el mes de septiembre de 1866, arribando a las costas de Carúpano —poblado del oriente venezolano— el 30 de noviembre del mismo año.

Permanece en Venezuela hasta el año de 1874. Ese mismo año regresa a su patria y se radica en Leipzig, en donde contrae nupcias con María Rosa de Eisenberg.

Göering vivió prácticamente en Venezuela durante ocho años, recorriendo gran parte de dicho territorio. Obviamente, fue uno de los viajeros extranjeros con mayor tiempo de permanencia, dedicado al estudio de la flora y la fauna nacional. El recuerdo de su estancia en este país lo acompañó siempre. Como resultado de ello, escribió una obra titulada Von Tropishen Tie flande Zun Ewigen Schnee, publicada en Leipzig en 1893. Esta obra fue editada en español por la Universidad de Los Andes, con sede en la ciudad de Mérida (Venezuela), en 1962, bajo el título Venezuela el más be

llo país tropical[94]. El título expresa la impresión del nombrado país en el naturalista, quien, al despedirse de aquellos parajes, hizo la siguiente reflexión:

> Venezuela convirtióse para mí casi en mi segunda patria. Así, después de ocho años de estada, entre los recuerdos de los viajes que en todas direcciones realicé, se apoderó de mí un sentimiento de pesadumbre al divisar desde la cubierta del buque, la Cordillera de la Costa y la majestuosa Silla de Caracas, al sentir que tenía que separarme de Venezuela, y al mismo tiempo del placer de volver pronto a saludar a los míos en mi patria.
>
> (...)
>
> Imborrable quedó el precioso cuadro, perdurando siempre entre los vivos deseos, el de volverla a ver de nuevo (...) Se realizaron mis anhelos[95].

Como se sabe, Göering vino a Venezuela en cumplimiento de una misión científica. Su empresa estaba orientada específicamente a la ornitología y al estudio de la flora. Pero su formación y conocimientos artísticos lo estimularon a desarrollar también una labor artística en el país. Esto quedó plasmado en la obra Venezuela el más bello país tropical, cuyo texto tiene como anexos 54 dibujos y 12 acuarelas tomadas del natural. En unos y otras representó paisajes de los lugares visitados y, asimismo, ejemplares de la flora y la fauna. Göering disfrutó de la doble condición de científico y de artista. Al efecto, a su regreso de Brasil y Argentina, expresa lo siguiente:

> Ya de vuelta en Europa, después de haber cruzado Argentina, en todas direcciones, nunca me abandonó el deseo de emprender por mi cuenta un largo viaje a los trópicos, siendo mi idea favorita, llevar a cabo la ascensión a las nieves perpetuas desde las bajas tierras cálidas, atravesar de este modo detenidamente y en sentido vertical las diferentes zonas y captar el climax característico del paisaje, encaminado a coleccionar material suficiente para

un trabajo de preferencia pictórico.
¡Llegó finalmente el ansiado momento![96] (Subrayado nuestro).

En Venezuela, cuando arribó a sus costas, lo acompaña el recuerdo de Humboldt y de Colón. De igual modo, en cuanto a datos geográficos, cita a Codazzi[97]. En la obra ya citada Venezuela el más bello país tropical, Göering narra paso a paso sus experiencias y la trayectoria de su recorrido en base al de Humboldt. Describe su llegada a las costas de Carúpano, en donde pasó varias semanas. Luego, sigue al pueblo de El Pilar, continuando hacia el valle de Caripe, lugar que deseaba conocer por la cueva del Guácharo, que, como fue apuntado con antelación, ya había descrito Humboldt y pintado Bellermann, pues a ambos les causó gran impresión. De la nombrada cueva, Göering realizó también una vista, acompañada de la reproducción de la Iglesia y convento de Caripe. En ésta se puede apreciar su estilo de fino y meticuloso dibujante, con el gusto por el detalle. Además, hay un acento costumbrista, donde resalta ese interés por la representación de plantas y animales exóticos.

Viaja hacia el centro del país, llegando a la ciudad de Valencia, donde visitó el lago del mismo nombre que además representó en varias acuarelas. Después emprendió viaje hacia las selvas del Yaracuy, pasando por Puerto Cabello, los valles de Carabobo y Caracas. A su paso, escribe hermosas descripciones donde patentiza su amor por la naturaleza, ejecutando a la par varias acuarelas que representan a estos lugares.

Desde Puerto Cabello viaja a la ciudad de Maracaibo, por vía marítima, para dirigirse luego a las sierras andinas de Mérida. Previamente, atravesó el lago de Maracaibo, navegó por el río Escalante e hizo un recorrido por las selvas zulianas. Después de esta travesía, Göering alcanzó las cumbres merideñas, ansiada meta y uno de sus objetivos principales. Permaneció varios meses en la ciudad de Mérida, realizando numerosas reproducciones y descripciones de sus montañas y de sus alrededores, lo cual constituye una valiosa fuente documental e histórica de la referida localidad.

El 30 de octubre de 1869, regresa a Caracas y se instala en una casa de campo en los alrededores. En aquella capital, desarrollará una actividad muy intensa, participando de la vida cultural citadina.

Respecto a su obra, Göering escoge para representar particularmente aquellos lugares en donde el paisaje presentaba efectos pintorescos. Evidencia de ello es la obra "Río San Esteban" (fig.), donde la naturaleza exhuberante está destacada por los efectos de la luz, logrando así una especie de sentimiento evocador y nostálgico. Otro ejemplo, "Costa de Carúpano" (Lam.11,Cat.67) , paisaje donde se impone su interés de naturalista, al destacar efectos curiosos de la naturaleza, al igual que sucede en la obra "Puente natural sobre el río Capaz". A veces, Göering destaca elementos geológicos como es el caso de la obra "Las laderas de San Pablo". Representó igualmente numerosas vistas panorámicas, por ejemplo: "La meseta de Mérida", "Lagunillas y la Laguna de Urao", "San Cristó-

bal", "La Grita" y "Valle de Caracas" (Lam.13,Cat.78). Se ocupó también de escenas costumbristas, como lo corroboran las obras "Plaza mayor de Mérida" y "Preparativos para la fiesta de Corpus en la plaza de Mérida"; asimismo, de fenómenos curiosos tal como puede constatarse en la obra "El espanto de la Sierra Nevada".

Cabe insistir en el reconocimiento de la condición artística de Göering, aunque pueda prevalecer su otra condición de científico. Es obvio que, cuando en su libro refiere el momento de "contemplar el paisaje", significa que está dedicado a identificar la flora del lugar. Por ejemplo, en la travesía por el río Escalante, cuenta:

> Nuestra embarcación era de mucho menos calado del que suelen tener las barcas destinadas a cruzar lagos y ríos más pequeños. No bien nos encontramos en el centro de la desembocadura se estableció la más absoluta calma. La tripulación tuvo que empezar a trabajar, pues el barco debía moverse, y tratar de remontar la corriente por medio de pértigas, por lo que tuve suficiente tiempo para contemplar a mis anchas el paisaje.
>
> Por ahora, aun se ven solamente juncales, entre los que sobresalen acá y allá grandes grupos de caña brava (Gynerium Sacharoides) con sus ramas de hojas dispuestas en forma de abanico y sus flores en parejas blancas. Los tallos de esta gigante hierba palustre, son de 30 a 40 pies de alto, leñosos y solamente de 1 a 2 pulgadas de grueso, de modo que se mueven al primer soplo de viento, ofreciendo una visión encantadora[98].

Continúa su descripción en base a comparaciones entre una y otra región de Venezuela. Algunas veces, Göering se deja llevar por el entusiasmo que le produce la contemplación de la naturaleza, expresando lo siguiente:

> ¡Pero a medida que vamos avanzando qué prodigalidad de formas y diversidad de colores regalan a nuestra vista, aun cuando el verdadero bosque se halla detrás de ese cortinaje vegetal!... Si bien en algunos claros donde la luz ha logrado abrirse paso, y en parajes en que el espeso tejido de plantas parásitas no es tan abundante es posible discriminar las formas principales, seguiremos desconociendo la especie de muchos árboles cuyos recios troncos permanecen ocultos bajo una tupida capa de plantas trepadoras y parásitas que las reviste utilizándolas como soporte[99].

Más adelante, presenta su opinión como artista y la dificultad experimentada para captar el paisaje. En tal sentido, expresa:

> Por lo anteriormente dicho se comprende lo extraordinario y difícil que es en la tarea del pintor captar material valioso directamente de esta rica vegetación. Si las diversas formas vegetales se confunden unas con otras, a pesar de ser mucho más acusadas que las de nuestro país, es únicamente a su sorprendente grandiosidad. Así como nuestros bosques, aun los más mezclados, constan relativamente de pocas especies características, que a menudo cubren superficies de muchas leguas cuadradas, en los bosques tropicales cientos de plantas distintas crecen apretujadas sobre unos pocos metros cuadrados. De primera impresión la selva tropical ejerce sobre el observador novel un trastorno general de los sentidos, y debe pasar largo tiempo para que en esta magna naturaleza su actividad rinda y sea provechosa[100] (Subrayado nuestro).

1.4.8. OTROS.

En las subpartes anteriores, se analizó un número reducido de pintores extranjeros, cuyas obras pueden considerarse como pioneras del paisaje venezolano. Por supuesto, otros pintores de la época hicieron también pintura de paisaje, aunque muy escasa. A lo sumo, se conocen una o dos pinturas, razón por la cual es casi imposible una evaluación.

No obstante, entre otros pintores de aquella época, cabe mencionar en primer lugar a Joseph Thomas. Son poco conocidos sus datos biográficos y, por tanto, se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte. Según parece, estuvo en Venezuela entre 1837 y 1844, aunque Alfredo Boulton observa que pudo estar de visita en una fecha anterior. Las pocas referencias sobre el pintor Thomas se deducen de las informaciones de prensa, particularmente del registro de entrada y salida de pasajeros en los barcos que llegaban al país. Por esto, se sabe que regresó a Liverpool en 1842, y que, en 1844, nuevamente regresó a Venezuela[101].

En realidad, se conoce sólo una obra de este pintor, que lleva por título "Vista de la ciudad de Caracas" (Lam.30,Cat.148), con fecha de 1839. Dicha obra fue litografiada en Londres por W. Wood y editada por Acckermann y Compañía. Podría decirse que es una obra importante, además muy conocida y reproducida en diferentes ocasiones. En 1851, se hizo una nueva edición dedicada al conde de Durhan; luego, una tercera versión en New York, grabada por J. Penniman, y la cuarta en París —específicamente, en este siglo— por Pierre y Jacques Denis de la Galería de Arte de Caracas[102].

La visión ofrecida por Thomas de Caracas es la de una fresca y bucólica escena de la ciudad tendida al pie del Avila, que, a su vez, se representa majestuoso y dominando el paisaje. Literalmente, es Caracas cobijada por su guardián protector. Destacan tonos suaves, donde predomina el azul y el rosa-naranja; este último colorido, actúa como un foco de luz que parte del ángulo superior

derecho de la obra, para después esparcirse sobre el lado derecho del nombrado cerro, mostrando las rugosidades del mismo. El lado izquierdo del Avila queda sin iluminar, y mediante este contraste se valoriza la masa imponente de la montaña. Prácticamente, se convierte el Avila en un verdadero protagonista de la representación.

A Caracas se le presenta con su arquitectura colonial, inexistente casi en su totalidad hoy en día. Además, en la parte inferior de la litografía, Thomas hizo un listado numerado con objeto de identificar los principales monumentos y casas representados; por tal motivo, esta obra constituye un documento importante sobre el urbanismo de la ciudad. Se ha querido plasmar a la ciudad y sus ciudadanos, los cuales aparecen en el primer plano. En específico, se representa una dama y un caballero paseando, una aldeana llevando una carga y otros habitantes que caminan de un lado a otro ocupados en sus actividades. Esta representación se inscribe en la tradición de las panorámicas caraqueñas, que han dominado prácticamente en la paisajística nacional. Podría decirse que fue una de las primeras e, inclusive, una de la de mejor fortuna, puesto que muchos pintores posteriores han representado la ciudad en base a esta versión.

Otro representante de la pintura de paisaje fue Jean Baptiste Louis Gros, quien nació en París, el 8 de febrero de 1973, y murió en Ivry-sur-Seine (Francia) el 17 de agosto de 1870. Se sabe que era diplomático de carrera y pintor, pero no hay datos sobre su formación artística. Entre 1822 y 1831, participó en el Salón

Oficial de Artistas Franceses y, por otro lado, ejerció cargos diplomáticos en Portugal y Egipto hasta 1831. Luego, entre 1832 y 1836, desempeñó funciones oficiales en México, donde realizó obras con temas paisajísticos y costumbristas del mismo país. Entre 1838 y 1842, permaneció en Colombia como Encargado de Negocios del gobierno francés; luego, pasó a Venezuela en donde vivió desde 1838 hasta 1839[103].

Sólo se conocen de este autor dos paisajes de los alrededores de la localidad caraqueña: "Caracas, La Villa" de 1839 y "Ruinas del convento de La Merced" de 1838, ambos pertenecientes a la colección permanente de la Fundación Galería de Arte Nacional[104]. La obra titulada "Ruinas del convento de La Merced" (Lam.22,Cat.122) es muestra de la representación propia de un pintor romántico. La escena está enmarcada por masas densas de vegetación, de un verde muy oscuro, ubicadas en el primer plano y condensadas asi mismo en el ángulo izquierdo de la obra. Esta densidad se equilibra con el tono marrón-naranja de la tierra, que es más intenso en el centro y menos intenso hacia el ángulo derecho de la pintura, donde el naranja se transmuta en marrón. Esta última zona está trazada con una pincelada suelta y de mayor pastosidad. Las ruinas del convento aparecen colocadas en el plano del fondo, con unas formas ligeras y de un tono del mismo marrón para así representar un fragmento del cerro. Completa la escena un amplio espacio que representa al cielo en un tono naranja suave con ligerísimas zonas de lila y gris. Hay en verdad un equilibrio cromático entre el cielo y la tierra, ya que están representados en la misma gama de color. No

hay efectos de luz. Este tema de las ruinas del Convento de la Merced lo retomaron posteriormente pintores venezolanos, entre ellos: Cristóbal Rojas.

Un pintor poco conocido de este grupo es Teodore Lacombe. No obstante, se sabe que era hijo del doctor Adolfo Lacombe, prestigioso médico de Caracas. Estudió pintura en Francia y, en 1841, llegó a Venezuela.

Realizó un recorrido por el interior del país, en compañía del pintor venezolano Jerónimo Martínez, en el año de 1846. Luego, en 1847, se encuentra en Francia, regresando ese mismo año a Venezuela. Boulton explica que la producción de Lacombe debe haber sido abundante, pues ha seguido su huella durante veinte años[105]. Pese a tal explicación, se han localizado pocas pinturas con su firma. Una obra de tema religioso, que se encuentra en el Museo Diocesano de Mérida, un retrato del General José Laurencio Silva y un paisaje que representa una vista de Puerto Cabello (Lam.21,Cat.121).

El paisaje es una inspiración evidentemente costumbrista. Presenta a unos lugareños en primer plano. La ciudad en segundo plano y, al fondo, el mar, donde destacan unos veleros pequeños, con nubes en lo alto y un cielo despejado. Es una visión complaciente, apacible, sin denotación de los efectos de luz, ni tampoco de una vegetación abundante. En esto se podría diferenciar de la pintura de los alemanes Bellermann y Göering. En la obra de Lacombe predomina la escenografía y, por tanto, el paisaje es simplemente

un decorado.

Allen Voorhees Lesley es otro de los pintores paisajistas de origen extranjero. Nació en Filadelfia (Estados Unidos), el 17 de julio de 1822 y murió en New Castle, Delaware (Estados Unidos) el 17 de noviembre de 1881. Era médico de profesión y realizó numerosos viajes por el mundo en compañía de su esposa[106].

Los esposos Voorhees Lesley llegaron a Venezuela el 24 de enero de 1857, específicamente al puerto de La Guaira. En su breve visita al país, recorrieron el litoral central, Caracas y sus alrededores, los Valles del Tuy, los Valles de Aragua, Maracay, Valencia y Puerto Cabello. De este recorrido, Voorhees Lesley hizo unos ochenta dibujos de paisajes, vistas de ciudades y escenas costumbristas.

En el ya mencionado catálogo de la Exposición de Artistas Extranjeros, se reproducen dos obras de Allen Voorhees Lesley: "Lago de Valencia", con fecha de 1857, guoache sobre papel (Col. Axel y Eleonora Stein) y "La plaza mayor de Caracas", fechada el año de 1857, grafito y guoache sobre papel (Col. Axel y Eleonora Stein)[107]. Ambas obras muestran escenas costumbristas: en la primera, unas viviendas rústicas en primer plano, con unas mujeres y niños, aunque apenas se percibe el lago; se diría que hay una evidente intención de mostrar una escena "típica". En la segunda, es obvio el predominio del dibujo arquitectónico, inclusive se muestra bastante detallada la catedral de Caracas, que aparece con el remate de la fa

chada. De ser exacta la fecha de la obra, ésta constituye una verdadera fuente documental para la historia de dicha catedral, ya que, tradicionalmente, tal remate aparece añadido después de las reformas realizadas a la iglesia en 1866. Por lo demás, la citada pintura sería una típica escena costumbrista donde se muestran los ventorrillos del mercado que funcionaba en la plaza mayor en esa época (Lam. 20, Cat. 120) Y (Lam. 19, Cat. 118).

Incluido en el grupo de los pintores viajeros está también Carl Geldner. Nació en Meiningen (Alemania), el 5 de diciembre de 1841 y murió en Basel (Suiza), el 7 de febrero de 1920. De profesión comerciante, arribó a Venezuela el 23 de enero de 1866, dedicándose a su profesión en representación de varias firmas comerciales[108]. En 1867, obtuvo una concesión otorgada por el gobierno venezolano para la explotación de una mina de oro en la región de la Nueva Providencia —actualmente, Estado Bolívar—. Emprendió esta actividad junto con su hermano Max, pero pronto lo abandonó y viajó desde Angostura (hoy, Ciudad Bolívar) hasta New York.

Durante su permanencia en Venezuela, Geldner realizó numerosos dibujos y acuarelas, las cuales son prácticamente desconocidas en el mismo país. En 1913, publicó una obra titulada Reiseaufzeichnungen aus Spanien und Venezuela (traducida libremente como: Anotaciones de un viaje por España y Venezuela), ilustrada con dibujos, acuarelas y litografías del autor. Igualmente, esta obra es también desconocida en el país, según información del ya citado catálogo de la Exposición de Artistas Extranjeros[109]. En el mismo,

se reproduce una obra de Geldner titulada "La Guaira", con fecha de 1866, acuarela sobre cartón (Col. Oscar H. Jencquel) (Lám.10,Cat.65).

La obra muestra una calle de La Guaira con los cerros al fondo —sin duda, típica perspectiva donde aparecen alineadas las casas coloniales de techos rojos—, destacándose en primer plano la presencia de algunos lugareños en evidente desproporción con las casas del lugar. El tema es indiscutiblemente costumbrista: un arriero y su burrito, ciertos personajes recostados a la fachada de una casa, una vendedora con su canasto sobre la cabeza y un hombre y una mujer conversando bajo un árbol. Geldner demuestra su condición de buen dibujante arquitectónico, y de buen colorista al presentar los cerros en verde y azul intenso, en contraste con el cielo gris. La volumetría de estos cerros se logra a través de la degradación del color; así mismo, la luz incide, de derecha a izquierda, logrando una atmósfera diáfana. Se diría que Geldner logró captar en parte el color y la luz tropical, sobre todo si se compara su obra con la de la mayoría de los pintores antes mencionados.

Hubo otros pintores que ofrecen en sus obras vistas del puerto de La Guaira, lo cual constituye una visión casi obsesiva de la mayoría de los artistas que visitaron el país. Uno de ellos es el pintor Francisco Dragani, cuyos datos biográficos son desconocidos, aunque se sabe que llegó a Venezuela en 1854. Esta fecha corresponde a su obra "La Guaira", aguada sobre papel (Col. Fundación Galería de Arte Nacional)[110], en donde aparece una panorámica apacible y ensoñadora del mismo puerto, con unos veleros en primer pla

no y, al fondo, los cerros cruzados por una suave niebla.

Contrasta esta representación con la obra de Federico Lessman (-, 1880?), alemán procedente de Hamburgo, radicado en Caracas desde 1844; se dedicó en particular a la litografía y la fotografía. Su obra se titula "Vista del puerto de La Guaira", con fecha aproximada de 1855, hecha de grafito sobre papel (Col. Fundación Galería de Arte Nacional) (Lam.15,Cat.106) presenta un sector del puerto donde apenas se observan dos botecitos y una pequeña franja de mar, mientras que la montaña ocupa casi en su totalidad la superficie del cuadro, convirtiéndose así en el motivo principal de dicha obra. Esta montaña, definida en contornos precisos, muestra sus accidentes —lo cual confirma al puerto como motivo secundario—, de lo que es posible deducir que el volumen y la masa de la montaña cautivaron el interés del artista. Lessman realizó además importantes dibujos de la ciudad de Caracas, aceptados hoy día como fuentes documentales para el estudio de la evolución de esa urbe, entre ellos: "Día de mercado en la Plaza Mayor" y "Vista de la ciudad desde el Portachuelo".(Lam.16,Cat.107).

Otra obra importante es la titulada "Vista de El Avila", acuarela sobre papel de 1872 (Col. John Boulton) (Lam.31,Cat.139), Francisco Davegno, de origen italiano, sobre el cual se desconocen también datos biográficos. Se sabe de su actividad artística desde 1872, porque colaboraba con la revista El Cojo Ilustrado, empleando el seudónimo "Rugil"[111]. La obra aludida --perteneciente al mismo grupo de vistas ya comentado—, ofrece una similar visión de la monta

ña, pero en este caso apenas insinuada en tonalidades malva y ocre muy suave, contrastando con el ocre más fuerte del primer plano donde se representan algunas casas. Prácticamente, la visión del Avila y al pie la ciudad de Caracas fue convertida en un estereotipo, constituyendo además un motivo que incansablemente repitieron los pintores extranjeros.

1.5. PINTORES VENEZOLANOS DEL PAISAJE VENEZOLANO.

1.5.1. SITUACION HISTORICO-POLITICA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en Venezuela se suceden numerosos acontecimientos que afectan el orden político y social. Estos acontecimientos explican el estado de postración reinante en el país y, como reflejo de esta circunstancia, la situación de estancamiento con respecto a las artes plásticas. En tal sentido, se diría que previamente es necesario un repaso de los hechos históricos más importantes con objeto de comprender tal situación.

Al principio de este medio del referido siglo, se sucede el llamado Monagato, comprendido desde 1847 hasta 1858, período que se caracterizó por el personalismo de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas. El primero de los nombrados, llega al poder mediante elecciones en 1846. Luego, en 1850, las gana José Grego-

rio, quien le corresponde gobernar hasta 1855, sucediéndole nuevamente José Tadeo Monagas al ganar las elecciones de aquel año. Este detentará a su vez el poder hasta 1858, fecha en la que estalla una revolución en su contra. No obstante, en el transcurso de estos períodos de gobierno podría decirse que hay cambios sociales generados por cambios ideológicos, pues corresponde a la etapa de los llamados liberales[112]. Cabe señalar que José Tadeo Monagas llegó al poder con el apoyo de los conservadores, pero pronto se liberará de esta influencia y dará cabida a las ideas liberales.

Durante estos gobiernos, se prohibe la pena de muerte por motivos políticos, es derogada la ley del 10 de abril de 1834 —conocida también como "ley de usura—, se crea la autonomía del poder municipal, queda aprobado que las personas sin fortuna pueden también acceder a la administración pública y, mediante la ley del 23 de mayo de 1854, fue abolida la esclavitud. Desde el punto de vista político, los conservadores son desplazados del gobierno, participando únicamente en el Congreso. Según el historiador Augusto Mijares, la alternabilidad entre la anarquía y el despotismo —característica de la historia latinoamericana— comienza en Venezuela a partir de 1846, cuando las fuerzas políticas divididas en bandos de intereses opuestos "se lanzaron ciegamente a las vías de hecho y se acogieron con suicida confianza al predominio del 'hombre fuerte'"[113].

En este período, el poder legislativo estará igualmente supeditado al poder ejecutivo. El 24 de enero de 1848, el Congreso fue

asaltado por una muchedumbre, con la probable anuencia del gobierno, lo cual deja un saldo de varios heridos y muertos entre los que se cuentan algunos diputados. A partir de este hecho, el Congreso se plegó prácticamente a las imposiciones del gobierno.

La Constitución fue reformada con fines personalistas, es decir, para mantener a los Monagas en el poder. Este hecho provoca un descontento tanto de liberales como de conservadores, así como de civiles y militares en general, lo que permite un acuerdo entre bandos opuestos para derrocar al Presidente José Tadeo Monagas. Ello se logra por medio de la Revolución de Mayo en 1858, asumiendo el nuevo gobierno el general Julián Castro. El mismo año, se sancionó una nueva Constitución, donde se consagra una tendencia descentralizadora, pero sin carácter de federación.

La falta de tal carácter sirvió de pretexto a los liberales para autonombrarse federalistas y denominar godos, oligarcas y centralistas a los conservadores. Como resultado de estas diferencias, se declaró una guerra por cinco años, provocando devastación y ruina en todo el país; en realidad, sólo hubo dos verdaderas batallas. La guerra se desarrolló a través de incontables insurrecciones a todo lo largo y ancho del país, prácticamente era una guerra de guerrillas.

En la resolución de la guerra influye un personaje; el general Antonio Guzmán Blanco, hijo de Antonio Leocadio Guzmán, quien fungía como ideólogo y líder de los liberales. El joven Guzmán lo

gró convencer a gran número de guerrilleros y, con ellos, organizó un ejército. Asimismo, logró un acuerdo de paz con sus oponentes y, por tanto, la firma del Tratado de Coche, el 24 de abril de 1863, que selló el fin a la guerra.

El general Juan Crisóstomo Falcón, jefe del ejército liberal, fue nombrado Presidente de la República. Este gobernante dura en el poder hasta 1868, cuando fue derrocado por la Revolución Azul, encabezada por José Tadeo Monagas. El nuevo gobierno de Monagas dura hasta junio de 1870, pues lo derroca el general Antonio Guzmán Blanco que llega triunfante a Caracas.

Guzmán Blanco gobernará de modo casi ininterrumpido hasta el año de 1888. Su mandato se divide en tres períodos, iniciado con el denominado Septenio entre 1870 y 1877. Después de este período, desde el año 77 al 79, gobernará el general Francisco Linares Alcántara, elegido Presidente por influencia del mismo Guzmán Blanco. No obstante, el Presidente Linares Alcántara muere en el año 79 y lo sustituye el general José Gregorio Valero. Mediante una revolución llamada "Reivindicadora" deponen al general Valero y se llama nuevamente a Guzmán Blanco.

El siguiente período de gobierno del general Guzmán Blanco se reconoce como el Quinquenio, correspondiente a 1879 y 1884. Después, desde el 84 al 86, gobierna el general Joaquín Crespo, elegido igualmente por voluntad de Guzmán Blanco. En 1885, se organizó la llamada Aclamación, movimiento a favor de Guzmán Blanco para asu

mir nuevamente el poder.

El último período denominado el Bienio, de 1886 a 1888, cierra el ciclo de gobierno de Guzmán Blanco. En 1887, encarga del gobierno al general Hermógenes López y se marcha a Europa. No regresará a Venezuela, pero seguirá ejerciendo su influencia en la política, como es el caso de la elección del doctor Rojas Paúl que gobernará desde 1888 hasta 1890.

Posteriormente, del año 90 al 92, gobierna el doctor Raimundo Andueza Palacios. Intentó continuar en el poder, pero fue derrocado por la Revolución Legalista encabezada por el general Joaquín Crespo. Este último gobernará hasta el año 1898, previa reforma de la Constitución en el año 94, lo cual permitió alargar el período presidencial a cuatro años.

El general Crespo muere en el año 98, en el combate de la Mata Carmelera, tratando de sofocar una revolución. En aquel entonces gobernaba el general Ignacio Andrade, quien es derrocado por una revolución encabezada por el general Cipriano Castro en 1899. El movimiento revolucionario fue iniciado en los Andes y toma a Caracas en aquel año, comenzando así un largo período de la llamada hegemonía andina que marcará en cierto modo la historia política contemporánea de Venezuela.

En esta convulsiva segunda mitad del siglo XIX venezolano, podría decirse que dos hechos de capital importancia marcaron el

acontecer político, social, económico y cultural del país. En primer lugar, la Revolución Federal, cuyas consecuencias han sido objeto de estudios y enjundiosas polémicas, la cual, sin duda alguna, determinó la igualación social en Venezuela —aunque no así la económica—. En segundo, el gobierno del general Guzmán Blanco, no sólo porque significó una etapa de modernización del país, sino porque, en cuanto al desarrollo específico del arte y la cultura, tuvo una influencia definitiva.

El Presidente Guzmán Blanco fue un dictador y, como tal, impuso un gobierno autoritario y personalista. Se le acusa de corrupto, por enriquecerse a costa del erario nacional y por el cobro de comisión, pues, durante el gobierno de Falcón, gestionó para el país un préstamo en condiciones onerosas y desfavorables a los intereses de la nación. Pero aparte de estos hechos negativos, realizó en verdad una gestión en pro de la modernización de Venezuela. Esta labor la desarrolló principalmente durante el llamado Septenio. En efecto, impulsó una serie de reformas urbanísticas en Caracas; entre ellas: la Plaza Bolívar, el Paseo del Calvario, El Capitolio, el Templo Masónico, el Mercado de San Jacinto y el Puente de Curamichate[114]. También ejecutó un plan de obras en el interior del país, sobre todo carreteras y acueductos. Emprendió además la construcción de una red ferrocarrilera.

Durante este período, llegan los primeros influjos de las ideas positivistas al país y se reorganiza la Universidad Central de Venezuela. Por otro lado, se dictó el decreto de Instrucción

Pública Obligatoria, y es creada la Dirección General de Instrucción. Un hecho importante para reseñar es la creación del Instituto de Bellas Artes y el Museo de Historia Natural. Asimismo, se efectúa un censo de población y se funda la Dirección General de Estadística. Como medida económica favorable, es decretada una unidad monetaria: el Venezolano.

El Presidente Guzmán Blanco, a raíz de una polémica con el clero, decidió expulsar algunas órdenes religiosas del país. A partir de entonces, se legaliza el matrimonio por lo civil y se decide la separación del Estado y la Iglesia, permitiéndose la libertad de cultos[115].

Aunque estas últimas medidas no inciden en el orden económico y político del país, ni tampoco solucionan los agudos problemas de aquella época, permiten un adelanto en el proceso de la modernización nacional. En cierto modo, son favorables para la estabilidad y progreso material del país, sobre todo cuando se toma en cuenta lo convulsionado que estuvo por la guerra y por los innumerables alzamientos militares durante buena parte del referido siglo.

1.5.2. RAMON IRAZABAL.

En honor a la verdad, no existe mucha información sobre este artista, prácticamente se desconocen datos sobre su vida, formación artística y obra. Según Boulton, que aporta alguna informa-

ción, el pintor Ramón Irazábal aparece entre los fundadores de la Compañía Artística de Caracas en 1841, la cual era una sociedad de tipo gremial de carácter artístico-industrial[116]. En 1844, participa en la sección de pintura de la primera Exposición Nacional de "productos naturales y de las artes liberales y mecánicas del país con muchas curiosidades indígenas y extranjeras"[117], celebrada el 9 de diciembre del mismo año. Dicha exposición fue organizada por el Instituto Tovar en los locales del convento de San Francisco (Caracas), otorgándole a Irazábal un premio por su participación; cabe decir que también participaron en la exposición L. B. Adams, Carmelo Fernández y Celestino Martínez.

En 1845, Irazábal colaboraba con el periódico El Museo, encargándose de la parte gráfica, junto con Antonio José Carranza y Torvaldo Aagard[118]. Luego, en 1846, fue comisionado por el Concejo Municipal de Caracas para asesorar a la Escuela Normal de Dibujo. Posteriormente, en 1852, la Diputación Provincial de Caracas le concede una pensión vitalicia por sus servicios docentes.

Como se indicó, su producción artística es muy poco conocida. En particular, Boulton refiere las siguientes obras: un dibujo de la Plaza de San Pablo, grabado por Torvaldo Aagard, una vista de la Plaza Mayor de Caracas y una vista panorámica de Caracas (Lam. 85, Cat. 342)[119], dedicada por el autor a Don Esteban Palacios Blanco, tío materno del Libertador. Por cierto, esta última obra justifica la inclusión de Irazábal en la presente investigación, porque forma parte de la tradición iconográfica de la

ciudad de Caracas. La data aproximada de la obra es el año de 1839, por lo tanto es una de las primeras panorámicas de la ciudad. No obstante, resulta inconveniente afirmar como lo hace Juan Calzadilla que "... ya desde 1839, con la primera vista de Caracas pintada por Ramón Irazábal, asistimos al nacimiento del género paisajístico"[120], porque la obra "Vista de la ciudad de Caracas" de Joseph Thomas corresponde a la misma fecha y porque, como se ha comentado anteriormente, algunos pintores extranjeros ya habían incursionado en la temática paisajística. Esta afirmación sería válida en cuanto a los pintores venezolanos, pues Ramón Irazábal fue el primer venezolano en hacer vistas de la ciudad capital.

Es posible, sin embargo, establecer una relación entre las dos obras. Ambas presentan a la ciudad tendida al pie de la montaña del Avila. Irazábal empero la visualiza desde una larga distancia, otorgándole más importancia a la vegetación del primer plano; a diferencia de Thomas, para Irazábal la montaña no es el punto principal de la representación, ni predomina en ésta. En su obra, casi la mitad de la superficie lo ocupa un cielo límpido, de un azul intenso, principalmente en la zona derecha. El valle de Caracas se representa iluminado, pues Irazábal logra una luminosidad más acorde con lo tropical. Esta imagen de Caracas ha tenido gran fortuna, y prueba de ello es la reproducción en muchas publicaciones de la historia caraqueña.

1.5.3. CARMELO FERNANDEZ.

Nació en Guama, Estado Yaracuy (Venezuela), el 30 de junio de 1810, y falleció en Caracas el 9 de febrero de 1887. Era sobrino del general José Antonio Páez, parentesco que explica en parte algunas circunstancias de la vida del pintor. Es decir, en diversas oportunidades, estuvo bajo el influjo de las variaciones de la política local.

Carmelo Fernández escribió unas Memorias en el año de 1880[121], donde aporta algunos datos sobre su formación académica. Sin embargo, podría decirse que estas Memorias tienen poca importancia en cuanto a información sobre su vida de artista, pues, al parecer, le interesó más informar de su actividad militar y del ambiente político de la época, que dejar constancia de su actividad como pintor.

La información más completa sobre el pintor la aportan: el crítico Juan Calzadilla en un texto titulado Carmelo Fernández. Aproximaciones[122], Alfredo Boulton en su Historia de la Pintura en Venezuela[123] y José Nucete Sardi en la monografía de la serie Pintores venezolanos, de la editorial Edime, publicada en 1967[124].

En 1823, Carmelo Fernández fue enviado por su tío a estudiar en el colegio Washington de New York. Permanece en el colegio hasta 1827, regresando después a Venezuela[125]. En este colegio, recibió clases de dibujo de un señor italiano de apellido Pinistré.

Esta es, según parece, la única orientación artística que recibe en el extranjero, además de unas clases recibidas en Caracas como alumno del Taller de pintura del capitán francés Lessabe en 1821.

Entre 1827 a 1828, Fernández se dedica a la carrera militar en Venezuela. A finales de 1828, viaja a Bogotá en una misión relacionada con su actividad militar. Después, en 1829, trabaja en la Sección de Topografía del ejército. En 1831, regresa nuevamente a Colombia. Posteriormente, en 1833, se establece en la ciudad de Valencia, dedicándose a la pintura de retratos en miniatura. En este año, asume como profesor la Cátedra de Dibujo en la Academia Militar de Matemáticas de Caracas. A partir de esta época, Fernández estará comprometido en una serie de empresas, tanto de tipo oficial como de carácter privado, las cuales en su mayoría formarán parte de la obra artística del pintor.

La primera de estas empresas fue la ilustración de la obra **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela**, de Agustín Codazzi, publicada en París el año de 1840[126]. El citado Atlas se hizo a solicitud del general Páez, en su condición de Presidente de la República. Este presentó la propuesta al Congreso, lo cual fue aprobado por decreto el 14 de octubre de 1839, "ordenando el levantamiento de los mapas de las provincias con las nociones convenientes de geografía física y estadística"[127], según expresa el propio Codazzi en el prólogo de la mencionada obra. Explica también las enmiendas hechas en el transcurso del tiempo, para llevar a cabo su cometido[128].

La portada de la obra fue realizada por Carmelo Fernández, grabada por Alejandro Berritz e impresa en la casa de Thierre Fréres de París (Lam.72,Cat.327) . Representa en propiedad una alegoría del país. El mismo Codazzi la describe del siguiente modo:

> El Sr. Carmelo Fernández adornó el mapa general con una hermosa viñeta que representa á Venezuela sentada sobre una roca á la sombra de un plátano: corre á sus pies el majestuoso Orinoco cerca de una gran peña en que están toscamente grabados los días de la regeneración venezolana y los nombres de las más célebres batallas de la guerra de independencia. Mas ni los fastos y trofeos militares que están a su lado, ni esas armas que rompieron sus cadenas llaman exclusivamente su atención. El código de sus derechos es su fuerza y su esperanza: apoyada sobre él, busca en otra parte la fuente más pura de su gloria y de su felizidad (sic). El tigre, el caimán y la tortuga, caracterizan el Orinoco.
>
> La gran seiba, las palmas, las lianas, las plantas parásitas y otras muchas, indican la copia y variedad de riqueza que ostenta el reino vegetal en las tierras intertropicales.
>
> En las llanuras se ve el caballo cerril símbolo de la independencia: la piragua que atraviesa el Orinoco, indica la paz que reina en las tribus indígenas que viven sobre aquel gran río, y al fondo de la perspectiva manifiesta nuestras grandes montañas y las nieves perpetuas que coronan la elevada sierra de Mérida.
>
> Aquí es el lugar de manifestar al Sr. Luis Aliaga, que escribió todos los mapas, el aprecio y la admiración con que su bella escritura ha sido vista por los hombres inteligentes de París[129].

En esta composición, Fernández deseaba presentar una especie de resumen de las características geográficas del país, y de los elementos representativos de la flora y la fauna. Están además presentes una buena parte de los símbolos republicanos: la bandera y el escudo, algunos elementos militares que recuerdan las cruentas batallas de la independencia, las lanzas de los llaneros, el indómito caballo como compañía inevitable del llanero, así como bayonetas y cañones que al igual corresponderían a símbolos realistas.

Venezuela aparece representada por una doncella, supuestamente del tipo indio por las vestimentas y adornos, aunque su fisonomía y porte remiten evidentemente a un tipo europeo[130]. El brazo de la doncella descansa sobre la ley, lo que de hecho establece una notable relación con la iconografía revolucionaria francesa. Destaca por otro lado la forma de representar a la naturaleza por medio de una enorme ceiba, colocada al lado izquierdo de la composición, una palpitante mata de plátano y una palmera cimbreante, que está ubicada en el lado derecho de la portada, las cuales forman un marco vegetal. En medio de esta vegetación corre el río Orinoco y, al fondo, las imponentes montañas. El dibujo es en verdad meticuloso, detallista y hasta preciosista en la representación de estos magníficos ejemplares de la flora venezolana. Si se hace abstracción de los elementos alegóricos revolucionarios y del rótulo de la obra, es posible contemplar una espléndida representación del paisaje tropical. Obviamente, esta representación no corresponde a la realidad porque ha sido elaborado con una serie de elementos simbólicos de Venezuela, esto es ceiba, plátano, río, montañas, caimán, tortuga, tigre, etc. No obstante, según lo explicado por Codazzi en el prólogo, en cuanto a la representación particular de cada uno de los elementos nombrados, constituye un magnífico ejemplo de captación y de sensibilidad respecto a la flora y la fauna nacional por parte de Carmelo Fernández.

Se puede afirmar que, aun cuando la intención alegórica condiciona a la representación, sirve para comprender cómo desde temprana fecha empieza a configurarse la concepción del citado país.

Es decir, su representación física a través de la naturaleza, era a la vez una imagen en función de la conciencia nacional.

El segundo encargo de importancia para Fernández, fueron las ilustraciones del Resumen de la Historia de Venezuela, de Baralt y Díaz, editada en París en 1841, por la casa Fournier et Co. La obra constaba de tres tomos, y, en ellos, Fernández ejecutó cuarenta y cinco retratos de hombres ilustres de Colombia y Venezuela. Para tal encargo, viajó a París en 1841 y, el mismo año, regresó a cumplir su cometido.

El historiador Alfredo Boulton aclara que no todas las ilustraciones del Resumen de la Historia de Venezuela pertenecen a Fernández, como suele afirmarse erróneamente[131]. Algunas son representaciones anteriores al año de 1841. Entre éstas, el famoso retrato de Bolívar, cuyo verdadero autor fue Roulin y luego reproducido en litografía por A. Colin[132]. Los retratos fueron grabados por L. Tavernier en la litografía de Thierry Fréres.

Otras obras importantes se le encargan a Fernández cuando es decidida la repatriación de los restos del Libertador en 1842. En efecto, como resultado de sus trabajos en el ya citado Atlas y en el Resumen de la Historia de Venezuela, integra la comitiva que viajó hasta la ciudad de Santa Marta (Colombia) con el fin de trasladar los restos del Libertador a Venezuela. Fernández debía ilustrar todo lo concerniente a los actos y, para ello, tomó numerosos apuntes. El historiador Héctor García Chuecos informa que hizo

veintidos dibujos relacionados con las ceremonias de Santa Marta y de La Guaira, los cuales fueron obtenidos por Simón Camacho[133].

Sin embargo, Juan Calzadilla afirma que dichos dibujos se extraviaron. Añade además, con respecto al objeto de los mismos, el comentario siguiente:

> destinados a ilustrar una relación escrita que sobre la ceremonia de repatriación se encargó de escribir Fermín Toro y la cual fue publicada sin la parte gráfica debida a Fernández. Los dibujos tuvieron otro fin. Perduraron gracias a la litografía, aunque Fernández mismo no tomara parte en su impresión[134].

La referida relación de Carmelo Fernández con la litografía realmente es importante. Ivan Drenikoff, en su obra titulada **El arte de la ilustración en la imprenta venezolana durante el siglo XIX**, considera al pintor Fernández como el primer artista grabador del país. Al explicar su actuación en el traslado de los restos del Libertador, expresa:

> ... en esta ocasión dibujó las ilustraciones que aparecen en el periódico caraqueño EL PROMOTOR. El número uno (1) del 24 de abril de 1843, impreso por George Corse, ofrece la imagen de la quinta San Pedro Alejandrino donde murió el Libertador, dibujada y grabada por Carmelo Fernández y litografiada por Müller y Stapler. Con razón se puede considerar el periódico caraqueño EL PROMOTOR como la primera obra ilustrada de Venezuela y Carmelo Fernández como el primer periodista gráfico del país[135].

El mismo Drenikoff señala que, para el año de 1843, se conoce la obra titulada "Toma de las flecheras en el paso del río Apure, por el General Páez y el Coronel Arismendi con 50 hombres de

Caballería", dibujada y litografiada por Carmelo Fernández en el taller de Müller y Stapler[136]. Por su parte, en 1844, Simón Camacho publica Recuerdos de Santa Marta, impreso por George Corser, cuyas imágenes fueron litografiadas por el danés Torvaldo Aagard, apareciendo además reproducidas las ilustraciones de Carmelo Fernández.

Como puede observarse, los dibujos de Fernández fueron reproducidos en varias ocasiones, lo que implica sin embargo una serie de confusiones sobre todo de la vista de la "Quinta de San Pedro Alejandrino"(Lam.73,Cat.328). Existe por cierto una versión de esta obra en pintura al óleo que se le atribuye a Carmelo Fernández. No obstante, el historiador Roldán Esteva Grillet, en su obra Guzmán Blanco y el Arte Venezolano, niega tal posibilidad. De igual modo, explica con respecto a las fiestas del centenario del nacimiento del Libertador en 1883, en cuanto a una delegación colombiana presidida por Alberto Urdaneta y Manuel Briceño, lo siguiente:

> ... venían con un encargo de ofrendar a la Municipalidad de Caracas, un cuadro al óleo que representaba la Quinta de San Pedro Alejandrino, obsequio de la Municipalidad de Santa Marta. El día 12 de agosto será colocado el cuadro en la Sala de Sesiones, en ausencia del oferente Alberto Urdaneta, quien se excusa por motivo de salud. El orador de orden será el Presidente de la Cámara Legislativa, Dr. Francisco González Guinán. Según su propio testimonio, el cuadro había sido pintado 'por las manos piadosas de algunos hijos de aquella ciudad' los cuales trasladaron el lienzo al calvario del mártir y labraron con maderas de la misma quinta el marco de la obra.
>
> Años más tarde la obra original será sustituida ignorándose el autor de tal desfachatez[137].

El citado autor, recalca además que Carmelo Fernández nunca

trabajó la pintura al óleo, lo cual implica una negación de la autoría en relación a la referida obra. Esto confirma a la vez que solamente el dibujo de la Quinta de San Pedro Alejandrino es autoría del pintor[138].

Otro encargo hecho a Fernández de gran trascendencia fue el de la Comisión Corográfica de la República de Colombia, cuya realización corresponde a los años 1850-1851. Se le contrató como dibujante por indicaciones de Codazzi, constituyendo una de las partes más significativas de la obra del pintor. En dicho encargo, ejecutó treinta y tres acuarelas para la Comisión[139], las cuales se encuentran en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Posteriormente, en 1953, el gobierno colombiano publicó una edición facsimilar en Hojas de la Cultura Popular Colombiana.

Este trabajo es realmente importante: tanto para la historia del arte colombiano, como para la evaluación de la producción del artista. En cuanto a lo primero, constituye un recuento gráfico de Colombia; es decir: sus ciudades, habitantes y costumbres, que aparecen fielmente reflejadas. Podría decirse que es una obra basada en la temática paisajística y costumbrista. Aparecen retratados una serie de personajes de los diferentes estratos de la sociedad colombiana, como es el caso de los señores y señoras en la obra "Tunja. Notables de la Capital", o el de los campesinos indígenas en otra obra titulada "Ocaña. Cocecheros (sic) de anís indios mestizos". Los paisajes representan lugares de una topografía muy particular, tal y como aparece en las obras "Callejones de Ocaña"

y "Velez. Estrecho de Furatena en el río Minero". Asimismo, se representan lugares de interés histórico como el de la obra "Vista del terreno donde se dio la acción de Boyacá". Otras representaciones son de algunos monumentos de interés arqueológico como se constata en la obra "Piedra pintada de Saboya" y, también, diversos monumentos de interés histórico-arquitectónico como iglesias, conventos o casas coloniales. Puede afirmarse que, en general, las referidas láminas representan para Colombia un verdadero catálogo de su paisaje y sus gentes[140].

La obra paisajística de Fernández realizada en Venezuela, se reduce a seis paisajes que son pintados al temple sobre soporte de papel. Fueron hechos en la ciudad de Maracaibo, entre 1870 y 1873, por encargo del gobernador del Zulia: Venancio Pulgar[141]. Los paisajes se encargaron para decorar el Palacio de las Aguilas; pero, hacia finales del siglo, pasaron al Museo del Zulia y actualmente se encuentran en la colección del Instituto Zuliano de Cultura[142]. Tres de ellos fueron reproducidos en distintas ediciones de la revista EL COJO ILUSTRADO[143].

En propiedad, representan paisajes y aspectos de la región zuliana; entre ellos: "Campamento Goajiro" (Lam.74,Cat.329), "Los Andes" (Lam.75,Cat.330),"Río Zulia"(Lam.76,Cat.331) y "El Lago" (Lam.77,Cat.332). Fernández realizó en diversas ocasiones miniaturas, lo cual era un modo de ganarse el sustento, según afirma en sus Memorias. Esta experiencia se percibe en el resto de su obra, pues algunos de estos paisajes semejan en verdad miniaturas ampliadas, como es el caso de

"Campamento Goajiro", en donde cada personaje es tratado individualmente, pero sin integrarse al conjunto de la obra. Destaca empero una india sentada, sobre todo por la luz que incide sobre su cuerpo, al igual que resalta un gran árbol en el centro de la composición, verdadero ejemplo de precisión botánica.

En los cuatro paisajes predominan los mismos verdes, así también el cielo despejado, casi sin nubes y ocupando grandes zonas, como es el caso particular de la obra "El Lago". Otras veces el color es opaco, como el de la obra "Los Andes", donde prevalecen además los ocres. La obra titulada "Río Zulia" destaca por una mayor elaboración en cuanto a la factura y al equilibrio logrado por las diversas tonalidades del verde de la vegetación, incluyendo las tonalidades muy claras del reflejo de la misma vegetación en el río, donde Fernández logra un interesante efecto de luz. La vista del cielo sonrosado por los crepúsculos completa la representación. Esta última obra muestra una evidente relación con la portada del Atlas, como bien apunta Calzadilla en su ya citada obra[144], pues dicha composición de la portada se logra también por masas vegetales, resaltando entre ellas una ceiba y matas de plátano, colocadas a los lados derecho e izquierdo con el río en el centro siguiendo una perspectiva diagonal.

Los paisajes de Fernández, al igual que los de los pintores extranjeros, son costumbristas en relación a los personajes, pero a la vez denotan una mayor comprensión de la naturaleza venezolana, la cual se valoriza por sí misma. Al respecto, Calzadilla opina lo

siguiente:

> El paisaje en las acuarelas de la Comisión está empleado generalmente para servir de acotación a la descripción de tipos étnicos, usos, costumbres, y modos de producción artesanal, en tanto que en los cuadros zulianos el paisaje sirve de motivo principal, al que se delega la función subordinadora, y las figuras de los personajes ocupan sólo un segundo plano respecto al escenario que documenta a tiempo que impone su vasto panorama. En este sentido los paisajes zulianos constituyen una intuición al paisaje moderno, tal como sería practicado más adelante por Tovar y Tovar y Jesús María de las Casas[145].

1.5.4. RAMON BOLET PERAZA.

El pintor Ramón Bolet Peraza nació en Caracas el 13 de diciembre de 1837 y murió en la misma ciudad el 27 de agosto de 1876. Era hijo del doctor Nicolás Bolet, quien fue discípulo del eminente científico José María Vargas. Al poco tiempo de graduado, el doctor Bolet se marcha con su familia a la ciudad de Barcelona —actualmente, Estado Anzoátegui, Venezuela-- con objeto de dedicarse al ejercicio de su profesión[146].

El doctor Bolet era un hombre con inquietudes literarias, razón por la que desempeña una labor intelectual en la referida ciudad de Barcelona. En esta ciudad, funda un taller tipográfico y, en 1855, publica un periódico titulado EL OASIS, dedicado a la "Literatura-Artes-Historia-Industria-Comercio-Agricultura", según se indicaba en la portada del periódico[147].

En éste, colaboran sus dos hijos: Nicanor y Ramón. El prime

ro se ocupaba de revisar las colaboraciones y de la distribución del periódico; el segundo, de las ilustraciones que aparecían en el mismo. Probablemente en EL OASIS, ambos hermanos iniciaron sus respectivas carreras artísticas, pues Nicanor sería después un reconocido poeta y Ramón uno de los más destacados pintores.

El citado periódico era una publicación mensual y su contenido de variados temas. El mismo editor explicaba el propósito de la publicación en los siguientes términos:

> EL OASIS saldrá una vez cada mes, y contendrá ocho páginas de impresión a dos columnas en 8a. mayor, dos o más grabados litográficos, y una pieza de música. Los grabados representarán objetos alusivos á las descripciones históricas, monumentales ó de artes de que se ocupe el texto, para ilustrarlo; y también tendrán un lugar preferente en el periódico, los retratos de todos aquellos individuos de uno ú otro sexo que sobresalgan en la literatura, en las bellas artes, en las industrias, ó que se hagan acreedores a la estimación pública por acciones humanitarias, ó por dádivas de alguna consideración á las iglesias, casas de educación ú hospicios de la provincia[148].

Con los doce números se formaría un volumen de 96 páginas, que contiene de veinticuatro a treinta grabados y doce piezas de música. El periódico tenía agencias en las ciudades de Barcelona, Aragua de Barcelona, El Pao, Bolívar, La Guaira, Puerto Cabello y Coro.

Entre los grabados se encontraban probablemente las primeras reproducciones que realizó Ramón Bolet Peraza. Lamentablemente, resulta imposible constatar tal posibilidad porque en la Hemeroteca Nacional de Caracas no existe ni un solo ejemplar de este perió

dico. Se diría, por tanto, que las primeras obras del autor son desconocidas: sin embargo, por lo indicado en la explicación del editor, las ilustraciones serían retratos y reproducción de monumentos históricos, temática desarrollada a lo largo de su trayectoria artística. En este sentido, el crítico Rafael Pineda, en su obra Retrato hablado de Venezuela, aporta como dato interesante lo siguiente:

> Es evidente la relación entre los grabados de Bernardo González y de quien entonces le está siguiendo los pasos, Ramón Bolet, en las obras reproducidas por la revista EL OASIS de Barcelona (...) Estamos en 1856, y no parece que Bolet hubiera tenido la menor noticia de la presencia de Melbye y de Pissarro en Venezuela[149].

Obviamente, Pineda establece la relación entre Ramón Bolet Peraza y Bernardo González y, a su vez, rechaza la influencia de los artistas extranjeros citados. Bernardo González era un pintor originario de la misma ciudad de Barcelona, del cual existe poca información[150]. El nombrado crítico Pineda, en su citada obra, reproduce dos grabados de González titulados: "Vista de la mitad del este de Barcelona" y "Plaza de San Cristóbal de Barcelona", tomados ambos del número 3 de EL OASIS[151]. En los grabados se observa la habilidad de González como dibujante de arquitecturas, empleando un dibujo firme y preciso; estas representaciones arquitectónicas contrastan con la de los personajes, pues éstos no guardan proporción con las casas y tampoco con el paisaje representado en la composición. Tales características se denotan también en la obra de Bolet Peraza.

Pineda reproduce igualmente una obra de Ramón Bolet Peraza titulada "Puente sobre el río Neverí en Barcelona", tomada del número 6 de EL OASIS[152], lo cual permite conocer por lo menos una obra de este período del artista. Dicha obra presenta una vista del mencionado río donde descolla un puente rodeado de vegetación, hay unos transeúntes sobre el mismo, un barquito navegando en el río y, al lado derecho, una vieja casa. En la parte superior, un cielo muy amplio y despejado, cruzado por pájaros en vuelo, imagen en su conjunto bucólica donde destaca el dibujo fino, preciso, con gran detalle en la representación de la vegetación. Estas características serán una constante en la obra de Bolet Peraza.

La familia del doctor Bolet se establece posteriormente en Caracas, ciudad en donde desarrollarán una importante actividad cultural. De modo particular, la obra de Ramón Bolet Peraza se encuentra compendiada en las siguientes publicaciones: en primer lugar, el periódico EL MUSEO VENEZOLANO, que edita junto con su hermano Nicanor entre 1865 y 1866[153]; en segundo, el ALBUM DE LOS ESTADOS, publicado en 1876, facsímil de los Estados de Venezuela, realizando imágenes de los escudos de cada Estado; y, en tercer lugar, el ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA, publicado entre 1877-1878, del que se conoce una edición facsimilar publicada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes en 1969[154].

En EL MUSEO VENEZOLANO, Nicanor Bolet Peraza se ocupaba de las colaboraciones literarias y su hermano Ramón de la parte artística. El periódico se publicaba los días primero y quince de cada

mes, y, en cuanto a propósitos, era muy semejante a EL OASIS, se podría decir inclusive que era además la continuación de la labor iniciada en Barcelona[155]. Como publicación, presentaba la siguiente novedad:

> Algunas de las láminas irán iluminadas por medio de la cromolitografía, *sistema no empleado hasta ahora en Venezuela para publicaciones* de este género i (sic) cuya aplicación da a los dibujos una bellísima expresión, aumentando al mismo tiempo su mérito artístico y su valor[156].

Esta innovación técnica fue confirmada por Ivan Drenikoff. En su citada obra, expresa: "Con razón como las mejores obras salidas de las imprentas venezolanas durante el siglo XIX, se destacan: EL MUSEO VENEZOLANO, que es la primera publicación de cromolitografía en el país,..."[157]. Indudablemente, resulta invalorable la importancia de la litografía en Venezuela durante el siglo pasado. Constituyó un medio ideal para la divulgación de las obras de autores venezolanos. Prueba de ello es la obra de Ramón Irazábal y de Carmelo Fernández que estuvo estrechamente vinculada con la actividad de la litografía. Igual sucede con la obra de Ramón Bolet Peraza, pues, por lo menos la conservada, se reprodujo mediante dicha técnica.

En el periódico EL MUSEO VENEZOLANO podían los suscriptores ver reproducidas vistas de sus localidades, siempre y cuando enviaran al periódico copias de fotografías o reproducciones a mano. El encargado de las ilustraciones era el litógrafo Henrique Neum, quien ofrecía sus servicios a través del mismo periódico[158].

Entre las láminas publicadas en EL MUSEO VENEZOLANO, destacan las siguientes: "Alois Sennefelder. El inventor de la litografía", demás está decir que constituía un homenaje al citado inventor; "Vista perspectiva de la Iglesia de la Sma. Trinidad, según el plano adoptado para su reedificación. Caracas", "El Casino", "Templo de San Juan de Dios. La Guaira", "El Samán de Güere", "Lago de Valencia", "Valencia. Calle de Colombia' , "Valencia. Iglesia Matriz", "Puente de Valencia", "Vista de Puerto Cabello, tomada frente de Paso Real", "Resguardo de Puerto Cabello", "Iglesia de Puerto Cabello", "Escuela Náutica de Puerto Cabello", "Vista tomada en Barquisimeto desde el puente del Libertador", "Vista de la ciudad de El Tocuyo", "Quebrada de Humocaro, cascada del Arzobispo", "Maracaibo. Calle Ancha", "Casa de Campo en Los Haticos. Maracaibo", "Colegio Vargas. Curazao" (Antillas Holandesas), "Barcelona. Ruinas de la Casa Fuerte", "El Pastor de los Llanos", "Barcelona. Interior de la Iglesia de San Cristóbal", "Cumaná. Vista tomada desde el Castillo San Antonio", "Cumaná. Calle del medio o de Bolívar", "Raza Caribe", "Ciudad Bolívar"; una lámina de la misma Ciudad Bolívar contentiva de cuatro ilustraciones: "La Playa del Mercado", "La piedra del medio", "La Iglesia Catedral" y "La Galería de los Cocos". Aparecen también retratos de Abigaíl Lozano, José Mármol y Muñiz, Teresita Carreño, el general Mariano Ignacio Prado —dictador del Perú—, Juan Williams Rebolledo y una lámina de "Covadonga".

El periódico EL MUSEO VENEZOLANO tenía agencias en Caracas, en Ciudad Bolívar, en la región central, en el occidente, en el

oriente y los andes; así también, agencias en Saint Thomas y Trinidad. La imagen de las ciudades y paisajes venezolanos se conocía por medio de estas publicaciones.

A través de las láminas publicadas se logra una apreciación del estilo de Ramón Bolet Peraza. Con un dibujo detallista, meticuloso y preciso, realiza un recorrido visual por la Venezuela de la época anterior a la guzmancista. En verdad, constituyen un inapreciable registro documental de Caracas, de la región central, del oriente, del occidente y de la guayana venezolana. Hasta ese momento, pocos artistas venezolanos habían realizado una empresa de tal envergadura y, en este aspecto, Bolet Peraza iguala en cometido a Bellermann y Göering. Estas láminas facilitaron al venezolano de aquella época una imagen física y geográfica de su país, hecho por demás difícil en aquel entonces por la poca comunicación en cuanto a medios y vías. Cada lámina permitía de manera muy sencilla conocer otras ciudades de distintas regiones.

Por ejemplo, en la lámina "Lago de Valencia" (Lam.53,Cat.222), la representación paisajística comprende una imagen estática y bucólica del lago. Esta imagen aparece enmarcada por una frondosa vegetación, muy verde, lo cual resulta irreconocible hoy en día. Otro ejemplo es la lámina "El Samán de Güere" (Lam.52,Cat.221), donde se aprecia el afán botánico de Bolet Peraza por medio de la representación del frondoso e histórico árbol, objeto igualmente de la admiración de Humboldt. El árbol ocupa toda la composición: cada rama es representada por medio de un fino y detallado dibujo que contras

ta con el tronco macizo del árbol.

El motivo de las ruinas, típico del gusto romántico, se encuentra presente en "Las Ruinas de la Casa Fuerte" (Lam.55,Cat.234). En dicha lámina, se cumple con el cometido de representar "objetos alusivos a las descripciones históricas" puesto que la temática remite a uno de los episodios más cruentos y dolorosos de la independencia de Venezuela.

Entre las láminas hay también panorámicas de las ciudades, como las de Cumaná (Estado Sucre)(Lam.56,Cat.236) y El Tocuyo (Estado Lara) (Lam.54,Cat.230), las cuales revelan lo mejor del talento artístico de Bolet Peraza. En la primera, destaca una especie de vista aérea casi fotográfica de la ciudad de Cumaná con el río Manzanares al fondo y el mar en el horizonte. La exacta representación de los techos de las diferentes construcciones de la ciudad, hablan prácticamente del afán documentalista del artista. En la lámina de El Tocuyo se capta una visión cercana de la ciudad, ofreciéndose sólo un fragmento de la misma. En primer plano, aparecen los techos y patios de las casas, destacando en el plano intermedio una iglesia colonial, con pequeñas colinas al fondo. La forma como Bolet Peraza capta la imagen de las ciudades recuerda en cierto modo la mirada de un fotógrafo, afirmación que no resulta tan errada porque se ocupó también en esa actividad. Esto queda demostrado por las fotografías que envió a la Exposición del Café del Avila. Más aún, Antonio Padrón Toro, en un artículo periodístico, reafirma esta opinión al comentar la actividad fotográfica de Bo-

let Peraza; señalando con respecto a las fotos presentadas en la citada exposición lo siguiente: "no nos atreveríamos a referir a que fueran de la autoría del propio Ramón Bolet o eran parte de su colección"[159]. Así también, Padrón Toro explica:

> En la historia y en el proceso visual universal, y en el momento de Ramón Bolet un personaje tan vinculado a la imprenta y a la ilustración, no es de extrañar que estaba familiarizado con los avances fotográficos. No es un atrevimiento suponer que las ilustraciones del lápiz de Bolet, al "Album" fueron producto de la memoria captada por una cámara fotográfica, más aún, cuando al menos se menciona, entre sus biógrafos y analistas de que ade más de sus virtudes como farmaceuta e ilustrador, también fue fotógrafo[160].

Aunque dicho autor refiere sólo el Album, la apreciación sobre Bolet Peraza es válida para las obras comentadas. La citada obra EL ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA contiene gran parte de la obra conocida de Bolet Peraza, y está conformado por las siguientes ilustraciones aparte de la portada (Lam.57,Cat.24), sobre Caracas, "Estatua del Libertador Simón Bolívar", "Plaza Guzmán Blanco", "Casa Amarilla residencia presidencial", "Palacio Arzobispal", "Catedral de Caracas", "Palacio Federal", "Palacio del Ministerio de Hacienda", "Yglesia de las Mercedes" (ortografía original), "Templo de Santa Ana. Fachada Oeste", "Puente de Curamichate", "Ruinas de Bellomonte en Sabana Grande", "Esquina de Pajarito", "Teatro de Caracas", "Panteón Nacional", "Templo Masónico", "El Lazareto", "El matadero público", "Casa de Beneficencia", "Restaurant del puente de Hierro", "Puente de Hierro sobre el río Guayre (sic)", "Palacio del Ministerio de Fomento o vista de la Esquina del Conde hacia el Este"; del interior del país, "Petare. Capital del Estado Bolívar"[161],

"Plaza Guzmán Blanco. Valencia", "Valencia. Calle de Colombia", "Parte de la calle del comercio. Maracaibo", "Hotel Pabellón. Maracaibo", "Calle del Comercio (parte del Norte). Maracaibo", "Maracaibo (imagen del puerto con los Veleros)", "Pasage (sic) del Cardonal. La Guaira" (ortografía original), "La Guaira", "Calle Anzoátegui. Depósito de Aduanas. Puerto Cabello" y "Aduana de Puerto Cabello".

El ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA es un verdadero compendio de la arquitectura guzmancista. Es invalorable como fuente documental de la historia de la arquitectura en ese período de gobierno del Presidente Guzmán Blanco. Inclusive, se diría que constituye la crónica más fiel de la ciudad de Caracas y sus monumentos. En muchas de estas láminas se revela el carácter de la obra costumbrista de Ramón Bolet Peraza, pues, en su mayoría, se representan escenas cotidianas donde quedan plasmados detalles de las ciudades, las casas, las personas y las aficiones de aquella Venezuela del último cuarto del siglo XIX. El ciudadano venezolano es el verdadero protagonista: caballeros y damas pasean por las calles y llenan con su presencia la misma escena. A excepción de la obra "Vista de Caracas" de Joseph Thomas, pocas veces el ciudadano aparece en la pintura venezolana decimonónica. Bolet Peraza es costumbrista, pero no cae en el "tipismo", es un verdadero cronista y una especie de reportero gráfico de su época.

En el citado ALBUM priva el interés arquitectónico, es decir: la mayoría de las ilustraciones representan monumentos o edificios. En otras palabras, Bolet Peraza se revela como un exce-

lente dibujante de arquitecturas, prácticamente ningún detalle escapa a su ojo. Aunque se evidencian también algunos defectos o fallas de su estilo artístico, quizás porque no tuvo formación académica. Bolet Peraza fue un autodidacta, según información de sus biógrafos.

En muchas láminas se nota una especie de dificultad en cuanto a las proporciones de los personajes y el entorno, así como en la postura de los mismos. Un ejemplo es el de la obra "Puente de Curamichate" (Lam.58,Cat.242), en donde el propio puente está plasmado de manera fiel en cuanto estilo arquitectónico, al igual que la calle muy ancha en el plano más cercano al espectador y reduciéndose a medida que se aleja del mismo observador, lográndose el efecto de la perspectiva que es reforzada por las casas y el escalonamiento de sus tejados. El marco de las montañas complementa la representación. En cambio, los personajes lucen artificiosos, como posando ante una cámara de fotografía, con una desproporción evidente: bien en relación a dos figuras de una ventana del lado derecho, bien con respecto a los niños que acompañan a un señor y una señora en primer plano.

Esta desproporción de los personajes se evidencia igualmente en obras como "Callejón El Cardonal. La Guaira" (Lam.59,Cat.252) y en "Puerto de La Guaira" (Lam.60,Cat,253). Sin embargo, en otras como "Valencia. Calle de Colombia" la representación de los personajes está bien lograda en cuanto a las proporciones, alcanzando el efecto de una instantánea fotográfica por la naturalidad y espontaneidad

de esos personajes.

Esta aparente irregularidad en el estilo de Ramón Bolet Peraza no debe atribuirse únicamente a una supuesta falta de formación académica, puesto que su capacidad para el dibujo arquitectónico desmiente tal atribución. En este sentido, cabe una reflexión en base a lo afirmado por el crítico Francisco Da Antonio, en su artículo "Juan Lovera y el tiempo del Arclásico"[162]. En dicho artículo, expone una serie de opiniones sobre el pintor venezolano Juan Lovera, calificándolo de realista y de ser una especie de relator gráfico de su época, como testigo presencial *in situ* de importantes acontecimientos históricos de la misma época. Da Antonio refuta a su vez el juicio que sobre Lovera hizo Juan Calzadilla, hablando de su torpeza, de la obsesión por el detalle y de la introspección en las "pasiones sosegadas, graves o fogosas que laten dentro de los personajes", lo cual justifica Da Antonio con su teoría del arclásico. Al respecto, señala:

> ... todo ese arte presuntamente marginal que vemos prolongarse a partir de la primera década del XIX y hasta bien entrada la segunda mitad de dicho siglo y que deviene, a nuestro juicio, el más rotundo y coherente testimonio plástico de expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón.
>
> Descubrimos en primer término en el lenguaje arclásico, una manera peculiar de ver y de transcribir lo real por parte de diferentes artistas, en diversos países y en diferentes momentos del acontecer histórico continental. Lejos de fundamentarse en ideas trascendentes o abstractas, al partir de la realidad en la cual están inmersos, el pintor arclásico utiliza puntos de referencia que proceden de esa misma realidad: los individuos, sus costumbres y sus gestos; los ambientes interiores y el paisaje donde actúan. Lo que motiva en estos maestros una nueva valoración de sus experiencias —tal como en su momento barruntó la retratística anónima precedente—, es precisamente la problemática del hombre, y aún podríamos agregar que este estilo de pintu-

> ra coincide con el neoclasicismo en el culto a la personalidad que no tardará en alcanzar, durante el primer tercio de esta misma centuria, su dimensión más rotunda[163].

Da Antonio añade además al arclásico una especie de religiosidad, que comprende a la expresión artística como un modo de ser espiritual, descubriendo también en el arclásico un acento de pintura popular. Esta característica la observa no sólo en Lovera, sino igualmente en otros artistas latinoamericanos de ese período, como es el caso del peruano José Gil de Castro (a) "El Mulato", el cubano Vicente Escobar, el colombiano Pedro José Figueroa y los norteamericanos Joshua Johnston, Ammi Phillips y Erastus Salisbury Field. La mayoría de ellos eran retratistas, y en sus obras se mezcla un cierto arcaísmo —calificado así por la rigidez y hieratismo de las figuras— con un suave matiz neoclásico. En pocas palabras, exhiben una voluntad de estilo, una visualización arclásica.

Con respecto a Venezuela, además de Lovera, Da Antonio considera como representantes de este estilo a los autores de obras anónimas, entre ellas: "El retrato de N.A." (1834), las obras del venezolano-francés Teodore-Lacombe, así como aquella "extraordinaria escena de género, retrato y paisaje rural a un tiempo de los esposos Miguel Alfonso Villasana y Gregoria Núñez Delgado de Villasana, pintada al parecer por el Maestro Zuluoga"[164] (Lam.139,Cat.582); otras obras serían: "Bolívar y Sucre en Desaguaderos" (1803) de Manuel Otero y los retratos del pintor José Manuel Maucó (fig.). Da Antonio explica además:

> El artista americano del arclásico dio respuesta a un orden de ideas y a una problemática general que hizo crisis en la historia de occidente y en particular, en la de América (...) El nivel de su concientización socio-política, empero, podría deducirse de la interpretación visual de cuanto conformó su propia realidad. De una u otra forma estaba dando respuesta a problemas confrontados aún por otras sociedades y por otros maestros, incluso maestros de la talla de Francisco de Goya. Pero esa respuesta estaba jugándose en función de un nuevo orden de cosas de este lado del mundo. En ningún otro momento como éste, el de la América arclásica, la expresión del continente tuvo un carácter más legítimo, un estilo más coherente y una dimensión más contemporánea[165].

Da Antonio cita de igual manera a los que considera sucesores de Lovera, el máximo representante venezolano del arclásico. A tal respecto, expresa:

> Quienes le sucedieron, José Manuel Maucó, entre otros, cumplirían su labor bajo el signo de otros tiempos, reducidos a la humilde condición de preceptores de dibujo. Ramón Bolet, en cuya obra de grabador se distinguen reminiscencias de lo arclásico, transcribió litográficamente la fisonomía urbana de nuestras ciudades, como en un propósito de aprehender un paisaje y unas gente —la tierra y el hombre venezolanos— a quienes los pintores de la Epopeya conducirían al Olimpo[166] (Subrayado nuestro).

A estas consideraciones, se podría añadir que la obra del pintor Carmelo Fernández en primer lugar cumple también con las características del arclásico —aun cuando Da Antonio no lo incluye en su estudio—, y, en segundo, que la obra de Ramón Bolet Peraza es en cierta forma una continuación del libro de Codazzi, Atlas Físico y Político de la República de Venezuela, porque el propósito de las obras de Bolet Peraza, MUSEO NACIONAL y EL ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA, era también una especie de catalogación geográfica y física de Venezuela. Por medio de estos libros, los venezolanos de ese período decimonónico podían conocer a las ciudades y sus gen-

tes, los monumentos arquitectónicos de la época anterior a la de Guzmán y las nuevas edificaciones del período de dicho gobernante. Prácticamente, tuvieron ante sus ojos el más completo registro visual del medio urbano del país. Se diría que, después de esta apreciación objetiva y concreta de Venezuela, había necesidad de una indagación interior, lo cual fue también parte de la labor de Ramón Bolet Peraza al presentar a los ciudadanos como protagonistas y actores en sus representaciones, así fueran presentados en "pose" como mirando hacia una cámara.

Un hecho importante de observar es la relación que existe entre la portada del ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA (Lam.57,Cat.241) y la portada del **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela**. Las dos obras están concebidas de una forma idéntica: esto es, una escena alegórica en donde destaca un río en sentido diagonal. En el **Atlas**, el río corre de izquierda a derecha, mientras que en el caso del ALBUM corre de derecha a izquierda. La ceiba del **Atlas** es suplantada en el ALBUM por un pedestal de columna rematado con un florero, muy del gusto guzmancista. A un lado, aparece una doncella de neta inspiración clásica, con una paleta en la mano —clara alusión a la actividad pictórica—, a cuyos pies reposan otras alegorías a las artes. En el lado izquierdo del ALBUM no aparecen los símbolos que, en el **Atlas**, aludían a la guerra de independencia, así tampoco la india que representaba al país, pero sí aparecen la mata de plátano y las palmeras. La canoa en el río del **Atlas** se sustituye en el ALBUM por un barco de vapor, especie de símbolo del progreso; este símbolo era a la vez uno de los mitos

más preciados por los positivistas y un soporte de la publicidad guzmancista. Al fondo, el mismo paisaje de llanuras y montañas. Puede afirmarse que ambas obras cumplían el mismo cometido: en la portada del Atlas se intentaba sintetizar al país, mediante la representación de su naturaleza y de los hechos gloriosos de su independencia: en la del ALBUM, había también el intento de sintetizar al país por medio de su naturaleza, aunque ahora la preceden las artes y el progreso. En cuanto al contenido, como ya se ha comentado, el ALBUM presentaba vistas de Caracas y de ciudades del interior del país, en tanto que en el Atlas se representaron mapas de las diferentes regiones del mismo país.

Es lógico suponer que Ramón Bolet Peraza conociera el citado Atlas. Su propia trayectoria, desde aquellos años en Barcelona vinculado a actividades periodísticas y artísticas confirman tal conocimiento. La preocupación por el conocimiento del país, hecho además compartido por su familia, lo llevan a centrar la temática de su obra casi exclusivamente en la representación de Venezuela y sus ciudades. De hecho, la labor intelectual de la familia Bolet fue en verdad de incalculable valor. Mantener una empresa artística en una ciudad del interior, en aquella Venezuela de precarias condiciones económicas y de inestable situación política, reviste ciertamente el carácter de una odisea.

Bolet Peraza logró producir muchas obras, hoy en día muchas de ellas perdidas y desconocidas, de allí que el estudio de su obra sea basado en la obra gráfica del pintor[167]. Vale agregar que par

te de la vida y obra de Bolet Peraza está en relación a la del comerciante inglés James Mudie Spence. Este comerciante llegó a Venezuela en 1870, con el propósito de obtener concesiones para la explotación de fosfato en las islas de La Orchila y Los Roques. Posteriormente, Mudie Spence viajó por el país y tomó numerosos apuntes de paisajes venezolanos. En 1878, publicó una obra titulada The Land of Bolivar[168]. Organizó además cuatro exposiciones de pintura venezolana[169]. La primera se efectuó en "El Café del Avila", en el mes de julio de 1872, y fue denominada "Primera Exhibición Anual de Bellas Artes Venezolanas". La exposición fue reseñada por el diario LA OPINION NACIONAL, en un artículo denominado "Exposición de Bellas Artes Venezolanas"[170]. En éste, se comentaba ampliamente la Exposición, así como el banquete ofrecido por el señor Spence a los artistas e invitados especiales, destacando la presencia del Presidente de la República General Antonio Guzmán Blanco.

La referida exposición fue presentada después en Inglaterra, por iniciativa del señor Spence, siendo exhibida en cuatro ciudades de aquel país. Esta información corresponde a la traducción que hizo Santiago Key Ayala del catálogo "Ilustrations of Venezuela", concerniente a la misma exposición[171]. Según el catálogo, se habían exhibido las obras de la exposición en las siguientes ocasiones: Primera Exhibición Anual de Bellas Artes Venezolanas, Caracas, 28 de julio de 1872; Literaty and Philosophical Society, Manchester, 11 de diciembre de 1872; Scientific Student's Association, Manchester, 4 de mayo de 1873; Real Park Museum Salford, du

rante la mayor parte del año de 1878.

El catálogo refiere además la Exposición de "El Café del Avila", en donde, por cierto, Ramón Bolet Peraza exhibió gran parte de su obra. En aquella ocasión, presentó ochenta acuarelas, una pintura al óleo, once grabados —entre estos, ocho se indican "según dibujo de R. Bolet"—, diez fotografías, doce aguas fuertes, once litografías en colores (las mismas del ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA) y veintiún dibujos a lápiz. El catálogo reseñaba en total quinientas veintinueve obras, correspondiendo cuarenta y seis a Bolet Peraza. Sin duda, era el artista con mayor representación en la citada Exhibición, donde también participaron: Anton Göering, Carmelo Fernández, Jerónimo Martínez, Francisco Davegno, Peregrino Malcampo, Manuel Otero y James M. Spence.

En el catálogo aparece una biografía del pintor Ramón Bolet Peraza escrita por Leopoldo Terrero, con fecha del mes de septiembre de 1876. Conforme a los datos aportados sobre el artista, Bolet Peraza había adquirido por sí mismo conocimientos de dibujo y pintura, ya que había regentado una farmacia cuando era muy joven y "puede decirse que en el ejercicio de esta profesión, que tantos enlaces tiene con la mineralogía, la botánica y la química general, adquirió la facilidad de profundizar los elementos del arte de la pintura"[172]. Se informa también sobre el destierro de Bolet Peraza, debido a problemas políticos de su padre, a quien el pintor defendió. No se indica a que país emigró. Sin embargo, es posible deducir que esto sucedió antes de 1865, fecha de su traslado a Ca-

racas. Durante el destierro, aprendió la caligrafía en "la que era señalado maestro y de donde derivaba su sustento"[173].

Otra actividad de Bolet Peraza fue la iluminación, "siendo en este último arte no sólo especialista, sino único, puesto que después de su muerte sólo queda cultivándolo un discípulo"[174]. Según parece, su obra más importante en esta actividad fue la iluminación de la Charta Magna de Inglaterra.

No resulta redundante afirmar que Ramón Bolet Peraza fue realmente un hombre polifacético y de gran inquietud intelectual. Perteneció a la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales, participando en numerosas exploraciones en compañía del inglés Spence. Varias de las acuarelas y de los dibujos a lápiz exhibidos en el Café del Avila corresponden a estas excursiones exploratorias, entre ellas las obras de Catuche, Valles del Tuy, Valles de Aragua, Isla de los Roques, La Silla de Caracas, Isla de la Orchila y la de la famosa ascención al Pico de Naiguatá, acompañando al inglés Spence. En propiedad, Bolet Peraza hizo la crónica gráfica de esta ascención, tal como lo afirma el ya mencionado Terrero:

> ... de esta expedición, que el público conoce como única, obtuvo por resultado más de veinte magníficas acquarellas tomadas del natural y que serán eterno testimonio de la atrevida empresa[175].

La diversidad de actividades ejercidas por Ramón Bolet Peraza, además de revelar su inquietud artística, revelan la dificultad para sobrevivir del común de los artistas venezolanos en ese

entonces. La misma pintura como profesión aportaba escasos dividendos, a excepción quizá de la pintura de retrato que era muy apreciada socialmente. Esto lo confirma Terrero en su citada biografía sobre Bolet Peraza, expresando a tal respecto:

> Trabajó lucrativamente en la acquarela, dándole por primera vez, valor monetario, ya que en el país no se apreciaba en general la pintura, sino en cuanto fuese buena para hacer retratos. Un inteligente mercader tomaba sus obras, le estimulaba a mejorar esfuerzos y enviaba a Alemania sus trabajos, haciendo así productivo lo que antes era entretenimiento de artista[176].

También refiere que, alrededor de 1871, cuando Bolet Peraza conoció a Spence, "había enriquecido con bellos cuadros de costumbres y paisajes nacionales las colecciones de algunos extranjeros de importancia y embellecido con sus pinturas las casas de sus numerosos amigos, descollando entre éstos los que retratan los hechos civiles y la paz que se ha sucedido"[177]. Obviamente, esto indica que una parte de la obra de Bolet Peraza fue sacada al extranjero. A esto puede añadirse la compra de todos sus trabajos por Spence, incluyendo los bocetos[178], quien los llevó a Inglaterra para exhibirlos. Posiblemente, tales trabajos se perdieron —hasta ahora, no se han podido localizar— conforme a la opinión de Alfredo Boulton, que ha realizado una pesquisa durante años[179].

En suma, como gran parte de la obra de Ramón Bolet Peraza está extraviada, sólo es posible apreciar su obra gráfica. Ello es un impedimento para valorar a cabalidad la importancia de este artista como pintor, aunque sería necesario conocer otras pinturas

al óleo y otras acuarelas para apreciar sus cualidades como colorista en la representación de la naturaleza venezolana, que, como se sabe, pintó del natural.

Una de las pocas acuarelas conocidas es la titulada "Vista del Avila", perteneciente a la colección de la Fundación John Boulton, con fecha del 25 de diciembre de 1870. Esta obra permite apreciar las dotes del artista en cuanto a la representación paisajística. El centro es la gran masa del Avila, que, en este caso, constituye el motivo único de la representación, ocupando por tanto toda la superficie de la obra. Sólo unas pequeñas nubes aparecen interponiéndose en la visión. La técnica de la acuarela es utilizada con maestría: se presta para que la vegetación del primer plano sea tratada a través de manchas y de pinceladas muy sueltas, con predominio de verdes bastantes claros, oscureciéndose en algunas zonas de la montaña para lograr sus accidentes. Se ha comentado de manera reiterada el carácter resaltante del dibujo en la obra de Bolet Peraza, pero la técnica de la acuarela permite sin embargo al pintor desprenderse del dibujo para trabajar con los efectos del color. Se puede afirmar que Ramón Bolet Peraza fue un excelente dibujante, y que, hasta ahora, es el pintor venezolano más perseverante en cuanto a la representación de la geografía venezolana. Logró excelentes panorámicas de varias ciudades, temática que trató como un verdadero costumbrista. (Lam.61, Cat.256)

No está de más añadir que Bolet Peraza fue reconocido y apreciado en su época como buen artista, no sólo en Venezuela sino tam

bién en el extranjero. Viajó a Inglaterra invitado por Spence. Permaneció un tiempo en Manchester, donde cursó dibujo y pintura en el colegio de Oxford, bajo la dirección del eminente teórico y artista John Ruskin. Al conocer los cuadros de Bolet Peraza sobre la expedición de Naiguatá, Ruskin expresó lo siguiente: "Estas pinturas son positivamente buenas y llenas de sentimiento y poder. Los retratos maravillosos en verdad"[180].

La crítica contemporánea venezolana, representada por Ramón de La Plaza (1836-1886)[181], se ocupó de Ramón Bolet Peraza, según consta en un artículo publicado en LA OPINION NACIONAL el 9 de julio de 1872[182]. En este artículo, el autor comenta en general sobre Venezuela y su condición agrícola, así también de la Academia de Bellas Artes y de algunos pintores ccmo Martín Tovar y Tovar y Ramón Bolet Peraza, expresando de manera particular:

> El señor Ramón Bolet cultiva con ventaja el estudio del paisaje. Sin más escuela que la naturaleza; sin más estímulo que su propia inspiración; el esfuerzo único de su género, trepa incansable la escabrosa senda que ha de conducirlo, en un porvenir no lejano, a las encumbradas cimas del arte.
>
> El no conoce de Pusin la grandiosa majestad, la profunda filosofía de sus obras, ni de Claude de Lorrain las suaves degradaciones de sus tintas, la transparencia luminosa de sus cielos, y sin embargo ha acertado a descubrir, que el alma que da vida a la belleza es la fiel observancia de esa armonía, de ese enlace gradual que guarda el colorido en la perspectiva aérea; y que el arte en sus múltiples combinaciones no se limita, a copiar servilmente la naturaleza, que es necesario animar cuando es fría, que es fuerza idealizar cuando no es bella. Comprender así la naturaleza para imitarla, es fijar el verdadero carácter, que constituye el vigor y la fuerza de un talento nacido para el arte[183].

N O T A S

1 CUNILL GRAU, Pedro. Geografía y poblamiento de Venezuela hispánica. GRASES, Pedro (coordinador). Los tres primeros siglos de Venezuela, 1498-1810. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991. p. 26.

2 VENEGAS FILARDO, Pascual (asesor). Carta de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos. Enciclopedia de Venezuela. Caracas: Editorial Andrés Bello, 1976. p. 16.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Ibidem, p. 17.

7 Cfr. BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela. Epoca colonial. Caracas: Editorial Arte, 1964. Tomo I, pp. 36-37.

8 VIVAS RAMIREZ, Fabricio. La Economía Colonial. GRASES, Pedro (coordinador). Op. cit. p. 393.

9 Cfr. CATLIN, Stanton L. El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia, 1820-1980: Catálogo de la Exposición de Arte en Iberoamérica, Palacio de Velázquez, 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990. Madrid: (s.n.), 1989.

10 Ibidem, p. 45.

11 La citada obra se publica por primera vez en París entre los años 1816-1831. Aparece publicada con el título: Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804.

12 CAPEL, Horacio y URTEAGA J., Luis. Las Nuevas Geografías. Barcelona (España): Salvat Editores, 1982. p. 64 y ss.

13 Ibidem, p. 14.

14 Ibidem, p. 15.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Humboldt y el descubrimiento estético de América. El Farol: Separata. Caracas: marzo-abril, 1959. Nº 181, 25 págs. La profesora e investigadora de arte María del Carmen Pena estudia también la influencia de Alejandro de Humboldt en la consideración poética del paisaje; véase: PENA, María del Carmen. Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98. Madrid: Taurus Ediciones, 1982 (Ensayistas, 221). Explica la separación que surge en el siglo XIX en relación al pensamiento idealista y positivista, analizando sus efectos sobre la concepción del paisaje en los términos siguientes: "... Inclinando a un lado o a otro el fiel de la balanza, lo cierto es que el paisaje mantuvo en la expresión artística los conceptos contrapuestos de objetividad y subjetividad, apoyándose en las ciencias positivas y humanas a la vez, en la Física y en la Metafísica, en la ciencia y en la poesía. La pureza de la objetividad científica fue imposible en el paisaje pintado, e incluso en una ciencia positiva como la Geografía el concepto de paisaje terminaría por integrar contenidos humanísticos y estéticos en cuanto A. Von Humbold convirtiera sus narraciones descriptivas en poéticas al considerar que el estudio de la naturaleza era esencial para la educación de un pueblo, como marco físico de su historia y como símbolo de la misma terminando por convertirla definitivamente en lugar de proyección del individuo como ser social". Loc. cit. pp. 16-17.

18 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Humboldt y el descubrimiento estético de América. Op. cit. pp. 1-2.

19 Ibidem, p. 2.

20 Cfr. VENEGAS FILARDO, Pascual. Viajeros de Venezuela en los siglos XIX y XX. Caracas: Monte Avila Editores, 1973. p. 20 y ss.

21 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Humboldt y el descubrimiento estético de América. Op. cit. p. 9.

22 FUNDACION EUGENIO MENDOZA. Alejandro de Humboldt por tierras venezolanas. Caracas: Autor, 1969. pp. 60-61.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Humboldt y el descubrimiento estético de América. Op. cit. p. 6.

26 El título completo de la citada obra es: **Cosmos. Essai d'une** description physique du monde. La edición en español apareció publicada del modo siguiente: Alejandro de Humboldt. Cosmos. Ensayos de una descripción del mundo. Traducción: Bernardo Gines y José de Fuentes. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1874. 4 vols.

27 HUMBOLDT, Alejandro de. Cosmos. Ensayos de una descripción del mundo. p. 72.

28 Ibidem.

29 Ibidem, p. 73.

30 Ibidem, p. 76.

31 Ibidem, p. 77.

32 Ibidem, p. 78.

33 Ibidem, p. 80.

34 Ibidem, p. 82.

35 Ibidem, p. 83.

36 VENEGAS FILARDO, Pascual. Op. cit. p. 15.

37 Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. Tomo I, Caps. V y VI.

38 Ibidem, pp. 47-66.

39 Ibidem, p. 50.

40 Se desconocen los datos biográficos del llamado "Pintor del Tocuyo".

41 BOULTON, Alfredo. Op. cit. Tomo I, pp. 103-123.

42 Para el estudio de las artes gráficas se recomienda la consulta del siguiente texto: DRENIKOFF, Iván. El arte de la ilustración venezolana durante el siglo XIX. Caracas: Imprenta del Congreso de la República, 1982. 99 p.

43 Cfr. BLAY, Margarita G. de. Contribuciones a la bibliografía de viajes y exploraciones de Venezuela. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1964.

44 Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. Vol. II, pp. 93-144.

45 DAES DE ETTEDGUI, Berenice. Pintores y dibujantes extranjeros en el siglo XIX venezolano: Nacionalidad, permanencia y producción. Caracas: Escuela de Arte, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1981 (Tesis de grado).

46 Ibidem, p. 150.

47 Cfr. MIJARES, Augusto. La evolución política (1810-1960). PICON SALAS, Mariano (et al.). Venezuela independiente 1810-1960. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962. pp. 83-84.

48 Cfr. SISO MARTINEZ, J. M. Ciento cincuenta años de vida republicana. VENEZUELA, Presidencia de la República. 150 años de vida republicana (1811 - 1961). Caracas: Autor, 1963. Vol. I, pp. 51-148.

49 Ibidem, p. 103.

50 MIJARES, Augusto. La evolución política (1810-1960). PICON SALAS, Mariano (et al.). Op. cit. p. 91.

51 SISO MARTINEZ, J. M. Ciento cincuenta años de vida republicana. VENEZUELA, Presidencia de la República. Op. cit. p. 105.

52 MIJARES, Augusto. La evolución política (1810-1960). PICON SALAS, Mariano (et al.). Op. cit. p. 93.

53 Existe una vista de La Guaira de autor anónimo y fechada aproximadamente en 1821, la cual forma parte actualmente de la colección Fundación John Boulton. Prácticamente, se puede considerar como el primer paisaje de Venezuela, pero como no hay datos del autor ni de su procedencia, queda fuera del análisis aunque aparece incluida en el catálogo.

54 Ingresó a la Academia de trece años de edad. En 1804, se encuentra trabajando como pintor de escenas de guerras en la corte de Alejandro I, zar de Rusia. En 1813, el Rey Jorge IV de Inglaterra le confiere un título de nobleza, por su labor de artista y su misma relevancia social. Porter fue un personaje propio del siglo XIX, viajó por diferentes países y regiones: como Rusia y la ciudad de Persépolis. Escribió varios libros sobre estos viajes, entre ellos: Travelling Sketches in Russia and Sweden during the years 1805, 1806, 1807, 1808 y Travels in Georgia, Armenia, Persia and Ancient Babylonia. Intervino también en las guerras napoleónicas con las tropas de Lord Wellington. Como pintor, Porter expuso en la Real Academia de Londres, un total de treinta y ocho pinturas entre los años de 1792 y 1832. Otras exposiciones fueron realizadas en Suffolk Street en la Sociedad de Artistas Británicos. Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. Vol. II, p. 93. La muerte de Porter fue reseñada en la prensa de Caracas, por medio de notas como la de José María Rojas en El Liberal. Loc. cit. p. 97; asimismo, véase: DAES DE ETTEDGUI, Berenice. Op. cit. p. 50. Esta última hace referencia a una pieza literaria en forma de elegía de Juan Vicente González, connotado y polémico escritor, publicada el 2 de mayo de 1847 en La Prensa y dedicada a Sir Robert Ker Porter.

55 BOULTON, Alfredo. Op. cit. pp. 94-95.

56 Sobre la denominación indígena de El Avila y las apreciaciones equivocadas de la misma, ver: MANARA, Bruno. *Guararia repano o la pifia* del Gobernador. El Universal. Caracas: 15 de noviembre de 1992. Año LXXXV, Nº 29.940, p. 4-2.

57 Reproducidas en un catálogo de exposición, ver: GALERIA DE ARTE NACIONAL. Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela, 1825-1899: marzo-mayo de 1993. Caracas: Autor, 1993. pp. 40-41 (Catálogo). Las fechas de las obras son las indicadas en el referido documento.

58 WILLIAMSON, John G. A. Las comadres de Caracas. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1973. 171 pp.

59 CABRERA SIFONTES, Horacio. La verdad sobre nuestra Guayana Esequiba. 3a. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1988. 157 pp. Se sugiere consultar el capítulo titulado "Los Ingleses", pp. 51-72.

60 Cfr. DAES DE ETTEDGUI, Berenice. Op. cit. p. 53. El citado libro de Rheinheimer Key fue publicado en 1982.

61 Ibidem.

62 Estas obras formaron parte de la exposición "Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela", 1825-1899. Véase, GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 69.

63 DAES DE ETTEDGUI, Berenice. Op. cit. p. 53.

64 Texto de Helga Weissgäber incluido en el catálogo siguiente: FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del Paisaje, 1842-1845: diciembre 1991-febrero 1992. Caracas: Autor, 1991. p. 17 (Catálogo, 122).

65 Cfr. LÖSCHNER, Renate. Bellermann y el paisaje venezolano. Caracas: Asociación Cultural Humboldt, Fundación Neumann, 1977. p. 17.

66 FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 18.

67 Ibidem.

68 LÖSCHNER, Renate. Op. cit. p. 18. La nota citada por la autora pertenece a: Johann Gottried Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Aufsäze und Briefe (Obras de arte y opiniones sobre el arte. Artículos y cartas), 1849, p. 329.

69 Ibidem.

70 Según informa la doctora Helga Weissgäber, ver: FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 19. Los diarios de Bellermann son propiedad de Peter W. Bayville, natural de los Estados Unidos.

71 En este viaje Bellermann, por solicitud de Codazzi, realizó posiblemente un panorama de la Colonia Tovar que debía luego ser presentado al Congreso Nacional. Cfr. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 39. Según la información del referido catálogo, se desconoce dicho panorama.

72 Cfr. LÖSCHNER, Renate. Op. cit. p. 19.

73 Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 130.

74 Ibidem.

75 LÖSCHNER, Renate. Op. cit. p. 22.

76 Ibidem. En el capítulo segundo, titulado "Aspectos de la vegetación", explica la importancia de Bellermann como estudioso de la flora tropical. Esta especialidad fue reconocida en la identificación de la planta Bellermania spicata karst. Loc. cit. pp. 27-30.

77 Ibidem, p. 23.

78 BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 127.

79 CATLIN, Stanton L. Op. cit. p. 55.

80 LÖSCHNER, Renate. Op. cit. pp. 31-32.

81 Sobre el particular, véase: LOPEZ PENA, Carmen. Op. cit. pp. 16-77. Ver, también de la citada autora, El paisaje español del s. XIX: Del Naturalismo al Impresionismo. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1982. pp. 115-116.

82 Los datos sobre Melbye se han obtenido de los trabajos del historiador Alfredo Boulton. Véase: BOULTON, Alfredo. Op. cit. pp. 138-144; Camille Pissarro en Venezuela. Caracas: Editorial Arte, 1966.

83 Ibidem, p. 9. En esta obra sobre Pissarro están reproducidas además las pinturas de Melbye en Venezuela. Loc. cit. pp. 58-65.

84 La citada obra fue publicada primeramente en 1862. Luego, se editó por segunda vez en New York el año de 1863 y, en 1870, hubo una tercera edición traducida del francés en Londres.

85 Cfr. BOULTON, Alfredo. Camille Pissarro en Venezuela. pp. 9-11.

86 Ibidem.

87 Cfr. BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela. p. 144.

88 Ibidem, pp. 27-28.

89 Ibidem, p. 26.

90 Ibidem, p. 42.

91 A los catorce años, Göering formaba ya parte de un grupo llamado "Aldeanos Ornitólogos de Altemburgo", ciudad cercana a Schonhaide. En 1850, aparece entre los fundadores de la "Sociedad Ornitológica del Pleisengrudes". Véase: RÖHL, Eduardo. Anton Göering 1836-1905. Boletín de la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales. Caracas: 1948, Nº 31, pp. 3-4.

92 Dicha obra fue publicada en 1876, con un total de 10 volúmenes. Cfr. RÖHL, Eduardo. Anton Göering 1836-1905. Op. cit. p. 6. El citado autor señala que esta obra referida fue después publicada en español bajo el título La Creación-Historia Natural, por Montaner y Simón Editores en la ciudad de Barcelona (España).

93 RÖHL, Eduardo. Anton Göering 1836-1905. Op. cit. p. 9.

94 Cfr. GÖERING, Anton. Venezuela el más bello país tropical. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, 1962. La traducción pertenece a María Luisa G. de Blay.

95 RÖHL, Eduardo. Anton Göering 1836-1905. Op. cit. p. 31.

96 GÖERING, Anton. Op. cit. p. 15.

97 Geógrafo italiano que residió en Venezuela y elaboró el primer Atlas físico y geográfico del país en el año de 1841.

98 GÖERING, Anton. Op. cit. p. 38.

99 Ibidem, p. 41.

100 Ibidem.

101 BOULTON, Alfredo. Historia de la Pintura en Venezuela. p. 98.

102 Ibidem.

103 Cfr. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Artistas y Cronistas Extranjeros en Venezuela, 1825-1899: marzo-mayo, 1993. Caracas: Autor, 1993. p. 55 (Catálogo).

104 Cfr. CALZADILLA, Juan y ERMINY, Perán. El paisaje como tema en la pintura venezolana. Caracas: Compañía Shell de Venezuela, 1975. p. 21.

105 Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. pp. 133-134.

106 Se graduó de médico en la Universidad de Pensilvania (U.S.A.), ejerció su profesión en varias localidades del país hasta que se residenció en Delaware, donde desarrolla una importante actividad profesional y social. Sobre este personaje se proporciona abundante información en el ya citado catálogo de la exposición "Artistas y Cronistas Extranjeros en Venezuela, 1825-1899". En este documento se informa además que próximamente será editado un libro sobre el nombrado artista, cuyos autores son los historiadores Carlos Federico Duarte y Axel Stein. Loc. cit. p. 63. Por medio del catálogo, se sabe que Allen Voorhees Lesley realizó numerosos viajes, en compañía de su esposa Jennie, visitando España, Inglaterra, Francia, Suiza, Alemania y Turquía. Visitó también a la isla de St. Croix en 1855 y, nuevamente en la primavera y otoño de 1856, regresó a la nombrada isla. En este último año, visitó La Habana y Santiago de los Baños (Cuba), conservándose dieciocho dibujos de estos lugares. Además, se conservan setenta dibujos de St. Thomas y St. Croix, cuya temática comprendía paisajes, escenas costumbristas y personajes típicos. Este artista era casi desconocido en Venezuela, hasta que el historiador estadounidense James Dallet, oriundo de Filadelfia, descubrió estos dibujos en una colección privada en el Estado de Iowa. Este historiador proporciona información suficiente sobre Lesley, al punto que los referidos Duarte y Stein fundamentan su estudio en tal información.

107 Las fechas referidas son las mismas que indica el catálogo de la exposición "Artistas y Cronistas Extranjeros en Venezuela, 1825-1899". Se hace esta aclaratoria porque en notas de prensa sobre la nombrada exposición hubo críticas severas sobre la datación de tales obras.

108 Estas fueron H. Echenegucia Co. y en la empresa Blohm, Noelting Co. Algunos datos sobre Geldner informan que en su ciudad natal recibió nociones básicas de composición, color y perspectiva; asimismo, realizó viajes por diferentes países, entre ellos: Suiza, España e Italia. Cfr. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 49.

109 Ibidem, pp. 49-51.

110 Cfr. ATENEO DE CARACAS. Mares. El mar como tema en la plástica venezolana: mayo-abril. Caracas: Galería Los Espacios Cálidos, 1991 (Catálogo).

111 Cfr. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 59. Ver también, DAES DE ETTEDGUI, Berenice. Op. cit. p. 125.

112 MORON, Guillermo. Op. cit. p. 252.

113 MIJARES, Augusto. La evolución política de Venezuela, 1810-1960. PICON SALAS, Mariano (et al.). Op. cit. p. 98.

114 Esta serie de obras cambiaron la fisonomía de la ciudad, pues Guzmán Blanco tenía un gusto "europeizado". Ordenó la construcción de edificios del estilo neogótico, neoclásico y neobarroco. Se puede hablar con propiedad del estilo guzmancista. Cfr. GASPARINI, Graziano. La ciudad colonial y guzmancista. Caracas: Armitano Editor, 1978; así también, ESTEVA GRILLET, Roldán. Guzmán Blanco y el arte venezolano. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986 (El Libro Menor, Nº 107).

115 MORON, Guillermo. Op. cit. p. 292.

116 BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela. p. 116. Todos los datos se tomaron de este libro.

117 Ibidem, p. 38.

118 El crítico venezolano Juan Calzadilla informa que este grabador de origen danés se encontraba en Caracas desde el año de 1839. Además, fue el primero en Venezuela que utilizó la litografía para la impresión de periódicos. Asimismo, señala Calzadilla que "Aagard imprimió Vistas del Avila en el encabezamiento de papel membrete empleado por los comerciantes de Caracas", lo cual evidencia que el Avila se había convertido en símbolo de la ciudad desde aquel entonces. Cfr. CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Carmelo Fernández: Testigo de lo irreal y de la historia: 12 de diciembre de 1982 a febrero de 1983. Caracas: Autor, 1992. p. 30.

119 BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 116.

120 CALZADILLA, Juan. Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela. Caracas: MICA, Ediciones de Arte, 1982. p. 25.

121 Se ha editado en tres ocasiones: en los años de 1940 y 1973, por la Academia Nacional de la Historia; en 1982, por la Presidencia de la República de Venezuela.

122 Texto del catálogo de una exposición de las obras del mencionado pintor. Véase, CALZADILLA, Juan. Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela. p. 25. Dicho crítico señala la biblio-hemerografía existente sobre el artista.

123 BOULTON, Alfredo. Op. cit. pp. 118-124.

124 NUCETE SARDI, José. Carmelo Fernández. Madrid: Editorial Edime, 1967 (Pintores Venezolanos).

125 Cfr. CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 40.

126 En el título se añade: dedicado por su autor el Coronel de Ingenieros Agustín Codazzi al Congreso Constituyente de 1830. Cfr. CODAZZI, Agustín. **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela.** Caracas: (s.n.), 1840.

127 Ibidem, pp. 1-2. Se respeta la ortografía original.

128 *Ibidem.*

129 Ibidem.

130 Esta impresión se confirma con lo expresado por Rafael Pineda en su obra **Retrato hablado de Venezuela**, donde explica que la figura "deriva de la viñeta colocada en la parte inferior de Bolívar dibujado por Bate en 1819. Pero ahora la india ha cambiado el chitón griego que lucía en el grabado de Valentín Espinal (...) por un atuendo local". PINEDA, Rafael. **Retrato hablado de Venezuela.** Caracas: Cuadernos Lagoven, 1980. p. 62.

131 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 119.

132 Ibidem, p. 120.

133 *Ibidem.*

134 CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 31.

135 Cfr. DRENIKOFF, Iván. **El arte de la ilustración en la imprenta venezolana durante el siglo XIX.** Caracas: Congreso de la República de Venezuela, 1982. pp. 26-27. Este autor también apunta que los trabajos hechos por Carmelo Fernández para el Atlas permiten que "con pleno derecho se deba considerar como el primer cartógrafo venezolano". **Loc. cit.** p. 26.

136 Según Drenikoff, "es interesante mencionar que el periódico EL VENEZOLAno, con fecha 6 de diciembre de 1843, en la segunda página informaba por medio del siguiente aviso sobre los dibujos ya impresos de Carmelo Fernández: 'Importante, desde hoy estarán de venta en láminas y pañuelos todas las vistas de la función que se prepara para el 17, en honor a la memoria del héroe con fecha 17 de diciembre de 1843 (N. 216) publicó 8 imágenes relacionadas con los funerales del Libertador en Caracas'". Ibidem, p. 27.

137 ESTEVA GRILLET, Roldán. Op. cit. p. 58. Véase nota de pie de página Nº 55, donde aparece una explicación sobre la obra de Carmelo Fernández y, además, una aclaratoria en relación a ciertos errores de apreciación sobre la misma obra.

138 Müller y Stapler hicieron otras litografías de los dibujos de Fernández y, entre ellas, una que representaba el arribo de la Comisión al puerto de La Guaira. Los otros trabajos, según hipótesis de Calzadilla, al ser enviados a París para su impresión litográfica, fueron alterados por los delineadores Lehnert y Walter, puesto que muestran diferencias con respecto al estilo de Fernández. Cfr. CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernandez. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 31.

139 Ibidem.

140 La temática costumbrista de este trabajo corresponde a lo exigido en el contrato que la Comisión firmó con Fernández. En dicho contrato se especifica que debía de elaborar "láminas de los paisajes más singulares, de los tipos de casta y de las escenas de costumbres, características que ofreciera la población, de los monumentos antiguos que se describieron y de los ya conocidos". Ibidem, p. 40.

141 En 1870, se residencia en la ciudad de Maracaibo. Allí se dedica a la docencia privada. De esta época son los paisajes aludidos. En 1876, fue nombrado miembro de la Academia de Pintura de Caracas. Además, fue profesor de los colegios Roscio y La Paz en Caracas, formando discípulos como Martín Tovar y Tovar.

142 Cfr. CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 32.

143 Cfr. El Cojo Ilustrado, editado en Caracas el año de 1896; en particular, los números 118 en la página 861; el 119 en la página 891 y el 120 en la página 927.

144 CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Op. cit. p. 31.

145 Ibidem, p. 32.

146 PEREZ MATOS, Martín. El Museo Venezolano. El Farol. Caracas: septiembre-octubre, 1956. Nº 166, p. 14.

147 Cfr. SALVI, Adolfo. Nicanor Bolet Peraza. Revista Shell. Caracas: noviembre, 1952. Nº 142, p. 27. El número 3 se reproduce en edición facsimilar en el citado artículo.

148 Ibidem.

149 PINEDA, Rafael. Op. cit. Tomo 2, p. 69.

150 Boulton informa en breve nota sobre el nombrado artista lo siguiente: "Pintor barcelonés de extensa producción, autor de un retrato del general José Antonio Páez, fechado en 1862, y tomado de una fotografía hecha en New York. Varios de sus cuadros figuran en dependencias oficiales del oriente de Venezuela". BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 227.

151 PINEDA, Rafael. Op. cit. p. 69.

152 Ibidem.

153 Sólo salieron unos pocos números desde el 1 de octubre de 1865 hasta abril de 1866. Ver: DRENIKOFF, Iván. Op. cit. p. 51. El mismo autor explica que "en el año de 1866, salió por separado una colección de 34 páginas litografiadas en colores con dibujos realizados por Ramón Bolet y R. Lovera editado por Bolet hermanos y litografiado por Henrique Neun, bajo el título EL MUSEO VENEZOLANO, tomo I. Esta colección reproduciendo (sic) imágenes ya publicadas en la revista El Museo Venezolano antes mencionada, se puede considerar como un suplemento de la colección ilustrativa de la revista". Loc. cit. p. 55.

154 En la Biblioteca Nacional de Caracas, en la sección de "Libros Antiguos y Raros", se encuentra EL MUSEO NACIONAL y el primer tomo del ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. De este último, se encuentra la colección completa en la Biblioteca Británica de Londres, según informa Iván Drenikoff. Loc. cit. p. 56.

1 55 En el ya citado artículo de Martín Pérez Matos se reproduce el número 3 del periódico. Cfr. PEREZ MATOS, Martín. El Museo Venezolano. Op. cit. pp. 24-25. Aparece además la nota de los editores donde se indican las características de la publicación que es muy parecida a EL OASIS; asimismo, aparece el aviso del litógrafo, señor Neun.

156 Ibidem.

157 DRENIKOFF, Iván. Op. cit. p. 55.

158 Varias de las litografías hechas por Henricue Neun aparecen en la obra AMERICA ILUSTRADA Y PINTORESCA del año 1858, la cual era una publicación periódica. Cfr. Ibidem. p. 47. Este autor dice además lo siguiente: "Con razón Henrique G. Neun, se puede considerar como el más notable litógrafo venezolano del siglo pasado. Hay información de que los trabajos litográficos de Henrique G. Neun, se iniciaron en 1848, pero gracias a los nuevos equipos adquiridos después de los años sesenta del siglo, sus impresos tomaron gran desarrollo y perfección. Loc. cit. p. 56. En la sección nombrada de "Libros Antiguos y Raros" de la Biblioteca Nacional de Caracas se localiza el primer tomo de EL MUSEO VENEZOLANO.

159 El artículo se titula "Ramón Bolet relator gráfico", publicado en el diario EL UNIVERSAL, en Caracas, el 23 de febrero de 1992, en la página 4-3.

160 Ibidem.

161 En ese entonces el pueblo de Petare formaba parte del Estado Bolívar, según la división político-territorial establecida por el Presidente Guzmán Blanco. Actualmente, aunque está adscrito al Estado Miranda, Petare se le considera integrado a la zona metropolitana de Caracas.

162 DA ANTONIO, Francisco. Juan Lovera y el tiempo del arclásico. Textos sobre arte: (Venezuela 1682-1982). Caracas: Monte Avila Editores, 1980. pp. 65-75 (Colección Estudios).

163 Ibidem, pp. 68-69.

164 Ibidem, p. 72.

165 Ibidem, p. 74.

166 Ibidem.

167 Hace poco tiempo atrás fue publicado un nuevo libro sobre Ramón Bolet Peraza, pero no se hizo posible localizarlo porque fue editado limitadamente. No obstante, según nota de prensa, los datos son: GONZALEZ, Javier (compilador). Ramón Bolet: Cronista Gráfico de la Venezuela del siglo XIX. Caracas: Empresas Delfino, 1992. Cfr. CARTA, José (director). Ramón Bo-

let: Cronista Gráfico de la Venezuela del siglo XIX. EL GLOBO. Caracas: 14 de abril de 1992. p. 29.

168 Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 178.

169 PEREZ MATOS, Martín. El Museo Venezolano. Op. cit. p. 19. En realidad, no era la primera exposición realizada, pues, en 1844, el Instituto Tovar, con sede en el antiguo Convento de San Francisco, había ya organizado la "Primera Exhibición de los Productos Venezolanos", y, en ella, se organizó una sección de pintura donde participan L. B. Adams, Carmelo Fernández, Celestino Martínez y Ramón Irazábal.

170 Cfr. Opinión Nacional. Caracas: 29 de julio de 1872. Nº 1.013. El mismo diario en su edición del 25 de julio de 1872, número 1.010, anunciaba una exhibición bajo el título "Exposición de Bellas Artes Venezolanas" que el señor James M. Spence "exhibirá el domingo de la presente semana en el Salón del Café del Avila su rica colección de más de cien vistas de Venezuela, obra de artistas venezolanos, así como otros trabajos de pintura y escultura". CALZADILLA, Juan. El Arte en Venezuela. Caracas: Círculo Musical, 1967. pp. 12-13.

171 KEY AYALA, Santiago. Folleto Raro. Caracas: Ediciones Librería Europa, 1957. Incluye el trabajo de James Mudie Spence titulado "Ilustraciones de Venezuela" y la biografía de Ramón Bolet Peraza cuya autoría pertenece a Leopoldo Terrero.

172 Ibidem, p. 39.

173 Ibidem, p. 43.

174 Ibidem.

175 Ibidem, p. 45.

176 Ibidem, p. 44.

177 Ibidem.

178 Ibidem.

179 BOULTON, Alfredo. Op. cit.

180 KEY AYALA, Santiago. Op. cit. p. 44.

181 Estos datos no se han logrado confirmar. Al respecto, véase: NORIEGA, Simón. La crítica de arte en Venezuela. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, 1979. p. 81 y ss.

182 Cfr. DE LA PLAZA, Ramón. LA OPINION NACIONAL. Caracas: 9 de julio de 1872. Año XV, mes IX, Nº 996. p. 1.

183 Ibidem.

2. LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES: PINTURA DE PAISAJE

2.1. FUNCION Y EVOLUCION DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Es necesario estudiar el origen y evolución de la Academia de Bellas Artes en Venezuela, en éste caso las de carácter oficial, para así poder entender el retraso de la pintura venezolana en la primera mitad del siglo XIX. Las particulares condiciones políticas sociales y económicas del país, ya comentadas con anterioridad, determinaron, podríamos decir, un estancamiento en la enseñanza de las artes plásticas y un relegamiento de dicha actividad a un lugr secundario dentro de las prioridades del estado venezolano.

Esto implica la deficiente formación profesional de la mayoría de los pintores venezolanos del período en cuestión, la poca producción de obras y la obligada dedicación de los mismos a otras actividades como la prensa y la docencia para poder subsistir, sumándose a tal situación la competencia representada por los pintores extranjeros que visitaron el país, presencia ya comentada, y quienes estaban dotados, en la mayoría de los casos, de una mayor formación profesional y contaban con mayores recursos para ejercer su actividad; aportando el conocimiento de nuevas técnicas pictóricas e incluso en temas que hasta ese momento no habían llamado la atención de los pintores venezolanos, como sería la representación de las costumbres del país y la representación de la naturaleza del mismo.

El estado de precariedad de los institutos de enseñanza artísticas en el país, determinó, en esta primera mitad de la centuria pasada, que se le diese prioridad a la docencia del dibujo, en detrimento de la pintura al óleo. En la segunda mitad del siglo, bajo el mandato presidencial del general Antonio Guzmán Blanco, las academias de Bellas Artes del país tomaron otro rumbo, por medio de las reformas instauradas por el citado gobernante, las cuales redundaron en el desarrollo pleno de la pintura al óleo, la cual a partir de ese momento tuvo continuidad en su enseñanza, dando lugar al surgimiento de un grupo de pintores dotados de una correcta formación académica.

Una vez formulados estos planteamientos se puede afirmar que es a partir del período republicano cuando empieza a gestarse la creación de escuelas de artes plásticas en el país, tal como lo informa don Ramón de la Plaza Manrique, en su obra **Ensayos sobre el Arte en Venezuela**, publicada en 1883 este compendio se considera además el primero de la historia del arte venezolano[1].

El origen y desarrollo de la Academia de Bellas Artes en el país no está exento de las vicisitudes que ocurren durante el proceso histórico del período republicano. La evolución de la citada Academia se inicia de modo específico el 26 de Octubre de 1829, con la fundación por decreto de la Sociedad Económica de Amigos del País[2]. En dicha sociedad el objetivo principal era la creación de centros de enseñanza, pues, como refiere De La Plaza "fue su primer cuidado fundar diez o doce escuelas con sus correspondientes bibliotecas"[3].

La programación de tales escuelas contemplaban la enseñanza de gramática, botánica, taquigrafía, caligrafía, música y dibujo, tanto el lineal como el natural. De acuerdo al citado autor, en la primera Academia de Dibujo y Pintura fundada en Caracas se daban clases sobre la materia de dibujo a los artesanos en horarios nocturnos; siendo su director, el pintor Joaquín Sosa, el encargado de dar las clases en cuestión[4].

El 14 de Octubre de 1830, Juan Manuel Cajigal y Odoardo (1803-1856), miembro fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País, redactor del periódico **Correo de Caraccas**, ingeniero, militar y matemático, se encarga de la dirección de la Academia Militar de Matamáticas, creada por decreto en la misma fecha. Es esta institución se enseña con ahínco el dibujo lineal y el topográfico, al igual que el lavado de planos[5].

Posteriormente, en 1833, Cajigal preside la Comisión de artes y Oficios de la Sociedad Económica de Amigos del País, creando dicha Comisión por resolución una Escuela de Dibujo; no obstante, tal resolución se haría efectiva en 1835, mediante la fundación de la ya mencionada Academia de Dibujo y Pintura de Caracas. Como fue señalado, en la Academia se enseñaba dibujo, además de pintura y escultura, funcionando bajo la dirección de Joaquín Sosa.

En 1838, se procedió a reorganizar la Academia de Dibujo y Pintura, y, basándose en ello, la Diputación Provincial de Caracas,

en noviembre del mismo año, resolvió fundar una Escuela Normal de Dibujo. La escuela fue dirigida, en primer lugar, por Celestino Martínez[7] y, luego, por Antonio José Carranza[8]; este último, creó una sección de pinturas al óleo, con la intención de iniciar a los alumnos en el conocimiento de la referida técnica. Según Ramón de la Plaza, en su obra ya citada, la iniciativa de Carranza logró buenos resultados, al punto que la Dirección de estudio decidió ampliar los locales de la Escuela e, incluso, prestarle más apoyo; al respecto, el nombrado crítico expresa:

> Fueron los trabajos al óleo en los salones del ilustre Concejo municipal y de la Diputación Pronvincial, y cuyos adelantos dieron margen a un informe sobre el estado de progreso de la escuela que el catedrático, apoyado debidamente por la Dirección de estudios, debían presentar, en sus próximas sesiones de 1843 a las Honorables cámaras Legislativas[9].

Aquella exhibición en el Concejo Municipal y la Diputación Provincial fue quizá una de las primeras exposiciones de pintura realizada en Venezuela, pese a la participación tan sólo de alumnos y a su carácter no oficial. La observación apuntada por De La Plaza revela, por otra parte, las exigencias a la dirección de la citada Escuela, en cuanto a demostrar los "progresos" logrados en la institución, con objeto de poder obtener un reconocimiento favorable de los organismos superiores del gobierno.

El informe presentado por Carranza obtuvo una aprobación de la Diputación Provincial de Caracas. la cual decide por resolución que la escuela se convirtiera en Academia de Bellas Artes, el 3 de diciembre de 1849. En el artículo 10 de dicha resolución se derogaba

además la de 1838, contemplándose en la nueva Academia la enseñanza de música, pintura y dibujo. Carranza fue confirmado como director, además de ser el encargado de la sección de artes plásticas. Por cierto, el nombrado crítico Alfredo Boulton, al comentar sobre las cátedras de la escuela, dice:

> ... La Memoria del Concejo Municipal del Cantón de Caracas para 1847 traía la noticia de que sólo faltaba el plantel de Carranza la enseñanza de pintura al óleo y del retrato. Por entonces la instrucción estaba limitada al dibujo del lápiz, de color y a la aguada[10].

Este comentario destaca una discontinuidad en la enseñanza de ciertas materias, pues, tal como se apuntó con anterioridad, Carranza había creado una sección de pintura al óleo, pero nueve años después no existe la sección. Según el mismo Boulton, en el año de 1852, la Diputación Provincial de Caracas autorizó por fin a Carranza para que dispusiera de la cantidad necesaria en razón a "la adquisición de algunos modelos de pintura al óleo"[11].

No está de más decir, que paralelamente a un precario desarrollo político y económico del país se sucedía la evolución de los institutos de Bellas Artes, en cuyo decurso ocurren a veces tan sólo cambios de nombre. El 28 de Octubre de 1868, sea el caso, el Ministro de Relaciones Exteriores Guillermo Tell Villegas, como encargado del Poder Ejecutivo, crea un Instituto de Bellas Artes, donde se enseñaría pintura, escultura, música, arquitectura y grabado.

El 7 de mayo de 1870, el entonces Presidente Provisional de la República, general Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), decreta la creación de un Instituto o Conservatorio de Bellas Artes, nombrando como director al doctor Felipe Larrazábal. Posteriomente, como Presidente constitucional, el 17 de febrero de 1873, Guzmán Blanco decreta un curso completo de Historia natural en la Universidad de Caracas, y, en la misma institución, una sección destinada a la enseñanza del dibujo, el grabado y la pintura. Según el ya citado crítico Alfredo Boulton, por iniciativa del MInisterio de Fomento, en aquella época se fundó también una escuela de Escultura con capacidad para treinta alumnos[12].

La política cultural del gobierno de Guzmán se fundamentó en la promulgación de diversos decretos, lo cual influye en la política de otros gobiernos. El 3 de abril de 1877, por ejemplo, el General Francisco Linares Alcántara, Presidente constitucional de Venezuela, decreta la creación de un Instituto Nacional de Bellas Artes, con sede en la ciudad de Caracas, el cual estaría formado por tres academias: una de música, otra de dibujo y pintura, y otra de escultura. Como director del citdo Instituto, fue nombrado Ramón de la Plaza Manrique.

En 1879, nuevamente como Presidente el General Guzmán Blanco, reconocido para entonces con los títulos de "Ilustre Americano, Pacificador y Regenerador de Venezuela y Supremo Director de la Reivindicación", decreta la creación del Instituto Nacional de

Venezuela, en cuanto a organismo de carácter científico, literario y artístico, integrado por la Academia de Matemáticas, el Colegio de Ingenieros, el Instituto de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional; la referida creación, a juicio de Boulton, se inspiró en el **Institut de France**[13]. En el decreto estaba contemplada además la creción de la facultad de Historia, Literatura y Bellas Artes, con sus respectivas escuelas. Concretamente, conforme al artículo 222 del decreto, la escuela de Bellas Artes comprendería cinco cursos: dibujo y pintura, escultura, arquitectura, grabado y música. Esta concepción institucional se mantuvo prácticamente sin alteración hata el siglo XX[14].

El 15 de diciembre de 1886, muere Ramón de la Plaza Manrique en Caracas. Como nuevo director de la Academia de Bellas Artes fue nombrado el pintor Emilio Mauri (1855-1908); sustituyéndolo en el mismo el pintor Antonio Herrera Toro (1857-1914). La condición de pintor de Emilio Mauri se reflejará en el tipo de eseñanza de la Academia, pues, a partir de la promulgación del nuevo reglamento por Guzmán Blanco, la enseñanza de la pintura al óleo ocupó un lugar preferente en la programación académica. Esto implicaba una diferencia con respecto a los períodos anteriores, en lo que concierne a la prioridada de la materia de dibujo. Durante la gestión de Mauri, como evidencia además de la política cultural del Presidente Guzmán Blanco, destaca el envío de un mayor número de alumnos becados al exterior, puesto que antes se hizo no sólo en menor número sino de forma esporádica. Tiempo atrás, aproximadamente

hacia el año 1873, se otorgaron becas a los artistas, particularmente a los que elegían la ciudad de Roma como lugar de residencia.[15]

Conviene aclarar, previo a cualquier otro comentario, que en el presente capítulo el propósito es el análisis de la evolución de la Academia de Bellas Artes durante los períodos de la dirección de Ramón De la Plaza, Emilio Mauri y Antonio Herrera Toro, ya qee los dos últimos nombrados fueron los profesores de las generaciones de pintores que iniciaron y desarrollaron la pintura de paisaje.

En cuanto al caso particular de Ramón de la Plaza; quizás uno de los estudios más enjundioso es el del historiador Simón Noriega, en su libro **La Critica de Arte en Venezuela**, quien analiza no sólo al gusto artístico de De la Plaza, sino también su labor como crítico de arte. Igualmente, debe destacarse a Roldán Esteva Grillet, en su obra **Guzmán Blanco y el Arte Venezolano**, donde se aborda el estudio de las preferencias artísticas de Ramón de la Plaza. Para el análisis, uno y otro autor se basa en las obras publicadas por el nombrado crítico, así como en los artículos que publicó en el diario LA OPINION NACIONAL, donde se localizan sus concepciones sobre el arte.

De modo particular, con respecto a las críticas sobre la obra de Ramón de la Plaza, tanto por las omisiones como por las contradicciones presentes en la misma, Simón Noriega apunta lo siguiente:

> ... cualquier estudio sobre la obra de este autor deberá tener presente, ante todo, que es un hijo legítimo de su momento histórico, es decir, del ambiente cultural en el cual nació y se formó. De allí que sus gustos artísticos y su concepción del arte vengan a ser una fiel expresión del mal gusto de la Venezuela de su época.[14]

Ese aspecto del gusto es lo que resulta en verdad interesante en la obra de Ramón De la Plaza, pues, de alguna menera, su pensamiento artístico y su labor como director del Instituto Nacional de Bellas Artes estaban condicionados por el gusto social de la época, lo cual, obviamente, influirá en la tendencia artística de la institución. No obstante, a pesar de la vigencia de las ideas positivistas, el citado director no las comparte, debido a su condición de católico militante. Debe recordarse que el positivismo en Venezuela fue de carácter anticlerical y que, por tanto, la Iglesia se opuso firmemente a su práctica. Sobre aquella actitud de De La Plaza, el mismo Noriega comenta:

> ...Su acendrado catolicismo y su concepción idealista del arte, lo hicieron refractario a cualquier interpretación supuestamente materialista de la historia del Arte, como podría serlo para entonces el determinismo de Hipólito Taine.[17]

Con todo y la condición católica, algunos de los postulados positivistas están implícitos en las opiniones de De La Plaza, especialmente los que vinculan el hecho artístico con el medio, o la raza humana con el clima. Basándose en ello, Simón Noriega afirma: "... es notorio en **Ensayos sobre el arte en Venezuela**, la huella. (sic) de algunos conceptos positivistas de procedencia tainiana".[18]

El gusto artístico de Ramón de la Plaza es posible deducirlo de su propio ensayo, el cual se considera una especie de resumen de la historia del Arte. Según opinión del mentado crítico, la obra de arte no es autónoma, por consiguiente:

> Es de suponer que el hombre, en la interpretación de la naturaleza, hubo de buscar en las artes imitativas la manifestación de su pensamiento creador, que es reflejo de Dios, cuando penetra en los ministerios de la eterna armonía.[19]

En la obra de De La Plaza es notoria también su gran admiración por el arte de la antigüedad clásica, el arte del renacimiento italiano y el arte académico francés del siglo XX. Particularmente, admira al pintor francés Louis David, máximo exponente del neoclasicismo; sobre tal pintor, opina: "establece la pureza del estilo, la mayor corrección del dibujo, y efectúa una revolución en el gusto decaído al extremo"[20]. De la Plaza posee un gusto conservador y, por consiguiente, aprecia los Salones de Exposición. Presenció los Salones de 1874 y 1875, afirmando al respecto: "los trabajos presentados fueron un verdadero triunfo para el arte"[21]. Por otro lado, en oposición a tal afirmación, expresa: "el funesto espíritu del realismo, traducido en la pintura por la nueva escuela de los **impresionistas**, bien avenida a la cuenta con la degradación del arte"[22]; aseverando como crítico:

> ...hacer de la naturaleza una mancha en que las líneas y los planos se pierden en la visión, desapareciendo las formas, y dando a esas caricaturas borrosas al carácter no solamente de una novedad en el arte, sino también de la obra que ha de pasar a la posteridad como la única expresión de la verdad, es cosa realmente inconcebible y parto exclusivo del señor Manet, iniciador de esta escuela de los despropósitos."[23]

Resulta pertinente decir que, para entonces, la vanguardia artística auropea estaba formada por los impresionistas; sin embargo, en Venezuela, el director de la máxima institución de enseñanza artística rechazaba tal vanguardia, lo que permite suponer la razón por la cual había una enseñanza de tendencia conservadora. Por lo que respecta al paisaje, de la Plaza manifiesta su admiración por la escuela inglesa, al punto de expresar lo siguiente:

> Después de Thornhill, los nombes de Hogarth, Reynolds, Flaxman, Turner y otros, lucen como los obreros infatigables que luchan honradamente por establecer en su obras una escuela propia, guiados por los nobles instintos del arte, por cuyo medio llegan a realizar en sus cuadros la idealidad de la belleza.
>
> Es en el género del paisaje y del grabado que los ingleses han alcanzado mayormente un adelantamiento superior. Con el estudio íntimo de la naturaleza, desentrañándola de sus misteriosos secretos; con mágico pincel reproducen en tonos suaves y enérgicos al propio tiempo, la aspereza de las montañas, las rientes ondulaciones de los collados, la aérea variedad del celaje, el enredo armonicso del follaje, la límpida transparencia de las aguas. En este género de pintura, son realmente inimitables.[24]

2.2 LA ENSEÑANZA EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES.

Hablar sobre la enseñanza artística en la academia de Bellas Artes es en verdad una tarea difícil, por no decir imposible, como consecuencia de la carencia de fuentes documentales. Tan sólo se sabe, que las propias vicisitudes que afectaban al desarrollo de la institución, deteminaban el modus operandi de la enseñanza. Las sucesivas reorganizaciones de las escuela, así como los cambios de sede, ocasionaron muchsa veces la pérdida de los archivos. Actualemnte, se conserva el archivo de la Esculea de Música "José

Angel Lamas", el cual comprende gran parte de la documentación de la Academia de Pintura y la de Música, pues, como fue señalado, ambas formaban una sola institución y por lo general compartían una misma sede.

Dicho archivo, por insólito que pueda parecer, está velado al público en la actualidad, hecho que dificulta el trabajo de investigación, que, por lo demás, resulta ser un caso muy frecuente en Venezuela. Debido a tal situación, no se hace posible determinar por medio de los registros de la referida Escuela: las nóminas de alumnos de los diferentes cursos, ni la del persoanl académico, al igual que las fechas exactas de la creación de las diferentes cátedras de pintura.

Las fuentes de más fácil acceso son, hasta ahora, los informes de la Diputación Provincial de Caracas y las comunicaciones enviadas por los directores de las Academias a los organismos superiores. Los citados informes han sido consultados y reseñados por Alfredo Boulton, mientras que las comunicaciones se encuentran como reproducción facsimilar en los apéndices de la obra referida de Ramón de La Plaza: **Ensayos sobre el arte en Venezuela.** A tales fuentes debe de recurrirse, así como a la prensa de aquella época, para deducir lo menos la forma de enseñanza artística en base al método empleado en la orientación de los alumnos. Un ejemplo de ello es posible constatarlo en el informe que Antonio José Carranza, Director de la escuela Normal de dibujo, presentó a la Diputación Provincial de

Caracas en 1842; en el informe, según comentario de Boulton, el pintor Carranza explica lo siguiente:

> ...sus alumnos habían ejercitado bastante bien las figuras geométricas, así como el dibujo natural según el método de Mr. Jirpenne (sic), método éste que para entonces se consideraba como muy avanzado, progamado a base de dibujo lineal, figuras humanas, figuras de ancianos, de animales, dibujo de flores, de paisaje y adornos arquitectónicos. Las clases contaban de cuarenta alumnos que debían copiar las cabezas de Facio y Leonidas.[25]

Esto revela una enseñanza poco especializadam incluso muy empírica, en la cual se daban nociones generales del dibujo, es decir, se les legaba tan sólo un conocimiento rudimentario al alumno.

Las carencias de la escuela eran notorias, a tal punto, que en el informe de la Municipalidad de Caracas del año 1852 entre otros asuntos se plantea lo siguiente:

> Es de desearse que la Honorable Diputación a quien se debe un establecimiento tan útil, y que honra tanto al país, aumentara un poco sus esfuerzos asignando en su presupuesto una cantidad con que hacer venir de Europa algunos modelos de pintura al óleo de que no tiene la sección de este ramo ni una sola muestra; por lo cual ha sido preciso hasta ahora recurrir a la bondad de algunas personas para conseguir algunos cuadros.[26]

Esta situación precaria de las clases de pintura fue superado poco tiempo después, conforme a la exposición que presentó el Gobernador de la Provincia a la Diputación en el año 1854. De acuerdo a dicha exposición, para entonces:

> La escuela normal de dibujo cuenta con ochenta alumnos, de los cuales asisten ocho a la sección de pintura al óleo; nueve ejecutan estudios de acuarela: veinte sombrean al creyón grandes estudios, y los otros están en principio de sombra y todo género de trazos.[27]

Sin embargo, con mucha ingenuidad y desconocimiento de la realidad artística mundial, en el informe también se apuntaba:

> El adelanto de alguno de los alumnos de la escuela de dibujo es verdaderamente sorprendente; y no quiere el gobernador de Caracas (sic) dejar pasar la ocasión de decir, que en este punto, nada puede conseguirse superior en Europa mismo a las obras acabadas de los jóvenes Méndez, Cruz, Maucó, Ortega, Espinal, Pérez y otros. Limpieza, imitación perfecta, pureza de líneas, morvidez de formas, efectos, templanza de claros, toques; todo lo que puede hacer preciso un trabajo de dibujo, todo lo que puede desearse en el estudio de los grandes maestros, todo se encuentra perfecto, acabado en la obra de los jóvenes mencionados...[28]

En otras palabras, se exaltaba el conocimiento académico, en donde una copia perfecta era el máximo logro, lo cual revela el gusto conservador de aquella institución.

La falta de locales adecuados, al igual que la enseñanza basada en modelos importados ya caducos en sus lugares de origen, constituyen los signos característicos de los institutos artísticos de Venezuela en el siglo XIX. Podría decirse que era notable la ausencia de un proyecto educativo sobre arte en correspondencia con las necesidades del país, razón por la cual se tomaba el ejemplo de las instituciones europeas. Prueba de ello, contenidas en distintas comunicaciones oficiales, es la aspiración de traer copias de obras y profesores europeos, como solución de los problemas educativos en las instituciones artísticas nacionales.

Tal situación se mantiene prácticamente inalterable en el transcurso del siglo XIX. Los sucesivos cambios de gobierno no implican ningún cambio en el funcionamiento de las escuelas e institutos de bellas artes. Al efecto, en una comunicación enviada por De La Plaza, como Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, al Ministerio de Fomento, plantea la situación crítica de la enseñanza artística en el país por aquel entonces. Textualmente, en dicha comunicación expresa lo siguiente:

> Propiamente dicho, en el dibujo y la pintura no existen sino aficionados al arte que, llevados de su naturales disposiciones, sin dirección acertada ni estudios adecuados, no han podio dar a sus trabajos ningún carácter de maestría; por cuyo motivo, mal pueden servir sino muy perentoriamente a llenar las necesidades de una enseñanza que requiere conocimientos y práctica dilatada en el arte. Se hace por ello indispensable que el gobierno, atendida esta deficiencia por parte de los profesores que han de nombrarse, piense maduramente en la importancia de proporcionar al Instituto maestros hábiles que en Europa pueden encontrarse ventajosamente.[29]

Más adelante agrega:

> En la escultura ocurre si no el mismo, mayor inconveniente, no acertando a encontrar más de dos individuos que prueban de alcanzar el arte y sus conocimientos a ciegas, siendo incapaces para guiar la enseñanza de las materias propias a realizar la más pura de las artes plásticas. (...)
>
> No de otro modo juzgo conveniente, dado estos antecedentes, asignar a los cursos de dibujos y pintura y de escultura para cual un solo profesor; en tanto se disponga la traída de profesores europeos que den a estos estudios la organización que requieren.[30]

El mismo autor al concluir su misiva solicita la dotación del mobiliario y local para el funcionamiento del Instituto, así mismo "las muestras y modelos propios al estudio del dibujo, la pintura y la escultura"[31]. Entre esta última comunicación de De La Plaza y la

otra de 1852, habían transcurrido veinticinco años; sin embargo persistían los mismos problemas: falta de profesores, escasez de modelos para copiar en las clases, carencia de un buen local para el funcionamiento del Instituto y un presupuesto inadecuado. Se añadía a ello, la falta de obras de arte y de una Biblioteca, tal como lo manifiesta el mismo De La Plaza en una solicitud que dirige a los presidentes de Estado, el 24 de agosto de 1877[32], en la comunicación enviada, requiere se les envíe obras de arte para formar una galería para el Instituto, asímismo requería contribución para ir dotando la futura biblioteca del mismo. Aquella gestión en favor de una biblioteca fue complementada con misivas a particulares en el país, solicitándoles colaboración[33], así como a determinadas Academias europeas[34]; en la correspondencia a estas últimas, De La Plaza explicaba las condiciones de su Instituto, pidiendo además orientación y colaboración en pro del mismo; además solicitaba el envío de periódicos especiales en artes por lo que "me permito exigirle el envío de un número por cada uno de los más acreditados que circulen en esa localidad"[35]

Conforme a lo que se explicó con anterioridad en relación a los archivos del instituto, no es posible confirmar si hubo una comunicación efectiva con las instituciones extranjeras, tampoco si enviaron libros o materiales artísticos en respuesta a las exigencias del firmante de las correspondencias. No obstante, es pertinente apuntar que existió un intercambio artístico importante entre Venezuela e Inglaterra, tal como lo revela, por medio de una

investigación, Francis James Dallet[36]. Según este autor, entre 1845 y 1870, en Venezuela hubo subscriptores de la Art-Union de Londres, la cual era una sociedad fundada por jóvenes ingleses en 1837, para fomentar el interés por la cultura en la clase media y obrera de su país. Entre otros propósitos de la Art-Union, destacaban:

> ...difundir ampliamente a través del Imperio el amor por el arte, elevar lo más posible la norma de perfección para las producciones de los artistas nativos (i.e. británicos) y despertar en la mente del público la idea correcta de las funciones del artista.[37]

En la sociedad de la Art-Unión podían subscribirse personas del imperio británico y de cualquier otro país. Sus miembros tenían derecho a un premio por medio de un sorteo de lotería, el cual podía ser una pintura, una escultura, un vaciado o una medalla. Cada premio era una pieza original ejecutada por algún artista británico contemporáneo o una reproducción de cierto objeto antiguo.

A partir de 1845, los Vice-Cónsules ingleses residenciados en la Guaira y en Ciudad Bolívar fueron los agentes de la Art-Union en Venezuela. Según apunta Dallet, en 1850, se habían inscrito siete miembros de La Guaira y cuarenta y dos en Ciudad Bolívar, entre los cuales destacaron cinco al ser favorecidos por el sorteo. El suscriptor recibía además un grabado cada cierto tiempo. Los años de mayor auge de la citada sociedad en Venezuela fueron los de 1854 y 1855, calculándose un registro de cincuenta y nueve miembros, que, en su mayoría, ern conocidos comerciantes de La Guaira y Caracas. En 1854, el Cónsul inglés en Maracaibo fue contratado como agente de la

Art-Union, pero no logró inscribir ningún miembro. Mientras, en Ciudad Bolívar, el entusiasmo po la sociedad fue decreciendo, al punto que, en 1856, sólo contaba con nueve miembros. Durante la década de los años 60, hubo una notable disminución de suscriptores, contándose tan sólo diecinueve en 1869; según Dallet, tal situación sucede "en parte debido a la creciente facilidad de los miembros locales para adquirir sus propias pinturas, y a los esfuerzos de los artistas dentro de Venezuela".[38]

El citado autor argumenta, de igual modo, que el invento de la cromolitografía, en el cual colabora al propia Art-Union, fue la causa principal de su declinación, puesto que los grabados producidos mecánicamente resultaban más económicos. Con el tiempo, dicha sociedad fue perdiendo miembros tanto en Venezuela como en el mundo entero.

Los temas de los grabados y pinturas inglesas traídos al país fueron fundamentalmente del histórico, de género y religioso. El mismo Dallet cita grabados en telas de W.P. Fritch y de Clarksan Stnafield; asimismo, una marina de Landsur y una crucifixión de Halton. Había un regalo anual de un grabado para los suscriptores, cuyo autor podía ser alguno de los nombrados anteriormente o un maestro paisajista como Joseph Mallord William Turner; al respecto, Dallet afirma lo siguiente:

> ...Turner vino a ser apreciado en Venezuela mediante la distribución de grabados de su trémula, brumosa y dorada obra maestra "**Las pinturas de Bellini transferidas a**

la Iglesia del redentor de Venecia", impresa en 1857, y su **"Italia, el dividendo en 1861"**[39]

En 1857, de acuerdo a Dallet, la Art-Union imprimió una serie de grabados para distribuirlos entre sus miembros y demás interesados; en tal sentido, sobre esta impresión apunta como comentario:

> Una serie de grabados en madera ilustrativa de la obra de pintores finados, incluyendo Constable, Gainsborough, Moreland, Ramsey y Wilkie, cuyas pinturas se hicieron familiares en los hogares venezolanos que recibieron la carpeta.[40]

Esta forma de difusión del arte inglés resultó verdaderamente importante para la sociedad venezolana. Las pinturas de paisaje de la escuela inglesa, considerada por lo demás una de las más importantes del mundo, se pudieron apreciar en diferentes ciudades del país; muchos hogares utilizaban quizás esas producciones como ornamento, lo que, probablemente, originó un cierto gusto por el arte inglés. Además, la mayoría de los miembros de la Art-Union residían en La Guaira y en Caracas, siendo ésta última ciudad donde se desarrollaba gran parte de la actividad artística de la sociedad venezolana. Si se toma en cuenta que Ramón De La Plaza solicitó a particulares algunas obras de arte como colaboración para exponer en los salones del Instituto, o que Antonio José Carranza en sus informes a la Diputación refería las obras copiadas por los alumnos como una contribución de ciertas personas a la Academia, es posible suponer que algunos de aquellos grabados o las mismas pinturas fueran conocidas por los profesores y alumnos del Instituto Nacional y de

la Academia de Bellas Artes. En suma, puede decirse que es necesario tomar en cuenta la posible influencia del arte inglés en las artes plásticas venezolanas, particularmente durante el siglo XIX, conforme a lo apuntado sobre la Art-Union y a su labor de difusión de obras de artes en Venezuela.

2.2.1.EMILIO JACINTO MAURI

El pintor Emilio Jacinto Mauri nació en La Guaira el 9 de marzo de 1855 y falleció en Caracas el 18 de febrero de 1908. De padres españoles, aunque de origen francés, vivió su infancia y juentud en francia.[41]

En París estudió primero con Jean León Gérome en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, y más tarde, con Jean Paul Laurens en la academia Julian.[42]

En 1874, regresó a Venezuela, siendo nombrado Director de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1887, cargo que desempeñó hasta 1908. Puede afirmarse, que la influencia de Emilio Mauri se dejó sentir casi por dos décadas en la Academia, mediante la transmisión de sus conocimientos pictóricos a varios alumnos, que después, formaron parte de la generacion de los finales del siglo XIX.

En verdad, se conoce poco la obra de Mauri. Algunos afirman, sin embargo, que la obra más famosa es un retrato histórico de la

prócer de la independencia: Luisa Cáceres de Arismendi, encargado en 1899, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de la heroína.[42]

Al igual que lo sucedido con su obra, hay poca información sobre Mauri; generalmente, lo poco conocido se refiere a su labor docente, como es el caso de una pequeña nota de León Lameda, publicada en la revista **EL COJO ILUSTRADO**, bajo el titulo de "Emilio J. Mauri". En dicha nota, sobre la labor de Mauri, se expresa lo siguiente:

> En la exhibición de pinturas que por gala de patriotismo suelen ofrecerse en las festividades cívicas, a visto el pueblo algunas producciones de este artista que han cautivado la atención e inspirado las más gratas impresiones. Ha descollado en el retrato por todas las condiciones que tal género exige, y en los trabajos de composición se distingue por el buen gusto.
>
> Nombrado Director de la Academia de Bellas Artes ha presentado notas de evidente aprovechamiento, en la pintura, la escultura y la música. Y no ha sido fácil tarea la suya, pues para fundar la buena escuela tuvo que comenzar por corregir los defectos inveterados del aprendizaje rudimentario, anteriormente adquiridos. Al paso que va la Academia de Bellas Artes, no pasarán 10 años sin que Venezuela pueda enorgullecerse de artistas que deberán su celebridad a la enseñanza de esa Academia.[43]

Obviamente, para esa época, ya se le apreciaba como retratista y se le reconocía también por su notable labor en la Academia. No obstante, desde la perspectiva del presente trabajo, Mauri interesa más por su forma de encarar el paisaje que por la gestión como director del citado instituto, aunque lo primero resulte difícil de analizar por la misma carencia de obras conocidas. Al efecto, sobre el tema, se conoce la obra **"Paisaje del Paraíso"**, con fecha de 1884,

perteneciente a la colección Arístides Rojas, la cual forma parte actualmente del patrimonio de la Fundación John Boulton en Caracas (Lam. 94, Cat. 408); la obra en cuestión es de pequeño formato, con una dimensión de 25 x 37 cm, donde resalta como peculiaridad de la pintura: el uso de una paleta muy clara, verdes intensos, ya que el cromatismo tiene como base aquel color. La obra, por otra parte, no abusa de los efectos de luz, predominando una pincelada larga, fluída y algo pastosa en el primer plano. Se puede decir que el color en la pintura de Mauri resulta muy vivo y alejado de los tonos sombríos, signo característico de los pintores contemporáneos y del tipo de obra realizada en la Academia.

Otro paisaje de Mauri se conoce a través de una reproducción fotográfica utilizada como ilustración de un artículo sin firma, publicado en al revista **EL COJO ILUSTRADO**, con el título "Emilio Mauri". En el artículo, se hace alusión de una enfermedad que agobiaba al pintor, motivo por el cual convalecía en el balneario de Macuto (Distrito Federal), donde realizó varias obras; según informa el artículo, entre otras obras del pintor destacan:

> ...el retrato del eminente cirujano señor doctor Pablo Acosta Ortíz, y el de su señora esposa María de Acosta Ortíz; el del señor doctor Luis Razetti, igualmente notable cirujano que en compañía del doctor Acosta ha asistido al pintor en su tenaz y dolorosa enfermedad; el retrato de la señora Amelia de Razetti; **Bellas pinturas de flores**; y su propio retrato. Todas estas obras son de mérito distinguido, no solamente por la exactitud del parecido y la copia de verdad y de la vida en ellas encerradas, sino también por la riqueza y vigor del colorido y la habilidad de la composición.
>
> Así mismo es de una hermosura exquisita, el paisaje de Macuto, **"Punta brava a la salida de la luna"** óleo que ejecutó el señor Mauri recientemente, y que posee hoy la señora doña Zoila de Castro (Subrayado nuestro).[44]

El autor del referido artículo comenta que la obra más apreciada de Mauri era la del retrato, lo cual revela el gusto predominante de la época, propio de las nuevas clases sociales del medio urbano, que, por decirlo así, necesitan verse representadas en la obra de arte, que es entonces considerada tan sólo un medio para el reconocimiento social de cierto status. No obstante, tal como reseña dicho artículo, Mauri pintó temas florales, también propio del gusto de la época, al igual que el paisaje mencionado al final del escrito, pero sin merecer mayor comentario por parte del articulista, ocupado en identificar los retratos de aquellos personajes. Respecto al paisaje **"Punta Brava a la salida de la luna"**, pese a la deficiencia de la fotografía, se diría que revela una buena factura en cuanto a la captación de un paisaje típico del litoral venezolano, con su efecto peculiar de la luz brillando sobre las aguas; vale pensar, que lo hizo del natural, pintando al aire libre, por el hecho de encontrarse en esa localidad. Mauri, sin perder de vista su labor docente, ni el carácter de la pintura de tipo académico, hacía paisajes directamente de la naturaleza, lo cual permite suponer que hay enseñado a sus alumnos a pintar de la misma forma.

Esiste otra obra de Mauri titulada **"Paisaje"** (Lam. 95, Cat. 410), perteneciente a la colección de la familia Monsanto Cocking y de 12,5 x 22,6cm, el reducido formato indica la poca importancia, desde el punto de vista del gusto de la época de este tipo de temas, ya que probablemente tales obras no se compraban, pero a la vez señalan que el paisaje se hacía aunque todavía no se apreciara. Dicha

obra es una muestra del estilo academicista de Mauri para captar el paisaje; en éste destacan el predominio de los marrones y de los ocres, la falta de luninosidad y atmósfera, la poca importancia que se le da al cielo, el cual ocupa una pequeña porción de la superficie y es representado en tonos azules y grises. De esta manera aprendieron los jóvenes alumnos de la Academia a representar el paisaje venezolano.

Resulta pertinente observar que Emilio Mauri, así como Antonio Herrera Toro y Martín Tovar y Tovar, prácticamente son víctimas de una crítica que les reconocía su obra de tipo académico, pero no así la pintura de paisaje, quizás porque dicha temática en la pintura no era socialmente apreciada, o porque era de condición absoluta la imposición de la temática histórica. A pesar de que para finales del siglo XIX el tema histórico parecía agotado, sobre todo al morir sus principales representantes, la temática del paisaje no lograba imponerse. Desde el punto de vista de la literatura se había valorizado el paisaje como un elemtneo de lo nacional, pero, como los pintores debían de atender los encargos del gobierno nacional, sus trabajos se orientaban a satisfacer tales demandas que, por lo general, implicaban el tema de la conmemoración y la exaltación patriótica. Pero, a la vez, en la producción libre, de estos artistas, ya que se puede llamar así aquella que se hace por puro gusto o ejercicio, como parece ser en los paisajes citados, denota un acercamiento al tema venezolano, vale decir patriótico.

2.2.2 ANTONIO HERRERA TORO

Nació en Valencia (Venezuela) el 16 de enero de 1857 y murió en Caracas el 26 de junio de 1914. Fueron sus padres, el abogado Juan José Herrera, y doña Teresa Toro, descendientes de un prócer de la independencia. La infancia de Antonio Herrera Toro transcurrió en la ciudad de Valencia, recibiendo educación de carácter religioso. En 1867, su familia decidió residenciarse en Caracas, donde estudió en el colegio "La Viñeta" del ilustre científico alemán Adolfo Ernst; posteriormente, Herrera Toro se graduó de bachiller, luego, ingresó a la Universidad Central, cursando la carrera de Matemáticas durante dos años.

Aproximadamente hacia 1870, ingresa en la academia de Bellas Artes, en la que recibió clases de Martín Tovar y Tovar y Manuel Maucó. Al mismo tiempo, Herrera Toro fue alumno del pintor español Cañizares, quien dirigía un taller de mucho prestigio en Caracas. En 1875, el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, otorgó una beca al joven Herrera Toro para estudiar en Europa, encontrándose con su antiguo maestro Tovar y Tovar en París. Según el crítico Juan Calzadilla, en una monografía titulada **Antonio Herrera Toro**[45], éste siguió trabajando con Tovar y Tovar, sirviéndole de ayudante en las obras encargadas por el propio Guzmán Blanco. Después de tres años en París, Herrera Toro se trasladó a Italia, país que ya había visitado durante su estancia parisina.

Durante aquella estancia, específicamente en Roma, se hizo miembro del Círculo Internacional de Pintura; en esta ciudad, visitó con frecuencia los Museos, dedicándose a copiar loa obras clásicas que más le impresionaron, de acuerdo a la observación de Orlando Albornoz, en un artículo publicado en la revista **EL FAROL** en 1957[46]. Herrera Toro asistirá también a una Academia en Roma, para recibir clases del escultor Faustino Maccari y del pintor Santoro[46]. En esta época, pinta dos autorretratos, caracterizados por un severo realismo, lo cual establece una notable diferencia con trabajos similares realizados en Venezuela para aquel momento.[48]

En 1879, regresa a Venezuela, y, al poco tiempo, acepta un encargo de Monseñor Antonio José Ponte, con respecto a una pintura para el presbiterio de la catedral de Caracas, que será titulada **"La Asunción de la Virgen"**; en razón a tal encargo, Herrera Toro viaja a Roma en donde elabora los bocetos. En 1881, retorna nuevamente a Caracas, dedicándose a trabajar en otras obras de carácter religioso por encargo del mismo Monseñor Ponte.

Antonio Herrera Toro participó en la exposición Nacional del Centenario de Bolívar, organizada en Caracas el año 1883, con la obra titulada **"La Muerte del Libertador"**; dicha representación no estaba ajustada precisamente al propósito de la conmemoración, pues ésta se había organizado en relación al natalicio del héroe. No obstante, con esa obra, Herrera Toro incursiona en la pintura histórica, lo cual

era un hecho casi inevitable para los pintores de la época, condicionados por las exigencias del Presidente Guzmán Blanco.

En el mismo año de 1883, Antonio Herrera Toro realiza la obra titulada **"Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte"**, (Lam. 80, Cat. 337), perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Caracas, a ésta se le ha considerado como su mejor obra de tema histórico. El efecto compositivo de dicha obra está logrado plenamente por medio de la figura del héroe noegranadino en primer plano, quien aparece de espaldas- con respecto al espectador-, en una habitación en penumbras, notándose la intención de avanzar hacia un patio iluminado, lográndose a la vez un contraste impresionante con la vestimenta blanca de la soldadesca que le acompaña; a modo de corolario, resalta en la pintura como efecto realista unos barriles de pólvora que sugieren el destino trágico del nombrado héroe.

Tal obra podría calificarse también como un interior, ya que parte de la acción se desarrolla en una habitación permitiendo observar el patio desde la misma, lo cual se presta para que el artista desarrolle efectos de luz; esto permite inferir que dicha obra es un antecedente del tema de los patios, los cuales desarrollarán posteriormente los pintores venezolanos como una forma de incursionar en temas criollos.

Por comisión de Martín Tovar y Tovar, en 1884, el pintor Herrera Toro viaja al Perú con objeto de tomar apuntes del territorio

donde se libraron las batallas de Junín y Ayacucho, pues el Presidente Guzmán Blanco le había encomendado tales obras a Tovar y Tovar para el Palacio Federal[49]. Un año después Herrera Toro regresa a Venezuela y, a partir de entonces, se dedica de lleno a su oficio de pintor, realizando por encargo mayormente retratos, además de otras obras de carácter costumbrista, bodegones y paisajes.

Entre las obras de Herrera Toro por encargo oficial de carácter decorativo pueden mencionarse las del Palacio de Miraflores y de la casa presidencial conocida como la quinta de Santa Inés en Caracas, que fue después demolida.

Así entre finales del siglo XIX y principios del presente siglo, el ambiente artístico de la pintura venezolana decae notablemente, porque al Presidente Guzmán Blanco no le suceden en el poder gobernantes con intereses similares a los suyos, en cuanto al fomento de dichas actividades. En tanto, Herrera Toro alternaba su oficio de pintor con la ocupación de funcionario de Estado; asimismo, daba clases en la Universidad Central y en el Colegio Chávez. En 1893, funda el periódico humorístico **EL GRANUJA**, donde se desempeña como dibujante y caricaturista; siendo colaborador además de **EL COJO ILUSTRADO**, considerada la revista literaria más prestigiosa de Venezuela e incluso de Latinoamérica para aquel entonces, en la cual contribuye con notas críticas, poemas, dibujos e ilustraciones[50] Posteriormente, en 1898, publicó un libro titulado **"Manchas Artísticas y Literarias"**, con prólogo de don Julio Calcaño. Esta

diversidad de actividades del pintor Herrera Toro evoca el recuerdo de la forma de vida de otro pintor del siglo XIX, el ilustre Ramón Bolet Peraza, lo cual confirma una situación inmutable con respecto a las condiciones de trabajo del artista en Venezuela hasta principios del presente siglo. Dicho de otra manera, el artista no podía vivir sólo de su oficio, debe desempeñar otras ocupaciones para poder subsistir. Este modo de vida de los artistas es un reflejo de lasituación de inestabilidad del país, y, por ende, una evidencia de la falta de continuidad con respecto a la política cultural emprendida por Guzmán Blanco. En relación al caso específico del pintor Herrera Toro, el crítico Gastón Diehl dice lo siguiente:

> Para subsistir, Herrera Toro, no tendría otra alternativa, que obedecer a los gustos del tiempo y de la sociedad, que dedicarse unas veces a la pintura histórica, otras a ejecutar numerosos retratos a evocar escenas de género sin caer en vano pintoresquismo, o también representar con gracia a niños o ramos de flores, en los que descuella.[51]

Su labor artística seguirá sepeditada principalmente a los encargos oficiales; así al morir el pintor Emilio Mauri, en sustitución fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes, cargo que ocupa hasta su muerte en 1914. Como director de la Academia tuvo que afrontar una huelga de estudiantes en 1909, como consecuencia del descontento por su carácter adusto y severo; estos estudiantes serían posteriormente los renovadores de la pintura venezolana.

La obra pictórica de Herrera Toro resulta importante analizarla por la influencia que ejerció en los jóvenes pintores de la citada

institución; en particular, su labor docente se hizo sentir en la mayoría de los paisajistas posteriores, entre ellos: Francisco Valdés, Francisco Sánchez, Pedro Zerpa y Juan de Jesús Izquierdo, integrantes de la llamada generación de 1890; otros pintores de la época, como Rafael Monasterios, Marcos Castillo, Armando Reverón y César Prieto, se dice que pertenecen a la generación del Círculo de Bellas Artes. En verdad, Antonio Herrero Toro y Emilio Mauri enseñaron como pintar paisajes a los nombrados pintores, pues el propio estilo de ellos pone de manifiesto la enseñanza de aquellos maestros. Si bien es cierto que la cátedra de pintura de paisaje de la Academia sólo se funda en el año 1912, es evidente que los alumnos aprendían a pintar paisajes, quizás se les enseñaría como un ejercicio dentro de la cátedra de pintura al óleo; al respecto Juan Calzadilla afirma lo siguiente:

> ...recibieron de él [Herrera Toro] las primeras lecciones de paisaje al aire libre. Marcos Castillo ha confesado, antes de morir, estar en duda con Herrera Toro. Es notorio el hecho de que podemos encontrar la influencia de Herrera en muchos paisajes pintados a comienzos de siglo[52].

Este hecho es posible también confirmarlo por medio de informaciones de la prensa y revistas de la época. La revista **EL COJO ILUSTRADO**, por ejemplo, reseñaba por costumbre los exámenes de fin de curso de la Academia de Bellas Artes, incluyendo fotografías de las obras premiadas por la institución, tal como se constata en relación al curso del año de 1897. En efecto, en la Sección Nuestros Grabados, una pequeña nota titulada "Instituto Nacional de Bellas

Artes" informa sobre los exámenes aplicados en el Instituto, "después de su nueva organización que lo coloca a la altura de los adelantos de la época"[53]; asimismo, se señala la ilustración de la nota con cinco grabados, indicando que se habían distinguido en pintura: "N. Izquierdo, F. Valdez, Gabriel Silva y E. González; en dibujo los citados Valdez e Izquierdo, Linares, Cortés y César Terrero"[54].

En cuanto a los paisajes de Herrera Toro, el crítico Juan Calzadilla refiere dos pinturas: **"Cogedoras de Café"** y **"Puesta de sol"**, con fechas anteriores a 1900; según el nombrado autor, tales paisajes "eran sombríos a la manera del realismo de un Millet, o muy anecdótico al gusto de la época"[55]. También explica el mismo crítico, que Herrera Toro trabajó junto con Jesús María de las Casas, compartiendo un "taller de pintura en al esquina de Socarrás, a comienzos de Siglo"[56]. Para esta época, Herrera Toro pinta una serie de naturalezas muertas, así como obras de gusto costumbristas, en donde resaltan las características propias de su estilo. Entre tales pinturas destaca una obra titulada **"Flores"** en la que predominan los tonos sombríos, pero con un toque de luz en los pétalos amarillos; de igual modo, destaca otra pintura con el mismo título de **"Flores"** (Lam. 83, cat. 340), perteneciente a la colección de la señora Luisa de Zuloaga en Caracas, s/f., así también la obra **"Mata de Crisantemos"** (lam. 81, cat. 338), de la colección de Susana Simón Herreras (Caracas, 1892), y otra obra titulada **"Orquídeas"**, s/f, de la colección de Carmen de Sequer en Caracas, donde resulta evidente que la paleta se aclara, mientras que el fondo marrón (casi negro)

se sustituye por un verde de tonalidad amarilla o un azul con matiz gris, dando en resultado composiciones más vivaces y alegres; específicamente, en la obra **"Orquídeas"** hay toques de pintura blanca que producen la impresión de una zonas de luz. Estas pinturas evidencian además un empleo diferente del color y la luz, sobre todo al compararlas con las obras de temas histórico, religioso o retratístico del mismo Herrera Toro. No obstante, la mejor muestra de tal diferencia se patentiza en la obra titulada **"Patio"** (Lam. 82, cat. 339), que pertenece a la colección de la señora Luisa de Palacios (Caracas, 1902), pues, tanto el tema como el modo de plasmarlo, se puede considerar como un signo precursor de los cambios en la pintura venezolana. Por lo que toca al tema, la representación del patio sugiere un aspecto muy venezolano, al igual que la imagen de las flores criollas, lo cual, en pocas palabras, resume una tendencia en la pintura que venía perfilándose desde el último cuarto del siglo XIX, esto es:; el interés por la naturaleza venezolana. Ese interés es producto del afán por el estudio científico del medio ambiente natural, propugnado por los positivistas; en la vida cotidiana, dicho interés incentiva numerosas excursiones hacia los alrededores de Caracas, muchas de ellas con la finalidad de estudiar la flora regional, siendo sus resultados objeto de divulgación por parte de las revistas científicas de aquel entonces. Generalmente, la iniciativa de las excursiones estaba en manos de científicos extranjeros, casi siempre alemanes, según testimonios de la prensa de entonces y de algunos estudiosos de la época. Uno de ellos, Ramón

Díaz Sánchez, comentando sobre el tema de los jardines de Caracas, dice al respecto:

> Este de los jardines será uno de los más hermosos y significativos capítulos de la cultura social del país a lo largo de la centuria décimo-nona. Es obra inicial de los extranjeros. Soledad Braun y Carlos Hahn harán famosos los de sus casas del Paraíso en Caracas y algunos venezolanos lograron otro tanto. De flores nos hablará Adolfo Ernst y Arístides Rojas, poetas científicos afiliados a la escuela positivista, en cuyos escritos adquieren valor socioógico las rosas de Francia, las sensitivas **Cattleyas** y las multicolores flores del Avila ... [57]

El interés por la naturaleza venezolana alcanzó prácticamente su plenitud durante el periodo de Guzmán Blanco. Parece empero que había comenzado en la época del gobierno de los hermanos Monagas, según lo comenta José Antonio Calcaño, en su obra **La Ciudad y su Música**. Este autor, cuando explica el crecimiento de Caracas, sobre todo en relacón a la construcción de más de cuatrocientas casas hasta 1852, describe el aspecto interno de las viviendas caraqueñas en los siguientes términos:

> La transformación del patio de las casas continuó en esos años, y algunas de ellas se habían transformado ya en verdaderos jardines, en los que había numerosas flores exóticas. En la colonia Tovar había fundado el sabio Karl Moritz unos jardines maravillosos que no tenían igual en el país. Desde allí enviaba el botánico alemán nuevas plantas a sus amigos de Caracas, principalmente a Benitz y Jahnke, cuyos jardines alanzaron fama ciudadana. Fue Moritz quien introdujo los mirtos australianos y las gladiolas, que en un principio se llamaban "vara alemana", las camelias y las gloxinias. Los alemanes Rievold y Gum plantaron por primera vez en Caracas fuclesias, azaleas, jacintos y alelíes. Desde los cultivos del Avila bajaron a la ciudad los primeros claveles y azucenas, mientras que el pintor Forjonel fue quien por primera vez pintó una flor de mayo, en un cuadro que perteneció luego a la familia Becker y estaba colgado en la sala alta de la casa, en la esquina de Camejo[58].

La cita revela de modo obvio el interés de los naturalistas extranjeros por la flora nacional, la cual junto con otras especies

extranjeras, formará parte de las casas, y, por consiguiente, de la tradición floral venezolana. Aunque parece un detalle irrelevante, el interés por la flora expresa la sensibilidad y el gusto de una época, manifestándose además como una temática nueva en la pintura del momento, como es el caso particular de Herrera Toro.

En su ya citada obra **"Patio"**, a pesar de que no representa uno de esos exóticos jardines descritos por Calcaño, el pintor Herrera Toro reproduce el patio de una casa de Caracas en el comienzo del presente siglo; para entonces, el patio es todavía un lugar íntimo donde la mujer realiza su labor manual, pues vive enclaustrada en el propio lugar. Esta obra, por otra parte, marca una diferencia con la pintura costumbrista - v.g., la pintura de Bolet Peraza -, la cual generalmente representa la vida de la calle, bien una dama paseando en compañía de un caballero, o bien alguna mujer del pueblo en el camino al mercado. Por su parte, la obra **"Patio"** refleja una imagen hogareña, esto es: una mujer que cose y otra que atiende una jaula de pajaritos; en la misma, Herrea Toro emplea fundamentalmente los colores blanco, azul, gris y verde, sin rasgo alguno de tonos sombríos. Como detalle, en contraste con un cielo límpido, despejado, azulísimo, destaca el efecto de un rayo de luz que cae sobre el patio, relumbrando además en las blancas paredes. Una columna central divide la composición y, a cada lado, se percibe un efecto diferente de la luz. El predominio de un cromatismo entre el azul y el gris en esta obra, le caracteriza como una pintura distinta a otras del mismo Herrera Toro y, por ende, de otros pintores venezolanos de aquel

periodo. Quizá sea en esta obra donde mejor se manifiesta las condiciones de Herrera Toro como pintor de paisajes, que, de empeñarse en ello, hubiera contribuido a desarrollar la pintura de paisajes en Venezuela; o, quizás, tan sólo sea una evidencia de la influencia del pintor De Las Casas o del mismo Tovar y Tovar.

Otra obra de Herrera Toro con similares características es el retrato de Arístides Rojas, padrino del pintor, a quien se le reconoce como ilustre médico y destacado escritor venezolano. En la pintura, el médico aparece retratado en un jardín, a la orilla de una quebrada, rodeado de una exhuberante vegetación tropical, y con el detalle de una flor de mayo (**cattleya mossiae**) pintada a su lado; las tonalidades en la obra son claras, resaltando el motivo de la naturaleza, lo cual expresa una comunión entre el personaje y su entorno. Se ubica al escritor en medio de ese jardín tropical como un modo de acentuar su vocación: consecuente estudioso de temas venezolanos y coleccionista de piezas prehispánicas y de pinturas de temas venezolanos. La personalidad de Arístides Rojas resume las preocupaciones intelectuales del momento.

N O T A S

1 Dicha obra fue editada en Caracas mediante la imprenta de vapor del diario OPINION NACIONAL. De este autor es también el ensayo "El Arte en Venezuela", en el **Primer libro venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes**, publicado en 1895.

2 Cfr. BOULTON, Alfredo. **Historia de la pintura en Venezuela: Epoca Nacional. De Lovera a Reverón.** Tomo II, p. 28.

3 DE LA PLAZA, Ramón. **Ensayos sobre el arte en Venezuela.** p. 187.

4 Se desconocen las fechas de nacimiento y defunción de Joaquín Sosa; no obstante, Boulton supone que murió hacia 1840. (V. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 76). Las obras de Sosa son de un estilo propio de la tradición colonial; la mayoría de sus obras conocidas plasman una temática religiosa, como: "La Divina Pastora" (Col. Martín Pérez Matos, Caracas), retratos de "Sol María Paula de la Paz García" y de "Sor Juana Antonia de Santa Catalina de Peña" (Col. Museo de Arte Colonial, Caracas).

5 Cfr. MADRIZ NAVA, Argenis. **La enseñanza de la Educación Artística en Venezuela.** p. 17.

6 El programa comprendía clases de dibujo industrial y del artístico, según reseña un artículo publicado en el periódico **GACETA DE VENEZUELA**, añadiéndose como información que los cursos eran gratuitos y algunos en horarios nocturnos. Cfr. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 29.

7 Celestino Martínez nació en Caracas el 19 de mayo de 1820 y falleció en la misma ciudad el 23 de diciembre de 1885. Estudió en París y en los Estados Unidos, donde adquirió sus formación artística (V., Ibidem, p. 134). En Caracas, Martínez fue discípulo del pintor Juan Lovera y, entre sus compañeros, destacaba Carmelo Fernández. En 1839, Celestino Martínez recibió el nombramiento de profesor en la Escuela de Dibujo; también, fue profesor en la Academia Militar de Caracas. Participó como pintor en la Exposición de Pintura Venezolana de 1844, auspiciada por el Instituto Tovar, y, en 1872, en la exposición organizada en el "Café del Avila". Celestino Martínez, junto con su hermano Jerónimo Martínez, impulsó el arte del grabado, la litografía y la fotografía, tanto en Colombia como en Venezuela.

8 Antonio José Carranza, de padres españoles, nació en Caracas el 17 de junio de 1817 y murió en la misma ciudad en 1893. Fue alumno de Joaquín Sosa, Domingo Tovar y Juan Manuel Cajigal, quien le enseñó geometría analítica y descriptiva, lavado de planos y el colorido a base de acuarela (V., Ibidem, p. 85). En 1840, Carranza sustituyó a Joaquín Sosa en la dirección de la Academia de Dibujo; cargo que desempeñó hasta 1877. En el año de 1844, enseñaba Dibujo en la escuela de Antonio José Pérez Bonalde, y, en 1845, colabora en EL ALBUM, periódico que se fusionó con EL MUSEO, cuyo redactor era Simón Camacho. Carranza trabajó en la parte gráfica junto con Ramón Irazábal, J. G. Aramburo y Torvaldo Aagar. En 1852, según Alfredo Boulton, la Diputación Provincial de Caracas le encarga a Antonio José Carranza los retratos de algunos de los participantes en la gesta del 19 de abril de 1810; entre ellos: el canónigo José Cortés de Madariaga, el Coronel Pedro Arévalo, el señor Francisco Salias, el señor Francisco Zea y el doctor Juan Germán Roscio. En 1855, la misma diputación le encarga también un retrato del Presidente José Tadeo Monagas, encargo similar al del expresidente José Gregorio Monagas. De acuerdo a Boulton, se extraviaron posiblemente muchas obras de Carranza, porque hoy en día se conocen sólo una mayoría de retratos, como: "Federico Bessen" (Col. Bernardo Monsanto, Caracas), "De Sentimiento" (Col. Museo de Bellas Artes, Caracas), "Sermón de la montaña" (Col. Iglesia de la Merced, Caracas). Carranza dominaba el dibujo y la técnica de la pintura conforme a los criterios de la época, valiéndose de la modesta formación que recibió; conocía el oficio, pero no se puede decir que fue un pintor de grandes dotes. Cfr. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 90 y ss.

9 DE LA PLAZA, Ramón. **Op. cit.** p. 190.

10 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 33.

11 Ibidem. En la citada obra, como referencia aparece: Ordenanzas, Resoluciones y acuerdos de la Honorable Diputación Provincial de Caracas en 1852. Acuerdo del 16 de noviembre de 1852. En ese año, por gestiones de Carranza, se crea también el Instituto Provincial de Bellas Artes, dependiente de la mencionada Diputación Provincial, con objeto de enseñar "Cultura General, Pintura, Música, Literatura y, en caso de encontrar profesores, Escultura". Cfr. MADRIZ NAVA, Argenis. **Op. cit.** p. 21.

12 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 152.

13 Ibidem, p. 153. Entre las pocas modificaciones puede mencionarse la de una Escuela Politécnica Venezolana, creada en 1884, y la de un nuevo Reglamento de la Academia Nacional de Bellas Artes, decretado por Guzmán Blanco en 1887, con el objeto de enseñar dibujo artístico, pintura, escultura, arquitectura, música y declamación.

15 Cfr. ESTEVA GRILLET, Roldán. **Guzmán Blanco y el Arte Venezolano.** p. 96.

16 NORIEGA, Simón. **La crítica de arte en Venezuela.** p. 83.

17 Ibidem, p. 86.

18 Ibidem, p. 88.

19 DE LA PLAZA, Ramón. **Op. cit.** p. 173.

20 Ibidem, p. 178.

21 Ibidem, p. 179.

22 Ibidem, p. 180.

23 Ibidem.

24 Ibidem, p. 183.

25 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** pp. 31 y ss.

26 DE LA PLAZA, Ramón. **Op. cit.** p. 196.

27 Ibidem, p. 198.

28 Ibidem.

29 Ibidem, p. 242.

30 Ibidem.

31 Ibidem, pp. 242-243.

32 Ibidem, p. 244.

33 Ibidem, pp. 245-246.

34 Ibidem, pp. 246-247.

35 Ibidem, p. 247.

36 Cfr. DALLET, Francis James. **Arte inglés en el siglo XIX venezolano.** EL FAROL. Caracas: oct-nov, 1967, Nª 223, pp. 21-23. La traducción del inglés fue realizada por Carlos F. Duarte.

37 Ibidem, p. 21.

38 Ibidem, p. 23.

39 Ibidem, p. 22.

40 Ibidem.

41 Participó en el Salón de París, donde obtuvo una Mención de Honor por la obra titulada "Iris"; de igual manera, en una exposición en la ciudad de Marsella, en la que recibió también Mención de Honor por su obra "La Carcajada"; por comisión del Ministerio de Instrucción Pública de Francia, se encargó además de la restauración de los frescos del castillo del Marqués de Saint Paul.

42 El crítico Alfedo Boulton cita igualmente una obra de tema religioso titulada "La Anunciación", la cual pertenece a la Iglesia de la Merced en Caracas. En esta última obra destaca la luminosidad de la paleta, rasgo que del mismo modo observan otros autores. En cuanto "anuncio de la transformación que ha de operarse en esos años inmediatos". Cfr. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 239.

43 LAMEDA, León, Emilio J. Mauri. **EL COJO ILUSTRADO.** Caracas: 15 de agosto de 1895. Nº 88, p. 496. A la nota está anexada una fotografía del pintor en referencia.

44 MAURI, Emilio: **EL COJO ILUSTRADO.** Caracas: 15 de ocubre de 1907. Nº 380, p. 603. Anexo a la nota, aparece una reproducción del autorretrato del pintor, y, en la misma publicación, una fotografía de la obra "Macuto-Punta Brava a la salida de la luna". **Loc. cit.** p. 607. La citada señora, Zoila de Castro, era la esposa del Presidente Cipriano Castro.

45 Cfr. CALZADILLA, Juan. **Antonio Herrera Toro.** Caracas: Edime, 1970, pp. 561-588 (Pintores Venezolanos, Nº 21).

46 ALBORNOZ, Orlando. Antonio Herrera Toro. EL FAROL. Caracas: enero-febrero, 1957. Nº 168, p. 29. Cfr. CALCAÑO, Julio. Antonio Herrera Toro. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 1 de junio de 1893, Nº

35, p. 188. En este último artículo se aportan datos sobre la vida y obra del pintor.

47 CALZADILLA, Juan. **Op. cit.** p. 564.

48 Una de sus obras dignas de resaltar es el retrato de Martín Tovar y Tovar, su admirado maestro, que sirve además de evidencia en cuanto a las cualidades de Herrera Toro como retratista: en dicho retrato destaca sobre todo una percepción psicológica de la actitud del personaje citado.

49 Las obras de las batallas de Junín y Ayacucho fueron finalmente ejecutadas por Antonio Herrera Toro, según opinión del crítico Simón Noriega (V., PEREZ VILA, Manuel -director- Diccionario de Historia de Venezuela. Caracas: Fundación Polar, 1988, Tomo 2, p. 469). Sin embargo, al comparar estas obras con la "Batalla de Carabobo" de Martín Tovar y Tovar, el escritor Enrique Planchart observa "la diferencia de veracidad en cuanto a lo que debe ser el color local, y más aún en lo que a los accidentes del terreno se refiere: Aceptando la manera propia de Tovar, en Carabobo la luz es la de nuestras tierras calientes, y la llanura donde se dió la batalla está descrita con bastante exactitud. No pasa lo mismo en el cuadro de Junín, donde no se nota la luz propia de las altiplanicies, que es más serena, como tamizada, y rica en azules y violetas, y menos aún da idea de lo que fue el campo de batalla ..." PLANCHART, Enrique. **La pintura en Venezuela**, p. 127. Más adelante, el mismo escritor agrega: "Mas no debe culparse a Tovar por esto. Herrera Toro, según cuentan en Lima, cuando estuvo en el Perú no quiso arriesgarse a sufrir el soroche de las alturas andinas; y sin salir de aquella ciudad, hizo sus apuntes por informaciones y de fantasías". (**Loc. cit.**, p. 128). Por su parte, el crítico francés Gaston Diehl, con respecto a este último comentario, no se explica porqué "Enrique Planchart, que nos había acostumbrado a tanta equidad e indulgencia hacia los otros artistas, se encuentra tan reservado con Herrera Toro, y prácticamente lo pasa en silencio". DIEHL, Gaston. Un homenaje a Herrera Toro. EL NACIONAL: Papel Literario. Caracas: 7 de febrero de 1957, p. 8. En el citado artículo, se observa de igual modo: "Herrera, tuvo que afrontar el hecho, delante de la historia un doble papel ingrato. De una parte como Director de la Academia, su carácter duro y entero, ciertamente se opuso violentamente al deseo de emancipación de sus alumnos, de lo que nacieron huelgas, protestas y finalmente la fundación del Círculo de Bellas Artes. Se comprende que esta generación de artistas le hayan guardado siempre rencor". Ibidem.

50 Entre otros trabajos de Herrera Toro en la revista EL COJO ILUSTRADO pueden destacarse: reproducción de una obra del autor, aunque sin indicar el nombre, Caracas: 1 de julio de 1892, Nº 13,

pp. 202-203); dibujo costumbrista "La cocina de la casa", Caracas: 15 de agosto de 1982, Nº 16; de la serie Escenas Costumbristas, dibujo a la pluma titulado "Un rancho en Tócome", Caracas: 15 de septiembre de 1892, Nº 18, p. 291); dibujo a la pluma del escritor José Ramon Yepes, Caracas: 15 de octubre de 1892, Nº 20, p. 337; y dibujo a la pluma del señor Francisco G. Pardo, Caracas: 1 de diciembre de 1892, Nº 23, p. 379; como ilustración de la portada.

51 DIEHL, Gaston. Un homenaje a Herrera Toro. **Op. cit.** p. 8.

52 CALZADILLA, Juan. **Op. cit.** p. 588.

53 EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de septiembre de 1897. Nº 138, p. 717.

54 Ibidem.

55 CALZADILLA, Juan. **Op. cit.** p. 584.

56 Ibidem.

57 DIAZ SANCHEZ, Ramón. **Evolución Social de Venezuela (Hasta 1960).** PICON-SALAS, Mariano (et al.) **Venezuela Independiente.** Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962, p. 229.

58 CALCAÑO, José Antonio. **La ciudad y su música.** p. 276.

3.LA PINTURA DE HISTORIA Y EL PAISAJE

3.1. Guzmán Blanco y la Exposición Nacional de 1883.

La evolución de la pintura de historia está vinculada a la gestión del Presidente Antonio Guzmán Blanco; se diría, por tanto, que no es posible analizar tal evolución sin tomar en cuenta ese hecho. Particularmente, la política cultural de este mandatario no sólo propició una regularidad en la enseñanza de las artes plásticas, mediante la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, sino que también ayudó a fomentar la formación de los artistas venezolanos por medio de un programa de becas; no obstante, se afirma que la fundación del Instituto y el programa de becas obedecían a una ambición personal del mismo Presidente Guzmán Blanco, quien aspiró de igual modo convertir la ciudad de Caracas en una pequeña París. Esta aspiración se debe a su fascinación por Francia, de donde deriva además una gran admiración por sus instituciones, las cuales pretendía reproducir en Venezuela. A consecuencia de ello, hubo un cierto afrancesamiento cultural que resulta evidente en los diferentes aspectos de la vida nacional. Sobre el particular, José Artonio Calcaño, en su obra *La ciudad y su Música*, narra lo siguiente:

> Guzmán Blanco era un enamorado de París. Gustaba del boato, del lujo social, de la civilización europea, de la elegancia, de la frase ingeniosa. París era la capital del mundo. Hasta se dejó crecer los bigotes y se los enceraba para que lucieran como una larga varita horizontal, como los usaba el Emperador (...) Su gran afán fue convertir a Caracas en un remedo de la Ciudad-Luz. De aquí el nombre de 'Petit París' que con toda sinceridad le daban algunos ingenuos de aquella época[1].

El citado autor comenta de modo particular el cambio suscitado en las costumbres durante el primer período de gobierno del General Guzmán Blanco, reconocido como el período del Septenio (1870-1877); a tal efecto, expresa:

> ... Se formó en el Septenio todo un caudal de usos y costumbres, de modismos, de anécdotas, de sobrenombres, de historias que se han incorporado al alma de la ciudad, la cual viene formándose con todo el vivir de los caraqueños desde los tiempos de Diego de Losada[2].

De hecho, lo que predomina en el ambiente cultural de aquella época era lo proveniente de París. La remodelación urbanística de la ciudad de Caracas, así como la construcción de paseos y monumentos, se inspiran incluso en modelos parisinos.

Un aspecto digno de resaltar en la personalidad de Guzmán Blanco es sin embargo su admiración por la historia y, en particular, por la figura del Libertador Simón Bolívar. Como gobernante, ordenó organizar grandes festividades para conmemorar determinados hechos de la historia republicana en las fechas respectivas, aun cuando se dice que tales conmemoraciones eran organizadas hábilmente en relación con otros hechos de su actuación política; Guzmán Blanco fue el líder máximo del Gran Partido Liberal Amarillo y, en representación del mismo, gobernó casi durante veinte años en el país.

Valga apuntar que tal manipulación de la historia obedece no sólo a su particular propósito, sino también al de un proyecto de mayor alcance, cuyos artífices son un grupo de representantes de las clases dominantes económicamente del país. Al respecto, el historiador Germán Carrera Damas, en su obra *Venezuela: Proyecto Nacional y Poder Social*, cuando explica el conflicto entre lo regional y lo nacional en la segunda mitad del siglo XIX, afirma que en verdad

se expresó:

> ... como la problemática del desarrollo de la clase dominante, en función del restablecimiento y consolidación de la estructura del poder interno (...) en el marco del sostenido esfuerzo por formular e instrumentar el proyecto nacional venezolano[3].

De acuerdo al nombrado autor, la fase de formulación del proyecto se ubica entre 1864 y 1877; esta etapa, caracterizada por unos mayores esfuerzos en cuanto a la instrumentación del citado proyecto, se corresponde con la del liberalismo triunfante, producto a su vez de la llamada Guerra Federal, correspondiente a la ya nombrada etapa del Septenio o primer período de gobierno del General Guzmán Blanco. La instrumentación de aquel proyecto nacional tuvo como fundamento una nueva concepción del sistema jurídico-social, creándose además mecanismos centralizadores de la administración pública en función de la modernización del Estado. Este proceso de modernización implicó nuevas estructuras nacionales con respecto a lo político-administrativo y al desarrollo de infraestructuras de diversos tipos, como la vial y de comunicaciones en general, en razón a la proyección del Estado nacional[4].

Estas reformas expresan en parte los logros de la Federación, al igual que el de ciertas conquistas populares, aunque muchos de aquellos logros resultaba difícil llevarlos a la práctica, por lo que tales reformas formaron parte de la llamada letra muerta. Aparte de aquellos propósitos reformistas, se practicó una política de benevolencia con el sector vencido, después de la mencionada guerra, lográndose el apoyo de una porción de los conservadores; como consecuencia de aquel apoyo, hubo una reacción de los miembros más recalcitrantes del sector conservador, quienes se alzaron en armas contra el gobierno, contando con el respaldo de algunos liberales descontentos. Al levantamiento se le

denominó Revolución Azul (1868), el cual fue controlado por el ejército del general Guzmán Blanco, quien posteriormente logra un control absoluto del poder.

Un aspecto a tomar en consideración con respecto al general Guzmán Blanco fue su actitud de reserva ante la Iglesia Católica; se dice que no era antirreligioso, sino que sabía del poder ejercido por la Iglesia en la sociedad venezolana. Al efecto, cuando la institución religiosa cambió de postura al reconocer la preeminencia del Estado, el Presiderte Guzmán Blanco le brindó su apoyo. Este aspecto además evidencia el fortalecimiento del poder político, fundamentado en la creencia del "carácter de proyecto único del proyecto nacional contenido en la constitución de 1864"[5]; en tal sentido, debe destacarse la función ideológica de la referida gestión en pro de la formación de una conciencia política, mediante la divulgación de conceptos como el de "Democracia" y de "Opinión Nacional"[6], así como del propio sistema educativo, cuya programación contemplaba la orientación hacia una conciencia política liberal democrática. Vale apuntar que, en cuanto a la educación, destaca el Decreto de Instrucción Pública, gratuita y obligatoria, promulgado el 27 de junio de 1870,en donde se señala sobre la instrucción obligatoria lo siguiente:

> La instrucción obligatoria es aquella que la ley exige a todos los venezolanos de ambos sexos y que los poderes públicos están en el deber de dar gratuita y preferentemente. Comprende por ahora los principios generales de moral, la lectura y la escritura del idioma patrio, la aritmética práctica, el sistema métrico y el compendio de la Constitución federal[7].

Con relación al significado del Decreto en cuanto a la consecución de los intereses liberales, el historiador Germán Carrera Damas expresa lo siguiente:

> Expresión de este clima ideológico fue el horror por 'lo regional'

> y la exaltación del cosmopolitismo, reconocido convencionalmente como el nivel más alto de realización cultural, en todo caso más cerca de lo nacional que de lo regional, cuando lo primero no podía prevalerse de un alto nivel de realización cultural, y esa deficiencia era atribuida al todavía determinante peso de lo regional, tenido para el caso como sinónimo de rusticidad y atraso. El afrancesamiento general de la vida intelectual, artística y cultural tradujo la aspiración cosmopolita. Simultáneamente, el edificio ideológico se completó con la vigorización del sentimiento nacional mediante el impulso del culto heroico y a la historia patria, como puntos de apoyo de la segunda 'religión', confluyendo todos en la historia nacional. La conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar, er 1883, fue hábilmente aprovechado para estos fines[8].

Estas consideraciones sobre el cosmopolitismo y el afrancesamiento de la cultura fueron igualmente objeto de comentarios del ya citado escritor José Antonio Calcaño. No obstante, en el presente trabajo, el culto a la historia interesa particularmente por su incidencia en la evolución de las artes plásticas venezolanas. Puede decirse que la imposición de la pintura histórica en el gusto artístico nacional comenzará prácticamente con la gestión del Presidente Guzmán Blanco, y, de modo específico, en el año de 1873, cuando le encarga al pintor Martín Tovar y Tovar la organización de una galería de hombres ilustres, integrada por treinta retratos de héroes de la independencia, la cual tendría como sede el Salón Elíptico del Capitolio Federal en Caracas. Posteriormente, se organizó una Exposición Nacional en 1883, con motivo del centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar.

Esta Exposición, que bien merece un comentario aparte, fue un acontecimiento de relevancia nacional para aquel entonces, en donde el tema histórico se consagró además como temática de carácter oficial[9]. La celebración de la Exposición se planificó en correspondencia con otros actos administrativos del gobierno, por lo que el motivo central de la conmemoración, como era el centenario del naciomiento del Libertador, ex profeso se confundía con los logros y

demás triunfos del Presidente Guzmán Blanco, estableciéndose así un parangón entre la obra del Libertador y la del astuto gobernante. Según el historiador Roldán Esteva Grillet, en su obra *Guzmán Blanco y el Arte Venezolano*, prueba de la planificación gubernamental para exaltar sus actos administrativos es la aprobación del contrato para la construcción del ferrocarril Caracas-La Guaira el 20 de abril de 1881, y, luego, el 3 de septiembre del mismo año, el nombramiento de la Junta del Centenario, presidida por el "Ilustre Prócer" Antonio Leocadio Guzmán, quien recibió dicho calificativo de su propio hijo, el Presidente Antonio Guzmán Blanco[10], en reconocimiento a las supuestas parentelas y glorias del pasado. La Junta del Centenario decretó la inauguración del ferrocarril Caracas-La Guaira entre los días 25 y 26 de julio de 1883, y, el 2 de agosto siguiente, la inauguración de aquella Exposición Nacional; de acuerdo a un comentario de prensa de la época, debía de ser:

> ... Una Exposición que dé una idea la más exacta posible del estado actual de Venezuela y de su adelanto progresivo en sus distintas épocas, desde el siglo pasado a la fecha...[11].

En otras palabras, se deseaba una exposición al estilo de las exposiciones universales organizadas en algunas capitales europeas y americanas, en las que había ya participado Venezuela desde 1862. En referencia a tales exposiciones, el nombrado Esteva Grillet dice:

> Tales exposiciones eran el termómetro de la burguesía progresista y Venezuela, bajo la égida guzmancista, quiso también, con la excusa del Centenario, exhibir su riqueza agrícola, comercial, industrial y artística, todo junto como era de rigor[12].

La mejor fuente de información sobre dicha exposición es la obra de Adolfo Ernst, titulada *La Exposición Nacional de Venezuela de 1883*, la cual fue re

dactada por encargo del General Antonio Guzmán Blanco. La obra está formada por dos volúmenes, el primero publicado en 1884 y el segundo en 1886; en este último se compiló toda la documentación con relación a la exposición, mientras que en el primer volumen se narra minuciosamente la organización y desarrollo de la exhibición, incluyendo los acuerdos sobre su ordenamiento, la disposición de las secciones de la exposición, el nombramiento y veredicto de los jurados, etc. En la parte cuarta del primer volumen, correspondiente a las "Bellas Artes", se anexan además los artículos de don Ramón de la Plaza acerca de la Sección de Bellas Artes de la Exposición del Centenario.

Para la Exposición se escogió como sede el local del Museo Nacional, fundado en 1874, que estaba bajo la dirección de Adolfo Ernst. Esta institución se encontraba adscrita a las cátedras de Biología y Geología de la Universidad Central, creadas por el gobierno de Guzmán Blanco. El edificio del Museo fue reformado en función del llamado Palacio de las Exposiciones, hoy sede de la Corte Suprema de Justicia. Se ocupó en estos trabajos todo el año de 1882, dirigiendo la obra el ingeniero Jesús Muñoz-Tebar, en compañía del arquitecto Juan Hurtado Manrique, que era el artífice del proyecto de remodelación. De acuerdo a lo programado, las fiestas del Centenario durarían desde el 23 de julio hasta el 4 de septiembre de 1883, aunque la fecha de nacimiento de Simón Bolívar correspondía al 24 de julio. En cuanto a la Sección de Bellas Artes, conforme las Disposiciones Especiales, capítulo I, bajo el título "Obras de Arte", concretamente el artículo 51, se especifica la admisión de obras de arte comprendidas en seis clases: en primer lugar, pintura; en segundo, dibujo al pastel, en miniatura, acuarela, litografía artística, esmalte, porcelana y vidrios pintados; en tercer lugar, escultura; en cuarto, grabados en metales, piedras preciosas y cualquier otra clase de grabados; en quinto, arquitectura y, en

sexto, fotografía artística[13]. Mediante esta disposición de la admisión de obras es posible tener una idea sobre la actividad artística venezolana en aquella época, así también de la intención integradora en la Exposición Nacional, en cuanto a la inclusión de todos los tipcs de obras de arte. Las seis clases indicadas se ordenaron en tres grupos, ce acuerdo con la parte cuarta de la citada sección de "Bellas Artes". El primer grupo se dedicó a la pintura al óleo, pinturas diversas y dibujos; el segundo, a la escultura y grabados, y, el tercero, a grabados impresos, esmaltes, etc., incluyendo la fotografía artística.

El veredicto del jurado con respecto a las obras premiadas fue el siguiente: en el primer grupo, en correspondencia con la primera clase, Gran Premio al pintor Martín Tovar y Tovar "por su gran cuadro de extraordinario mérito: 'El juramento de la Independencia el 5 de julio de 1811'"[14]; asimismo, Medalla de Plata al pintor Antonio Herrera Toro "por sus obras presentadas", las cuales, de acuerdo al comentario de Ramón de la Plaza, correspondían a las obras: "La muerte del Libertador", "Cabeza de una madona" e "Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte"[15]; también merecieron Medallas de Plata las obras: "La muerte de Guaicaipuro" de Manuel Cruz, "La muerte de Girardot" de Cristóbal Rojas, "La entrega de la bandera vencedora de Numancia" de Arturo Michelena y el paisaje "Dolomite" de J.R. Verterberger, pintor oriundo de Bélgica. En la misma clase, la Medalla de Bronce fue otorgada a Emilio Mauri por la obra "Margarita"; a Manuel Otero por sus cuadros exhibidos, cuyos títulos, según comentario del mismo De la Plaza, son: "La muerte de Rivas Dávila", "La entrevista de Bolívar" y "Sucre en el Desaguadero de los Andes"; igualmente, recibieron Medalla de Bronce: Pedro J. Jáuregui por "Una noche en Casacoima" y Pedro Rodríguez Flégel por "Betsabé", así como los artistas belgas Francisco Musin por

"La Plage de la Panne", Henry Schouten por "Una famille espagnole", Francisco Raffiain por "Marais en Campine" y "Vue en Suisse"; otros artistas belgas fueron premiados con Mención Honorífica[16]. Esta participación belga en la Exposición Nacional puede explicarse en razón a los vínculos políticos, sociales y económicos del gobierno venezolano con el Reino de Bélgica para aquel entonces; de modo particular, el Cónsul de Venezuela residenciado en dicho país fue el que se dedicó a estimular la presencia de una representación artística belga en la Exposición[17], logrando la asistencia de veinticinco participantes, entre pintores y escultores. Obviamente, aunque la Exposición era de carácter nacional, se permitió la presencia de expositores extranjeros en todas las secciones, incluso la de productos industriales.

Aparte de los premiados, participaron en la Exposición los pintores siguientes: Julio Michelena con "Alegoría de Colombia", José Manuel Maucó con la obra "Combate en el lago de Maracaibo", Juan Antonio Michelena con dos obras: "Batalla de Carabobo" y "Desembarco de Bolívar en Ocumare", y un pintor de apellido Hernández con "Fachada exterior de la casa donde nació el Libertador".

Analizando la lista de los pintores participantes en la Exposición Nacional, es posible constatar: en primer lugar, que pertenecen a diferentes generaciones, y, en segundo, que forman parte de diversas tendencias. Martín Tovar y Tovar, el gran triunfador con la ya citada obra "La firma del Acta de la Independencia", presentó por ejemplo una obra histórica inspirada en el romanticismo frances, pero con un gran aliento neoclásico; cronológicamente, Tovar y Tovar pertenece a la generación de los artistas Carmelo Fernández, Ramón Bolet, Manuel Maucó, Manuel Cruz y José Ignacio Chacquert. Excepto los dos primeros, estos pintores son representantes de un romanticismo de muy poca fuerza, inspi

rado en el romanticismo español, el cual conocieron por medio de sus estudios en la Academia de San Fernando en Madrid; específicamente, Manuel Cruz entre 1863 y 1865, y Chaquert en fecha anterior a 187(. Este último pintor formaba parte del profesorado de la Academia de Matemáticas, mientras que Manuel Maucó figura como profesor en la Academia de Dibujo y Pintura en 1865, además de haber figurado como alumno de Antonio José Carranza.

De una generación posterior a Tovar y Tovar, son los pintores Manuel Otero, Pedro Jáuregui y Jacinto Inciarte, quienes estudiaron becados por el Presidente Guzmán Blanco en París y en Roma. Al regreso, se desempeñaron como decoradores, tanto del Teatro Guzmán Blanco en 1881, como de las Iglesias de Santa Teresa y Santa Ana. Por su parte, el pintor Pedro Rodríguez Flégel estudio en París, con el retratista francés León Bonnat, y aunque algunos autores afirman que Rodríguez Flégel conoció el impresionismo, debido a su escasa obra no es posible comprobar dicha afirmación. Se diría que este grupo de pintores representa una tendencia romántica influenciada por el romanticismo francés y romano, dedicándose con preferencia en la decoración; todos ellos producen pocas pinturas al óleo, sin lograr el nivel y la técnica de Tovar y Tovar, de Herrera Toro o de Mauri. Estos dos últimos pintores pueden ser considerados a la vez sucesores de Tovar y Tovar, sobre todo porque fueron sus discípulos; ambos pintores son importantes, y de modo particular Herrera Toro, tanto por la obra pictórica como por la labor docente que desempeñaron en la Academia de Bellas Artes, desde 1888 hasta 1914.

La generación más joven en la Exposición Nacional estuvo representada por Julio Santos Michelena, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Ellos estudiaron en París y, por lo que toca a su obra, representan el realismo en la pintura ve

nezolana de neta influencia francesa; no obstante, se puede afirmar que implicaron un cambio respecto al romanticismo de los pintores mencionados anteriormente.

Una Mención Honorífica digna de destacar fue la que recibió F. Romero por su obra "Vista de Maracay". Esta obra resultaba en cierto modo una rareza, pues, de acuerdo a los comentarios de Ramón de la Plaza, predominaban las obras del tema histórico. Con respecto al paisaje, sólo los belgas presentaron una mayoría de obras de este tipo, mereciendo del nombrado crítico el siguiente comentario: "En la escogida colección figuran de las primeras, géneros diversos, muy señaladamente el de paisaje, en la cual la escuela belga es realmente superior"[18]. Aparte de la citada obra "Vista de Maracay", en la reseña de Ramón de la Plaza se encuentran referencias de las siguientes pinturas: "Ruinas del antiguo Convento de los Mercenarios (sic)" — probablemente, era Mercedarios —, la cual en rigor no es un paisaje; asimismo, una obra de Jacinto Inciarte, apuntando De la Plaza que es "un paisaje luminoso y de un colorido pastoso", pero sin indicar el título[19], explicando luego: "contrasta singularmente con otro, colgado al lado, que es pálido y desgraciado por todo extremo: ignoramos quien es su autor"[20].

Si en la clase de pintura resultaba notable la ausencia de paisajes, no lo era así en la correspondiente a las fotografías artísticas. Según explica el mismo De la Plaza:

> Fuera de las bellas obras de Salas y Martínez mencionadas ya, había un gran cuadro con retratos fotográficos de Lares en Maracaibo, un album con vistas tomadas en la misma ciudad, otro de los puntos más interesantes de Ciudad Bolívar (que se conserva en el Salón Bolívar) y una serie de lindos paisajes en el romántico Valle de San Esteban cerca de Puerto Cabello, hechas por el señor Federico Kempf[21].

Los citados Salas y Martínes, de acuerdo a De la Plaza, recibieron la Medalla de Plata por "la excelencia de sus obras fotográficas", y Arturo Lares, quien procedía de Maracaibo, Medalla de bronce "por sus trabajos de fotografía"[22]. Además de estos premios de fotografías, De la Plaza refiere las obras fotográficas pertenecientes a la Compañía del Ferrocarril de Caracas-La Guaira, las cuales reproducían edificios y monumentos de la ciudad de Londres. Excepto estas últimas, la mayoría de las fotografías exhibidas en la Exposición Nacional representaban paisajes y ciudades de Venezuela. Valga aclarar que la reseña de la sección de fotografía evidencia que el paisaje venezolano fue un tema dilecto primeramente de la fotografía y, luego, de la pintura.

Aquella sección de Bellas Artes en la Exposición Nacional permite apreciar la imposición definitiva de la pintura histórica en el gusto artístico de la sociedad venezolana. El desarrollo de la Exposición determinó, en buena medida, cual sería el curso de la pintura venezolana en el último cuarto del siglo XIX, al punto de condicionar su propia evolución. No obstante, con respecto al caso particular de la pintura de paisaje, puede decirse que la Exposición en cierto modo impidió o por lo menos retardó el progreso de la misma. Los pintores de la época, debido a las circunstancias económicas y sociales imperantes en el país, lograban sobrevivir en base a los encargos principalmente del gobierno nacional, el cual sólo se interesaba en la representación de los hechos históricos; en cuanto a otros sectores de la sociedad venezolana, como era el caso de la Iglesia, muy decaída por cierto en su influencia para entonces, circunscribía su interés a temas religiosos, y, además, resultaban muy limitados sus encargos de pinturas. Por lo que toca a las clases de mayores recursos económicos, como la burguesía mercantil, se interesaban por el retrato puesto que era un símbolo de status. En suma, los encargos de trabajo más se-

guros para un artista de aquella época eran los del Estado, el cual resultaba ser el único ente que becaba además a los artistas. Durante la época del gobierno de Guzmán Blanco, la dependencia de los artistas con respecto al Estado es muy acentuada, repercutiendo tal subordinación en la orientación de las artes plásticas.

Un hecho importante de reseñar ocurrido durante la Exposición Nacional fue el de la consagración de Martín Tovar y Tovar, como el pintor histórico por excelencia, aunque su carrera ya se había iniciado con aquella galería de retratos de los próceres de la independencia, lo cual implicaba una confirmación de la pintura histórica en cuanto a pintura oficial. Además de ello, se dan a conocer jóvenes pintores como Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Constituyendo de igual modo el punto de partida de otras exposiciones con la misma tendencia y similares motivos, particularmente la glorificación de los héroes independentistas. En 1895, por ejemplo, se celebró una nueva exposición en honor al Mariscal Antonio José de Sucre; en 1896, otra denominada la Apoteosis del General Francisco de Miranda, y, en 1911, una última en conmemoración de los cien años de la firma del Acta de la Independencia. Ninguna de estas exposiciones, sin embargo, alcanzó la trascendencia e importancia de la Exposición Nacional de 1883.

3.2. Martín Tovar y Tovar.

El pintor Martín Tovar y Tovar nació en Caracas, el 10 de febrero de 1827, y murió en la misma ciudad, el 17 de diciembre de 1902. Fueron sus padres: el militar español Antonio Tovar y la señora Damiana Tovar Liendo, de origen venezolano. En 1839, el joven Tovar y Tovar inició su aprendizaje artístico con Antonio José Carranza, luego continuó estudios con Carmelo Fernández y

Celestino Martínez; según parece, también recibió clases de un médico francés de apellido Lebeau[23]. A la edad de veintitres años, Tovar y Tovar viajó a Europa y se estableció en Madrid; en esta ciudad, se inscribió en la Academia de San Fernando, recibiendo clases de José Federico de Madrazo y de Antonio Esquivel. La influencia del primero se refleja en la obra de retratos de Tovar y Tovar, la cual consideran algunos autores que se inicia con un autorretrato en 1853[24]. Aunque en este trabajo interesa sobre todo su pintura histórica y paisajística, es necesario apuntar que la obra de retratos del nombrado pintor está reconocida actualmente como la más creativa desde el punto de vista plástico. Según opinión del historiador Cornelis Ch. Goslinga, por medio de sus clases, José Federico de Madrazo "... inicia al joven venezolano en los principios de la pintura romántica, principios que jamás olvidó el discípulo (...) y de Madrazo que por espacio de medio siglo fue uno de los retratistas más reputados de Europa, aprendió a pintar esos retratos de tan fina como inimitable interpretación"[25]. Ciertamente, Tovar y Tovar permaneció dos años bajo la tutela del afamado pintor; luego, el discípulo se marchó a París, según parece por recomendaciones de su maestro, quien le comentaba del ambiente artístico parisino, de Eugenio Delacroix y de Paul Delaroche[26]. Esta decisión, de acuerdo a la opinión del mismo historiador, significó un hecho revolucionario, pues:

> ... En vez de seguir la tradición de los pintores de su patria y de Roma, después de haberse abrevado en las fuentes españolas, marcha a París y es el primer artista venezolano que aspira a formarse en la nueva Babilonia del Arte. El hecho tiene la máxima importancia para la historia cultural de Venezuela porque es él quien, más adelante, recomendará a Rojas y Michelena la Academia Julian[27].

La estancia de Martín Tovar y Tovar en París comprende desde 1852 hasta 1855. En esta ciudad, estudió en la Academia Julian y en la de Bellas Artes, bajo la orientación de León Cogniet. Este último era un pintor que, primero,

incursionó en el neoclasicismo inspirado por Louis David, y, luego, decidió secundar el ejemplo de Delacroix y aceptar además la influencia de Delaroche. Obviamente, la estadía parisina dejó sentir su influencia en la obra de Tovar y Tovar, la cual siempre estará oscilando entre el neoclasicismo y el romanticismo.

En el referido año de 1855, regresó a Caracas y se dedica "... á hacer lo único que en materia de arte le ofrecía el estrecho escenario de la capital de Venezuela: es decir retratos", según testimonio del pintor Antonio Herrera Toro, en razón a una crónica sobre Tovar y Tovar publicada en *El Cojo Ilustrado*, en 1894[28]. Con tales palabras, confirma asimismo Herrera Toro el limitado campo de trabajo de los artistas en Venezuela; prácticamente, la única opción era hacer retratos de los miembros de las familias con bienes de fortuna. En relación a estos retratos, el mismo Herrera Toro comenta: "... maravillaron por la extraordinaria semejanza, por la frescura del colorido, por la manera nueva, enteramente diferente de lo que hasta entonces eran aquí conocidos"[29]. Esta afirmación es igualmente sustentada por la crítica de la actualidad, que, como ya se apuntó, valora en mayor grado la obra de retratos de Tovar y Tovar[30]. Su labor artística será alternada con la docencia, dando clases de dibujo natural, lineal y topográfico en el colegio Juan Germán Roscio de Caracas.

En 1862, Tovar y Tovar regresa a París, dedicándose a copiar cuadros en el Museo Luxemburgo. Posteriormente, viaja a Londres para participar en la Exposición Internacional del Cristal Palace. De regreso a Caracas en 1864, decide establecer un estudio conocido como "Fotografía Artística", en sociedad con José Antonio Salas, pintor dedicado también a la fotografía; este taller sería muy visitado por artistas y políticos de la época. Casi una década vivió el

pintor Tovar y Tovar trabajando en su taller, hasta que, en 1873, el General Guzmán Blanco le encomienda pintar una serie de treinta retratos heroicos para formar la galería de Próceres en el Palacio Federal. Dos años antes, Tovar y Tovar había participado en la Exposición del Café del Avila con tres trabajos al óleo.

A partir de 1874, se inicia la reconocida etapa oficial de la labor del pintor, bajo el auspicio del "Ilustre Americano": General Antonio Guzmán Blanco. Esta labor lo consagrará como el pintor histórico por excelencia, inclusive ante la opinión de sus contemporáneos. Para cumplir con los encargos del gobierno, Tovar y Tovar viajó a París; luego, en 1883, regresó a Caracas cuando ha concluido "La Firma del Acta de la Independencia", obra con la que obtuvo el Gran Premio de la Exposición Nacional. Debe apuntarse, que Tovar y Tovar no fue empero el primer pintor venezolano dedicado a la temática histórica, pues, como primer ejemplo, está el del pintor Juan Lovera (1878-1841), autor del cuadro "El 19 de abril de 1810", pintado en 1835, así como de la célebre obra "El 5 de julio de 1811", correspondiente al tema de la firma del Acta de la Independencia, pintado en 1838. Lovera fue testigo presencial de estos hechos, y, además, tiene el mérito de haber participado en favor de la causa patriótica, sobre lo cual quiso dejar constancia.

Un segundo ejemplo es el de Carmelo Fernández (1810-1887), quien realizó una serie de pinturas con motivo de la repatriación de los restos del Libertador en 1842; tales pinturas, aparte de ilustrar un acontecimiento relevante de la época, poseen una profunda connotación histórica. Otro caso es el del pintor Pedro Castillo (c. 1785-1859) -abuelo paterno de Arturo Michelena-, reconocido como el autor de los frescos de la casa del General José Antonio Páez en

Valencia; en ellos, Castillo plasmó las principales acciones del caudillo llanero ocurridas entre 1816 y 1823. En conclusión, previa a la labor de Tovar y Tovar, se había ya realizado una pintura histórica, con poco reconocimiento e influencia sobre sus contemporáneos, quizás porque no obedecía a un programa ideológico de política cultural, tal y como lo implantó luego el gobierno de Antonio Guzmán Blanco.

La obra histórica de Tovar y Tovar relacionada con el paisaje se puede compendiar en las pinturas de las batallas de Carabobo (Lám.120,Cat.517), Boyacá (Lám.123,Cat.520) y Junín (Lám.124,Cat.521) ya que la obra "Batalla de Ayacucho" fue ejecutada por Antonio Herrera Toro. La encomienda de tales pinturas fue resultado del éxito obtenido por Tovar y Tovar en la Exposición Nacional de 1883, y, las mismas, estaban destinadas a adornar las bóvedas y muros del Salón Elíptico del Palacio Federal.

Entre estas pinturas la más importante es, sin duda, "Batalla de Carabobo", en la cual hay una disposición de la narración del combate en base a sus episodios culminantes, esto es: Simón Bolívar y su Estado Mayor, José Antonio Páez con los llaneros a la carga, la Legión Británica con el Coronel Thomas Ilderton Ferriar a la cabeza en acción de ataque (Lám.121) la muerte del Negro Primero, el ataque de la Caballería, y, por último, la muerte de Manuel Cedeño y de Ambrosio Plaza (Lám.121). Todos los cuadros fueron colocados en el espacio cóncavo, lográndose así un efecto de simultaneidad, aunque los hechos históricos ocurrieron en verdad a diferentes horas; no obstante, el hecho de la simultaneidad permite que la escena sea muy dinámica.

Indudablemente, el propósito de "Batalla de Carabobo" es el de un relato histórico y no hay otra intención subyacente. Se diría que el efecto plástico

del relato fue logrado por la decisión de representar la llanura en toda su amplitud, y, por ende, de presentarle al espectador una visión panorámica de la misma. Era tal el interés por realizar esta obra, que Tovar y Tovar se trasladó a la propia llanura de Carabobo para tomar apuntes en compañía del pintor Herrera Toro[31]. Posteriormente, en base a los apuntes tomados, Tovar y Tovar realizó dicha obra en un taller parisién, logrando plasmar el colorido y la luminosidad propia de la región representada. En la pintura destaca un cielo límpido y brillante -característica de muy pocas de sus obras, al igual que lo era en la obra de un reducido número de pintores venezolanos del momento-, dominando ese cielo una amplia zona de la composición, lo cual, visualmente, atrae casi todo el interés del espectador. El paisaje, escenario de la misma batalla, está logrado con un verdadero realismo, no resultando así en los episodios de dicha contienda, pues, en conjunto, obedecen a una concepción romántica; se diría que los personajes y sus particulares actitudes, muy expresivas y elocuentes, responden a los postulados de aquella escuela del romanticismo. El mencionado paisaje, vasto, amplio, sereno en toda su inmensidad, establece el equilibrio plástico-formal del combate. Podría decirse que hay una especie de contraste entre el intenso movimiento y fragor del primer plano, donde predominan el ocre de la tierra y los tonos oscuros, el verde opaco de la llanura, que hace de plano intermedio, y el azul del cielo claro y refulgente del plano superior. En la "Batalla de Carabobo", Tovar y Tovar bien podía haber centrado la escena en el enfrentamiento de los patriotas y los españoles, tal y como lo hizo en "Batalla de Boyacá" (Lam.123) donde el combate cuerpo a cuerpo ocupa el primer plano y se extiende incluso hasta el plano intermedio, quedando el paisaje reducido a una pequeña superficie en la que se representó además la huida de unos soldados y su persecución por otros; por cierto, esta pequeña porción de paisaje, con las montañas al fondo en medio de brumas y una zona

iluminada a la izquierda, constituye una verdadera muestra de la capacidad del pintor en cuanto a la representación paisajística. Obviamente, a diferencia de lo plasmado en "Batalla de Boyacá", el paisaje es prácticamente un protagonista de la obra en la "Batalla de Carabobo"; es decir, los episodios ocurren en un escenario que es el propio paisaje, y éste, por lo tanto, se convierte en un elemento unificador de la composición.

La "Batalla de Carabobo" no es en propiedad una obra paisajística, pero, en honor a la verdad, el paisaje en dicha pintura es un elemento fundamental, tanto por la función de escenario como por la forma de representarlo; además, no es un simple paisaje tomado de la literatura, tampoco así idealizado, sino algo real, como producto que es de la observación directa del autor. Por la importancia de tal obra, tenía que ser así: un paisaje exacto y verosímil de la llanura de Carabobo, puesto que la pintura sería colocada en la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Federal, magna obra de la gestión guzmancista y sede, además, de los poderes legislativos de la nación venezolana. En razón a su particular función, el paisaje debía de ser objetivo y concreto, de fácil identificación geográficamente, ya que, por siempre, había de recordar a los venezolanos aquel hecho sucedido en el sitio de Carabobo; este hecho como se sabe, marca el inicio de la era republicana en Venezuela, por tanto de una nacionalidad soberana, aunque también marca el triunfo de la oligarquía criolla, que, como clase dominante, detentaría el poder a partir de entonces. Vale preguntar, ¿estaba consciente Tovar y Tovar de este hecho?, quizás no. Pero también vale afirmar que dicha obra desarrollada como una alegoría, sobre un escenario idealizado, no hubiera alcanzado el éxito y la aceptación que ha merecido hasta el presente. La historia de la pintura de paisaje en Venezuela tiene en la "Batalla de Carabobo" uno de los primeros paisajes donde el tono del color y la luz local se han logrado plenamente.

Resulta pertinente señalar, que la "Batalla de Carabobo" corrobora además la intuición de Tovar y Tovar en cuanto a captar las dos problemáticas fundamentales para el pensamiento venezolano del siglo XIX, esto es: la historia y la naturaleza. Esta intuición de captar aquellos temas que prácticamente inquietaban a la sociedad de aquel entonces, tiene en el escritor Eduardo Blanco (1838-1912) a otro eminente representante, el cual intentó expresar también en sus dos obras más importantes, "Venezuela Heroica" y "Zárate", una y otra problemática. Al igual que el pintor Tovar y Tovar, el escritor Eduardo Blanco interpreta aquel momento histórico en Venezuela, independientemente de las intenciones políticas del Presidente Guzmán Blanco, lo cual le convierte igualmente en portavoz de la sensibilidad de su tiempo.

El cuadro "Batalla de Carabobo" ha sido reconocido por la crítica nacional como una obra importante. Algunos quizás por motivos patrióticos, otros, como en el presente trabajo, por lo que representa respecto al paisaje venezolano, y, en este sentido, por su carácter de obra pionera. "Batalla de Carabobo" es en verdad una obra histórica de tipo convencional. Más aún, analizándola en razón al contexto de la pintura mundial, es una obra similar a la que hacían los pintores franceses de aquella tendencia, prácticamente desfasados de la vanguardia del momento, i.e.: el impresionismo. La importancia de la citada obra es sólo a nivel nacional, aunque debe de tomarse en cuenta el juicio de uno de los maestros del muralismo mexicano, David Alfaro Siqueiros, quien a tal respecto dijo: "Tovar y Tovar en su mural de la bóveda del Salón Elíptico muestra sin duda alguna al más grande muralista latinoamericano del siglo XIX y uno de los más brillantes del mundo[32].

El pintor Martín Tovar y Tovar, además de consagrarse como el pintor de

historia por excelencia, ha sido reconocido por las generaciones posteriores de pintores como un verdadero maestro. Debe decirse, sin embargo, que a su obra de retratos y de paisajes no se le dió importancia en aquel momento de la realización, considerándose hoy día de mucho interés desde una perspectiva plástica y de la historia de la pintura. El éxito de su pintura histórica tal vez impidió el desarrollo pleno de esas facetas de retratista y de paisajista.

N O T A S

1 CALCAÑO, José Antonio. **La ciudad y su Música.** p. 319.

2 Ibidem.

3 CARRERA DAMAS, Germán. **Venezuela: Proyecto Nacional y Poder Social.** p.144. Véase el capítulo "Sobre la cuestión regional y el Proyecto Nacional Venezolano en al segunda mitad del siglo XIX", donde el autor desarrolla estas ideas sobre el proyecto de la clase dominante. **Loc. cit.** pp. 143-177.

4 Ibidem, p.153.

5 Ibidem, p. 173.

6 Antonio Guzmán Blanco fundó el periódico **La Opinión Nacional,** en donde colaboraba como columnista con el seudónimo de "Alfa".

7 CARRERA DAMAS, Germán. **Op. cit** p.174.

8 Ibidem, p.175.

9 Cfr. ESTEVA GRILLET, Roldán. **Guzmán Blanco y el Arte Venezolano.** Caps. II-V. el Autor dedica estos capítulos al comentario de la Exposición Nacional de 1883.

10 Ibidem, p.34. Véase, en particular, la nota de pie de página 23.

11 Ibidem, p. 35. En la obra aparece citado:"Centenario de Bolívar - Junta del Centenario del Libertador". Caracas, **La Opinión Nacional**, 1882. pp.5-8.

12 Ibidem, p.37.

13 Crf. ERNST, Adolfo. **Exposición Nacional de 1883.**, p.17.

14 Ibidem, p.465. La obra se denominó inicialmente "El Constituyente de Venezuela". Cfr. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 166; así también ESTEVA GRILLET, Roldán. **Op. cit.** p.115.

15 ERNST, Adolfo. **Op. cit.** p. 665

16 Los artistas belgas premiados con Mención Honorífica fueron: Augusto Velghe por una obra de flores y frutas; Le Belles por un cuadro titulado "Nature morte"; Jacques Caracin; J. Van Keirsbilck por su parte "L'embanos duchoix" y Emilio Delperée por la obra "L'attente".

17 Cfr. ESTEVA GRILLET, Roldán. **Op. cit.** p.133.

18 Cfr. ERNST, Adolfo. **Op. cit.** p.676.

19 Ibidem, p. 668.

20 Ibidem.

21 Ibidem, p.681.

22 Ibidem, p.467.

23 Cfr. BOULTON, alfredo. **Op. cit.** p. 158.

24 Antes de viajar a Madrid, Tovar y Tovar había realizado un retrato de Ignacia Mantilla (Colección José María de Tovar).

25 GOSLINGA, Cornelis Ch. **Estudio Biográfico y Crítico de Arturo Michelena.** p. 106.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Cfr. **El Cojo Ilustrado.** Caracas: 1 de junio de 1894. Año III, N°59, p.207.

29 Ibidem.

30 Cfr. BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** pp.159-164. También, MATA, Humberto. Hacia una nueva visión de Tovar y Tovar. **Ultimas Noticias**. Caracas: 13 de marzo de 1974. p. 10

31 Cfr. CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar**. Cracas: EDIME, 1968. p. 295 (Pintores Venezolanos, 11); BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p.172. Este dice: " Por encargo de Tovar, Antonio Herrera Toro visitó el campo de Batalla donde tomá numerosos apuntes". **Loc. cit.**

32 Ibidem, p.166. Aunque en la cita referida se indica mural, la obra es en realidada una pintura al óleo que fue adosada a la cúpula del Salón Elíptico Del Palacio Federal. Cfr. ZAWISZA, Leszek. **Arquitectura y obras públicadas en Venezuela. S. XIX.** Vol.3, p.76. Este autor refiere la obra "El Capitolio Nacional de Caracas: Un siglo de historia de Venezuela" del Historiador Manuel Alfredo Rodríguez, donde se explica detalladamente el proceso de construcción de la mencionada edificación.

4. PERIODO 1890-1912: LA LITERATURA DEL CRIOLLISMO, LA CONCEPCION DE LO NACIONAL Y SU RELACION CON LA PINTURA DE PAISAJE

4.1. PIONEROS DEL PAISAJE.

Si se considera con rigor los hitos de las representaciones paisajísticas, habría que considerar a Carmelo Fernández (1810-1887) y a Ramón Bolet Peraza (1837-1876) como los primeros representantes de la pintura de paisaje en Venezuela, previo al año de 1890. Al pintor Fernández como autor de cuatro paisajes que realizó por encargo de la gobernación del Estado Zulia, entre los años de 1870 y 1873; a Bolet Peraza por su pequeña acuarela titulada "Vista del Avila", con fecha de 1870, perteneciente actualmente a la colección de la Fundación John Boulton en la ciudad de Caracas. No obstante, ninguno de los dos representa una tendencia artística en particular, y, por tanto, podría decirse que sus paisajes corresponden a preocupaciones personales. Carmelo Fernández, por ejemplo, realizó tan solo un encargo y su obra no sobrepasa el plano ilustrativo de intención costumbrista. Ello quizás resulte algo diferente con Bolet Peraza, quien tiene una obra más coherente, al punto que ese pequeño paisaje es demostrativo de sus cualidades particulares para tal género; además, se sabe que realizó muchos paisajes, tal como fue explicado con antelación, aunque se sabe también que es imposible calificar su trabajo en cuanto al paisaje por la pérdida de tales obras. En todo caso, desde un punto de vista particular, el año de 1870 no es lo suficientemente representativo pa

ra marcar un hito en la evolución de la pintura de paisaje en Venezuela.

El período correspondiente en verdad a la gestación de una tendencia paisajística es el comprendido entre los años de 1890 y 1912. Durante este lapso, muchos pintores se dedican a la representación del paisaje y, con el tiempo, el propio realismo académico será prácticamente suplantado por una concepción moderna del paisaje. Es decir, se abandonan las aulas y talleres de la academia, para ir a pintar al aire libre con la intención de plasmar un paisaje perfectamente localizable, no sólo desde el punto de vista geográfico, sino también en lo tocante a la representación con sus características locales en cuanto al color y la luminosidad. Podría decirse que estos dos elementos plásticos son los de más influencia en la nueva concepción paisajística.

En los veintidos años que transcurren aproximadamente en ese período -pues no es posible establecer fechas exactas-, destaca la obra paisajística de Martín Tovar y Tovar (1827-1902), la cual, aunque está identificada con el realismo académico, representa a la vez una búsqueda muy personal del artista. Sus primeras pinturas de paisajes se caracterizan por un realismo de tonos oscuros, encontrándose luego paisajes donde el color logra una viveza notable, quizás como una especie de búsqueda de la luminosidad de la región litoral de La Guaira, donde pasó los últimos años de su vida. En particular, Tovar y Tovar se dedicó a pintar nuevos temas sobre Macuto y otras zonas del litoral cercano, así también el Pa-

lacio Presidencial de Miraflores y distintas zonas aledañas a Caracas, como por ejemplo el pueblo de Petare; de igual modo, puede decirse que continuará con la tradición "avileña", iniciada por los viajeros, representando la montaña del Avila desde diferentes perspectivas, al punto de reconocérsele un verdadero logro en tal empeño; se diría que es un antecesor de los pintores más vehementes de la citada montaña, como es el caso de Manuel Cabré y Pedro Angel González.

Otros representantes insignes son Cristóbal Rojas (1857-1890) y Arturo Michelena (1863-1898), quienes se dedican a la pintura del paisaje alejados de toda influencia de la academia caraqueña. No está demás recordar, que ambos son originarios de la provincia, y, a excepción de Rojas que estudió corto tiempo en Caracas, realizaron estudios de pintura en París y, prácticamente, asimilaron la enseñanza de sus maestros parisinos. Los paisajes de Rojas y de Michelena encarnan una concepción diferente respecto a la de Tovar y Tovar, e, incluso, a la de otros pintores posteriores. Rojas y Michelena representan el paso más firme hacia la modernidad, claro está, entendiéndose tal modernidad en razón al contexto venezolano y no con respecto al caso particular de Europa. El hecho de la muerte prematura de Rojas en 1890 y de Michelena en 1898, privó al país de dos pintores de verdadero talento, que, tal vez, hubiesen podido aportar una mayor contribución a la renovación de la pintura venezolana. Aparte de lo señalado, debe de tomarse en cuenta que ellos no eran exclusivamente paisajistas, es decir, en algunas etapas de su carrera realizaron paisajes, y, por tanto, representa

sólo una faceta de la obra de uno y otro pintor. Además, entre 1880 y 1890, la pintura de paisaje no era realmente apreciada en Venezuela; se consideraba un género menor y no gozaba por consiguiente de la estimación en el gusto de la época.

Arturo Michelena, particularmente, representó en sus paisajes una luminosidad y una alegría en el colcr que son un producto del trabajo al aire libre; por tal caracterización, está considerado como el paisajista que, hasta ese momento, ha logrado captar con mayor realismo la naturaleza venezolana. Cristóbal Rojas, por su parte, fue el que más se aproximó al impresionismo en cuanto a la pincelada, la vibración del color y el propio abandono del dibujo; se diría que logró efectos atmosféricos y de construcción por medio del color.

En el período citado, destaca también un grupo de pintores que son representantes de las concepciones de la Academia de Caracas. Todos ellos fueron alumnos de Emilio Mauri y de Antonio Herrera Toro, quienes, además de enseñarles la técnica compositiva y el uso de los tonos muy oscuros en la pintura, se dedican a explicarles como tomar apuntes en el campo y luego terminar la obra en el taller. A ciencia cierta, no se sabe cuánta libertad había en realidad para trabajar al aire libre, pues no existen fuentes documentales que corroboren tal actividad; no obstante, en 1909, hubo una huelga de estudiantes en contra del director, el pintor Herrera Toro, la cual tenía como propósito una protesta por la forma de enseñanza en la Academia. Vale decir que muchos de estos estudian

tes fundaron posteriormente el Círculo de Bellas Artes en el año de 1912; esta agrupación impondrá el paisaje en la pintura, alegando, entre otras cosas, la necesidad de libertad para pintar al aire libre. Este grupo de pintores, que resultó ser el más numeroso, se dedicó a representar el paisaje realista conforme a los preceptos de la Academia. Sin embargo, en sus obras, se evidencian ya síntomas de un cambio, que, por decirlo así, son el anuncio del futuro movimiento.

Entre 1895 y 1912 aproximadamente, se desarrolla además la obra de otro paisajista: Jesús María de Las Casas. Toda su obra estuvo centrada principalmente en tal temática, aun cuando pintó flores y algunos retratos. Este pintor no tuvo vínculos con la academia ni con grupos artísticos, por lo que realizó una obra solitaria y desconocida en su momento. Mucho tiempo después de su muerte, se dio a conocer aquella obra paisajística, pese a que fue uno de los primeros paisajistas venezolanos. Tal vez, la dificultad para valorar su obra es producto de la misma desvinculación con el medio artístico de aquel entonces, pues, obviamente, no ejerció influencia, ni trascendió en ese medio. Bien podría afirmarse que Jesús María de Las Casas fue un caso atípico.

Conviene aclarar, previo al análisis de los más conspicuos representantes de la pintura de paisaje, la inclusión nuevamente del pintor Martín Tovar y Tovar. De hecho, en esta ocasión, se enfoca la obra paisajística y la particular participación del pintor en la evolución de la mencionada pintura.

4.1.1. Martín Tovar y Tovar.

Considerado el pintor venezolano más importante de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente por su obra de temática histórica, Martín Tovar y Tovar destacó también por una valiosa producción de paisajes que realizó entre los años de 1890 y 1902. Durante estos años, frecuenta con regularidad el balneario de Macuto, dedicándose a pintar paisajes principalmente de esta localidad, así como del litoral guaireño y los alrededores de Caracas. El crítico venezolano Juan Calzadilla señala que Tovar y Tovar trabajaba en compañía del pintor Jesús María de Las Casas, quien residía en la propia población de Macuto; según el nombrado crítico, existía además un nexo de amistad entre ellos desde la segunda época parisina de Tovar y Tovar. Esta relación amistosa, aunque es difícil precisar una lucubración de tal calibre, podría haber trascendido a sus respectivas actividades artísticas. Es oportuno señalar, que el pintor Antonio Herrera Toro compartió un taller con De Las Casas, al igual que sentía gran admiración por Tovar y Tovar, por lo que resulta también probable una influencia común en sus concepciones estéticas como producto del vínculo que se estableció entre los tres pintores.

El citado crítico igualmente afirma que Tovar y Tovar pintó entre veinte y treinta paisajes durante el referido período, pero sin mencionar la fuente con relación a dichas cifras[1]. De modo particular, en su monografía sobre el pintor, Calzadilla incluye la reproducción de varios paisajes, los cuales pertenecen en su mayoría a coleccionistas privados; otras obras del citado pintor se lo

calizan en la Galería de Arte Nacional y en la colección de la Fundación John Boulton[2]. Entre estos paisajes destaca la obra titulada "Macuto"(Lam.125,Cat.522) de la Fundación John Boulton, pintura al óleo de pequeñas dimensiones que podría ser uno de los primeros paisajes pintados por Tovar y Tovar en 1885; así mismo, destaca la obra "El Playón. Macuto"(Lam.126,Cat.524) pintada en 1890, que, junto con la anterior, sirve de ejemplo para estudiar su forma de acometer la representación paisajística. En una y otra pintura es notable un formato reducido, el cual no sobrepasa los setenta centímetros en sentido horizontal, que, a la vez, es la dirección del contexto de las obras. Ambas presentan casi la misma vista: una ensenada con una montaña hacia el ángulo izquierdo, que se recorta sobre el cielo. La paleta es oscura, predominando el marrón y el ocre de la montaña, confundiéndose con las tonalidades grises-negras de la vegetación que está concentrada también en el ángulo izquierdo. El cielo y el mar presentan de igual modo una tonalidad malva-grisácea, muy oscura, animados con algunos toques de blanco en las nubes y en las olas, pero siempre hacia la izquierda. La imagen del playón es en realidad un nuevo tema en la pintura venezolana; es decir, posteriormente, la ensenada con la vista de la montaña será un tema repetido por muchos pintores. Tal y como fue referido con antelación, Emilio Mauri utilizó en una pintura un motivo similar; de la misma manera, entre las décadas del veinte y el treinta del presente siglo, Armando Reverón explotó este motivo al máximo, logrando inclusive expresiones plásticas de una calidad irrepetible. Vale agregar que en las citadas representaciones de Tovar y Tovar no hay búsquedas ni estudios sobre la luz o el color local.

Algo distinto sucede con la obra "Paisaje del Litoral" (Lam.130,Cat.539),de la colección de Ana Zuluoga de Gallegos, con fecha del año de 1900, en donde la paleta se aclara notablemente. En dicha pintura se presenta un aspecto de la costa, en propiedad una ensenada muy pequeña, siendo la vegetación del entorno junto con las palmeras unas auténticas protagonistas; igualmente, resalta el cielo con una apariencia muy límpida y de un color azul que armoniza cromáticamente con el del mar. En este paisaje, Tovar y Tovar se expresa como un verdadero realista, con un estilo semejante al de los franceses, donde la pincelada varía para producir mejores efectos visuales; esto es: la vegetación del fondo es algo indefinida, logrando así la captación de la atmósfera, con la finalidad de oponerla a la vegetación del primer plano; el color blanco, por otra parte, precisa la ensenada y establece un equilibrio visual con la zona clara del mismo primer plano. En pocas palabras, la composición se define por la oposición de zonas horizontales con la zona vertical del ángulo derecho; es importante también el efecto logrado por el juego de curvas de las palmeras.

Tovar y Tovar representará de forma abundante la región del litoral, aunque la montaña también será objeto de su interés pictórico. Según opinión de Juan Calzadilla, desde el año de 1896, se dedicó a pintar la serie de paisajes de la ciudad de Caracas, destacando entre éstos: "El Avila desde Gamboa"(Lam.128,Cat.530); "Miraflores desde el Calvario"(Lam.132,Cat.545),perteneciente a la colección de Miryan Pérez de Pérez; y, "Paisaje de Caracas"(Lam.129,Cat.531) de la colección de Roberto Delfino; en ninguno de los paisajes aparecen las

fechas de confección, y, obviamente, implican formas diferentes de plasmar la montaña. Resulta pertinente añadir que otro motivo incorporado al repertorio paisajístico fue el de la casa presidencial de Miraflores, construida durante el primer mandato del Presidente Joaquín Crespo, correspondiente al período de 1884-1886; la casa de Miraflores tiene una excelente ubicación geográfica con El Avila al fondo, convirtiéndose en un punto de referencia obligado para los pobladores de la ciudad, así como en un centro de interés artístico para los pintores locales. En la ya referida obra "Miraflores desde el Calvario", además del predominio de un formato vertical, hay un intento evidente de captar los efectos de la luz; asimismo, prevalecen los tonos oscuros, mientras que, en el borde de la montaña y en el follaje de los árboles, la pincelada se hace borrosa contrastando con la nitidez de las edificaciones. Un caso diferente es el de la obra "El Avila desde Gamboa", en donde el volumen de la montaña es muy rotundo, imponiéndose visualmente, lo cual fue logrado por medio de la gradación de los ocres y la acentuada luminosidad de los mismos; se podría decir que el color se impone en detrimento del dibujo, especialmente en relación a la vegetación del primer plano. Tovar y Tovar asume plenamente a El Avila como tema, siguiendo así la tradición que inició el diplomático y pintor inglés Robert Ker Parter (1777-1842), la cual, como se sabe, tendrá su máxima expresión con los pintores del Círculo de Bellas Artes. No obstante, aquella objetividad de la montaña no será un leitmotiv en la obra de Tovar y Tovar; evidencia de ello son los efectos líricos de "Paisaje de Caracas" (Lám.129,Cat.531) donde la montaña aparece como una especie de silueta tras la niebla,

lográndose el efecto plásticamente por la armonía verde-ocre.

Otro motivo paisajístico incorporado por Tovar y Tovar es el de la obra "Paisaje de Petare" (Lam.131,Cat.544), en donde aquella aldea aledaña a Caracas está representada de una forma convencional, muy similar desde un punto de vista colorista a sus paisajes de Macuto, pero intentando plasmar una visión panorámica del valle. De igual manera, acomete el tema del patio, particularmente el de su casa de habitación (Lam.133,Cat.546), el cual, aun cuando no tiene fecha, es anterior al cuadro sobre el mismo tema de Herrera Toro, con fecha de 1902, puesto que Tovar y Tovar muere en ese mismo año; bien puede afirmarse que la relación entre los dos pintores, se evidencia artísticamente en la representación del motivo en cuestión, que, asimismo, fue de mucha aceptación por parte de una gran mayoría de los pintores contemporáneos.

Tovar y Tovar fue un pintor del paisaje realista, tanto en la ubicación de la temática con respecto a lugares locales, como en la forma de expresarlos. No obstante, es muy diversa la representación del paisaje en sus pinturas; es decir, en algunas hay una sincera búsqueda por lograr la luz y el color local, como es el caso de "Paisaje de Maiquetía" (Lam.127,Cat.528), con fecha de 1893, perteneciente a la colección Elisa E. Zuluoga; en otras, particularmente en sus primeros paisajes, se nota el peso de la formación académica del pintor.

Sin duda, hay que considerar a Tovar y Tovar como uno de los

primeros paisajistas venezolanos. Debe reconocerse, sin embargo, que esta actividad fue prácticamente secundaria para el pintor, dedicándose a ella sólo al final de su vida, lo cual era quizás producto del descubrimiento tardío de una afición. Vale apuntar que un aspecto de difícil precisión es el de las influencias recíprocas entre Tovar y Tovar, Herrera Toro, y De Las Casas; en ocasiones, hay afinidad con relación a ciertos temas, como el del patio o los del litoral, que, por cierto, inciden en una mayor claridad de los tonos en la pintura de paisajes, quizás por influencia de De Las Casas. Por lo demás, es probable que hubiera una mayor afinidad entre Tovar y Tovar y Herrera Toro por la relación primeramente de profesor y alumno, y, luego, por la relación particular en el plano profesional.

La obra paisajística de Tovar y Tovar fue poco conocida en su momento histórico. En la prensa de la época no hay referencia de ella, y es posible que los pintores posteriores del tiempo inmediato hayan tenido muy poca oportunidad de conocer aquella obra, ya que la mayoría de pinturas estaban en manos de coleccionistas privados. Como se sabe, Tovar y Tovar realizó dibujos sobre la temática costumbrista, los cuales fueron publicados en la revista *El Cojo Ilustrado*, correspondientes a dos números del año de 1905[3]; en dicha revista, se reproducen también dibujos de una serie denominada "Tipos Nacionales" y otra identificada como "Tipos de Caracas". En suma, en varios números de la citada publicación hay referencias de los dibujos y obras históricas de Tovar y Tovar, pero nunca aparece una mención de su obra paisajística.

4.1.2. Cristóbal Rojas.

El pintor Cristóbal Rojas nació en Cúa, Estado Miranda, el 15 de diciembre de 1857; murió en Caracas, el 8 de noviembre de 1890. Realizó los primeros estudios artísticos con su abuelo paterno José Luis Rojas, y, luego, en 1876, se trasladó a Caracas en donde prosiguió aquellos estudios; fue discípulo de José Manuel Maucó en la Academia de Pintura y Dibujo, según afirma el ya citado historiador Alfredo Boulton[4]; asimismo, es probable que el joven Rojas estudiara con Martín Tovar y Tovar, de acuerdo a la opinión del crítico Juan Calzadilla[5]. En 1880, a juicio de sus biógrafos, Cristóbal Rojas trabajaba como ayudante del pintor Antonio Herrera Toro. Como fue apuntado con anterioridad, Rojas participó en la Exposición Nacional de 1883, con la obra "La muerte de Girardot", la cual le hizo merecedor de una beca para realizar estudios en Europa, decidiendo instalarse en la ciudad de París; fue cursante de la Academia Julian, en donde recibió clases del pintor Jean Paul Laurens (1844-1908).

Como pintor, Rojas se define por la exaltación de un realismo, cuyos temas principales son la miseria y la pobreza en consonancia con el gusto predominante en la Academia Julian y con el del arte oficial francés del momento. En 1885, expone en el Salón de la Sociedad de los Artistas Franceses, y, en 1886, nuevamente participa con "La Miseria", obteniendo una Mención de Honor. A partir de esta última fecha, realizará una serie de obras en razón a la misma temática, entre ellas: en 1887, "El plazo vencido"; después, en 1888, "La primera y última comunión" y "El bautizo". En

1890, con una obra de encargo titulada "El purgatorio", Rojas obtiene Medalla de Tercera Clase en el Salón Oficial de París, que, por lo demás, será el triunfo más relevante de su carrera. Agobiado por la tuberculosis, se dedicó a recorrer diferentes zonas de la región meridional francesa, pintando de la misma algunos paisajes. En París, había ya realizado algunos estudios sobre naturalezas muertas, al igual que otras obras como "Muchacha vistiéndose" y "El Balcón", destacando además una pintura por su gran formato de 2.97 x 4.28 m., así también por estar basada en un tema literario, titulada "Dante y Beatriz", con fecha de 1889. En todas ellas, demuestra que conocía el impresionismo, al punto de utilizar una parte de sus postulados en cuanto al color y la composición.

Obviamente, Rojas realiza su obra pictórica en un período muy breve de tiempo, esto es: entre 1880 y 1890; además, existe una marcada diferencia con respecto a sus primeras obras realizadas en Venezuela y las otras ejecutadas en Francia. Por lo que toca a las pinturas iniciales, con fecha de 1882, vale resaltar dos versiones de "Las ruinas de Cúa después del terremoto", hecho que ocurrió en 1876; en una versión, Rojas presenta solamente las ruinas, con predominio de una amplia gama del marrón sobre el fondo gris del cielo, pero sin mostrarse descriptivo ni darle mucha importancia al dibujo; en la otra, representa las ruinas rodeadas de personas, las cuales parecen posar para una fotografía. Curiosamente, hay una reproducción fotográfica de tales ruinas en la revista *El Cojo Ilustrado*, del 1 de noviembre de 1894, muy semejante a esta última versión de Rojas, es decir, una serie de lugareños aparecen po-

sando con los destrozos del terremoto al fondo.(Lam.111,Cat.499).

La segunda versión de las ruinas corresponde aparentemente a una hora diferente con relación a la de la primera versión, pues, en la segunda, el cielo se presenta despejado y de un azul intenso, la paleta es más clara y hay una especie de luz sonrosada detrás de las ruinas; aparte de ello, los toques blancos en los escombros y en la ropa de los personajes le dan una claridad particular. Este tema parece repetirse en otra obra titulada "Ruinas del Convento de las Mercedes" (Lam,112,Cat.500) de 1882, perteneciente a una colección privada, pero en custodia en la Galería de Arte Nacional de Caracas; al contrario de las anteriores, en ésta la pintura se hace oscura, con poca luminosidad y con las montañas al fondo apenas insinuadas. Del mismo año, son también unas pinturas de "flores". Estos temas y el histórico serán los que Cristóbal Rojas prefiere en Venezuela; luego, en Francia, se definirá por los temas patéticos, aunque realizará algunos paisajes y naturalezas muertas.

La obra "Paisaje" (Lam.113,Cat.501) del año de 1886, propiedad de la Galería de Arte Nacional, como la mayoría de los paisajes de esta época, es ilustrativo de la pincelada libre que Cristóbal Rojas utilizaba en ocasiones; aun cuando es una obra de pequeño formato, se distinguen los árboles como una simple mancha, hay una ausencia del dibujo, destacando además los planos de color en la construcción de la composición. Puede afirmarse que este paisaje es el mejor intento de un pintor venezolano con respecto al impresionismo, con

la única salvedad de lo relacionado con las búsquedas lumínicas del citado autor; en propiedad, dicho paisaje debe corresponder a una localidad francesa tanto por la fecha de ejecución como por la luz de la región representada. Otro ejemplo digno de ser señalado lo constituye un detalle de la obra "Dante y Beatriz"(Lam.115',Cat.504), en donde la representación de unas flores está lograda por finas pinceladas, produciendo un efecto vaporoso, evanescente, en correspondencia con la atmósfera general de la obra; como se sabe, esta pintura pretende ilustrar un tema literario: Dante y Beatriz a orillas del Leteo.

Otra tela ilustrativa es la titulada "Estudio para el balcón" (Lam.114,Cat.503), también del año de 1899, perteneciente a la Galería de Arte Nacional, la cual permite captar las cualidades de Rojas en cuanto a la representación de interiores. Por ser un estudio, realizado en París, se evidencia más la ausencia del dibujo; en dicha tela, los rostros están logrados por medio de simples manchas de color, al igual que los cuerpos de algunas personas, los propios árboles y la cabellera de una niña.

Debe agregarse que la producción de Cristóbal Rojas no es muy abundante por la misma circunstancia de su temprana muerte a los treinta y dos años de edad. La mayoría de sus obras corresponden a temas del realismo social, siendo muy escasas las de paisajes, lo cual explica el motivo de tomar en cuenta otras obras en el presente estudio. Resulta pertinente indicar además que tales obras con toda seguridad fueron conocidas por los pintores venezolanos de

aquel entonces, pues, al igual que a Michelena, le guardaban respeto y gran reconocimiento por sus triunfos en los Salones nacionales e internacionales; más aún, aquellos jóvenes artistas le agradecían a Cristóbal Rojas una concepción diferente a la impartida en la academia venezolana. En la actualidad, hay una nueva visión en la historiografía con relación al valor de ciertas obras del nombrado pintor, como es el caso de las obras sobre temas de flores, naturalezas muertas, interiores y paisajes. El historiador Alfredo Boulton, por ejemplo, al referirse a dos naturalezas muertas de la colección de la Galería de Arte Nacional, es capaz de calificar las como "dos magníficas telas, llenas de talento y sensibilidad. Dos pequeñas joyas"[6]. Según el citado historiador, Rojas estaba además mejor dotado para estos temas; añadiendo a modo de comentario:

> ... Quién sabe si en vez de aquellos aparatosos lienzos llenos de miseria y dolor, la sensibilidad del artista estaba más acorde y se complacía mejor con otros motivos pictóricos más íntimos, más personales, más recoletos[7].

Otra opinión importante es la del crítico Francisco Da Antonio, quien dice sobre Rojas y su obra lo siguiente:

> El está en la raíz y la médula de toda la plástica nacional contemporánea, y nos interesa por igual tanto el profundo carácter de su responsabilidad como pintor y como hombre de su época, como la muy probable influencia que su obra tuvo que producir en los jóvenes del primer movimiento renovador agrupados en 'Círculo de Bellas Artes': en Reverón, en Brandt, en Monasterios, en Antonio Edmundo Monsanto, sus más valiosos representantes[8].

4.1.3. Arturo Michelena.

El pintor Arturo Michelena nació en Valencia (Estado Carabobo) el 16 de junio de 1863. Era hijo de Juan Antonio Michelena, pintor de pocos méritos, y nieto de Pedro Castillo, quien realizó los murales de la casa de Páez. En Valencia, Michelena recibió las primeras enseñanzas artísticas de su padre; de naturaleza enfermiza, tuvo al parecer mucho contacto con la naturaleza durante las temporadas que permanecía en el campo. Desde niño demuestra sus dotes artísticas, y prueba de ello son numerosos dibujos sobre motivos locales de aquella época. A la edad de doce años, como primer encargo, el escritor Francisco de Sales Pérez le encomienda la ilustración de su libro *Costumbres Venezolanas*; al efecto, Michelena elabora una docena de dibujos en donde plasma los hombres y demás tipos populares de la ciudad, así como la naturaleza y los animales que pululan en la misma. Este gusto por lo local, se diría también por lo costumbrista, nunca será abandonado por Michelena.

En 1879, junto con su padre, funda una academia de pintura. Para esta época, la mayoría de obras realizadas por Michelena son retratos y algunos encargos de temas religiosos. En 1883, participó en la Exposición Nacional con la obra titulada "La entrega de la bandera del Batallón sin nombre". Luego, en 1885, el gobierno del General Joaquín Crespo le otorga una beca para estudiar en París. En dicha ciudad se inscribió en la Academia Julian, por consejo del pintor Tovar y Tovar, recibiendo clases de Jean Paul Laurens y contando entre sus compañeros a los venezolanos Carlos Rivero Sanabria y Cristóbal Rojas.

La mencionada Academia Julian jugó un importante papel en el desarrollo de la pintura venezolana, puesto que dos generaciones de pintores se formaron en ella y siguieron incluso sus orientaciones. El profesor Cornelis Ch. Goslinga a tal respecto explica:

> ... Esta preferencia por el mismo profesor, inspirada por Martín Tovar y Tovar, fue de gran importancia para el arte venezolano: introduce una era de realismo y post-romanticismo en el romanticismo francés de Venezuela y modera un desenvolvimiento demasiado rápido al modernismo de corrientes como el Impresionismo, el Puntillismo, el Cubismo y otras más modernas y abstractas[9].

Jean Paul Laurens fue un pintor realista. Aunque en sus comienzos participó en el Salón de los Rechazados, se inclina más tarde hacia un estilo que muestra preferencia por los temas trágico-históricos. De modo particular, su obra evidencia la influencia del romanticismo realista de Delacroix y del realismo romántico de Corot, pero con una técnica moderna, razón por la cual se le considera un post-romántico. Excelente dibujante y colorista sensible, Laurens se dio a conocer también como buen profesor. Se puede considerar además un academicista perteneciente a "Les Messieurs de l'Academie", eclécticos que trataban de conciliar la ejecución libre de Courbet y la escuela de Barbizón con los conceptos románticos[10].

Laurens desarrolló principalmente los temas de reconstrucción histórica, añadiéndole a su pintura una rigurosidad en cuanto al dato histórico. Poseedor de una excelente técnica, se consagró como docente, sin llegar a ser superado por ninguno de sus alumnos en esa faceta. El citado profesor Goslinga, al recalcar la maes-

tría de Laurens, dice:

> ... Pero no sólo su habilidad de pintor sino también su mentalidad de artista, hacían de él un maestro insuperable. Aceptaron todos sus alumnos aquella mentalidad, imitaron o siguieron sus conceptos y como tenía muchos discípulos hispanoamericanos, su influencia en la pintura de este continente ha sido grande aunque nunca ha sido puesto de relieve en la literatura histórica[11].

Obvia resulta la influencia que recibió Michelena de la Academia Julian, aunque él aceptó lo que en verdad se adaptaba a su temperamento; es decir: en ocasiones, fue un ecléctico; a veces, un romántico; otras, un realista, y, por momentos, un neoclásico. Esto, por lo demás, resulta ser una característica común de los artistas latinoamericanos, sobre todo de los que estudiaron en Europa, pues tenían la oportunidad de observar diversas tendencias y aprovechar de éstas lo que más se adaptara a sus necesidades.

Michelena tuvo en la realidad una influencia de neta factura francesa, quizás con algunas señas del romanticismo español a través de las enseñanzas de su padre, el cual perteneció a la generación de pintores venezolanos que estuvo bajo dicha influencia. En París, la estadía de Michelena fue fructífera desde el punto de vista del éxito personal. En 1887, envió al Salón de Artistas Franceses dos obras: "El niño enfermo" y "Visita electoral"; por la primera, obtendrá la Medalla de Oro en Segunda Clase, considerada para entonces la más alta distinción a un artista extranjero, siendo además el primer artista latinoamericano en obtener tal distinción. Visto desde esa perspectiva, la distinción es importante, aunque se sabe del desprestigio de los salones en opinión de los pintores

vanguardistas, pues en aquéllos sólo reconocían como válida la pintura ajustada al realismo académico, tal y como efectivamente corresponde a la obra "El niño enfermo". En 1888, Michelena realiza un retrato ecuestre del Libertador y varias obras sobre temas de la cultura oriental, como es el caso de "Fantasía árabe" y "Cabeza de Moro y Mora". En 1889, trabaja en numerosos retratos de algunos compatriotas residentes en París, como una forma de ayudarse económicamente, ya que el gobierno venezolano le había suspendido la beca justamente el año del triunfo de "El niño enfermo"[12]. No obstante, ese año 89, resulta muy importante para su carrera, por varias razones: en primer lugar, por la ejecución de "La joven madre" (Lam.96,Cat.417), obra en donde trabaja al aire libre por primera vez, según opinión de Enrique Planchart; el mismo crítico, sobre dicha obra, destaca lo siguiente: "... colorido alegre y ligero, sin grandes contrastes a causa de la serenidad de la iluminación, se enriquece aquí y allá con reflejos transparentes en las sombras. Todo ello da una placentera sensación de equilibrio"[13]. Por su parte, Rafael Páez afirma que en tal obra, se aborda en verdad el problema de la luz al aire libre, pero todavía con los artificios propios del taller, "... previa obtención de los tonos de la paleta"[14]. Sea como fuere, "La joven madre" evidencia la forma como Michelena aborda a la naturaleza, presentándola bajo una luz que baña todo el espacio y donde los tonos rosas confieren una armonía cromática que se denota en el traje de la mujer.

La otra razón significativa es el triunfo obtenido en la Gran Exposición Universal de ese año en París, con la obra "Carlota Cor

day", recibiendo la Medalla de Oro en Primera Clase. Ese mismo año, Michelena regresa a Venezuela donde se le recibe apoteósicamente por sus triunfos. En 1890, luego de contraer matrimonio, regresa a París; posteriormente, por motivos de salud, vuelve a Venezuela en 1892. Debido al mismo estado de salud, pasará frecuentes temporadas en el campo; precisamente en esta época, entre 1893 y 1984, pintará varios paisajes. Su salud continúa deteriorándose año a año, y, en 1896, se traslada a la población de Los Teques, donde realiza la obra "Miranda en La Carraca" el mismo año, la cual se exhibe en la Exposición organizada con motivo de la apoteosis del citado héroe. Esta pintura tendrá una favorable acogida, lo que favorece a su vez el aumento de su popularidad. En esta época, realizó también decoraciones en el Palacio de Miraflores, destacando entre las pinturas la de "Diana Cazadora". Los últimos años de su vida, Michelena se dedica a la realización de unos encargos de obras religiosas para la Iglesia de la Santa Capilla en Caracas, donde ejecuta "El milagro de los panes" (1897) y deja inconclusas "La última cena", "Las bodas de Canaan" y "La Virgen de las Palomas", debido a su deceso en 1898.

Arturo Michelena dejó una obra extensa de temática variada. En el libro de Enrique Planchart, titulado *Arturo Michelena, 1863-1898*, en el aparte del Catálogo se recoge la producción del pintor; asimismo, en la bibliografía sobre dicho artista hay suficiente información de tal producción. Obviamente, en el presente trabajo, interesa su pintura paisajística en particular. De modo concreto, en el mencionado Catálogo se registran dieciocho paisajes

del tema venezolano, pues, como es sabido, también realizó paisajes de Francia, al igual que numerosas flores y naturalezas muertas. Entre los años de 1892 y 1893, particularmente en este último, pintó numerosos paisajes y temas de flores, entre los que destaca la obra "Flores de mayo" (colección de Josefina Jarbán Documet), lo cual representa un tema muy querido de los pintores venezolanos de la época, porque la flor de mayo es además la flor típica del país, razón por la que Adolfo Ernst le había ya dedicado un estudio.

Los paisajes de Michelena están presentes en casi todo el proceso de su producción. El primero que registra el crítico Planchart es "Paisaje" del año de 1874; de acuerdo a lo indicado, resulta ser un pequeño dibujo (14.5 x 9) que fue ejecutado a lápiz. Asimismo, el último registrado es del año de 1896, "La tumba del pobre (Paisaje de Los Teques)", el cual pertenece a la colección de la señora Ana Hernández de Madrid. Esto prueba que Michelena, aun cuando no se dedicó de lleno al paisaje, siempre realizó una que otra obra paisajística en el transcurso de su carrera. Debe de apuntarse que la fecha de 1874 se corresponde con la etapa de aprendiz, en la cual realiza dibujos costumbristas a modo de apuntes. Su verdadera producción paisajística se puede ubicar sin embargo a partir de 1883, cuando ejecuta un óleo con el título "Paisaje de Bárbula" (Colección de Mercedes de Pérez Vera) y dos acuarelas: "Laguna de Valencia" y "Cascada de Bárbula". Las tres obras representan zonas de su región natal (Estado Carabobo), pues, hasta ese momento, Michelena no ha salido de aquel territorio. El año de 1883,

cuando participa en la Exposición Nacional, fue su primera oportunidad de confrontar la pintura que se hacía en el país; a este respecto, el nombrado Planchart señala:

> Michelena no puede encontrar allí sino el reflejo de escuelas europeas; ninguna de aquellas obras despertará en su conciencia el recuerdo de la luz del trópico, ni aún de los aspectos fácilmente típicos de la vida venezolana[15].

Aunque la opinión del crítico resulta cierta, no se sabe si a Michelena le interesaba en verdad desarrollar una obra paisajística, y, por lo tanto, que tal confrontación lo pudiera desanimar. En la realidad, Planchart fue un constante defensor de la pintura del paisaje venezolano y, quizás, su observación está en función de esa defensa. Al efecto, en esta misma línea, observa que Michelena debía de conocer lo que se había hecho sobre aquel paisaje para esa fecha, pues:

> ... la Cascada de Bárbula pintada ese mismo año del 83 permite suponer que había visto algunas de las acuarelas del alemán Göering y quizás también los trabajos de Bolet, pero tanto a éstos como aquéllos los que le dan valor de paisaje venezolano es la localización del motivo y no la visión pictórica de él[16].

El estilo paisajístico de Michelena se desarrolló bajo la influencia de lo aprendido en Francia. Sin embargo, no tomará en cuenta el impresionismo, y todo su aprendizaje académico estará basado en el realismo, sin dejar de aprender a captar el color, ni tener temor al uso de los tonos claros, como sucede en la obra "Paisaje del Paraíso" de 1890 (Lam.97,Cat.419) perteneciente a la colección de la Fundación Boulton; en dicha obra, los cerros son azules-mal-

vas armonizando con el cielo y la suave luminosidad que se expande sobre la llanura. Su sentido del color puede apreciarse en mayor medida en "Paisaje de San Bernardino" del año de 1893(Lam.98,Cat.425), de la colección Galería de Arte Nacional, en donde plasma el colorido como un realista, acentuándolo de modo parecido a los paisajistas franceses, pero sin llegar al impresionismo, ya que no hay vibración de la luz y la pincelada no corresponde a esta escuela, aunque es un paisaje ejecutado al aire libre. En la misma obra, la pañoleta roja y el resplandor de la blusa blanca de una mujer constituyen puntos de interés visual; así también, en la composición destaca la diagonal que forman el cuerpo de aquella mujer y de un trabajador, cuyo traje blanco también resulta ser un punto de atracción, estableciendo un contraste con los planos horizontales de la llanura, los árboles representados como manchas de color y la montaña de una tonalidad azul-gris. En esta obra, como en la anterior, los cerros tienen esa tonalidad: el azul, que es el color del modernismo; vale apuntar, que el poeta José Antonio Pérez Bonalde describió también "al monte azul" de Caracas. En la obra "Paisaje de San Bernardino" hay además toques de amarillo y naranja lo que produce un cálido cromatismo. Con estos paisajes, Michelena destaca como el pintor venezolano que más se acercó al color y a la luz tropical.

Otra obra importante es "El ordeño", del año de 1892 (Lam.), la cual corresponde a un paisaje francés que ilustra perfectamente el uso del azul y del amarillo para lograr la luminosidad y la atmósfera aérea, tal y como lo concibe Michelena en el plano del fon

do de la pintura. Por regla general, son paisajes pintados al aire libre, como es el caso de "Muchachas en el campo" (Lam.99,Cat.431), delicada acuarela que presenta un motivo propio del impresionismo, lo cual resuelve con una suave atmósfera lila, rosa y crema, donde la mancha adquiere prioridad. Otro ejemplo lo constituye la obra "Cascada de Catuche", del año de 1895 (Lam.100,Cat.432) en donde la luminosidad tropical del cielo está plenamente lograda; en dicha obra, la cascada resulta esquemática, pero el color y vida de la vegetación —en la que resaltan unas diminutas flores de mayo— compensan la poca naturalidad de la cascada.

Michelena en sus paisajes es ciertamente un post-romántico y un realista. En el ámbito venezolano, representa la necesaria transición entre el paisaje académico —inclusive, superándolo— y el paisajismo del Círculo de Bellas Artes. En cuanto a lugares geográficos, representó no sólo los de su región natal, sino también los alrededores de Caracas y Los Teques, en donde residió. Se diría, que en sus obras, se mantiene el predominio de las representaciones de la capital y sus zonas aledañas.

4.1.4. Representantes de la Academia de Bellas Artes.

En Venezuela, hubo una representación de la pintura de paisaje formada por un grupo de artistas que estudiaron en la Academia de Bellas Artes. Ellos realizaron una pintura inspirada en las enseñanzas de Antonio Herrera Toro y Emilio Mauri, representando de tal manera la continuación de la tradición realista del siglo

XIX. Ese grupo fue integrado por los siguientes pintores: Pedro Zerpa, Juan de Dios Izquierdo (1876-1952), Rafael Agüin, Pablo Wenceslao Hernández (1890-1920), Marcelo Vidal (1889-1943), César Prieto (1882-1976), Abdón Pinto (?-1918) y Francisco Valdés (1877-1918). En general, sus obras corresponden aproximadamente a la primera década del XX, y en ellas se evidencian cambios con respecto a las obras de pintores anteriores, lo cual permite afirmar que se estaba suscitando un cambio en cuanto a la concepción del paisaje; inclusive, algunos de ellos se unirán a los fundadores del Círculo de Bellas Artes.

De la mayoría de aquellos pintores se conoce poco. En el caso de algunos, como Pedro Zerpa, se desconocen las fechas de nacimiento y de muerte. Además, son pocas las obras que se conservan de aquel grupo. El nexo entre ellos fue de carácter estudiantil como cursantes de la Academia de Bellas Artes, dando como resultado unas obras de paisaje apegadas a las normas de la institución. Ejemplo de tal apego son las obras de Pedro Zerpa, quien figuraba como alumno de la Academia en 1887, siendo luego profesor de la misma, contándose entre ellas: "Ocaso" del año de 1910 ( ), perteneciente a la colección de Manuel Díaz; así también, "Paisaje", sin fecha (Lam.138,Cat.580) de la colección Asdrúbal Fuenmayor; otra, "Bueyes arando", sin fecha (Lam.137,Cat.579), así como la obra "Paisaje de la Puerta", también sin fecha, y la obra "Paisaje", del año de 1909, perteneciendo estas dos últimas a la colección de la Galería de Arte Nacional; debe de mencionarse también "Paisaje de San Juan de los Morros", del año de 1905, (Lam.136, Cat.571) de la colección del

Concejo Municipal de Caracas. Los dos primeros paisajes citados son muy parecidos: presentan un campo con árboles agrupados y un colorido según la tónica de la Academia, es decir, predominan los tonos oscuros, basados en el ocre y el marrón, con poco efecto de luz, quizás porque representa el atardecer. Diferentes resultan las obras "Bueyes arando", "Paisaje" y "Paisaje de San Juan de los Morros", donde los tonos se aclaran notablemente, predominando el verde y el marrón claro, con toques amarillos que lo avivan, notándose la búsqueda del efecto lumínico; igualmente, resalta el cielo, de un azul muy claro y límpido. Específicamente, en "Bueyes arando" hay la representación de una faena en el campo, con la presencia de un hombre trabajando, lo cual no sólo incentiva la admiración del paisaje en sí, sino la del hombre integrado a su medio. Esta preocupación de Pedro Zerpa por el paisaje es lo que debe haber propiciado su nombramiento como profesor de la cátedra de Paisaje del Natural, creada el mismo año de 1912, según consta en la Memoria que presentó el Ministro de Instrucción Pública[17].

Rafael Agüin representará por su parte una concepción más apegada al realismo de la Academia. Por ejemplo, la obra "Paisaje de Caracas. El Calvario" (Lam.44,Cat.188), presenta un medio ambiente opaco, esto es: una atmósfera brumosa y de un carácter romántico. Sobre este paisaje y su autor, al igual que de Francisco Sánchez y Pablo Wenceslao Hernández, existen referencias en una nota del crítico Jesús Semprúm, publicada en *El Cojo Ilustrado*, el 1 de septiembre de 1907[18]; en la nota, se informa sobre unos cuadros pre-

miados, además se anexan fotografías de las pinturas. El pintor Agüin recibió un premio con accésit por "Paisaje de Caracas. El Calvario", la obra ya comentada, sobre la cual dice el crítico:

> El más pobre de nuestros Valles es una fiesta magnífica del verde J. R. Agüin ha pintado cosas verdes y floridas en un paisaje del calvario caraqueño, donde, no obstante, hay ciertos pormenores que desentonan del conjunto[19].

Según Semprúm, otro pintor distinguido fue Francisco Sánchez, quien recibió Mención Honorífica por la obra "En la Hacienda", opinando de su obra lo siguiente:

> ... Los méritos principales de este último consisten en el paisaje que presenta, la figura de la india cargada con sus canastos no puede resistir en realidad el examen de la crítica más indulgente. En cambio el paisaje en que se destaca esta figura tiene frescura, variedad, cierta próspera lozanía de color bastante agradable. El predominio de los paisajes entre las obras expuestas y principalmente en las premiadas, podría explicarse en buena lógica por la influencia decisiva del ambiente sobre los espíritus dotados de vocación artística[20] (subrayado nuestro).

Otro premiado fue Antonio Edmundo Monsanto, quien recibió Mención Honorífica por su obra "Paisaje", la cual se reproduce también en la citada publicación[21]. De acuerdo al crítico Semprúm, en aquella exposición había un predominio del paisaje, lo cual indica que se ha operado un cambio en la temática apreciada por la Academia, es decir: lo histórico ha sido suplantado por un realismo de tipo sombrío como el de las obras ejecutadas por Rojas y por el del mismo paisaje. Se deduce, además, que la Academia no se oponía al paisaje, en todo caso el problema era la forma de representarlo, pues había en dicha institución un apego a los convencionalismos teñido

de romanticismo y realismo. Se diría que la forma de enseñanza era uno de los males de aquella institución, porque, cuando ocurre la protesta estudiantil de 1909, ciertamente uno de los motivos de la protesta fue el tipo de enseñanza predominante en la Academia.

Vale decir que, si bien la Academia premió la pintura de paisaje en 1907, esto no implicaba que hubiera una total aceptación. Un año antes, para corroborar lo dicho, las obras premiadas correspondieron a una concepción diferente, tal como lo informó la revista *El Cojo Ilustrado* en un artículo titulado "Academia Nacional de Bellas Artes-Exposición de Pinturas 1906"[22], título que acompañaba a la fotografía de dicha exhibición; en la misma revista, se muestra también una fotografía del cuadro "En descanso"[23], de César Prieto, premiado con accésit. Por cierto, esta última obra constituye una interesante muestra de un realismo que, de hecho, aparece más identificado con el realismo social del siglo XX, que con el del francés decimonónico, tan en boga en aquel momento; en la referida obra, se presenta a un hombre del pueblo venezolano descansando, reflejando en su rostro severa preocupación y congoja, lo cual no es una imagen costumbrista en el sentido de presentar "un tipo", sino la representación de la angustia. Otra obra premiada fue "El preso"[24], de Rafael Agüin, que recibió Mención Honorífica; este cuadro resultaba totalmente convencional y en la particular tónica ya comentada del realismo francés. En aquel año de 1906, la obra titulada "Del mercado"[25], de Carlos Otero, fue la merecedora del Primer Premio; también convencional, esta obra muestra la figura de una joven en primer plano en actitud de posar. Podría decir

se que la premiación fue muy complaciente con el gusto de moda. No obstante, la aprecida divergencia con respecto a las obras premiadas de un año y de otro, revela el cambio que lentamente se iba produciendo en la concepción de la pintura.

Otro pintor de aquella generación fue Juan de Jesús Izquierdo, autor de una pintura en la que se denota un gran sentido del color y comprensión del efecto lumínico; como ejemplo está su obra "Niña en el Patio", del año de 1908 (Lam.85,Cat.344), la cual presenta una encantadora escena de sabor local; esto es: un patio rodeado de exhuberantes plantas locales, donde resalta una niña morena por su blanco vestido, constituyendo además el lugar visual sobre el cual incide la luz; la luminosidad en el traje contrasta con el ocre de las paredes y con la vegetación, que está bañada también por la luz; además, el gesto y la actitud de la niña trasmite calidez a la representación. Igual calidez se denota en la obra "Flores", sin fecha (Lam.87,Cat.346),lo cual está logrado por la atmósfera en base a la tonalidad amarilla de la pintura, donde sobresalen así mismo las típicas flores de mayo, motivo que, como ya se apuntó, gustaba de representarse en esta época; en dicha obra, los toques naranjas y amarillos trasmiten intensidad al color. El pintor Izquierdo tuvo el presagio prácticamente de los planteamientos del Círculo; su obra es en verdad muy escasa, ya que se dedicó más a la decoración mural en el interior de casas caraqueñas[26] y, por lo tanto, se conservan pocas pinturas suyas de caballete.

De este período hay también algunos paisajes de jóvenes artis

tas, que ni generacional ni estilísticamente pertenecen al grupo nombrado, pero que estudiaban para entonces en la Academia de Bellas Artes; obviamente, estos jóvenes debían de realizar obras en consonancia con la orientación de aquel centro de estudios. Entre estos pintores destacan: Federico Brandt (1878-1932), Manuel Cabré, Tito Salas (1888-1974) y Carlos Otero (1886-1977). El hecho de que tales pintores hiciesen paisajes demuestra la práctica de este género en la Academia, tanto por los mismos profesores como por sus alumnos, quienes quizás lo abordarían como un ejercicio pictórico. Como se apuntó con antelación, la cátedra de paisaje en la referida Academia fue fundada en una fecha posterior al período en cuestión.

Con respecto a aquel grupo de jóvenes artistas puede destacarse la figura de Carlos Brandt, porque constituye en verdad un caso particular en cuanto a su obra. Ciertamente, Federico Carlos Brandt Casanova (1878-1932) nació en Caracas, en el seno de una familia de origen alemán que se había establecido en Venezuela a comienzos del siglo XIX. Esto en parte explica porqué a la edad de once años fue enviado a estudiar en la ciudad de Hamburgo, con el fin de prepararse en las diferentes disciplinas del comercio; en realidad se trataba de una actividad por la cual el niño no tenía vocación, según acota su biógrafo Augusto Márquez Cañizales, quien señala además que el niño tomó clases de pintura en sus ratos libres con la señora Cortys Wella[27]. El joven Federico regresó a Venezuela en 1893, y, para complacer nuevamente a su padre, inició estudios de ingeniería, dejando a un lado su verdadera vocación como

era la pintura. Sin embargo, en 1896, Federico estudia en el taller de Arturo Michelena, donde recibió clases de dibujo natural y anatómico, así como de pintura; también asiste para entonces a la Academia de Bellas Artes, recibiendo clases de Emilio Mauri y Antonio Herrera Toro. En 1899, Brandt obtiene el premio de pintura por una obra de temática religiosa titulada "Isaac bendice a Jacob", la cual lo hace merecedor de una beca de trescientos bolívares; no obstante, para disfrutar de la beca tenía que competir en un sorteo con los otros premiados por la Academia específicamente en los renglones de arquitectura, música y escultura, resultando Brandt desfavorecido en dicho sorteo.

En este período de aprendizaje, Brandt realizó obras como "Marina", con fecha de 1898, perteneciente a la colección de Carlos Machado y señora en Caracas, sobre la cual el crítico Simón Noriega expresa: "responde al mismo entusiasmo por las cuestiones de la luz, sentido por esos mismos años en los paisajes de Tovar y Tovar"[28]. La temática de las flores ocupó también su atención, realizando varias obras entre los años de 1898 y 1990; entre ellas: "Vaso con flores" (Col. Elvira Guzmán de Casanova, Caracas), "Flores con uvas" (Col. Marisa Brandt de Zamora, Caracas) y "Flores con reinita" (Col. Alberto Lossada Casanova y señora, Caracas).

A comienzos de siglo, Brandt viaja a París, para entonces cursó estudios en las Academias Libres "La Colarosi" y "La Grande Chaumieri", al igual que en el taller de J. P. Laurens. Igualmente, recibe clases de Antonio de La Gándara, un academicista que fue

alumno de Jean-León Gérome. El crítico Márquez Cañizales informa que Brandt trabajó en compañía de Emanuel Galanis, grabador y caricaturista francés, y de los pintores españoles Hermegildo Anglade-Camarosa y Benedito Vives. Con este último, Brandt recorrerá en bicicleta los territorios de Francia y Holanda, llegando hasta la ciudad belga de Brujas en donde pasó una temporada[29].

El conocimiento de la pintura flamenca fue muy importante para la formación pictórica de Brandt. El acento intimista de su pintura, en la que sobresalen los interiores, expresa el deleite por el detalle y, por tanto, la misma influencia de aquella escuela. Esta característica de su obra será desarrollada en la época de la madurez como pintor, haciéndose notable en la obra que produce después de los años veinte.

En 1903, Federico Brandt realizó "Paisaje de Brujas" (Col. Gustavo Nevett, h. y señora, Caracas), en la cual se evidencia que había conocido a los impresionistas, sobre todo al recrear en esta pintura los efectos de la luz en el agua. Puede decirse que, a pesar de su formación academicista, se interesaba por el estudio de estos problemas. En ese mismo año, regresa a Venezuela y continúa con su actividad pictórica. Bajo el seudónimo de Fritz, realizó algunos grabados para ilustrar los cuentos publicados en *El Cojo Ilustrado*[30]. En 1905, asiste a los cursos de la Academia de Bellas Artes, allí conoce al pintor Edmundo Monsanto con quien entabla una fraternal amistad.

Por estos años, Federico Brandt mantendrá un estrecho vínculo con la Academia, así lo confirma su nombramiento como "jurado externo al plantel", junto con Herrera Toro y Cruz Alvarez García, de la Junta de Inspección en el año de 1909. Esta Junta se encargaba de calificar a los alumnos de la Academia en esa época, entre quienes figuran: Armando Reverón, Antonio Edmundo Monsanto, Leoncio Martínez y otros.

Entre 1903 y 1912, Brandt pintó numerosos paisajes, retratos, flores y naturalezas muertas. De esta época es la obra "Muchacho pintando a Cipriano Castro en la pared", del año de 1906 (Col. Henrique Guerrero y señora, Caracas), en la cual se caricaturiza al entonces Presidente de la República, temática poco frecuente en la pintura del momento. En los paisaje representa también ciertas edificaciones de Caracas, como se constata en las obras "Patio de los Capuchinos, Las Mercedes", del año de 1904 (Col. Marisa Brandt de Zamora, Caracas) y "Quinta Anauco", de 1904 (Col. Elvira Guzmán de Casanova, Caracas); esta última reproduce una antigua mansión colonial que perteneció al Marqués del Toro y que, hoy día, es la sede del Museo de Arte Colonial. Otras obras destacadas son: "Techos con torre de la Santa Capilla" (la mañana), de 1910 (Col. Sr. Armando Yanes y señora, Caracas), y "Techos con torre de la Santa Capilla" (La tarde), de 1910 (Col. Reinaldo Pulido y señora, Caracas); en cuanto a obras de zonas aledañas de la ciudad, destacan: "Paisaje. Vegas de Puente Hierro", de 1906 (Col. Bebel Colimodio de Aranguren, Caracas), "Sabana de Catia", de 1907 (Col. José Manuel Sánchez y señora, Caracas), "Sabana del Blanco", de 1907 (Col. Hen

rique Julio Brandt y señora, Caracas), y otra versión de "Sabana del Blanco", de 1907 (Col. Armando A. Díaz Díaz y señora, Caracas); con respecto a paisajes del litoral: "Playa con barcos", de 1907 (Col. Augusto Márquez Cañizales y señora, Caracas), "Macuto", de 1910 (Col. Santiago Aguerrevere y señora, Caracas), "El Playón de Macuto", de 1910 (Col. Augusto Márquez Cañizales y señora, Caracas), y "Baños de Macuto", de 1910 (Col. Luis Brandt y señora, Caracas).

Como se observa, la preocupación paisajística de Brandt es reiterativa con respecto a los lugares representados por los pintores del momento: Caracas y sus alrededores, así como el litoral cercano. Además, Federico Brandt será uno de los pintores que ejecuta mayor número de paisajes en este período. Representa prácticamente una síntesis de las influencias, sin desprenderse de sus vínculos con la Academia, aunque desarrolla a la vez una búsqueda centrada en la captación del fenómeno lumínico. Podría decirse que, a pesar de tener una sólida formación europea, sus nexos con lo local predominan.

Algunos ejemplos que vale la pena destacar son: "Paisaje", - del año de 1902 (Lam.116,Cat.507), y otra de igual título "Paisaje", correspondiente a 1906 (Lam.118,Cat.510), del pintor Tito Salas (1888-1974). El primero pertenece a una etapa temprana de su labor pictórica, concretamente al período de estudio en la Academia, en donde recibió clases de Antonio Herrera Toro y de Emilio Mauri; en tal obra, Salas muestra un estilo semejante a los mencionados anteriormente, inclusive con los colores marrones que se acostumbraban a usar en la

Academia. Se diría que, a excepción de la intención de representar el efecto del agua, esta composición enclava en la tradición de fines del siglo XIX. En el segundo paisaje, por lo contrario, es notable la influencia de la pintura francesa en su obra; debe de recordarse, que Salas fue becado para estudiar en París, a raíz de ganar el concurso anual de la Academia en 1905. Por lo que toca al paisaje en cuestión, aunque todavía usa los ocres y marrones, los amarillos y blancos, tal uso cambia la tonalidad de la pintura haciéndola más viva, resaltando además la luminosidad de la parte superior.

Del mismo período, hay algunos paisajes de otros pintores que muestran la desolación de los pueblos aledaños a Caracas, presentando escenas de calles solitarias bajo el efecto del fuerte sol del mediodía, como es el caso de la obra "Paisaje", con fecha de 1910(Lam.108,Cat.469)y "Siembra. San José del Avila", del año de 1906 (Lam.107,Cat.466)de Carlos Otero, así como, "Paisaje de Sabana del Blanco", del año de 1908 de Manuel Cabré. Debe de agregarse que, aunque muy joven para la fecha, Cabré estudiaba junto con Otero en la Academia. El pintor Otero partirá para Francia en 1913, mientras que Cabré permanece en la Academia hasta 1909, fecha de la huelga en la cual participa. No obstante, sus primeras obras corresponden a una misma etapa, en la cual sólo conocían lo aportado por la enseñanza de la Academia y las pocas obras extranjeras que podían ver en Venezuela. En el paisaje de Otero se nota sin embargo un gran sentido del color, su composición es casi monocroma, donde el amarillo y el cielo despejado evocan la inclemencia del

sol tropical; además, la ausencia de seres humanos en el paisaje recalca el efecto de la desolación. En el paisaje de Cabré predomina una tonalidad lograda por el marrón y el verde muy opaco, lo cual establece una diferencia en luminosidad y color con respecto a su obra posterior y a la de Otero, pero sin dejar de plasmar el mismo efecto de la desolación en el medio rural de Venezuela. El mayor mérito de estos paisajes es la captación de ese ambiente de soledad, y de "carencias", que aún hoy se pueden apreciar en algunos caseríos venezolanos. En la obra "Paisaje de Sabana del Blanco" , aunque presenta un niño y otros personajes, no se atenúa la sensación de soledad, acentuándose más bien por las sombras y la vegetación de aquel medio árido, compuesta de tunas y cocuizas, al igual que por el color de la tierra y el cielo despejado. Con una pincelada muy diluida, Cabré emplea toques de amarillo, crema y blanco, dándole la misma tonalidad a la piel del niño y a la callejuela, como una especie de identificación y simbiosis del niño con el terruño. Estos mismos efectos se aprecian en la obra "Siembra. San José del Avila", donde los personajes solitarios también se pierden y confunden con el paisaje.

En todas estas obras, se observa como los marrones pausadamente son sustituidos por los ocres. El recurso del amarillo, aplicado en puntos o en zonas, así como el del blanco, producen sensación de una calidez en el escenario representado, y, a la vez, un cambio de atmósfera. Los cielos se despejan y aparece muy límpido el azul de los mismos, hasta hacerse más intenso y ocupar una mayor zona en la representación. Tímidamente, los efectos de la luz

se van denotando; así, imperceptiblemente, se produce poco a poco un cambio en la forma de percibir la naturaleza venezolana, la cual se empieza a representar por sí misma, sin estar al servicio de una anécdota; dicho de otro modo, se empieza a imponer la naturaleza como motivo único de representación. Esta imposición ocurrirá a partir de 1912, con la fundación del Círculo de Bellas Artes.

En otros pintores del mismo período se aprecia un cambio en el gusto con relación a los temas, tal es el caso de Carlos Rivero Sanabria (1864-1915), quien se destacó fundamentalmente con los temas de flores. Este pintor hizo también retratos y algunas obras de tema histórico conforme a lo aprendido con Laurens en París; asimismo, en acuerdo a lo estudiado en la Academia de Dresde con el pintor Erwin Oehme. Aquejado de una enfermedad que lo obligó a permanecer en cama, Rivero Sanabria se dedicó a la pintura de naturalezas muertas, género donde sobresalió, como puede constatarse en su obra "Rosas", del año de 1903 aproximadamente ( ). Antonio Esteban Frías (1860-1944) representa otro ejemplo digno de mención; alumno del taller de Laurens, tiene obras de factura propia como sería el caso de la obra titulada "El Borracho" de la colección de la Galería de Arte Nacional; otra obra importante de Frías es la titulada "Corral de ordeño", del año de 1910 (Fig.), perteneciente a la colección del Concejo Municipal de Caracas, la cual se inspira en el gusto por lo vernáculo, propio del período analizado. En esta última, se observan las características ya señaladas en los pintores anteriores, esto es: el colorido ocre salpicado de toques blancos y amarillos, y la búsqueda de efectos lu-

mínicos; el tema sin anécdota remite a una realidad local: el recinto de una pequeña hacienda, probablemente de los alrededores de Caracas. El crítico Juan Calzadilla, al referirse a esta obra, observa que en ella se aprecian "tonos terrosos de la paleta del taller combinados con toques de color vivos y nerviosos, aplicados a un motivo donde la arquitectura juega un papel importante"[31]. - Ciertamente, las paredes de tierra pisada, las tapias, las techumbres de tejas y las pequeñas construcciones de las haciendas, son elementos que gustan de representarse, como es el caso específico de la obra "Tejerías", de Pedro Castrellón Niño, del año de 1914, que, aunque un poco posterior a la fecha propuesta, vale para ilustrar lo dicho (Lam.71,Cat.326).

En suma, flores criollas, ambientes y faenas autóctonas, personajes del campo, hablan de una sensibilidad que se va volcando al interior de sí mismo. El tema de historia, ya agotado al morir sus máximos representantes y sus propulsores, abre paso a lo local, a lo propio, al descubrimiento de lo nuestro.

4.1.5. Jesús María de Las Casas.

Como en vida no ejerció la pintura profesionalmente, tal como lo hicieron otros pintores de su época, Jesús María de Las Casas (1854-1926) ha sido reconocido tardíamente; de modo concreto, se le reconoce por medio de una exposición que se organiza en la Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza en 1967[32]. En ésta, se reunió el mayor número de obras del pintor para ser exhi-

bidas en público: ciento treinta y una obras, según consta en el catálogo. Antes de esa fecha, sólo se conocían seis paisajes del citado artista, los cuales se habían exhibido en la Exposición Nacional del Paisaje Venezolano, organizada por el Museo de Bellas Artes en 1942. La obra de Jesús María de Las Casas se conservó gracias al celo de los familiares y amigos, quienes guardaban sus pinturas, por lo que es posible hoy en día conocer además sus paisajes.

Muy pocos datos se conocen sobre De Las Casas. Por tanto, hay que tomar en cuenta principalmente lo investigado por el crítico Juan Calzadilla, porque fue el responsable de la elaboración del Catálogo de la mencionada Exposición[33]. De Las Casas nació en Caracas el año de 1854; era hijo del general Manuel Vicente de Las Casas, quien, probablemente, tenía conocimientos de pintura, pues su nombre aparece entre los miembros de la directiva del Instituto de Bellas Artes en 1877. El mismo Calzadilla supone que el general De Las Casas poseía ciertos conocimientos de la acuarela porque se conserva un retrato y una copia realizada por él en dicha técnica[34]. Es probable, que el hijo se interesara también por la pintura en razón a la influencia del padre, e, inclusive, que adquiriera los primeros conocimientos artísticos por medio de sus enseñanzas. Igualmente, resulta probable que estudiase en la Academia de Bellas Artes. Lo que sí es verdad, fue el vínculo de amistad entre la familia De Las Casas y el pintor Tovar y Tovar, quien hizo un retrato ecuestre del nombrado general. Esto sugiere que en el medio familiar había un clima propicio para las actividades

artísticas y que, probablemente, el ejemplo del pintor Tovar y Tovar haya influido en la vocación del joven Jesús María. El crítico Juan Calzadilla cita varias fechas aproximadas en la biografía del pintor De Las Casas, algunas de ellas muy importantes para el conocimiento de su formación artística; entre tales fechas destacan: el año de 1872, en el cual viaja a Alemania para estudiar ingeniería; el de 1874, año de estancia en París, donde trabajó por un tiempo en el taller de Tovar y Tovar, esta relación pictórica por cierto se mantendrá a lo largo de sus vidas. Posteriormente, en 1875, De Las Casas pasa vacaciones en Italia, en donde tomará apuntes para un diario personal, en el que sólo escribió la primera página, pues en las demás se dedicó a dibujar aquellos lugares que visitaba.

Es probable que, durante el recorrido por Europa, visitase los museos de aquellas ciudades de su itinerario, y que, por tanto, conociera las obras de los impresionistas. Hasta ahora, sin embargo, no ha sido posible determinar si De Las Casas se interesó por algún tipo de enseñanza académica durante su permanencia en Europa, por lo que se le puede aún considerar como un autodidacta. Se sabe, que volvió a Caracas y luego se regresó a Francia, en donde nuevamente entró en contacto con Tovar y Tovar; en aquella ocasión, visitó a la ciudad de Londres, aunque ni la fecha de este viaje ni la de los otros se ha podido precisar. Lo que sí resulta muy probable es su conocimiento de la pintura que se hacía en estos países.

Antes de 1882, regresó a Caracas. Según el mismo Calzadilla, el gobierno de Guzmán Blanco le ofreció a De Las Casas el cargo de ingeniero, pero rehusó tal responsabilidad por su desacuerdo con la forma de gobernar del "Ilustre Americano". Prácticamente, De Las Casas asumió una actitud de retiro con relación al ambiente social predominante en Caracas; montó una tienda de víveres con el rótulo de "Mi Despensa", renunciando así a la carrera de ingeniero para dedicarse a su tienda y a la pintura. Según parece, frecuentaba por las tardes un taller de pintura que compartía con el pintor Herrera Toro, lo cual le permitía mantener un nexo con el ambiente artístico venezolano a través del nombrado Herrera Toro y de Tovar y Tovar, pero sin participar directamente en dicho ambiente. De hecho, De Las Casas nunca recibió un encargo, tampoco participó en una exposición de la época; no obstante, dejó una numerosa obra digna de considerar, más cuando se toma en cuenta que no vivía de esa actividad, lo cual permite afirmar que pintaba por pura afición.

Fechas importantes en su biografía son las de 1890 y de 1902, las cuales corresponden a los períodos de vacaciones familiares en Macuto, donde realiza gran número de pinturas. En estos años, coincide con Tovar y Tovar en la misma localidad, quien realizó también allí numerosas pinturas. Se diría que es un período en el que ambos pintores comparten su actividad artística. Por motivos familiares, De Las Casas tiene que trasladarse al campo, ya que su esposa hereda una hacienda en el poblado de Guatire, localidad cercana a Caracas, por lo que debe de administrar personalmente aquella propiedad. Así, entre 1910 y 1911, su producción pictórica es

tará inspirada en paisajes de esa localidad y de sus alrededores. En 1911, enferma de pulmonía por lo que se traslada de nuevo a Caracas, en la que residirá hasta su muerte en 1926. En los años de 1911 y 1920, pintó numerosos paisajes del Avila, del litoral guaireño, de poblaciones cercanas a Caracas -como la de Antímano- y naturalezas muertas.

De Las Casas Trabajó también retratos y flores, pero los paisajes predominan en su producción. Utilizaba la madera como soporte en formatos muy pequeños, quizás porque trabajaba precisamente sobre tapas de cajas de tabaco[35], pintando por ambas caras de la tapa; también usaba láminas de cartón y, por supuesto, el lienzo. El uso del formato pequeño constituye una característica común en los pintores de la época, particularmente cuando de paisajes se trataba. Esta costumbre se mantiene hasta 1900 aproximadamente, como resultado tal vez de la poca importancia que tenía dicha pintura. A partir de los comienzos del nuevo siglo, el formato del paisaje comienza a ampliarse en Venezuela.

Según la catalogación del crítico Calzadilla, comienza De Las Casas a pintar un poco antes de 1875, realizando sólo tres acuarelas, pero luego trabajará ininterrumpidamente. No obstante, ante la dificultad para establecer fechas exactas, el mencionado crítico decidió dividir el desarrollo de la obra del pintor en dos períodos a saber:

a) Período anterior a 1900: en el cual realiza numerosos paisajes, en su mayoría referidos al litoral guaireño. Los principales temas de representación son los bueyes, el cerro del Avila y las instalaciones propias de las haciendas, como se constata en sus obras: "Talanquera del Ceibo" (Col. Julio de Las Casas), "Fiesta en el campo" (Col. Carlos Sanabria) y "Río El Cojo" (Col. Julio de Las Casas); asimismo, representa abundantes flores y, de modo preferente, rosas.

b) Período de 1910 a 1925: aunque muy imprecisas las fechas, algunas pinturas de De Las Casas se pueden ubicar después del año de 1910, o entre 1910 y, 1925, ya que guardan una verdadera unidad estilística. La mayoría de las pinturas no están firmadas y, por supuesto, no tienen la indicación de las fechas. Este período corresponde a la etapa más prolífica del pintor. Pese a que mantiene la misma temática, incluye nuevas escenas como las de "lavanderas en el río", "caminos con ranchos" y paisajes de Macuto con "uveros", - "cocoteros", "botes en la playa", "playa con piedras", "Los Baños" y "ranchos en la playa"; así también, escenas de la Hacienda "La Siria", "árboles", flores y retratos, al igual que la población de Antímano representada con sus calles e iglesia, pintando además algunos personajes populares como de los "vendedores en la calle" y del "pescador". Estos son los temas principales en la pintura de Jesús María de Las Casas, los cuales repetirá a lo largo de su vida, pero so-

bre todo lo relacionado con el paisaje; es, por decirlo así, el pintor que plasmó más paisajes en este período. Su dedicación a los temas de retratos, flores y paisajes, evidencia el gusto artístico de la Venezuela de finales del XIX y comienzos del XX. El tema del retrato, de gran tradición en el país durante el siglo XIX, en gran mayoría son representaciones de personajes públicos, así como de importancia tanto histórica como política, o personajes representativos del más alto status económico; no obstante, De Las Casas prefirió los retratos de niños, generalmente de su cuadro familiar y del de sus amigos, demostrando además gran sensibilidad por los rostros femeninos.

En cuanto a los paisajes, representó lugares geográficos que están relacionados con sus vivencias personales. De Las Casas era prácticamente un pintor íntimo, en el sentido de representar lo que se relaciona con sus propias experiencias; en propiedad, los paisajes son de los lugares donde vivió en diferentes épocas, lo cual permite captar el tono de su pintura. Un ejemplo de ello es la obra "Martiniqueñas en el mercado", del año de 1903(Lam.89,Cat.359) perteneciente a la colección de Julio de Las Casas, que en verdad no es un paisaje sino una escena de corte costumbrista, la cual muestra las características del estilo del pintor: ausencia del dibujo, gama reducida de colores basada en un ocre muy tenue casi crema, verde muy rebajado, blanco, amarillo, rosa, con predominio de una tonalidad rosa-malva; se podría decir que el color es atenuado, contenido, aunque sirva para construir los volúmenes como sucede con

las figuras de las martiniqueñas. De Las Casas tiene un indudable influjo de la pintura francesa, un realismo tamizado por su temperamento. Esto es más evidente en los paisajes, por ejemplo: "Calle de atrás de Antímano", del período 1910-1925 (Lam.88,Cat.358) perteneciente a la colección de Tania de Maximin, donde aquella pincelada muy larga y diluida de la obra anterior se convierte en una especie de mancha, particularmente en el follajde de los árboles. En su obra, hay una luminosidad decantada, pero evidentemente no es una pintura impresionista en cuanto a la técnica, es decir, la pincelada y los colores no corresponden a ese movimiento, aunque sí lo es en la intención de lograr ciertas atmósferas. En un "Apunte", del mismo período (Cat.93,Cat.402) de la colección de Carmen Elena de Nevett, resalta una atmósfera vaporosa lograda por la entonación malva-rosa, que hace casi monocroma a la representación, insinuándose apenas la playa por la difusa línea del horizonte, así como las rocas y los árboles se insinúan por pequeñas manchas marrones; dicho de otro modo, el paisaje se ha reducido a algunos elementos, sólo es una insinuación. En este sentido, De Las Casas tiene una visión más plástica que los pintores venezolanos del momento, se apoya en el color y la luz, no narra ni describe, por momentos se acerca a los paisajistas ingleses, tal como sucede en la obra "Atardecer en el Avila", del año de 1915 (Lam.90,Cat.386), donde el cerro es una masa de un color totalmente diferente al real, cuya silueta se recorta a través de la bruma, entre la cual destaca una mancha de color naranja; en dicha obra, también se presenta ese aspecto difuso, inacabado, que caracteriza a su pintura.

Las representaciones de Macuto, localidad que se convirtió en un tema dilecto de los paisajistas del momento, es otro de sus motivos preferidos. Por cierto, Macuto pasó a ser un lugar de moda durante el llamado período del Quinquenio, que corresponde al segundo período del general Guzmán Blanco, quien ordenó construir una gran residencia, reconocida como "La Guzmania", aunque para tal época ya estaban construidos los baños[35]. Estos baños fueron una verdadera novedad, convirtiéndose así aquel balneario en el sitio obligado de la sociedad caraqueña para ir de vacaciones. El tema de la obra "El paisaje de Macuto" (Lam.92,Cat.396) es por tanto un motivo en el que incidirán pintores posteriores, cuyo principal exponente será Armando Reverón; este paisaje tendrá por medio De Las Casas una consecuente representación, en la que se reproduce casi siempre el fragmento de bahía que se arropa bajo el cerro; la línea de la costa, definida por los blancos, se convierte en un recurso plástico de gran capacidad constructiva, lo cual se contrapone a la mancha gris que define al cerro. Otras veces, demuestra gran sentido del color como es el caso de "Paisaje" (Lam.91,Cat.337) donde los ocres, amarillos, naranjas y verdes ofrecen una risueña representación de los campos aledaños de Caracas.

De Las Casas será el primer pintor venezolano que asume el paisaje plenamente, adelantándose a los del Círculo de Bellas Artes. El problema de la valoración de su obra en el contexto artístico venezolano, se debe a la inexistente trascendencia de la misma, pues, inclusive testimonios de pintores posteriores, confirman que no se conocían tales obras; el crítico Juan Calzadilla, al re-

ferirse a este hecho, dice lo siguiente:

> No existe prueba alguna de que su obra haya podido influir sobre los integrantes del Círculo. Los paisajistas de una generación posterior no lo conocieron. Manuel Cabré, uno de los principales fundadores del Círculo y Pedro Angel González, han confesado que ignoraban la existencia de ella. Antonio Edmundo Monsanto nunca se refirió a esa obra. Enrique Planchart no menciona a la de Las Casas en ninguna parte de su libro **La Pintura en Venezuela**, a despecho de que no le era desconocida la pintura de aquél como lo demuestra el hecho de que Planchart tomó parte en la organización de la Exposición del Paisaje Venezolano...[36]

El desconocimiento era no sólo de los pintores sino también de la historiografía. Prueba de ello es que, a partir de la mencionada Exposición del año 1967, se inicia el reconocimiento a De Las Casas como paisajista. En su propia época tampoco se le conoció, pues, en la revisión hemerográfica realizada para este trabajo, no se localizó una mención a De Las Casas, o, mejor dicho, sólo en una oportunidad se encontró una referencia de su nombre pero en relación a otras actividades, no a la pintura: Precisamente, Adolfo Ernst, en una nota denominada "Los jardines de Caracas", al explicar el auge del cultivo de flores en Caracas, cita los principales jardines de la ciudad, destacando entre estos el del "señor Jesús María de Las Casas"; cabe suponer, que esta persona referida era el pintor, porque uno de sus temas favoritos de representación eran de modo particular las flores, lo cual explicaría el amor por el cultivo de las mismas, así como lo de un temperamento sensible, meticuloso, detallista, propio de un aficionado a las plantas.

El pintor Alejandro Otero Rodríguez, en una nota que escribió sobre la Exposición del citado pintor[38], resumió su importancia en

los siguientes términos:

> Mas lo que en Rojas y Michelena fue atisbo, se convirtió en De las Casas en motivo central de sus preocupaciones: su actividad analítica ante los fenómenos naturales, principalmente limpio de negros betunes, su permanente posición de pintor independiente[39].

Para luego expresar más adelante:

> ... reconozcamos en primer lugar la absoluta honestidad de su pintura y su admirable dedicación a ella, rodeado de la condición de aislamiento y de silencio menos propicio para la eclosión de una obra. Como los pintores del Círculo, de quienes simultáneamente fue antecesor y contemporáneo, se dedicó fundamentalmente a escrutar el contenido luminíco de nuestro paisaje a través de una visión muy propia del color. Color que no fue nunca impresionista y que en sus últimas obras presupone al Reverón tardió. Algunas naturalezas muertas, por su frescura y espontaneidad, podrían hacernos pensar en un coetáneo de Marcos Castillo[40].

4.2. SURGIMIENTO DE LA LITERATURA CRIOLLISTA. LUIS MANUEL URBANEJA ACHELPOHL Y SUS POSTULADOS RESPECTO A LA LITERATURA VENEZOLANA.

Con anterioridad se desarrolló un panorama de la pintura venezolana en el período comprendido entre 1890 y 1912, deduciéndose de tal estudio la presencia de una serie de temas: **flores de Mayo** (cattleya mossiae), los patios de las viejas casonas coloniales, faenas del campo y paisajes, localizados principalmente en el litoral guaireño y la ciudad de Caracas y sus alrededores, y por último el gran tema: El Avila-Guariarepano, protagonista indiscutible y motivo obsesivo de la pintura de paisaje. Todos estos temas revelan un gusto y una sensibilidad hacia lo autóctono, hacia lo local, hacia lo criollo.

Se podría preguntar ¿porqué es en este período cuando emergen estos temas en la pintura venezolana?. La respuesta a dicha pregunta podría considerarse incorrecta si no se examina lo que acontecía en

el campo de la literatura en ese mismo período, porque es la literatura, especificamente la novela, la que con mayor agudeza encontró soluciones a lo que paulatinamente se venía gestando desde comienzos de la república, la formación del concepto de lo **nacional**, vale decir lo venezolano. Ya en una primer etapa, durante el período presidencial del general Antonio Guzmán Blanco, dicho problema se resolvió a través de la pintura de historia, ya estudiada anteriormente, y con la manipulación del tema histórico entendiéndose éste como lo patriótico, lo nacional. También se manifestó una relación o un entrecruzamiento entre la historia y la naturaleza con la obra "Batalla de Carabobo" de Martín Tovar y Tovar al igual que seucedía en la portada del **Atlas** realizada por Carmelo Fernández, lo cual demuestra una continuidad en la busca de una solución a ésta inquietud y así mismo demuestra que el tema de la naturaleza venezolana siempre estuvo vinculado a la idea de lo nacional.

Así nos encontramos con el surgimiento de un importante movimiento literario reconocido con el nombre de criollismo en las postrimerías del siglo XIX, lo cual obliga al análisis de los aspectos literarios más resaltantes acaecidos durante la segunda mitad de aquel período decimonónico. Este análisis tiene como propósito explicar la particular génesis del movimiento, y, como resultado de su proyección, el predominio de la temática paisajística en la pintura venenzolana en la primera década del siglo XX, pues tal predominio no es más que una consecuencia del citado criollismo. Podría decirse que lo sucedido en la pintura estaba estrechamente

relacionado con el proceso literario de aquel entonces, o para decirlo de una forma más explícita, con el movimiento que impulsó la creación de la novela propiamente venezolana, en donde se manifestó por primera vez de forma evidente la concepción de lo nacional venezolano.

No se trata en sí de discurrir sobre el significado de lo nacional, sino de caracterizar tal concepto en un período específico comprendido entre los años 1890 y 1920. En esta lapso se consolidan los logros de diferentes autores en cuanto a la temática propia de una literatura nacional.

Particularmente, en la historiografía de la literatura venzolana resulta común tomar como punto de partida la novelística nacional las fechas de publicación de dos obras: en primer lugar, la de la novela **Peonía** de Manuel Vicente Romerogarcía, publicada en 1890[41]; en segundo, conforme a un estudio más reciente del presbítero Pedro Pablo Barnola, la fecha de la novela **Zárate** de Eduardo Blanco, editada en 1882[42]. Estas novelas no marcan en verdad el inicio, sino que son el resultado o la consecuencia lógica de un preceso en gestación desde los comienzos del establecimiento de la república.

Estudios ya clásicos sobre este tema, como el de Arturo Uslar Pietri titulado **Letras y Hombres de Venezuela** o el de Mariano Picón Salas bajo el título **Estudios de Literatura Venezolana**[43], establecen una especie de hilo conductor en el quehacer literario na-

cional. Como si se tratara de un río subterráneo, latente, pronto a aflorar, en donde se hace presente el elemento americano representado por su naturaleza.

Esta representación se hace por medio de la flora y la fauna del país; así también, por el paisaje, los colores y las formas geográficas. Lo americano está también presente a través de múltiples manifestaciones culturales, como los modismos, las costumbres, el folklore y la religiosidad mágica, que, a su vez, se expresa por medio de las creencias, mitos y leyendas. En fin, todo lo que se puede considerar consubstancial a una forma de ser, de sentir y de aprehender una realidad particular, identificada como el **alma nacional**. Podría decirse que tal espiritualidad está presente desde los inicios de la llamada literatura nacional.

Mariano Picón Salas, en su obra ya citada, al estudiar al insigne poeta y filólogo Andrés Bello (1781-1865), ubica en este autor la referencia más lejana en cuanto a preocupaciones americanistas, el cual ejerció además gran influencia en las generaciones posteriores. Sobre el poeta y su obra "Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida", publicada en Londres el año de 1826, Picón Salas expresa lo siguiente:

> Ausente de la tierra, su alto magisterio no deja sin embargo de influir en Venezuela. Sus trabajos de filosofía y jurisprudencia, su crítica literaria, la suave pureza de sus tratados, hasta el alegre coqueteo de su edad madura con la poesía romántica marcan profunda huella en nuestras letras; su alto ejemplo intelectual, su pedagogía universalista, parecen estimular a jóvenes venezolanos de la talla de Fermín Toro, y después de Cecilio Acosta. Nuestros hu-

> manistas del S. XIX son un poco los hijos de Bello. a través de los anchos versos de la 'Silva', versos que se despliegan como un ropaje clásico, ha penetrado en nuestra literatura un sentimiento de América -que si no es todavía el nativismo literario- ennoblece al menos, los usos y las cosas de la tierra. *Como a un dios invisible* pero cuya presencia ha pesado poderosamente en toda una generación literaria, honrará Juan Vicente González a Bello en su famosa y romántica 'Meseniana' de 1865[44].

Esa expresión: "un sentimiento de América", define correctamente lo que se manifestaba en aquellos versos. Era la manifestación de un sentimiento que aparece poco a poco en los primeros intentos de creación de la novela, así como en la poesía, en los ensayos de tema económico y en los propios relatos costumbristas. Valga apuntar que no es la intención citar tales producciones para emprender un análisis desde el punto de vista literario, porque no concierne al objetivo particular de la investigación y porque pertenece a un área donde hay numerosos estudios especializados de críticos literarios, los cuales serán referidos constantemente en el desarrollo del capítulo. En verdad, la intención al referir obras literarias es mostrar los elementos que definen lo **venezolano o nacional.**

El sentimiento de América se manifestó en diferentes géneros, como bien lo corrobora Arturo Uslar Pietri. Dicho autor, al comentar particularmente el ensayo de Fermín Toro titulado "Reflexiones en torno a la Ley de Abril de 1834", explica que el citado intelectual con "clarividente penetración" había advertido cómo esa ley establecería la libertad de usura, creando así una pugna entre agricultores y comerciantes, lo cual ocasionó una división en la socie

dad y acarreó un odio hacia los jueces y las leyes. Para Uslar Pietri la "Reflexión", como especie de sermón, configura:

> ... el vivo retrato del estado social del país en su época (...) Aquel orador nato, que vivía en una hora romántica y declamatoria, se despoja, baja a los números, describe los hechos, cita los documentos, analiza las fuerzas sociales y mira la realidad viviente en su mecanismo desnudo. No hubo por entonces en Hispanoamérica análisis más penetrante y más exacto de la vida social y económica. Pero había de caer en el vacío[45].

Igualmente, el padre Barnola opina en su ya nombrado estudio que los escritos de pensadores como Fermín Toro, Juan Vicente González y Cecilio Acosta se circunscribían a plantear problemas legales, económicos y sociales del país. En estos escritos prevalece un rigor científico, lo cual implicaba además:

> ... el conocimiento de nuestro medio y la adaptación a éste. Pero todos esos escritos tienen un denso contenido venezolanista, no sólo en lo que es el fondo mismo de los asuntos, sino además en el propio estilo y lenguaje, que se matiza de observaciones de cuadros típicos y toques coloristas, que revelan en sus autores una genuina y atinada simpatía y preocupación por lo nacional[46].

Escriben así porque aman y conocen a Venezuela y porque están motivados por una preocupación verdaderamente nacionalista. A tal efecto, es inevitable que inserten en sus páginas, al decir del mismo Barnola, "... no pocos pormenores, pinceladas y aun páginas enteras de colorido y ambiente típico" [47]. Se dice inevitable, porque no había una propuesta premeditada para escribir de esa forma y, muchos menos, para crear una literatura nacional. En propiedad, la tierra, el ambiente y el medio es asunto plenamente inter-

nalizado por ellos. Se han inspirado en insignes maestros como Andrés Bello y profesan una singular admiración por los héroes de la independencia. Sus hazañas y proezas les deslumbra, lo que se convierte en otro factor decisivo en la concepción del ideal nacional.

Obviamente, lo histórico forma parte de la preocupación de los intelectuales en aquel entonces. La fascinación por los hechos de la independencia y por los hombres que participaron en aquella gesta, convertidos con el tiempo en objeto de culto popular, constituyen un factor que no es posible desestimar. El hecho histórico tuvo un peso específico muy grande en el siglo XIX, que incide en la evolución literaria y plástica venezolana.

El análisis de la naturaleza y la historia son dos senderos por los que transitan la mayoría de los ensayistas, poetas, novelistas, periodistas y hasta políticos venezolanos. Estos caminos se unen, cruzan y entrecruzan hasta desembocar en lo que se define como el **alma nacional** en aquel período decimonónico.

Aquella idea de sentimiento americano se asume plenamente en la poesía y la novela con un carácter de programa, es decir: con una función ideológica muy precisa dirigida a la conformación de lo nacional venezolano. La secuencia poética se hace patente en la ya citada obra "Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida" de Andrés Bello, "Vuelta a la Patria" de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) y "Silva Criolla" de Francisco Lazo Martí (1869-1909). Por supuesto, alternando con estos poemas hay la producción de nu-

merosos poetas que abordaron también el tema. Aunque fueron los dos primeros quienes marcaron un hito, por la particular influencia ejercida en la literatura nacional.

En cuanto a la novela, el panorama es quizás más amplio. El crítico Oswaldo Larrazábal Henríquez, en su obra **Historia y Crítica de la Novela Venezolana del siglo XIX**, explica sin embargo que sólo se habían publicado cuatro novelas hasta aproximadamente la primera mitad del referido siglo XIX; siendo ellas: en 1842, "Los Mártires" de Fermín Toro; en 1857, "Dos duelos a dieciocho años de Distancia" de José Heriberto García de Quevedo; en 1858, "Garrastazu" de Guillermo Michelena, y, en 1868, "Un Drama en Caracas" de Juan Alfonzo (Aesio)[48]. Según el mismo crítico, con esta producción "... viene a formalizarse realmente el primer bloque de constituyentes para esa futura 'novela nacional'[49].

Después de un silencio de cuatro años, se publica "El rei de Tebas" de Julio Calcaño en 1872; le siguen: "Vanitas vanitatis" de Eduardo Blanco en 1874, "Querer es poder" de José Ramón Henríquez en 1876, "Los dos avaros" de José María Manrique en 1879 y "Zárate" de Eduardo Blanco en 1882[50]. Esta última novela es un punto de avanzada, porque representa una especie de resumen de lo que habían aportado otros autores con anterioridad. Al decir de Larrazábal Henríquez: "... no va a ser ni un punto de partida ni de culminación, va a ser la contribución de una obra que propondrá un modelo y que servirá para afianzar lo que hasta entonces se había obtenido"[51].

Otra novela que marcó historia fue "Peonía" de Manuel Vicente Romerogarcía, publicada en 1890. Posteriormente, aparecen novelas como "Mimí" de Rafael Cabrera Malo en 1898 y "El sargento Felipe" de Gonzalo Picón Febres en 1899. No obstante, todas ellas siguieron el camino señalado por "Zárate", incorporando nuevos elementos e insistiendo en una búsqueda que en opinión del citado crítico:

> ... sirvió para enrumbar y definir una concepción literaria que vería su justificación en obras posteriores, pero basamentada, histórica y esencialmente, en esos pequeños o grandes pasos precedentes[52].

En las postrimerías del referido siglo, se constata la existencia de un movimiento literario plenamente conformado, donde el sentimiento por lo americano y lo particularmente venezolano es el protagonista principal e inclusive leitmotiv de la novela. Este movimiento, tal como fue apuntado, se denominó criollismo porque su propósito definido no era otro sino el de criollizar a la literatura. El calificativo en cuestión, que estremecía de horror al padre Barnola por ser un barbarismo[53], además de definir llanamente la intención de sus integrantes, caracterizó con toda propiedad un período de la literatura venezolana. Según Edoardo Crema, en su obra **Interpretaciones Críticas de Literatura Venezolana**, es correcto el uso del término, aduciendo a tal respecto lo siguiente:

> ... yo creo que deberíamos entender ese vocablo en el sentido de una escuela o tendencia literaria que se inspira en la totalidad de los elementos criollos, así en lo que se refiere al hombre individual y social de América, como en lo que se refiere a la naturaleza americana. Y digo creo porque, en realidad cada paso se tropie-

> za, en la lectura de obras americanas, con una palabra que parece tener el mismo sentido, es decir nativismo. Y no hay dudas de que, etimológicamente, el nativismo abarque todo lo nativo, así lo humano como lo natural, pero en éste, la palabra nativismo podría ser empleada aún por escritores de otros continentes, porque hubo escritores que se inspiraron en las costumbres y en la naturaleza de su tierra, aún en España, en Italia, en Francia, y así hasta el fin. Es más que razonable, pues, que, para indicar el nativismo de América, se emplee un término que lo diferencia del de las demás partes del mundo: y por ello yo creo que deberíamos de una vez aceptar la palabra criollismo, en todas las cosas en que se trate de obras inspiradas en las costumbres y naturaleza de América[54].

Cabe agregar que hay también una diferencia con el costumbrismo, el cual sólo se ocuparía de reseñar las costumbres. En otras palabras, los criollistas no fueron costumbristas, pues aspiraron alcanzar metas más lejanas. El costumbrismo fue además uno de los tantos elementos integrante del criollismo, sin olvidar que en el proceso de la literatura nacional -y de modo específico en la novela- los costumbristas también hicieron su aporte. El escritor Arturo Uslar Pietri, en su obra ya citada, sobre el particular explica de modo claro:

> Los costumbristas se esforzaron en su tiempo por construir, fragmentariamente, una imagen veraz del pueblo venezolano. Los personajes que desfilan por los cuadros de Bolet Peraza, de Sales Pérez, de Jabino, son funcional e irremediablemente criollos, está grabada en ellos una manera de comportarse, un estar, que son reflejo de la época y del medio, y que iluminan con repentina claridad mucho oscuro vericueto de nuestra historia y de nuestra psicología.
>
> Pero en los costumbristas está principalmente la fauna social de los pueblones con faroles de aceite de coco de nuestro pintoresco y agitado siglo XIX; la inmensa y solitaria Venezuela rural escapa casi por completo a su pesquisa.
>
> La novela posterior, con un propósito más sistemático y hondo, ha emprendido el análisis y la revelación del alma del pueblo venezolano. Ha ido con su carga de preguntas cultas y de propósitos ulteriores a interpretar las sibilinas respuestas que ofrece la existencia de lo venezolano y su condición (subrayado nuestro)[55].

Lo subrayado implica la importancia del movimiento de los criollistas. Este movimiento es coetáneo a otras tendencias literarias, aunque el criollismo no sólo prevalecerá sobre ellas sino que logró proyectarse hasta la tercera década del siglo XX, convirtiéndose en la novela realista de la selva o del llano.

El movimiento en cuestión tiene como hito el año de 1882, con la publicación de la novela Zárate, que, además, señala el inicio del proceso de conformación de la novela nacional. No obstante, el movimiento como tal tuvo un padre putativo: Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937), artífice de las bases teóricas del movimiento.

El escritor Urbaneja Achelpohl dejó como legado una extensa obra literaria[56]. Su primera novela fue titulada "En este país! ... " -publicada en Caracas el año de 1920- con la cual había concursado en Argentina, obteniendo un segundo lugar, en 1910. Posteriormente, la misma novela logró el primer lugar en el Concurso de Novelas Americanas, realizado en la ciudad de Buenos Aires en 1916. Tiempo después publicó "El Tuerto Miguel" en 1927, y, su última novela, "La Casa de las Cuatro Pencas" en 1937. Escribió además numerosos cuentos y colaboró en varias publicaciones. La fecha del 1 de mayo de 1894 circula el primer número de la revista Cosmópolis, donde destaca como fundador conjuntamente con Pedro Emilio Coll (1872-1947) y Pedro César Dominici (1872-1954).

Urbaneja Achelpohl, Coll y Dominici pertenecen a la genera-

ción modernista y representan a la vez diferentes tendencias de dicho movimiento. Coll se proclamó discípulo de Tolstoi y aspiraba al cosmopolitismo. Dominici se autodenominó decadente y cosmopolita. Urbaneja Achelpohl propugnaba una literatura nacional como resultado de una simbiosis entre modernismo y regionalismo. Esta divergencia de opiniones incidió de alguna manera en la separación amistosa de los tres escritores.

Los cuentos y la citada novela "En este país! ..." se consideran las principales expresiones del criollismo venezolano. Sin embargo, de Urbaneja Achelpohl interesa destacar dos artículos que publicó en la revista Cosmópolis: el primero, denominado "Sobre Literatura Nacional" y, el segundo, "Más sobre Literatura Nacional"[57]. En ambos expone su teoría sobre lo que debía ser la literatura venezolana, lo cual será considerado posteriormente como la base teórica del criollismo.

El artículo titulado "Sobre Literatura Nacional" comienza con una especie de proclama:

> Ya estamos aquí: hoy como ayer venimos á abogar por el arte esencialmente americano. Nada nos falta para aspirar a un puesto en la literatura universal, sino un poco de buena voluntad[58].

Añade el autor que para lograr aquella proyección no había necesidad de buscar en el pasado, y si acaso se recurría a éste era tan solo para desechar los prejuicios literarios. El escritor no debía de esperar tampoco apoyo, y, por consiguiente, tenía que lu-

char contra la indiferencia. Con respecto a la tendencia de moda, expresa lo siguiente:

> ... No contemos, pues, con apoyo en nuestra tarea, ni aún con el de los que se ocupan de literatura: que á sus ojos, por la índole misma de nuestra tendencia, hemos de aparecer retrógrados, en estos días de pleno fanatismo por el ideal cosmopolita; pero no hay que desesperanzarse: es él una forma transitoria entre nosotros, en la que se verifica una manifestación del espíritu americano hasta ayer nulo, cási nulo en las modernas contiendas[59].

Más adelante, explica las características del llamado cosmopolitismo, para luego referirse a aquellos incrédulos con respecto a la literatura nacional. A tal efecto, expresa:

> Entre los varios adversarios del americanismo se encuentran los que consideran de mal gusto los asuntos nacionales. Menester es acabar con prejuicio tan fatal, pues ha ma ogrado á más de un escritor, entorpeciendo el desarrollo de la aspiración más lejítima (sic).... ¿Acaso el buen gusto es patrimonio de determinado pueblo? (subrayado nuestro)[60].

Este planteamiento implicaba una defensa de la literatura criollista. Como se recordará, Urbaneja Achelpohl propugnaba el uso de venezolanismos y, por ende, la exposición de los motivos y problemas nacionales en la literatura. Aquel planteamiento en las postrimerías del siglo XIX provocó un enfrentamiento con aquellos otros que no reconocían como válida una forma de expresión venezolana. Esta actitud era detentada principalmente por los señores académicos, guardianes del idioma, quienes pretendían -Atlántico por medio- pautar el habla de los pueblos hispanoparlantes, apoyados, por supuesto, por sus émulos criollos.

Contra los academicistas, Urbaneja Achelpohl invoca a los "abuelos" de la literatura que son escasos, pero ilustres. Tal invocación probablemente se refiere a Andrés Bello, máximo exponente del clasicismo literario y autor de la obra **Gramática de la Lengua Castellana**, publicada en 1847. Bello no tuvo reparo al componer sus versos en incorporar como elementos expresivos los frutos de "la zona tórrida" y menos en alabar las tierras americanas "bendecidas por el sol".

Para Urbaneja Achelpohl había necesidad de asumir una temática nacional sin prejuicios ni cortapisas. Al analizar dicha problemática, alega que los pueblos tienen una sensibilidad artística muy diversa, dependiendo ésta de los componentes culturales de cada uno. A tal respecto, expresa lo siguiente:

> El mirar los patrios asuntos alejados del arte, siendo productos nuestros, es un defecto de mera interpretación debido a una lijera (sic) falta de sensibilidad al medio. Su origen se encuentra en la prolongada servidumbre de los autores a la clásica literatura española más de las tres cuartas partes, del presente siglo; tan servil, que llega á la imposición del asunto; así vemos obras tratar de todo, menos de lo nuestro; hasta la leyenda, obra de la genialidad popular, al ser compaginada por esas autoridades, ha perdido el colorido. Para fortuna nuestra no vivirán y merecido se lo tienen por su falta de dignidad. Fue este el único pendón invencible para los héroes, desde la ciudad de Montezuma destrozaron junto con los batallones españoles las imposiciones del ingenio, fueron el semillero de la evolución social que debía echar por tierra la herencia de la colonia á la República. No era obra de los héroes la completa libertad del espíritu, sino de los pensadores.
>
> La servidumbre a la escuela clásica española, es una de las causas del cosmopolitismo[61].

La preocupación por la dependencia cultural no es más que un resultado de su arraigado nacionalismo. Ello es a la vez producto

de su conocimiento de los hechos históricos nacionales y su comprensión de la realidad inmediata del país, agotado para entonces por la sucesión de incontables "revoluciones".

En torno al cosmopolitismo, estudia además su evolución en el país. Finaliza el citado artículo con un llamado a la juventud venezolana, invitándola a trabajar para poder construir así una obra de "temperamento".

En el artículo "Más sobre Literatura Nacional" Achelpohl continúa explicando de modo fehaciente sus ideas sobre la literatura nacional; así como, del americanismo y el naturalismo, al cual denomina objetivismo. Considera este objetivismo como necesario en las literaturas nacientes y, en apoyo de esta tesis, cita como ejemplo al más ilustre de los poetas americanos: Andrés Bello. Acotando a tal respecto lo siguiente:

> ... pués bien, en parte el americanismo reviste esa forma haciéndose sensible bajo un acentuado colorismo. En la 'Silva a la Zona Tórrida', palpamos el objetivismo, el que sorprende, seduce, hasta llegar a hacérsele imprescindible al autor, el cual, (...) triunfa haciéndolo proclamar el príncipe de los poetas americanos[62].

A continuación, explica particularmente el modo como se manifiesta el naturalismo en la mencionada "Silva":

> ... hay en ella derroches de luz: el colorismo salta de verso en verso: en instantes parécenos ver el rayo luminoso culebrear describiendo los objetos; ya corre circundando la zona, ora revienta en rojos destellos en la abultada mazorca del cacao. Si notamos decaer al autor, es siempre que predominan en él las ideas reinantes entre

> los escritores de su época, sujetos a la escuela clásica y sorprendidos por el romanticismo[63].

De esta explicación se logra deducir que las cualidades apreciadas en el poema, en cuanto a derroche de luz y colorido, son en realidad los aportes del naturalismo, los cuales implican un modo de caracterizar la literatura nacional. Por otra parte, los particulares defectos observados en la "Silva", según criterio del articulista, son generados por el apego del poeta a la escuela clásica. Afirma además que con el objetivismo "comienza a cuajar nuestra literatura", como una consecuencia de lo que sucede para entonces a nivel mundial. De acuerdo a su criterio:

> ... se ha operado ya en la humanidad una gran revolución nacida con la fórmula experimental, la que se impone en las ciencias y en las letras por modo tan radical, ...[64]

Urbaneja Achelpohl, como la mayoría de los jóvenes de su generación y de los intelectuales venezolanos, resultaba ser un portavoz de las ideas positivistas. Precisamente, alude estas ideas cuando plantea reivindicar la fórmula experimental como el signo de la época, e, inclusive, como algo indetenible. En la misma línea de pensamiento, observa con relación a la novela **Peonía** lo siguiente:

> ... con la magistral 'Peonía': semi-novela, como dice el autor; bocetos característicos de personajes, costumbres a grandes rasgos, Venezuela salvaje y servil con todos sus dolores y heroismos. De sabor llena la boca; en colorido falla; un rayo de luz chispeando en las descripciones, hubiera hecho mucho más que al detalle ajustado, pero opaco: la frase vibrante y colorida se encuentra en todas las clases sociales venezolanas[65].

Con aquella apreciación consagraba a **Peonía** en cuanto a obra pionera de la literatura novelística venezolana. No se limitó tan solo a alabarla, sino que indicó también lo que consideraba como defectos de la misma. En su entusiasmo, explicará lo que significa Peonía, con lo cual deja al descubierto su futuro estilo de buen escritor:

> 'Peonía' viene á decirnos: Tomad la pluma, que he sorprendido en su lánguido cantar á la Soy-Sola en el taral en flor, entre los gajos de estrellas de oro de negros centros, brillantes y carnosos: seguid mis huellas por las laderas, cuando vengan las muchachas tarareando la última canción, cargadas con sus haces de chamizos y los negros cigarrones sumbadores (sic) se embriagan en los morados cálices de las parchas silvestres, y algún ojo juvenil y mal intencionado, se extasía mirando detrás de los troncos las choquezuelas bronceadas. Con ella comienza de nuevo la lucha; ya los jóvenes iniciados contamos con un árbol corpulento a semejanza de nuestros samanes, a cuya sombra robustece nuestro ideal en las horas de decepción[66].

La defensa del americanismo es una constante, denunciando a los detractores del mismo pues:

> En su servilismo niegan todo: patria, costumbres, medio, pronosticando desde ahora que nuestras obras serán algo así: como si fueran redactadas por Pereda o Pérez Galdós de paso por Venezuela, o á manera de los de Amiens, inspirados por los países bajos o Marruecos[67].

En Urbaneja Achelpohl el concepto de literatura americana -entiéndase, asimismo venezolana- se encuentra estrechamente vinculado a la noción de patria y patriotismo. Es decir, no concibe el uno sin la otra. Ello es producto de su reflexión sobre las características étnicas del pueblo venezolano, que, como se sabe, no es

más que el resultado de la mezcla o fusión de tres razas. Tal caracterización implica a un nuevo tipo dotado de particulares atributos, al cual defiende y justifica en base a la concepción positivista. Según su criterio, desde un punto de vista estético, al pueblo venezolano se le puede caracterizar del siguiente modo:

> Vivo de carácter, en igualdad de clase social, nuestro pueblo no tiene la insensibilidad del europeo; gústale emplear la palabra colorida; jamás olvida el calificativo; piensa por imágenes; le es inseparable el comparativo. En su estética predomina la línea amplia; por eso le seducen las palmas, los troncos de las ceibas, donde la imperceptible línea que anima su esbeltez realiza los prodigios de las curvas en las carnes. Los ojos del artista, con esos modelos de la naturaleza desde niño se acostumbra a la realidad de las líneas idealizadas en el conjunto; las serranías que nos circundan, con su aligero abultamiento hacia la base, como jóvenes vientres, fijan en el cerebro las complicaciones de las curvas; las sabanas inmensas, la severa línea; la flora, las maravillas del color: toda la escala del rojo, del verde, del negro, del amarillo y del azul, junto con sus complicaciones: así encontramos centros negros encajados en cálices de oro; en el pálido morado de las flores de mayo, la vena roja. Lo deslumbrante para sus ojos: para eso ama los tonos fuertes; brillantes y bien determinados de nuestras puestas de sol. ¡Y á este pueblo se le crée incapaz de tener un arte y una literatura![68].

Se podría decir que tal caracterización es un importante, cálido y sentido reconocimiento de la idiosincracia del venezolano, donde se conjuga su sentido estético conformado por una naturaleza muy particular. Esta particularidad es propia de una formación en que lo circundante se internaliza y empieza a formar parte de la conciencia, en este caso estética. En tal sentido, se diría que hay además una forma de hablar y de percibir expresada a través de los elementos plásticos; esto es: en el hablar, la comparación, la imagen, el color y el calificativo; en lo visual, las líneas rectas y curvas, el color en todas sus gamas y la luz que envuelve,

cubre y deslumbra. Por cierto, ¿acaso no fue la luz lo mismo que, casi cien años atrás, percibió aquel alemán de apellido Humboldt cuando desembarcó en las costas venezolanas con infinito afán de conocimiento?

En opinión de Urbaneja Achelpohl había que conjugar de igual modo los conceptos de alma nacional y amor a la patria para la consecución de una literatura nacional. Así mismo, meditará sobre el reciente pasado histórico nacional convulsionado por luchas intestinas, para luego declarar su confianza en la juventud y en el porvenir. La juventud debía de rechazar la imitación de lo extranjero para imponer lo americano, pese a que algunos lo consideren "demasiado grotesco y vulgar para el arte". Al final del referido artículo, se despedirá con la siguiente exclamación:

> Oh! juventud 'la grotesca y vulgar' criolla, la que ama sus héroes, venid a trabajar en la obra del porvenir: en vuestras manos ha de transformarse la materia en bruto de los asuntos nacionales en la flor del arte, delicada y oliente como una flor de mayo[69].

Luis Manuel Urbaneja Achelpohl vivió la mayor parte de su vida en una hacienda ubicada en los alrededores de Caracas. Conocía la vida del campo; no era por tanto un espectador contemplativo. En consecuencia, su literatura está impregnada de veracidad y sus postulados van acompañados de una actitud auténtica, lo que confiere cierta autoridad a su prédica.

El crítico Gustavo Luis Carrera, al comentar los citados ar-

Artículos "Sobre Literatura Nacional " y "Más sobre literatura Nacional", expresará lo siguiente:

> ...así escribe Urbaneja Achelpohl y sombra, dentro de su claridad de ideas y de vivacidad juvenil, la precisión de un conjunto de principios, de un verdadero programa estético, como no lo formuló ningún escritor de su época. Y lo más significativo y valedero no es sólo que esas concepciones se mantienen y ratifican en páginas fechadas veinte años después, sino que se vierten en producciones literarias a todo lo largo de una existencia creadora.[70]

Algunos escritores de la misma época de Urbaneja Achelpohl lo consideraron también como el creador del criollismo. Inclusive, se diría que no solo él, sino otros muchos escritores asumieron de igual manera el reto de la consolidación de una literatura nacional. Entre éstos destaca Rufino Blanco Fombona (1874-1944), autor de la obra **Cuentos Americanos**, publicada en París el año de 1913, quien en la dedicatoria de dicha obra expresará lo siguiente:

> Dedico estos cuentos, hechos con nuestras cosas venezolanas de todos los días, a los escritores criollistas de mi patria, en la persona de
>
> **L.M. URBANEJA ACHELPOHL**
>
> apóstol del criollismo con la doctrina y el ejemplo, el de más luenga obra, uno de los más brillantes y, además hombre bueno, caso raro en todas partes y sobre todo en Venezuela.
>
> Dedico estos cuentos a los criollistas de mi patria porque son ellos los primeros que en América han realizado con una serie de obras importantes y con propósito explícito, voluntario, uniforme y sostenido desde hace veintitres años, la emancipación definitiva del pensamiento americano, esclavo y seguidor hasta entonces entre nosotros, y hasta el presente aún en muchas partes, del pensamiento europeo (...) la historia de la emancipación política en América, no se podría escribir prescindiendo de nosotros.

> Tampoco se podrá mañana escribir, prescindiendo de nosotros, la historia de la emancipación del pensamiento.
>
> A los criollistas, creadores del arte autóctono, les debe la patria un laurel que ya ciñe sin saberlo. Yo me complazco en rendirle este homenaje.[71]

4.2.1. EL PAISAJE EN LA LITERATURA CRIOLLISTA, LA CONCEPCIÓN DE LO NACIONAL Y SU RELACION CON LA PINTURA.

¿Cómo era el paisaje presentado por los escritores criollistas? El único modo de conocer la respuesta a tal pregunta es por medio del análisis de las obras más importantes del movimiento, entre ellas: **Zárate, Peonía y En este país!...** Dicho análisis se circunscribe a la descripción del paisaje y su función en razón a la temática del criollismo.

En cuanto a la novela **Zárate**, publicada en 1882, está considerada como una de las más importantes novelas de Eduardo Blanco (1839-1912), lo cual fue reconocido mucho tiempo después de la muerte del escritor. Esta falta de reconocimiento es consecuencia del éxito que obtuvo otra de sus novelas: **Venezuela Heroica**, editada en 1883, que opacó además al resto de su obra. Prácticamente, el escritor fue reconocido en la posteridad gracias a su canto a los héroes de la independencia.[72]

El rescate del olvido de la novela **Zárate**, como ya fue apuntado, se debe al padre Pedro Pablo Barnola con su estudio "Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana". En este estudio

trató de demostrar por qué es posible considerar esta novela como la primera auténticamente venezolana.

Eduardo Blanco sitúa la acción de su novela en la población de La Victoria, ubicada en la región central del país, y en todo momento intenta una explicación del paisaje. No es este por decirlo así un personaje actuante, por consiguiente no se revela por sí mismo. En todo caso, es la voz del narrador la que describe, permitiendo captar lo que él desea. El paisaje será simplemente el escenario en donde actúan los hombres, pero sin que se pierdan detalles del mismo. Hará por lo tanto una descripción minuciosa y precisa. Se nombrará una por una las principales plantas típicas de la región, destacándolas visualmente mediante una escritura diferente en el texto. El paisaje es **pasivo**, aunque sus cualidades plásticas son **activas**. Predomina la luz y el color. El efecto del sol sobre la naturaleza se denota empleando verbos más "fogosos", como: inflamar, resplandecer, inundar. Los calificativos refuerzan un efecto dado: tibios rayos, astro esplendoroso, abrasados dardos, rocío de fuego.

De acuerdo a la intención de explicarnos el paisaje la acción de la luz hace que las cosas sean brillantes, frescas y risueñas. Entre los colores predomina el verde, que todo lo cubre, comparándosele con alfombra y manto. El amarillo se equipara al gualda, dorado y oro; así mismo, el rojo y el púrpura son relacionados con los efectos de la luz. Por medio de estos efectos se hace resaltar el color y la forma de las plantas.

Asi mismo podría decirse que en Zárate se concibe una especie de fórmula: la naturaleza= efecto mágico = concierto armonioso. La naturaleza significa paz, armonía, equilibrio, belleza y esplendor. Pero todo esto lo perturba la presencia del hombre, tal como puede apreciarse en la descripción siguiente:

> A la luz matinal, que se esparcía sobre la tierra como rocío de fuego desprendido del cielo, todo lucía brillante y fresco, risueño, nuevo cual si una maga encantadora hubiera derramado sin tasa, de largo tiempo tan delitosa calma (...) y el trote acompasaso de dos fogosos brutos, sobre los cuales se divisaban dos apuestos jinetes, se percibe a lo lejos[73]

Esta actitud de Eduardo Blanco coincide con uno de los estereotipos que con mayor asuidad expondrán los positivistas, sobre Venezuela y los venezolanos: que la naturaleza venezolana es hermosa, espléndida, mas o el hombre venezolano el cual siempre se presentará como un ser de cualidades negativas. Igualmente, para el escritor la naturaleza venezolana es equiparable con la misma naturaleza del país, en este caso dicha naturaleza se toma activa ya que cumple una función denotativa de los atributos de un personaje. También le servirá para establecer el contraste entre lo autóctono y lo extranjero, así hará la siguiente comparación:

> La belleza de Clavellina, llena de fuego y voluptuosidad, contrastaba con la casta y aérea hermosura de Aurora, pero no obstante, no le cedía en esplendidez ni en atractivos.
>
> Si Aurora podía simbolizar los delicados tonos y misteriosos encantos de la luz matinal al irradiarse, entre nacarados celajes, por el azul profundo del espacio; si aquellos ojos negros y rasgados convidaban a la comtemplación, cual los melancólicos destellos del lucero del alba, (y la abundosa cabellera castaña, que en sueltos rizos descendía hasta besar sus pies, remedaba con sus reflejos de oro y sus profundas sombras el despertar del día tras la noche expirante), Clavellina, con su piel de canela, realzada de purpurinas rosas; sus crespos cabellos como crenchas de reluciente ébano, que apenas le acariciaba las espaldas; sus largas y sedosas pestañas, al través de las cuales resplandecían los ojos como

diamentes negros, y sus gruesos labios rojos como las flores de granada, siempre risueños y entreabiertos, como apuntando delicioso beso, Clavellina ostentaba todo el vigor salvaje de nuestra flora tropical y todo el fuego abrasador de un sol de estío es pleno mediodía (subrayado nuestro)[74]

Obviamente, Eduardo Blanco establece un contraste con respecto al físico de ambos personajes, el cual por lo demás se corresponde con la diferencia de clase de una y otra. Aurora es blanca "tez de alabastro", como digna representante de una determinada clase social en aquella época. Clavellina en cambio es meto social de los pardos. De modo evidente, "con su piel de canela" tenía que ser de la servidumbre, aunque ella representa además a la mujer del pueblo; por lo tanto, en la novela es casi anónima, sólo se indica su nombre, sin más referencia con respecto a su origen. Sin embargo, se establece entre ella y la naturaleza una analogía. Pero, ¿en cuanto a cuál naturaleza?, se diría la tropical, pues ella ostenta "todo el vigor salvaje de nuestra flora tropical y todo el fuego abrasador de un sol de estío en pleno mediodía". En otras palabras, Clavellina es sensualidad pura, encarna la sexualidad.

En el caso de Aurora, a quien en algunas oportunidades se le identifica como "la más hermosa castellana", según el mismo autor sólo "podía simbolizar los delicados tonos y misteriosos encantos de la luz matinal", ella poseía además un "tinte virginal", convidando a su solícita contemplación. Aquel ser es la pureza, evoca solamente sentimientos idealizados. Aurora representa una influencia de lo extranjero y Clavellina la naturaleza propiamente americana, es decir: lo criollo que pugna por imponerse. Cabe preguntar, ¿acaso de

trata de la presencia del mito literario de la naturaleza tropical que subyuga y atrae pero que a la vez destruye?.

Esta concepción ambigua con respecto a la naturaleza será más acentuada en obras posteriores a la novela **Zárate**. Por regla general, para Eduardo Blanco la naturaleza es sinónimo de armonía, concierto y equilibrio; así también, fuente de belleza, luz, color y fragancias. En el referido caso, la mujer criolla se identifica con la naturaleza en su belleza esplendorosa y tropical.

En la novela **Zárate** se encuentran expresadas además ideas estéticas de Eduardo Blanco sobre la pintura y el arte venezolano en particular. Se consideran importantes las ideas del escritor al respecto, ya que fue un personaje relevante en el medio social y literario de la época, por lo que sus planteamientos tenían trascendencia en ese mismo medio. Por esta razón es necesario citar algunos de los diálogos de los personajes en los cuales se encuentran expresadas dichas ideas, así tenemos una conversación entre Lastenio - el pintor, personaje secundario de la trama- y el capitán Horacio Delamar, protagonista principal de la novela. Lastenio representa al estereotipo del artista creado por la literatura romántica, esto es: abúlico, por consiguiente, de temperamento generalmente apesadumbrado, indiferente a la emoción y al entusiasmo, lo cual es producto de un desangaño amoroso; obviamente, su futuro artístico es incierto. Se sabe, por la narración, que ha participado en el Salón parisino de 1819, lo cual permite deducir que Lastenio es un pintor

de gusto neoclásico, quien seguramente pintaría temas mitológicos, religiosos o de historia idealizada en razón al gusto de los salones. Dicho de modo categórico, Lastenio representa a un pintor venezolano del momento en que se escribe la novela, o sea en el año de 1882, aunque la feha de los sucesos en la misma novela remita a épocas pasadas.

El personaje de Horacio implica un contraste con relación a Lastenio. En uno de su diálogos, Horacio le pregunta al pintor si su amor por el arte se ha extinguido. Este repregunta a su vez si cree eso posible; por lo cual, Horacio le dice:

> - Casi me lo has probado
> - ¿Cómo?
> - De la manera más sencilla. Hace seis meses que dejaste la Europa: seis meses en los que te has aburrido a tus anchas sin que tu pincel ocioso haya intentado una vez sola pagar el tributo debido a esta espléndida naturaleza que te vio nacer y que bien merece los agasajos de tu ingenio (subrayado nuestro)[75]

El mensaje es obvio: el escritor Eduardo Blanco hace un llamado a los artistas para que pinten la naturaleza, es decir, el paisaje venezolano. Más adelante, en otro diálogo, expresará claramente sus planteamientos sobre la pintura venezolana. Lastenio comfiesa a su amigo que no se acostumbra a vivir en el país, diciendo: "... No es que sea ingrato para con la patria oh, no lo creas; yo la admiro, la glorifico, la venero, pero me siento planta exótica en esta atmósfera enervante que tú respiras con tanta fruición y libertad"[76]. Horacio le confiesa también su nostalgia por Europa cuando llegó al país,

pero que además recapacitó y decidió seguir la carrera militar, participando con el ejército de Bolívar en las guerras independentistas; luego, conmina al pintor a seguir su ejemplo. Como Lastenio responde con ironía, Horacio le dice entonces:

> -¡oh!, no lo tomes como excusa propicia a tu debilidad- replicó el capitán con prontitud; y golpeando cariñosamente la espalda de su amigo añadió, sin darle tiempo a contestar-: ¿Tú no tienes afición a las armas? Combate a tu manera; la cuestión es luchar. Armate del pincel como de uan espada toledana y da batallas en el lienzo, que no por ser pintadas carecerán de mérito, hiere sin temor las dificultades de tu arte, arrebata al cielo su vistosa bandera, haz prisioneros los reflejos del sol, los plateados resplandores de la luna, e ilumina con ellos los campamentos de tu fantasía; recoge en nuestra flora el hermoso botín que ella ofrece al artista, carga de firme a la pereza, ella es tenaz, no des cuartel a una sola de tus insinuaciones, pasa a cuchillo todas las congojas y la gloria coronará tu frente con el verde laurel de las victorias. Campo donde esgrimir tus armas no falta, por fortuna. Reproduce nuestra naturaleza llena de fuego y colores, copia nuestras costumbres, populariza nuestros héroes, idealiza nuestras batallas, glorifícate, en fin, arrojándote a la posteridad, y verás como la vida que desprecias pasa, de soportable a ser amena (subrayado nuestro)[77]

En suma, Eduardo Blanco a través de Horacio hace un planteamiento de carácter estético ideológico, mediante el cual no sólo propugnaba la representación del paisaje venezolano, sino también la idealización de la historia. Esto último, como ya se planteó con anterioridad, se cumplió por medio de la pintura de Tovar y Tovar, Herrera Toro, Michelena y otros pintores de aquel momento. Debe recordarse además que la celebración del Centenario fue en 1883, fecha en la que se consagró la imposición de la pintura histórica. La novela **Zárate** se escribió en 1882, pero, posteriormetne en la segunda década del siglo XX, fue cuando se logra imponer la pintura de paisaje en el arte venezolano. Así, la proposición de Eduardo Blanco se cumplió a largo plazo, aunque la historia le ganó en

principio aquella batalla a la naturaleza. En esto último tuvo mucho que ver también el mismo escritor, pues escribió la obra **Venezuela Heroica** en 1883, la cual es un relato histórico que idealiza la acción de los héroes de la independencia comparándolos con los dioses del Olimpo griego. Esta novela constituyó un "boom" en su época, y llegó a convertirse en una especie de "biblia patriótica" para las siguientes generaciones de venezolanos. Podría decirse que el escritor Eduardo Blanco logró sintetizar en su obra el momento histórico venezolano del último cuarto del siglo XIX, al igual que el pintor Martín Tovar y Tovar, quien en su obra "Batalla de Carabobo" sintetiza el elemento histórico con la representación paisajística, logrando convertirla en obra pionera de dicha temática. Con la novela **Zárate**, Eduardo Blanco dió un impulso importante a la novela criollista mediante la valorización del paisaje y de los temas venezolanos; posteriormente, con **Venezuela Heroica**, convierte a la historia en tema literario y en objeto a la vez de investigación. El caso del pintor y del escritor nos demuestra una vez más algo que reiteradamente se ha planteado en la investigación: el entrecruzamiento del tema histórico y del tema paisajístico en la literatura y el arte del siglo XIX.

Otro ejemplo característico del criollismo es la novela **Peonía** de Manuel Vicente Romerogarcía (1865-1917), en ésta el paisaje representado corresponderá a la ciudad de Caracas, luego en mayor proporción, a la región aledaña a los Valles del Tuy, en donde está ubicada la hacienda **Peonía**. El paisaje será activo ya que produce

reflexiones y evocaciones en los personajes, no se denotará a través de la descripción minuciosa de plantas o colores, ni tampoco de reproducir los efectos de la luz. Se mezcla la descripción del paisaje con las actividades de los hombres. Podría decirse, hay una concepción de la naturaleza y de su relación con los seres humanos. Igualmente, dicha relación se encuentra presente en las pinturas producidas en ese momento, tal es el caso de "Siembra. San José del Avila" de Carlos Otero,"Bueyes arando" de Pedro Zerpa "El arado" de Arturo Michelena, o en las múltipes obras de Jesús María De Las Casas, en las cuales representó escenas del campo, fiestas y faenas en el lugar del Ceibo y en la Hacienda "La Siria".

El escritor Romerogarcía en su descripción es muy realista, en comparación con las imágenes que presenta Eduardo Blanco. Romerogarcía expone las características geológicas de las zonas descritas, así mismo hace observaciones de tipo botánico al identificar las plantas y de tipo educativo al indicar las posibles transformaciones de las plantas en productos químicos[78], actitud propia de un positivista militante como lo era él. Este afán de presentar los elementos geológicos es similar a la actitud de Martín Tovar y Tovar en algunas obras donde representa al Avila-Guariarepano como en "El Avila desde Gamboa" o en "Paisaje de Caracas", actitud que también compartirá el pintor Manuel Cabré, en obras posteriores donde, la temática, casi única, será el Avila visto desde sus diferentes facetas mostrando todas sus grietas.

No obstante, pese al realismo de Romerogarcía, cuando establece la confrontación del paisaje de la Hacienda **Peonía** con el de la ciudad de Caracas, idealiza el efecto agradable de la naturaleza de aquellos parajes, al compararlo con la habitación de un genio, es decir plantea una especie de visión mágica en donde la naturaleza del campo es equiparable con algo fantástico, percepción que se corresponde con la de Eduardo Blanco al supervalorizar a la naturaleza. El paisaje en **Peonía** por sus calidades intrínsecas siempre será hermoso y siempre estará idealizado, aunque no es un paisaje totalmetne interiorizado porque todavía hay una mirada exterior.

Igualmente, es esta obra, por medio de los personajes se exponen las ideas de Romerogarcía, quien será uno de los principales defensores del positivismo en Venezuela[79], por tanto su personaje principal será un joven universitario proveniente de Caracas, quien representará lo concerniente a las ideas modernas, al progreso, al ansia de cambio y renovación. Tal caracterización contrasta con la de los campesinos a quienes se presentan como el vivo retrato de la ignorancia, del atraso y de las ideas retrógadas. Sin embargo aquel asume una actitud paternalista respecto al habitante del medio rural, ya que piensa que su posición y sus ideas son las correctas por lo que debe enseñar al campesino.., como no comprende a los seres de aquel medio los juzga sin objetividad. El autor da una especie de mirada o de interpretación totalmente externa, que no corresponde con una apreciación internalizada. Esto tiene como explicación que la

mayoría de los escritores criollistas eran caraqueños, vivían en la misma ciudad, lo cual les permitía estar al tanto de lo que sucedía en el mundo literario, y, en cierta forma, tener una visión cosmopolita, resultándoles desconocido el resto del país, es decir: como si fuesen unos extranjeros en su propio país. Vale decir que la falta de vías de comunicación mantenía además aisladas a la mayoría de las poblaciones del interior; aislamiento en parte superado por el gobierno del general Guzmán Blanco, quien emprende un plan de construcción de algunas carreteras sobre todo en los valles centrales, lo que facilitó una mayor comunicación con la capital.

Dicho de otro modo, para aquel entonces, no había un conocimiento real u objetivo de las condiciones físicas del país. Ello no niega un conocimiento de la situación política que genera en una sincera preocupación en los escritores criollistas hacia Venezuela, pese a que no había en verdad por parte de ellos una comprensión global y profunda del país. Generalmente, el poco contacto era de carácter violento, cuando se procedía en los campos a "reclutar" campesinos, con el fin de incorporarlos a las llamadas montoneras "revolucionarias". Los escritores criollistas intentarán por motu propio conocer el país, inclusive comprenderlo, enfocándolo desde el punto de vista literario. Claro está, en sus primeros intentos la visión que ofrecen es externa, poco profunda, obedeciendo a un estereotipo propio de los postulados de la citada filosofía positivista.

Esto explica porqué Romerogarcía representa en su novela un paisaje siempre hermoso, diferente a como representa a los seres humanos que lo pueblan; estos seres y sus conflictos contrastan con la belleza del paisaje. En consecuencia, además de resaltarlos por medio de sus intrínsecas cualidades plásticas, el paisaje es sobrevalorado por el efecto de una contraposición con los seres humanos.

El último ejemplo a citar es la novela **En esta país!...** la cual se publica en 1920, pero fue escrita con anterioridad. Si se toman en cuenta los datos ya señalados: en 1910, había ganado un segundo lugar en un concurso celebrado en Argentina; luego, en 1916, obtuvo un primer lugar en otro concurso realizado específicamente en Buenos Aires. La obra corresponde a un período en que la novela criollista ya está arraigada, constituyendo un magnífico ejemplo de este movimiento al punto de ser considerada una de las obras más representativas.

La acción se desarrolla en una hacienda conocida como "La Floresta", cercana a los Valles de Caracas. Es decir, como corresponde a la temática de esta literatura, se desarrolla en el medio rural, donde el idilio de una pareja principal es el eje de la trama. Otro tema de la novela es el de la guerra, con su clima perturbador y violento, presentado como único mecanismo de ascenso social para una nueva clase emergente[80] en ese momento histórico.

El paisaje que presenta Urbaneja Achelpohl en su novela **En este país!...** se circunscribe a la ciudad de Caracas y los valles cercanos. Un protagonista de importancia será el cerro El Avila-Guariarepano, según vocablo indígena-, considerada además la montaña tutelar de Caracas, la cual estará presente como una constante en la narración. Muchas veces, no se describe la presencia de la montaña, pero los personajes abatidos por las preocupaciones establecen comparaciones entre sus sentimientos y la montaña.

Igualmente, hay alegoría en la citada novela donde El Avila-Guariarepano tiene semejanza con un ser humano; tal y como a continuación puede constatarse:

> Los ventolines de Catia La Mar y las brisas de Petare, engolfados en la profunda quebrada de Tipe, se daban de topetonazos: esos dos eternos enemigos que se disputan el dominio del valle, que enroscados como dos boas, se acometen como dos toros salvajes. Si triunfan las brisas de Petare, el cielo se torna azul, el aire se diafaniza, la montaña se despeja, y el viejo del Avila aparece con toda su majestad, con sus arrugas de piedra, dominando el valle que sonríe. Y si los ventolines de Catia logran vencer, allá le van sedeñas nubes a la montaña, aires húmedos y cortantes, y tristezas para el valle, que antes parece un paisaje del norte helado, que no de la Tórrida (subrayado nuestro)[81]

La humanización se hace extensiva a todo el paisaje, pues es obvio cómo los vientos resultan ser dos contendores enfrentados en una lucha, en la cual sólo uno será el triunfante; no obstante, si acaso triunfan los ventolines, su triunfo ocasionará tristeza al valle. Esta última imagen remite al poeta Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), quien en su poema "Vuelta a la Patria", escrito en 1876,

después de anunciar que llegó "a una tierra muy lejos de la mía"[82], expresa:

> Hallé nieblas y ábregos y un frío
> Que helaba los espacios y las almas[83]

Debe explicarse el porqué se insiste en comentar la literatura del momento, en este caso poesía, pero si no se conoce el poema de Pérez Bonalde y la enorme influencia que ejerció sobre las generaciones posteriores por la identificación que los caraqueños establecieron con dicho poema, no se explicaría entonces porque el cerro El Avila-Guariararepano se convierte en el motivo más representado en la pintura de paisaje. El culto y la obsesión por dicho tema es por demás evidente en la pintura venezolana de las primeras décadas del siglo XX.

Retornando a la cita del poema, se constata que ciertamente Pérez Bonalde vivió exiliado en el "helado" norte. Contrastando con dicha calificación está la "Tórrida" que es la forma como denominará muchas veces Urbaneja Achelpohl al país y a la zona tropical, tal como la nombró también Andrés Bello en su "Silva". Es decir, la presencia de los primeros americanistas se percibe en muchas de las descripciones tanto de Urbaneja Achelpohl como otros autores del criollismo.

Sin embargo, Urbaneja Achelpohl subjetiviza mucho más el paisaje y sus elementos. No sólo es el escenario donde se desenvuelven los personajes, sino que es otro personaje. El paisaje

incide incluso en la siquis de los mismos, produciendo efectos o sensaciones. Ejemplo de ello se presenta en la siguiente narración:

> ... ante aquel lienzo de matices diversos, Josefina paseaba su ojos, deslumbrados por los fulgores del sol, de las vegas a las lomas y de allí a las sierras azulosas. Vése surgir allá en una rinconada, en la estribazón de los cerros, la población de Macarao, donde crece salvaje el membrillo, prospera la verde manzana y los duraznales todo el año ostentan su fruto pardo y el moreno. Hacia ese lado, aún en lo angosto y tortuoso del valle, el de Antímano, a la falda del cerro, agazapadito en torno a la blanca torrecilla de su iglesia. Más acá, encaramado en su colina, cubiertas las laderas de frondosas rosadas trinitarias el de La Vega, tierra clásica de los rojos bucares y de las porosas múcuras. Y perpetuando, terso, cristalino, bajo frondas de jabillos, bucares e higuerotes, entre cañaverales, que sacuden sus grises penachos como indios guerreros pensativos, ondula el Guaire, el hijo de dos impetuosos torrentes, el espejo de la comarca. (subrayado nuestro)[84]

El paisaje es prácticamente un lienzo con muchos matices. No es simple naturaleza, sino una pintura de exhuberantes colores que distinguen a los frutos y a las flores, que resaltan con el fulgor del sol que a la vez deslumbra a los ojos; es decir: la luz del trópico y sus efectos. Todos los escritores criollistas intentarán describir esos efectos y, por ende, plasmarlos con suficiente belleza literaria. Así mismo los pintores de este período, intentaban captar el color y la luz local, recuérdese los denominados pioneros del paisaje, pero esto lo lograran plenamente los pintores integrantes del Círculo de Bellas Artes, quienes en 1912 iniciaron la renovación de la pintura venezolana de aquel entonces.

A la percepción telúrica de Urbaneja Achelpohl, se puede añadir cierta referencia inconsciente de la historia patria, puesto que la referencia de sacudir "sus grises penachos como indios guerreros",

no es sólo una metáfora. Debe recordarse que en el valle de Caracas, ese mismo que increíblemente se describe, irreconocible hoy en día por el caos urbanístico, en ese valle precisamente combatieron valerosamente los indios Caracas, y sólo después de vencerlos, pudo fundarse la ciudad de Santiago de León de Caracas.

En el párrafo citado Urbaneja Acehlpohl describe el Avila-Guarariarepano azul y no de otro color, como lo destacó igualmente Péres Bonalde:

> Poco a poco del seno
> Destacándose va del horizonte,
> Sobre el éter sereno
> La cumbre azul de un monte[85]

Así evocó en el citado poema "Vuelta a la Patria", que pasó a ser una referencia inevitable por cuanto dicho poema se incorporó a la historia afectiva de los caraqueños, si se permite tal concepto.

Es necesario señalar, que ciertas circunstancias de la vida de Pérez Bonalde explican la emotividad de su poema. Por dos veces, vivió el exilio.

Obviamente, estas circusntancias condicionan su visión de la patria y, por ende, del paisaje. El crítico literario Edoardo Crema hizo un excelente análisis del poema[86]. Primero explica, en base a un estudio del ensayista Santiago Key Ayala, que Pérez Bonalde no

compuso el poema al desembarcar en el puerto de La Guaira, sino cuando navegaba hacia Puerto Cabello[87]; por lo tanto, Pérez Bonalde no tenía ante sí la vista del Avila. A tal respecto, el mismo Edoardo Crema precisa lo siguiente:

> ...El descubrimiento de Key Ayala tiene una importancia trascendental, en cuanto, si la imaginación inspirada en el Amor a la Patria debía aligerar los colores y las formas del paisaje, era mejor para ello contemplar una imagen interior de este paisaje, que al paisaje mismo en su realidad presente. Había sido algo difícil, o sin más imposible, que Pérez Bonalde viera los montes siempre azules, como aparecen el poema; si él hubiera descrito esos montes en el instante en que los atravesaba; o habría sido posible sólo en el caso en que él, atravesando el Avila, se sumiera en un mundo interior sin ver nada de la realidad como acontece a muchos viajeros...[88]

Se hacen estas referencia de Pérez Bonalde por las similitudes que presentan posteriormente Urbaneja Achelpohl en su obra, sobre todo cuando describe el Avila. Podría decirse que en parte su visión de Caracas y del citado cerro está condicionada por la de Pérez bonalde. Más aún, la cita de Crema resulta importante porque evidencia la idealización de los colores. Se diría que lo planteado por Crema se hace evidente al confrontarlo con el poema. Esta visión, también trasciende a la pintura, así tenemos dos obras de Arturo Michelena: "Paisaje del Paraíso" de 1896 y "Paisaje de San Bernardino", sin fecha, en las cuales representó al cerro de color azul, color que no correponde al real. Esto demuestra la relación existente entre la literatura y la pintura en ese periodo, no sólo en cuanto a la temática, sino también a la percepción misma de la naturaleza.

Igualmente Urbaneja Acehlpohl en su citada novela, describe a la ciudad de Caracas de la manera siguiente:

> Y casi equidistante de los extremos, como blanca garza en su nidal de juncos, sobre las suaves pendientes de las altas cuestas del empinado Avila, con sus altos y sus bajos, surcado por profundísimas quebradas, Caracas, bajo la inmensa comba azul, ligeramente gris, en contraste con toda la escala de los verdes, desde el verdín de los primeros brotes al verdinegro sombrío de la montaña, que se enrojece cuando comienza a florecer el rosal salvaje, la rosa montañera. Caracas, la amada de los poetas, la deseada de los guerreros, con sus erguidas torres, sus techumbres rojas, sus esbeltos chaguaramos, sus saucedales melancólicos; ciudad de transparencias y neblinas, que triste sonríe al sol en la algazara de la fiesta, sus mañanas son vaporosas, risueñas, cual la primavera de la vida; sus tardes tristes cual largo invierno de los años [89].

Esta imagen es muy parecida a la de Pérez Bonalde. En su ya citado poema, el poeta dejó también plasmada una visión de Caracas, consagrada posteriomente con particular devoción, quizás porque la ciudad perdió después violentamente su fisonomía. Al efecto, el poeta legó como visión inolvidable:

> Caracas allí esta; sus techos rojos,
> Su blanca torre, sus azules lomas
> Y sus bandas de tímidas palomas
> Hacen nublar de lágrimas mis ojos!
>
> ¡Caracas allí está! Vedla tendida
> A las faldas del Avila empinado,
> Odalisca rendida
> A los pies del Sultán enamorado.[90]

Es la imagen que con preferencia escogerán, posteriormente, la mayoría de los pintores del paisaje de Caracas, es decir la ciudad tendida al pie del Avila. No les interesó presentar un sector de la ciudad, o sus calles o sus problemas; si bien es cierto, que cuando

se impone la pintura de paisaje Caracas aún convervaba su fisonomía colonial, y sus casas de techos rojos, también es cierto que existían numerosos problemas sociales, sin embargo se prefiere la imagen dela cuidad poetizada por Pérez Bonalde, lo cual obviamente indica una visión sublimada o idealizada de la ciudad.

El que prefiera casi obsesivametne la representación del Avila y la representación de la ciudad de Caracas según la imagen comentada con anterioridad, sólo es una constatación de lo que tantas veces se ha planteado en éste capitulo: la relación entre la literatura criollista y la pintura de ese momento. Dicha relación es la explicación a que el tema del paisaje se vaya haciendo el tema preferente de la pintura venezolana, entre los años 1890 y 1912 aproximadamente, hasta lograr imponerse a partir de 1912 con la fundación del círculo de Bellas Artes.

Luego de comentar la relación literatura-pintura es pertinente plantear el concepto de lo **nacional** en el periodo estudiado, porque la vigencia de temas venezolanos, entre estos el paisaje, en la literatura y la pintura es una consecuencia de dicho concepto. Definir lo nacional es tarea harto difícil. Por ello, en razón a la temática en estudio, sólo se intentará explicar lo que entendieron como nacional los llamados escritores criollistas. Algo ya se explicó a través de las descripciones del paisaje contenidas en algunas de sus obras.

Podría decirse, en primer lugar, que la referencia de lo nacional era simplemente cosas de la propia tierra, por ejemplo: representar a la naturaleza venezolana. Pero ¿Cuál naturaleza se representaba? Generalmente, la del valle de Caracas y de otros valles cercanos, así como distintas regiones de los Estados vecinos: Miranda, Aragua y Carabobo; incluyendo particularmente algunas ciudades de aquellas comarcas. Para entonces, lo nacional en la literatura se circunscribía en la práctica a un ambiente rural en la referida zona geográfica, pues, salvo contadas excepciones, las novelas de la época no tienen como ambiente a la región andina, la llanera, la oriental o la selva. Estos escenarios aparecen reproducidos en la novela aproximadamente hacia los años veinte del presente siglo. La vida de la ciudad pocas veces resulta ser una protagonista en las obras; se le refiere una que otra vez, y casi siempre para establecer un contraste con el ambiente rural.

En las primeras obras del criollismo, sobre todo en las de los que sentaron las bases del movimiento, el país aparece reducido al ámbito de la región central y a la esfera de la vida campesina. La vida de la ciudad no era el modelo adecuado para conformar la idea de lo nacional, por lo que el escenario se traslada al ámbito rural, aunque subyacente hay referencias que aluden a la ciudad de Caracas, la cual se concibe como el centro de todos los males, pero también del poder. En la pintura la relación se hace a través del Avila, ya que el cerro está ubicado en Caracas, pero de ella generalmente solo se representan sus techos rojos, se podría decir que está sometida

a la presencia del Avila y que sólo percibimos su exterior-superior, los techos, mas no su interior porque nos revelaría sus lacras.

En base a los ejemplos de las novelas de **Zárate y Peonía** y **En este país!...**, lo venezolano puede ser definido por medio de los siguientes esquemas:

1) Naturaleza-ámbito campesino-hombre

a lo que se opone

2) Ciudad-ámbito urbano-hombre.

En el primer esquema, los elementos indicados son prácticamente *desconocidos para el escritor, apenas los está descubriendo, de ahí* quizás el afán de estudiarlos y caracterizarlos. En cambio, el segundo esquema comprende elementos en cierto modo conocidos, los cuales considera con defectos y vicios: obviamente, no le satisfacen, y por ello su rechazo. Con estas dos concepciones se construye un universo de imágenes. Los criollistas trabajarán y desarrollarán sus obras en base al primer esquema, intentando aportar el mayor número de datos sobre aquel mundo que es centro de su atención. Por eso se hace necesaria una catalogación de esos datos aportados, sobre todo por la introducción del habla coloquial del campesino venezolano, con sus modismos particulares, es decir, el uso de venezolanismos.

Desde el punto de vista cultural, en la novela del criollismo se incluyen diversas costumbres del medio rural venezolano. Se

describe lo referido al cultivo de la tierra y a la crianza de los animales, así también las fiestas típicas de carácter religioso, como el velorio de la Cruz de Mayo y el Velorio de un niño; al igual que fiestas profanas como los bailes de joropos.

El inventario sobre la cultura popular incluirá la descripción de la música, ya sea la de fiestas patronales, como la de fiestas privadas. Particularmente, se describen las coplas, las canciones y los diferentes bailes, nombrándose además los instrumentos musicales.

En propiedad, los criollistas lograron un inventario de las costumbres y formas de vida del campesino de la región central de Venezuela, lo cual suponía una tipificación del pueblo venezolano. Ahora bien, ¿cómo pensaba ese pueblo?; inclusive, ¿cómo era internamente?. Poco se sabe en realidad a través de los ejemplos estudiados. Sólo Urbaneja Achelpohl, con algunos de sus personajes, presentará una idea aproximada de la subjetividad del campesino venezolano.

Puede afirmarse que una de las grandes fallas de la novela criollista fue la de esa visión estereotipada de lo venezolano, la cual se ajusta a los postulados de la ideología de los escritores, que no es otra sino la del positivismo. Lograron en verdad un inventario de cosas externas que se suponían representaban al pueblo; aunque la siquis, el pensamiento que se expresa propiamente, es el de los representantes de otras clases, conformadas por profesionales

universitarios, escritores, artistas, militares y políticos. Estos son los que proponen nuevas ideas e imponen por consiguiente su visión del país.

Tal características de la novela criollista es quizá su falla también en el aspecto literario. Al respecto, el crítico José Napoleón Oropeza, en su obra **Para fijar un rostro: notas sobre la novelística venezolana actual**, al analizar específicamente las novelas criollistas, indica como defectos los siguientes:

> ...Adolece de un mal común: los texto escritos son totalmente cerrados, carecen de una escritura que permita al lector participar creativamente. Los escritores de ese primer período se limitaron a observar la realidad externa y creyeron ser fieles a la venezolanidad si en sus obras hablaban de paludismo, alpargata, fiebre amarilla, rastrillo, auyama, cotiza, etc..; si cantaban o exaltaban las virtudes de nuestro paisaje (mucho más hermosísimos en la realidad que en las novelas) o si planteaban los problemas de la tierra (definitivamente insolubles gracias a la falta de imaginación y bondad de nuestros gobernantes desde entonces a la actualidad), los problemas de la Venezuela rural. Pareciera, en última instancia, que ignorasen la cosmología del sueño o que, simplemente, no tuviesen capacidad de entregarnos otra palabra, el otro sueño[91]

Según el citado crítico, en las novelas de estos escritores, el lenguaje es discursivo, pedagógico, es decir: "lenguaje puramente hablado y no plasmado[92]. A la vez, piensa que la intencionalidad de tales escritores rebasa la capacidad de estructurar una novela por sí misma; además, expresa que ellos intentaron:

> ...escribir sobre nuestra realidad, mirándola desde los ojos de un romántico europeo de comienzos del siglo pasado y, para colmo tratando de darle forma artística a las ideas del positivismo[93].

Interesa explicar la relación de las ideas positivistas en la conformación de la idea de lo **nacional** en el periodo aludido, porque dicha concepción privará, por lo menos, durante las tres primeras décadas del siglo XX y porque la mayoría de los críticos que propulsarán la renovación de la pintura venezolana, apoyando la pintura de paisaje, cuyo desarrollo se logra en la segunda década del siglo XX, serán portavoces de dichas ideas.

Vale decir que la importancia de las ideas positivistas en Venezuela ha sido ampliamente estudiada[94]. Dicho enfoque se inició en el campo de las ciencias aplicadas, extendiéndose luego a las disciplinas de carácter sociológico, jurídico, historiográfico y político.

En razón de tales estudios se afirma que en el país existió una corriente inspirada en el pensamiento de Herbert Spencer y Augusto Comte, aunque no se puede hablar en propiedad de una escuela. De acuerdo al escritor Pedro Grases, esta corriente implicaba:

> ... un clima, un modo de pensar y de considerar las disquisiciones científicas, sociológicas, políticas o históricas. Es un nuevo estilo en la cultura del país (reacción indudable frente a la ideología romántica), que impregna la vida intelectual y da un modo de ser característico a un buena parte de cuanto se produce en el transcurso de más de medio siglo en Venezuela[95].

De igual manera, Arturo Sosa, en su obra **Pensamiento Político Positivista Venezolano**, explica que, desde finales del siglo XIX, se impone el "paradigma positivista" como una forma de pensamiento en

Venezuela[96]. Este paradigma comprendía en cuanto a pautas lo siguiente: el determinismo, el evolucionismo, la raza como elemento que define el comportamiento del pueblo, la confianza en la educación como forma de cambio, la libertad como finalidad y la realización de las aspiraciones liberales. La evolución de las ideas positivistas en Venezuela se sucede en tres etapas; precisamente, en la tercera logra imponerse como un paradigma del pensamiento, lo cual corresponde a los años finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX [97]. El escritor Domingo Miliani indica el año de 1866 como un hito de la difución de las ideas positivistas en el país; podría decirse además que estas ideas dotaron a los intelectuales venezolanos de un método con el cual podían proceder a la gran revisión de nuestra realidad socio-histórica y también literaria. El año de 1866 corresponde de igual modo a la fecha del discurso pronunciado en la Universidad por el joven Rafael Villavicencio (1837-1920), quien arremetió contra el saber tradicional, citando a "los verdaderos hombres de ciencia: Demaye, Cabdui, Bastiat, Augusto Comte, Littré, etc.[98]".

Además del joven Villavicencio, se considera a Adolfo Ernst (1832-1899) como otro propulsor del positivismo en el país. Ambos, desde sus cátedras universitarias, se dedicaron a propagar las ideas positivistas, suscitando fuertes polémicas y oposición, pues aquellas ideas no eran del agrado del clero. A consecuencia de ello, el positivismo derivó hacia posiciones políticas, convirtiéndose en liberal, protestativo y anticlerical. Esta derivación fue lo que dio

"contenido y teoría al liberalismo antiteológico de la época Guzmancista", según palbras de Mariano Picón Salas.[99]

La actividad de Adolfo Ernst es particularmente importante. Entre 1865 y 1898, publica innumerables trabajos sobre temas científicos y se preocupa por su difusión en el exterior, al igual que la divulgación de la literatura nacional. La influencia del grupo al qu pertenece rebasa al recinto universitario y se proyecta en la sociedad. Prueba de ello, es la creación de la "Sociedad de Ciencias Físicas Naturales" (1877) y de la "Sociedad de Amigos del Saber" (1882). Esta influencia de las ideas positivistas induce a la investigación de la naturaleza venezolana y a la investigación de la flora y la fauna de la misma; recuérdese que el mismo Adolfo Ernst escribió artículos sobre plantas venezolanas, prestándole especial atención a la **cattleya mossiae**, "la flor de mayo", su favorita, y la cual se convirtió en uno de los temas representados en la pintura nacional. Asimismo, las innumerables excursiones que se realizaban para explorar islas, cerros y ríos fueron plasmadas por Ramón Bolet Peraza y algunos pintores extranjeros que se encontraban en el país en el momento.

Una segunda generación de positivistas comprende a autores nacidos entre los años 1860 y 1870. Entre ellos destacan Luis Razetti (1862), Lisandro Alvarado (1858-1926) y José Gil Fortoul (1861); todos ellos se dedicaron a las ciencias sociales: etnología, antropología, sociología, política. Otros autores dirigieron su

atención hacia las actividades literarias, como es el caso de Manuel Vicente Romerogarcía, ya citado con amplias referencias.

Una tercera generación de positivistas estaría integrada por Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), Pedro Manuel Arcaya (1874-1958), José Ladislao Andara (1876-1922), Elías Toro (1871-1918), José Angel Rivas (1873-1930), Julio César Salas (1870-1933) y Samuel Darío Maldonado (1870-1925).

La influencia del positivismo se hace extensiva a la literatura, conduciendo al realismo y al naturalismo. En esta línea, destacan los escritores: Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Jesús Semprúm (1884-1931), quien realiza una extensa e intensa actividad de crítica, y Rómulo Gallegos (1884-1969). Por último, respecto a la importancia del positivismo en Venezuela, cabe citar la siguiente opinión del escritor Arturo Uslar Pietri:

> Puede decirse que el positivismo determina una época de florecimiento de las ciencias y las letras en Venezuela. Bajo su influencia más o menos pura o directa, entre 1883 y la primera guerra mundial, se rehace la historiografía nacional, se inician investigaciones etnográficas y antropológicas, comienzan los estudios sociológicos, se extiende el criollismo literario y se despierta el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal en un grado que recuerda el de las generaciones que a fines del siglo XVIII buscaron ávidamente en las fuentes europeas las ideas de la ilustración[100].

En conclusión, se podría decir que la concepción de lo nacional, en el período estudiado, es una construcción ideológica del positivismo, por medio de uno de sus recursos más eficaces: la literatura criollista, cuyos máximos representantes, como ya se ha

explicado, eran portavoces justamente de dichas ideas. Esa concepción estableció una dualidad: por una parte se creaba una idea maniquea del país y del hombre venezolano y por otra parte se exaltaba lo autóctono, dándosele un gran valor a la naturaleza venezolana, al paisaje y a todo lo que se considerase elementos criollos. Esto fue lo que hizo posible que paulatinamente los pequeños temas de lo cotidiano, del detalle fuesen representados en la pintura, sustituyendo a los temas épicos, por eso se plantea este período como de transición en la pintura venezolana. Igualemente esta situación explica porqué irrumpe con fuerza, en los comienzos de la segunda década del siglo XX, el tema del paisaje, lo cual coincidió con el cambio político que se dio en Venezuela al instaurarse en el poder una dictadura cuyo soporte ideológico se lo proporcionara también el positivismo.

NOTAS

1 CALZADILLA, Juan y ERMINY, Perán. **El paisaje como tema en la Pintura Venezolana.** Caracas: Compañía Shell de Venezuela, 1975, p.36.

2 CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar.** Caracas.IDEME,1968. Tomo I pp.208-308.

3 Cfr. **El Cojo Ilustrado.** Caracas: 1 de septiembre de 1905. Año XIV, Nº 329, p.560; así también, **El Cojo Ilustrado:** 1 de Octubre de 1905. Año XIV, Nº 331, p. 62.

4 Cfr. BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela:Epoca Nacional.** De Lovera a Reverón. tomo II, p. 198.

5 Cfr. CALZADILLA, Juan. PAEZ, Rafael. **Cristóbal Rojas.** Caracas: EDIME, 1986. Tomo I,p. 203.

6 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 204.

7 Ibidem, p. 208.

8 DA ANTONIO, Francisco. **Textos sobre Arte.** Caracas: Monte Avila Editores, 1980. p.87.

9 GOSLINGA, Cornelis ch. **Estudio biográfico y Crítico de Arturo Michelena.** p. 135.

10 Ibidem, p.136.

11 Ibidem, p.139.

12 PAEZ, RAFAEL. **Arturo Michelena**. Caracas: EDIME, 1968. TomoI, p.74

13 PLANCHART, Enrique. **Arturo Michlena, 1863-1898:** Catálogo y Estudio. Caracas: Ministerio de Educación Nacional, 1948. p.11

14 PAEZ, Rafael. **Op. cit.** p.68.

15 PLANCHART, Enrique. **Op. cit.** p.7

16 Ibidem.

17 HERNANDEZ SERRANO, Manuel (coordinador). **Diccionario de las artes visuales en Venezuela.** Caracas: Monte Avila Editores, 1985. Tomo II. p,340 (Colección Temas Venezolanos).

18 **Cfr. El Cojo Ilustrado.** Caracas: 1 de Septiembre de 1907. Año XVI, Nº 377. p.512

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 **Cfr. El Cojo Ilustrado.** Caracas: 15 de agosto de 1906. Año XV, Nº352, p.517.

22 Ibidem, p.5256.

23 Ibidem.

24 Ibidem, p.533.

25 Cfr. MARQUEZ CAÑIZARES, Augusto. Federico Brandt. **Catálogo de la exposición retrospectiva de Federico Brandt.** Caracas: Museo de Bellas Artes, 1972. p.25.

26 Ibidem.

27 NORIEGA, SIMÓN. **Conferencia sobre el modernismo.** Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febes", p.11

28 Cfr. MARQUEZ CAÑIZARES, Agusto. **Op. cit** p.25.

29 BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p.243.

30 CALZADILLA, Juan y DIAZ LEGORBURU, Raúl. **Palacio Municipal de Caracas.** Caracas: Concejo Municipal del Dtto. Federal, 1975 p. 149.

31 La Exposición fue reseñada en los siguientes artículos: "Por los dos lados están pintados los cuadros de Jesús María de Las Casas". **El Nacional.** Caracas: 17 de abril de 1967. Año XXIV, Nº 8486, p.D-11; Alejandro Otero Rodriguez, "Jesús María de Las Casas, pintor entre dos épocas". **El Nacional.** Caracas: 30 de abril de 1967. Año XXIV, Nº 8499, p.A-4; "Jesús María de Las Casas, un pintor casi desconocido". **Indice Literario: El Universal.** Caracas: 16 de abril de 1967. Año LVIII, Nº20775, p.2; Rafael Ginnari. "Puntos de fuego. Jesús María de Las Casas, en la Sala Mendoza". **Indice Literario: El Universal.** Caracas 30 de abril de 1967. Año I, Nº30; "Jesús María de Las Casas un paisajista solitario". **Papel Literario : El Nacional.** Caracas: 16 de abril de 1967. Año XXIV, Nº 8485, p.2; "El pintor de Las Casas un nuevo clásico del siglo XIX se da a conocer hoy en la Galería Mendoza". **El Nacional.** Caracas: 16 de abril de 1967. Año XXIV, Nº 85, p.D-3; José Antonio Rial. "Jesús María de Las Casas treinta años de pintura contemporánea de un artista venezolano desconocido. **Indice Literario: El Universal.** Caracas: 30 de abril de 1967, p.7; José Guillermo Schael. "Un pintor de Cacaras. Nota al margen de la proclamación del Dr. Caldera". **El Universal.** Caracas: 17 de marzo de 1967. Año LVIII, Nº20776, p.26.

32 CALZADILLA, Juan. "Jesús María de Las Casas. 1854-1926". Texto para el Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Eugenio Mendoza. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1967. p.25.

33 Ibidem.

34 Ibidem, p.30.

35 CALCAÑO, José Antonio. **La ciudad y su música.** pp.364-365.

36 CALZADILLA, Juan y ERMINY, Perán. **El paisaje como tema en la Pintura Venezolana.** Compañia Shell de Venezuela, 1975,. p. 49.

37 Cfr. **El Cojo Ilustrado.** Caracas: 1892. N°1, p.333

38 OTERO RODRIGUEZ, Alejandro. Jesús María de Las Casas, pintor entre dos épocas. **el Nacional.** Caracas: 30 de Abril de 1967. año XXIV, N° 8499, p.A-4.

39 *Ibidem.*

40 Ibidem.

41 Entre los numeroso estudios sobre la literatura venezolana se sugieren consultar los siguientes: Rafael Angarita Arvelo, **Historia y Crítica de la Novela Venezolana**, Berlín,1938; Pedro Pablo Barnola, **Eduardo Blanco creadro de la Novela Venezolana:**(Estudio crítico de su novela Zárate), Bogotá, 1954; Edoardo Crema, **Interpretaciones Criticas de Literatura Venezolana**, Caracas, 1950; Pedro Díaz Seijas, **La Antigua y la Moderna Literatura Venezolana**, Caracas 1966; y del mismo autor, **Historia y Antología de la Literatura Venezolana**, Caracas, 1953; Juan Darío Parra, **Origenes de la novela Venezolana** Maracaibo, 1973; Julio Planchart, **Reflexiones sobre Novelas Venzolanas**, Caracas, 1927; Gonzalo Picón Febres, **La literatura Venezolana en el Siglo XIX**, Caracas, 1906; Dilwyn F. Ratclift, **La prosa de Ficción en Venezuela**, Caracas, 1929; Osvaldo Larrazábal Henríquez, **Historia y Crítica de la Novela Venezolana en el Siglo XIX**, Caracas, 1980; José Napoleón Oropeza, **Para fijar un rostro: notas sobre la novelística venezolana actual**, Caracas, 1984.

42 BARNOLA, Pedro Pablo. **Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana:**(Estudio Crítico de su novela Zárate), Bógota, Cooperativa de Artes Gráficas, 1954.

43 Cfr. USLAR PIETRI, Arturo. **Letras y Hombres de Venezuela.** México: Fondo de Cultura Economía, 1948: PICCN SALAS, Mario. **Estudios de Literatura Venezolana.** Madrid: EDIME, 1961.

44 PICON SALAS, Mario. **Op. cit.** p. 73.

45 USLAR PIETRI, Arturo. **Op. cit.** p. 87.

46 BARNOLA, Pedro Pablo. **Op. cit.** p.33.

47 Ibidem. p. 34 el autor ofrece un cuadro de las novelas publicadas entre 1844 (**Boves**) y 1882 (**Zárate**), incorporando otros títulos importantes.

48 LARRAZABAL HERRIQUEZ, Osvaldo. **Historia y crítica de la novela venezolana en el siglo XIX.** Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1980. p. 151.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 Ibidem, p. 152

52 Ibidem, p.153.

53 BARNOLA, Pedro Pablo. **Op.cit.** p.74

54 CREMA, Edoardo. **Interpretaciones críticas de literatura venezolana.** Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1950. p. 101.

55 USLAR PIETRI, Arturo. **Op cit.** p. 123. En cuanto al costumbrismo, Mariano Picón Salas en su ensayo "Venezuela: Algunas gentes y libros": acota lo siguiente:"La terapéutica de la exageración y la sensiblería- enfermedades de todo romanticismo- es un nuestra literatura criolla el 'cuadro de costumbre' en que los escritores de 1840 - y uno de ellos contanta gracia y vigor como Daniel Mendoza- empiezan el inventario de tipos populares que, en crudo lenguaje de la calle caraqueña o de la vaquería llanera, viven su vida especialísima o vuelcan su juicio sobre la injusticia, arbitrariedad y el abuso que soportan los venezolanos. Si el 'Costumbrismo' es a veces humorismo, frecuentemente ejemplariza las 'modalidades' de nuestro siglc XIX": PICON SALAS, Mariano (et al.). **Venezuela independiente: 1810-1960.** Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962. pp 11-12. El mismo autor explica que el contraste entre campo y ciudad, presente en la literatura posterior, deriva del llanero Palmarote, creación de Daniel Mendoza, lo cual se manifiesta en las penalidades que sufre el campesino venezolano, víctima de las continuas

"revoluciones" que asolaron el país y objeto del engaño de los caudillos que llegaban al poder. Concluye afirmando:"Los costumbristas-moralistas, desde Daniel Mendoza hacia 1860 hasta Jabino a fines del siglo, recogen en rasgos ágiles la tipología de un vario mundo venezolano de ignorancia, malicia, viveza, desengaño y frustación de que daba pocas veces noticias la prosa académica de los doctores..." Loc. cit., p.12.

56 En la obra **Contribución a la bibliografía de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl** de Lyl Barcelo Sifontes (Caracas, 1962), se incluye toda la bibliografía existente sobre este autor.

57 URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. Sobre Literatura Nacional. **COSMOPOLIS.** Caracas: mayo, 1895. Nº 10, pp.21-23; Más sobre Literatura nacional.
COSMOPOLIS. Caracas:junio 1895. Nº11, pp.50-75

58 URBANEJA ACHELPOHL. Luis Manuel. **Sobre Literatura Nacional Op. cit.**, p. 21.

59 Ibidem.

60 Ibidem, p.22

61 Ibidem, p.23

62 URBANEJA ACHELPOHL. Luis Manuel. **Más sobre Literatura Nacional. Op. cit.** p. 50

63 Ibidem.

64 Ibidem, p. 51

65 Ibidem.

66 Ibidem.

67 Ibidem, p. 52

68 Ibidem, p. 53

69 Ibidem, p. 57

70 URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **Selección de Cuentos.** Caracas: Monte Avila Editores, 1975. p. 12

71 BLANCO FOMBONA, Rufino. **Cuentos Americanos.** París: Garnier Hnos., 1913. p. s/n.

72 Eduardo Blanco nació en Caracas en 1839, y murió en la misma ciudad en 1912. Estudió en el colegio "El Salvador del Mundo", bajo la dirección de Juan Vicente González. El joven Blanco aprendió varios idiomas, entre estos francés, lo que explica en parte la influencia recibida de la literatura francesa. Se inició tempranamente en la carrera militar, ejerciendo el cargo de edecán del general José Antonio Páez; en 1861, fue inclusive coronel de su estado mayor. La afición militar y la oportunidad de oír narrar la batalla de Carabobo de los propios labios del general Páez, incentivaron en Blanco su amor por los hechos de la guerra de independencia. Años más tarde, escribe la novela **Zárate**. Publicó otros travallos literarios como: **"Cuentos Fantásticos: Vanitas Vanitais"** (1882), **"Una noche en Ferrara"** (1875), **"José Félix Ribas "**(1892), **"Lionfort"** (drama en tres actos) (1879), **"Fauvette"**(1905) y otros cuantos, escribió también cuadros costumbristas. Ejerció el periodismo colaborando en revistas como **EL SEMANARIO, LA ENTREGA LITARARIA, LA CAUSA NACIONAL Y EL COJO ILUSTRADO.** Se cuenta además entre los fundadores de la Academia Nacional de la Historia, en la cual ocupó una silla en 1889. Desempeñó el cargo de Ministro de Instrucción Pública. En 1911, se le hizo un homenaje público en reconocimiento a su actividad intelectual. Cfr. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". **Diccionario Genral de la Literatura Venezolana.** 2ª Ed. Mérida (Venezuela): Autor, 1987. Tomo I, pp. 80-81.

73 BLANCO, Eduardo. **Zárate** Caracas: Ediciones Villegas, 1956. pp.5-6(Colección Maracapana)

74 Ibidem, p. 100

75 Ibidem, pp. 12

76 Ibidem.

77 Ibidem, p. 14

78 ROMEROGARCIA, Manuel Vicente. **Peonía.** Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación 1952. p.17, (Biblioteca Popular Venezuela, 46).

79 Manuel Vicente Romerogarcía está considerado ciertamente como uno de los principales exponentes del positivismo en la literatura venezolana. Sobre el particular, véase: GRASES, Pedro y PEREZ VILA, Manuel (directores). La Doctrina Positivista. **Pensamiento Político Venezolano del siglo XIX:** Textos para su estudio. Caracas. Presidencia de la república, 1961. Vol 13, tomo I.

80 Cfr. MACHT DE VERA,Elvira. **La crítica social en tres novelas venezolanas: Vidas Oscuras, En este país!..., Cubagua.Caracas:** Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1978. p. 36 y 55.

81 URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **En este País!...** Caracas; Ediciones del Ministerio de Educación, 1950. p. 60 (Biblioteca Popular Venezolana, 38)

82 PEREZ BONALDE, Juan Antonio. **Vuelta a la Patria.** SUCRE, Guillermo (compilador). **Las mejores poesías venezolanas.** Caracas: Primer Festival del Libro Venezolano, (19). Tomo I p. 41 (Biblioteca básica de Cultura Venezolana, 38).

83 Ibidem.

84 URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **Op. cit.** p.61

85 PEREZ BONALDE, Juan Antonio. **Vuelta a la Patria Op.cit** p. 35

86 Cfr. CREMA, Edoardo. **Interpretaciones críticas de literatura venezolana.** Caracas: Universidad Central de Venezuela (19). pp. 53-67.

87 Ibidem, p.55. La referencia del estudio de Key Ayala aparece en una nota de pie de página.

88 Ibidem.

89 URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **Op. cit.** p.62

90 PEREZ BONALDE, Juan Antonio. **Vuelta a la Patria. Op. cit** p. 39

91 OROPEZA, José Napoleón. **Para fijar un rostro:** Notas sobre la novelística venezolana actual. Caracas: Vadell Hermanos Editores. 1984. p. 45

92 Ibidem, p.46

93 Ibidem.

94 En la obra **La doctrina Positivista** se incluye una amplia bibliografía sobre el tema. Véase: GRASES, Pedro Y Perez Vila, Manuel (directores). **Op. cit.** Tomo XIII (específicamente, la nota 1).

95 Ibidem, p. 13

96 SOSA, Arturo. **Ensayos sobre el Pensamiento Político Positivista Venezolano.** Caracas: Ediciones Centauro, 1985. p. 13 y ss.

97 Cfr. VILLAVICENCIO, Rafael. Discurso pronunciado en la ilustre Universidad en el acto de repartición de premios, el 8 de diciembre de 1866. Apud. Miliani, domingo. **La narrativa. Op. cit.** Tomo VIII, p. 197.

98 GRASES, Pedro y PEREZ VILA, Manuel (directores). **Op.cit.** Tomo I, p. 18.

99 Ibidem, p.. 18.

100 Ibidem, p.16.

5.EL CIRCULO DE BELLAS ARTES: EL TEMA DEL PAISAJE

5.1. VENEZUELA DURANTE LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX.

5.1.1. Situación político-económica.

El llamado Círculo de Bellas Artes desarrolló sus actividades durante la segunda década del siglo XX, correspondiéndose este período con la etapa de la consolidación del régimen dictatorial del general Juan Vicente Gómez (1857-1935). Al efecto, en 1912, cuando se funda el Círculo de Bellas Artes, el general Gómez tenía ya cuatro años detentando el poder, tras derrocar a su paisano y compadre: el general Cipriano Castro (1858-1924), quien había viajado al exterior para someterse a un tratamiento médico en 1908[1].

Las causas del ascenso al poder del general Juan Vicente Gómez no son precisamente un objeto de este estudio. Sin embargo, conviene analizar las características generales de la etapa aludida para comprender aquella sociedad, en donde un grupo de venezolanos se interesan por desarrollar actividades artísticas. En realidad, es un período muy controvertido de la historia venezolana, que ha sido objeto de interpretaciones interesadas tanto a favor como en contra, como bien explica la historiadora Yolanda Segnini en el prólogo de su libro Las Luces del Gomecismo[2]. En el referido prólogo, Segnini habla de la existencia de una especie de leyenda dorada sobre Gómez y el gomecismo, la cual fue sustentada desde el comienzo del régimen por sectores de la "intelectualidad go-

mecista". Igualmente, habla de una leyenda negra que fue creada a partir de la muerte del dictador por sus opositores, muchos de los cuales le sucederán posteriormente en el poder, utilizando dicha leyenda para justificar su fracaso en el ejercicio del mismo al apelar a la referencia gomecista como un límite imposible de rebasar. Puede decirse que la caracterización de gestión sangrienta, cruel y represora, así como la peculiar personalidad del tirano, su procedencia campesina y el tiempo desmesurado que permaneció en el poder —veintisiete años—, han contribuido a mantener esta última leyenda sobre el régimen, al punto de ser considerado como el más oprobioso de Venezuela en el siglo veinte.

Esta aclaratoria se hace necesaria, pues, desde el punto de vista de la historiografía oficial, dicho régimen representa una etapa de verdadero atraso. Se diría inclusive que difícilmente puedan encontrarse otros criterios para analizar aquel período en la mencionada historiografía.

Como se había ya explicado con respecto a Venezuela, el siglo XX comienza bajo el signo de la dominación del general Cipriano Castro, quien asumió el poder de facto en el año de 1899, después de una larga marcha que se inició en la región andina —en el occidente del país— y culminó en Caracas. A esta acción insurgente se le denominó Revolución Restauradora, contando con el apoyo y participación de muchos conterráneos andinos, generalmente procedentes de la región del Táchira, inaugurando así un largo período de dominación que se conoce con el nombre de "hegemonía andina", cuya prolongación fue hasta el año de 1945, bajo el mandato del general

Isaías Medina Angarita.

El gobierno del general Castro se caracterizó por una peculiar posición en favor del nacionalismo. Esta posición implicó un enfrentamiento con dos potencias de aquella época: Alemania y Francia, lo cual generó un bloqueo de los puertos venezolanos en 1902, en razón al cobro de las deudas contraídas por el país en el pasado. Así también, enfrentó a los banqueros criollos y a los viejos caudillos, quienes organizaron una "revolución" llamada Libertadora con el fin de derrocar al general Castro; el citado alzamiento fue derrotado por el gobierno y sus dirigentes enviados al exilio. Estos factores influyeron en cierto modo en el derrocamiento del caudillo andino, siendo suplantado en el poder por el general Juan Vicente Gómez, mediante un golpe de Estado que tuvo el apoyo fundamental de los Estados Unidos de Norteamérica y de ciertos monopolios internacionales[3]. En este sentido, el historiador Federico Brito Figueroa afirma lo siguiente:

> A esta situación sólo la perturbó la actitud nacionalista del Dictador andino Cipriano Castro, quien cometió muchos atropellos y abusos en el poder como la mayoría de sus antecesores, pero que tuvo una actitud digna y nacionalista ante las potencias extranjeras. Fue precisamente esta actitud suya lo que provocará su caída a través de un "golpe" manipulado y apoyado por los monopolios internacionales, quienes sin rubor instalaron en el poder a un lugarteniente de Castro, Juan Vicente Gómez, quien fue fiel garantía de los intereses de las potencias[4].

La etapa del mandato del general Gómez es una clave para la comprensión de la Venezuela contemporánea, por eso resulta de mucha importancia el análisis de algunos criterios sobre este perío-

do. Para Domingo Alberto Rangel, por ejemplo, la época llamada gomecista se caracterizó por la inmovilidad, al punto de que, en su libro Los Andinos en el Poder, titula un capítulo "La Siesta Gomecista", preguntándose insistentemente por qué este gobernante duró tanto tiempo en el poder. A su parecer:

> ... la inmovilidad nacional había llegado a ser tan profunda, que la muerte del Benemérito, como lo llamaba la literatura oficial de la época, se recibe con escepticismo y es necesario que salga la urna a la calle, entre armones de artillería y responsos de cura, para que la parálisis colectiva llegue a desentumecerse. Quizá porque en ese ataúd iba más de una etapa de nuestra historia que un hombre, su sangrienta dominación resultaría tan larga y trágica para Venezuela...[5]

Sin embargo, para Rangel, el mandato del general Gómez representa además la continuidad política de lo iniciado en 1899, es decir: sólo hubo un cambio de "jefe". De acuerdo con el mismo escritor, "... el nuevo gobierno venía a yuxtaponerse sobre las estructuras preexistentes (...) Con Juan Vicente Gómez siguieron los mismos hombres del 99 y quienes procediendo del Táchira, se habían incorporado posteriormente a los altos rangos de la administración..."[6]. Este factor de la procedencia regional es muy importante para dicho autor, considerándola inclusive como una de las causas principales por las que Gómez se mantiene en el poder. Según Rangel, la procedencia implicó un apoyo importante en las primeras décadas del régimen, "... Gómez rige el país hasta 1920, aproximadamente, con la activa anuencia de los andinos. Sus coterráneos, colocados en la administración, significan para él una fianza de segura ejecución..."[7].

No obstante, conforme al criterio del historiador Elías Pino Iturrieta, la procedencia regional no es el factor determinante del apoyo alcanzado por Gómez, sino más bien el tipo de empleados o de servidores que lo rodean. Particularmente, este empleado o servidor es un elemento que accede a la administración pública sin conciencia de la misma y sin conciencia del país. Este servidor —pues el calificativo de funcionario no es apropiado para definirlo— corresponde a un grupo de empleados fieles al dictador; por regla general, apunta Pino Iturrieta, tales empleados son:

> ... aquellos que probaron su eficacia en los tiempos iniciales mediante demostraciones de fortaleza en cualquier circunstancia. Su función no se reduce al cuidado de un aspecto específico de la administración, sino al gobierno pleno de una región en representación directa del Presidente. (...) Aunque en términos legales son *magistrados de carácter civil, el grado superior de militares sin* academia los distingue como individuos enfáticos en cuya presencia la gente observa a la autoridad del dictador...[8].

Estos empleados fieles obtienen a su vez gran provecho de los cargos que ocupan en la Administración Pública, ya que logran fundar además empresas en sociedad con miembros del llamado clan gomecista y con gente de la región en donde actúan, formando una especie de trinidad que controla fabulosos negocios. Mediante tal alianza siempre habrá un apoyo incondicional al régimen, porque ese apoyo redunda en mayor beneficio económico. Obviamente, la noción que prevalece de la Administración Pública no se corresponde con una concepción orgánica de la misma; en opinión de Pino Iturrieta:

> ... responden a un proyecto fragmentario en el cual predominan las piezas sueltas. Cada quien actúa como puede ante los golpes de timón generados por el eje como respuesta al desarrollo de las cir--

> cunstancias. Las porciones del gobierno y las regiones del país no se mueven en sentido uniforme como consecuencia de un esquema único-fracción, sino de acuerdo con sucesos fortuitos y con la tra ducción que hacen las individualidades a la receta de turno (...) Sin embargo, hay también una inercia que parece confinar al país en un hermético cascarón apuntalado por la ausencia de un equipo de gobierno con real textura institucional. Independientemente de su procedencia regional —en cuanto no todos son andinos, como en general se dice—, los hombres sirven al benemérito, sin plenos conceptos ni sentimientos relativos a Venezuela...[9].

La paz, como logro particular del régimen, fue una realidad durante el mandato del general Gómez. Claro está, fue un sosiego que significó la tortura, la persecución y hasta la muerte de millares de venezolanos, mientras el dictador permaneció en el poder. Esto contrastaba indudablemente con el caos reinante en la Venezuela de finales del siglo XIX, como consecuencia de las innumerables revoluciones realizadas por caudillos en aquella época. Puede decirse que Gómez logró constituirse en caudillo único, en el amo absoluto del poder, unificando al país e imponiendo la paz con puño de hierro. Tal logro, probablemente se debe a su gran sagacidad política, así como a la incapacidad de los sectores opositores para neutralizar los mecanismos que lo sustentaban en el poder político.

En función de la unificación del poder, Gómez emprendió una política de alianzas con representantes de algunos sectores, que, en el pasado, habían sido descalificados por Castro, v.g.: los viejos caudillos. Algunos de ellos que se encontraban en el exilio, regresaron para formar parte también del primer Consejo de Gobierno organizado por el mismo general Gómez[10]. En 1909, logró que se reformara la Constitución, con objeto de convocar a elecciones el

año siguiente, estableciendo además una alianza con los grupos del poder económico nacional. Con estas medidas, "... Juan Vicente Gómez buscaba dar la apariencia de amplitud, conciliación y democratización. Sin embargo, todo ello estaba orientado a la creación del aparato político del gomecismo, acompañado de su propio sistema represivo que constituirá la base del miedo sobre la cual se va a asentar el régimen..."[11].

Se dice que la corrupción, sobre todo en relación al soborno, fue uno de los elementos que contribuyó a apuntalar en el poder al general Gómez, mejor conocido como el Benemérito. Otro elemento, el cual manejó hábilmente, fue la estrategia planeada con respecto a la posible invasión del general Cipriano Castro. Para controlar este supuesto hecho, se reorganizó y afinó el sistema represivo, convirtiéndose a las embajadas y los consulados venezolanos en centros de vigilancia de las actividades del pretendido invasor en el extranjero. Debe decirse que el general Castro se convirtió a la larga en un perseguido de diferentes gobiernos extranjeros, entre ellos el estadounidense y el francés; se le impidió inclusive vivir en algunos países, falleciendo en la isla de Puerto Rico.

Otro aspecto importante del gomecismo es su relación con el positivismo. La mayoría de los historiadores venezolanos han planteado la vinculación estrecha entre los principales representantes de dicha corriente filosófica y el régimen de Juan Vicente Gómez. Los intelectuales más destacados de aquel entonces eran positivistas y fueron colaboradores del gobierno, ocupando además altos car

gos en la administración pública. A tal respecto, el historiador Ramón J. Velázquez señala:

> ... van a figurar, por primera vez en altas posiciones César Zumeta, Ladislao Andara, Pedro Emilio Coll, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Manuel Arcaya, Esteban Gil Torres, Gumersindo Torres, Felipe Guevara Rojas, Carlos F. Grisanti, Pedro César Dominici, Carlos Aristimuño Coll, Román Cárdenas, Melchor Centeno Gráü y Carlos Jiménez Rebolledo (...) Estas personalidades oriundas de distintas regiones del país y figuras de primer plano en el campo intelectual y científico mantuvieron su colaboración con el régimen, a excepción de Gil Borges y Santos Dominici, hasta la muerte de Gómez en diciembre de 1935[12].

Estos intelectuales utilizaron diferentes medios para disertar en defensa de la causa del régimen, esto es: la Rehabilitación Nacional. Según Yolanda Segnini, sus ideas en general se localizan en discursos parlamentarios, folletos, ensayos, cartas y diversas publicaciones periódicas. Entre estas últimas según la misma autora, el vocero más importante era el periódico EL NUEVO DIARIO —fundado el 3 de enero de 1913—, publicación que no sólo representaba el pensamiento del régimen, sino que resultaba ser su más ferviente divulgador y defensor[13].

En el Editorial de la primera edición del citado diario, en opinión de Segnini, están expresadas las directrices de la filosofía positivista imperante en ese entonces. Entre sus propósitos destacan:

> ... descubrir leyes para comprender y poder realizar un diagnóstico de la sociedad. Dicha corriente de pensamiento que tiene como centro el hombre -El Positivismo-, permite una lectura muy particular de la manera de ser del país en ese momento, a través de la extensión del método propio de las Ciencias Físicas y Naturales —la

> observación directa y el descubrimiento de las relaciones entre los *fenómenos*—, *para el estudio de lo humano y de la vida social* en una localización de carácter histórico: Venezuela[14].

Como podrá recordarse, anteriormente se explicó la influencia de las ideas positivistas en Venezuela. Para tal fin, fue citado el historiador Arturo Sosa, quien afirma que, hacia los finales del siglo XIX, se impone el "paradigma positivista" como forma del pensamiento en dicho país. Este paradigma constituye "el marco y caldo de cultivo de los creadores del pensamiento político 'gomecista'"[15]. En opinión del mismo Sosa, las ideas positivistas se difundieron en Venezuela a lo largo de tres etapas, aunque es en la tercera cuando logra imponerse como un paradigma del pensamiento, concretamente hacia los años finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Según el citado autor:

> Las ideas positivistas guían la renovación de la legislación del país; la educación se encamina por esa vía; las presiones culturales son ejemplo de la profundidad que van alcanzando estas convicciones en el conjunto de la sociedad. En esta tercera etapa en que madura la expresión del movimiento positivista, los escritos de Arcaya, Vallenilla, Zumeta y Gil Fortoul, especialmente nos dan una reinterpretación de la historia desde las perspectivas de un positivismo muy Spenceriano que concluye en la justificación de la *dictadura gomecista como la etapa necesaria para asegurar el orden* en el estadio de evolución del pueblo venezolano insistiendo en la "bondad" de ese régimen porque está tomando las medidas económicas y sociales que asegurarán el paso al progreso...[16].

Podría decirse que el gomecismo encontró en el positivismo una teoría que justificaba la permanencia del dictador en el poder. Era, según dicha teoría, una etapa necesaria en el proceso de la evolución política de Venezuela.

Esa influencia de las ideas positivistas se hace sentir también en la crítica de arte de aquel entonces. Lógicamente, tales postulados no sólo influyen el pensamiento político, sino todas las ramas de la ciencia y del campo humanístico.

En cuanto a la situación económica de Venezuela durante el mandato del general Gómez, cabe observar dos etapas: una primera correspondiente a las décadas iniciales del presente siglo, caracterizada por una economía predominantemente agrícola; prácticamente, la economía depende casi de modo exclusivo de dos rubros de explotación: el café y el cacao. La otra etapa se caracterizará por una economía fundamentada en la explotación petrolera, pasando a convertirse en un país minero que, a su vez, será dependiente de otros países capitalistas con una economía desarrollada.

Con respecto a la primera etapa es importante destacar que el principal centro productor de café se localiza precisamente en la región andina, y, de manera específica, en el Estado Táchira. Esto explica en parte la ya señalada hegemonía política de gobernantes andinos y su relación con el factor económico, puesto que el particular desarrollo económico de aquella región constituye una de las causas del ascenso al poder de dichos mandatarios. De acuerdo con Domingo Alberto Rangel, el auge económico del Táchira fue producto de la actividad agrícola cafetalera, la cual era ya importante y primordial en el siglo XIX. El mismo autor, al comentar el alza que experimentan los precios del café como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, explica lo siguiente:

> ... Hasta 1925 en virtud de esos factores, la economía tachirense siguió siendo la más próspera y poderosa del país. El eje de ella, el café, logró la más alta producción que recuerde la historia de Venezuela entre 1914 y 1920. El país lanzó en esos años un millón de sacos al exterior, 300.000 de ellos provenían del Táchira. Los otros dos Estados andinos aportaron una suma igual. La significación de esas cifras es clarísima. Hasta 1925, el café fue el *principal producto de más de la mitad de las divisas obtenidas por* Venezuela en su tráfico internacional...[17].

La economía de la región tachirense era en cierto modo independiente del resto del país. Se había logrado desarrollar la ganadería y de igual manera un incremento del comercio con Colombia, lo que se refleja en un capitalismo mercantil. El ya citado Rangel lo explica así:

> ... El dinero líquido lo suministran Maracaibo y Cúcuta que lo obtienen ambas ciudades en los grandes centros ultramarinos y los *bienes de consumo e inversión se producen localmente o se importan* desde los continentes avanzados. Económicamente el Táchira cafetero y ganadero de la década de 1920 no guarda la menor solidaridad con el país (...) La naciente burguesía agraria y mercantil de Táchira es independiente, hacia 1920, del Poder Nacional. No lo necesita para sus negocios ni importa el tipo de Política económica que aquel adopte...[18].

Esta situación de independencia económica se mantendrá aproximadamente hasta 1929, cuando de modo radical la economía nacional pasa a depender de la explotación del petróleo. A ello se añaden otros factores de carácter mundial que inciden negativamente sobre los precios del café. No obstante, puede decirse que este auge económico regional fue una de las bases de sustentación de la tiranía gomecista en aquellas primeras décadas[19].

Por lo que respecta a la gestión económica del régimen, es importante tomar en cuenta que el general Gómez al asumir el poder

le toca administrar un país con una grave crisis económica. Los precios de los principales productos de exportación, el café y el cacao, estaban sujetos a los vaivenes de las ofertas y demandas de los mercados internacionales; además, estaban también sometidos a onerosos impuestos de exportación por parte del gobierno de Washington —como consecuencia del Protocolo de 1903, firmado a raíz del bloqueo naval—, lo que dificultaba igualmente la colocación de tales productos en los mercados internacicnales. En opinión de la historiadora Segnini, esto explica en parte la política del general Gómez, pues:

> ... debía complacer los intereses extranjeros para recobrar su confianza y estimular mayores inversiones. Así, viejas reclamaciones y nuevas aspiraciones de compañías que venían operando en el país como 'The Orinoco Steamship Company', 'The United States, and Venezuela Company', pero sobre todo 'The New York and Bermúdez Company', entre otras, fueron satisfechas con la firma del Protocolo de Caracas de 1909.
>
> También se eliminaron los impedimentos que limitaban el otorgamiento de concesiones a extranjeros en virtud del nuevo Código de Minas de agosto de 1909. De allí en adelante, sucesivas concesiones fueron entregadas a consorcios holandeses, franceses, canadienses y británicos...[20].

Esta política de concesiones constituye un primer paso de la penetración imperialista en Venezuela, aunque, justo es decirlo, no había comenzado sin embargo con el régimen gomecista. Particularmente, el historiador venezolano Federico Brito Figueroa sostiene que las primeras décadas del siglo XX son fundamentales en la historia venezolana, porque en ellas se establecen las bases de la "transformación estructural de nuestro país"[21]. En su opinión, para aquel entonces, "... se configura una estructura económica que impone a Venezuela la condición de área dependiente de los países

imperialistas, cuya política es expresión de las necesidades de los monopolios..."[22]. Este hecho de la dependencia se había concretado por las particulares condiciones sociopolíticas del país, tal y como ya se había comentado. Obviamente, la anarquía del siglo XIX producto de las guerras civiles y el ascenso al poder de los gobernantes andinos son las compuertas que facilitan esta penetración. El *modus operandi* fue iniciado con la política de concesiones, para lo cual se prestaron venezolanos sin escrúpulos, quienes obtenían dichas concesiones y luego las traspasaban a los consorcios internacionales. Al respecto, Brito Figueroa cita como ejemplo lo siguiente:

> ... El 31 de enero de 1907, Andrés J. Vivas obtuvo derechos para explotar el petróleo en todo el Distrito Colón del Estado Zulia, aproximadamente unos dos millones de hectáreas. Esta concesión fue traspasada inmediatamente a la Colon Development Company, filial del trust Royal Dutch-Shell...23.

A este tipo de transación se opuso, sin embargo, el general Cipriano Castro, quien cometió en verdad muchos abusos y atropellos en el poder, pero asimismo mantuvo una actitud digna y nacionalista ante las potencias extranjeras. Precisamente, esta actitud incidió de algún modo en su derrocamiento por medio de un golpe de Estado en 1908.

La política de concesiones fue recompensada con creces, iniciándose así una era de prorrateo del subsuelo venezolano. Esta política contaba con el apoyo de las clases económicamente poderosas, principalmente la oligarquía caraqueña, la cual prestó gustosa su colaboración en función del incremento de su poder económico duran

te el régimen del gomecismo. Se entregaron en concesión millones de hectáreas del territorio venezolano a los monopolios extranjeros, siempre mediante el artificio de intermediarios venezolanos[24]. Este proceso inicialmente se prolonga de manera aproximada hasta 1920, aportando escasos beneficios económicos al país, pues casi ni se cobraban impuestos. Hasta ese momento, el petróleo no era aún el primer producto de exportación venezolano, lugar que le correspondía al café que mantiene su predominio hasta la tercera década del siglo XX, cuando fue desplazado definitivamente por el petróleo[25].

5.1.2. Situación de la pintura venezolana durante la segunda década del siglo XX.

Con anterioridad, se había ya analizado el período de 1890-1920 en relación a la actividad artística, lo cual permitió establecer que dicho período se corresponde con la etapa de gestación de la pintura de paisaje venezolano. Esta pintura fue realizada por grupos de pintores con diferentes intereses. Uno de los grupos, conformado por estudiantes de la Academia de Bellas Artes, tenía una concepción del paisaje más bien de carácter academicista. Otro grupo, a quienes se les consideró pioneros del paisaje, entre ellos: Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, realizaron obras del paisaje pero apartándose del estilo académico venezolano; las obras realizadas por estos últimos eran consideradas marginales en relación al conjunto de aquellas producciones artísticas. Como grupo también se consideró a una serie de jóvenes

pintores, quienes iniciaban sus estudios artísticos en la citada Academia de Bellas Artes, aunque en realidad no se pueden conceptuar ni estilística ni generacionalmente como representantes de dicha Academia, porque paulatinamente fueron dispersándose y muchos de ellos decidieron continuar sus estudios en el exterior.

Entre estos últimos, el de mayor fortuna fue Tito Salas (1888-1974), quien prácticamente monopolizó la escena artística durante el período 1912-1920, lapso en el cual se funda, desarrolla y finaliza el llamado Círculo de Bellas Artes. Como se sabe, Salas no perteneció a este Círculo, pues había marchado con anterioridad a París en 1905, becado por el gobierno. En aquella ciudad, obtuvo algunas distinciones por su obra artística, convirtiéndose en un verdadero foco de interés para la prensa de la época; es decir, era objeto de un constante seguimiento y de mucha atención en aquel entonces.

Puede decirse que no había sin embargo correspondencia entre ese cambio paulatino en la pintura venezolana con la propia crítica, o mejor dicho, con un sector de la misma, la cual reflejaba por lo demás el gusto de la época, esto es: un apego absoluto a la pintura de historia y a la academicista. Dicha crítica se regodeaba con el triunfo de los pintores venezolanos que concursaban y obtenían premios en las exposiciones parisinas. De ahí, la atención hacia un pintor como Tito Salas, que, aun cuando era de una nueva generación, con una pintura diferente estilísticamente de la que se hacía en la academia venezolana, representaba empero la continuidad de la pintura histórica en el siglo XX, convirtiéndose in-

clusive en el pintor oficial del régimen gomecista.

Los críticos de entonces cifraban sus esperanzas de "resurgimiento" de la pintura venezolana en la obra de Tito Salas, así como en la de un grupo de otros pintores venezolanos residenciados en París, sobre quienes abundaba la información con relación a sus actividades. Evidencia de ello se localiza en la revista Atenas, publicada el 30 de junio de 1911, en donde aparece una nota firmada por R. Arévalo González (1866-1935), informando del recibimiento apoteósico de Tito Salas, el día de su regreso a Caracas para permanecer unos meses[26]. En la misma revista, se publica también un reportaje firmado por Tirso del Avila (identificación que corresponde a un seudónimo), donde se narra el comienzo de la vida profesional del artista y un comentario sobre sus obras, indicando además que el pintor fue alumno del autor del reportaje[27]. En una edición de julio del mismo año, aparece una nota explicativa firmada por los "Hermanos Zannganos" sobre "El Tríptico" del nombrado pintor, lo que incluye información de las dimensiones del cuadro[28].

En el año de 1912, aparece publicada otra crónica titulada "Tito Salas en Madrid", firmada por P. V. G., Valdés, donde se comenta el encuentro del autor de la crónica con el nombrado artista en dicha ciudad; de modo particular, se informa además que este último realizaba unos apuntes para El Cojo Ilustrado[29]. Otra información interesante es la que aparece en un artículo titulado "Un cuadro de Tito Salas", sin firma de autor, comentando la primicia del cuadro "La Rehabilitación", realizado por el artista para la residencia del general Gómez en el Estado Aragua; en éste, se represen

ta al dictador a caballo, en gesto heroico, rodeado de algunos acólitos, y, al fondo, el paisaje aragüeño, tal como lo describe el autor de la nota[30].

En el año de 1913, la información publicada sobre Salas y de otros artistas residentes en París es en verdad variada. Particularmente, en el diario EL UNIVERSAL del mes de junio, se incluye una foto del cuadro titulado "Barrio Latino" del artista Carlos Otero, obra que había sido admitida en el Salón de París[31]. En el mismo diario, también aparece un artículo de Leoncio Martínez —LEO— (1889-1941), titulado "Los Venezolanos en París", dedicado a un breve recuento de la pintura venezolana de finales del siglo XIX; a tal respecto expresa lo siguiente:

> Se forma una falange con tendencias bien dispuestas, una bandada que anidó en la academia vieja repoblando de júbilo los vetustos salones. El benjamín de esa falange, Tito Salas, ha llegado hasta a adquirir preeminencia; es una gloria nacional.
>
> Y no es esa la última generación: los prematuros triunfos de Tito han servido de fortificante a otra hornada de pintores que le preceden y tienen los ojos fijos en la parábola brillante de su carrera. De éstos es Carlos Otero, que comienza a desplegar su personalidad en París y son Armando Reverón y Rafael Monasterios, que se han distinguido en las Academias Españolas, y Manuel Cabré, Monsanto, Pablo Hernández, Próspero Martínez, Marcelo Vidal y otros tantos que trabajan en Caracas esperando su hora. Tras ellos también muchos más han venido y en el ambiente artístico se siente una palpitación de gérmenes y brotes[32].

En este párrafo quedaba demostrada la acertada opinión de "Led" como crítico, al citar con verdadero tino a los artistas que, en las décadas posteriores, coparían el panorama artístico nacional. No se equivocaba en aquel anuncio: pues, ciertamente, ellos serían el relevo esperado por el país.

En el año de 1913, también en EL UNIVERSAL, la fecha del 27 de julio, se reproduce por medio de fotografía el cuadro "Una fiesta en Bretaña" de Tito Salas, acompañado de una crónica sobre el pintor[33]. Igualmente, aparece otro artículo publicado después en el mismo diario, con firma de E. Gómez Carrillo, bajo el título "La consagración de Tito Salas", dedicado a saludar los triunfos del artista "como un triunfo de la América hispana, sentida así en la comunidad latinoamericana de París"[34]. También, el comentarista francés Pierre Anthony, que escribía en la Revue de la Vie Mandine, publicó un artículo denominado "Tito Salas y sus obras", en EL UNIVERSAL, el 12 de octubre de aquel año 13[35].

Con el título "El próximo cuadro de Tito Salas", se publica una fotografía del cartón de la pintura que proyectaba realizar el artista, según informa en una breve reseña J. T. Arreaza Calatrava, en EL UNIVERSAL del 28 de noviembre de 1913. Asimismo, tomado de "La Revista de América", editada en París, se reproduce en el diario EL UNIVERSAL un artículo de Ventura García Calderón titulado "Tito Salas"[36].

EL NUEVO DIARIO aporta también información sobre la actividad de Tito Salas. En particular, aparece una nota con el título "Un nuevo cuadro de Tito Salas", que reseña la obra "Retirada de Oriente", en plena ejecución por el artista[37].

En el año de 1914, se publican igualmente algunas noticias de los artistas residentes en París, como es el caso de la fotografía

de un cuadro de Carlos Otero —no se informa del título—, publicada en EL UNIVERSAL[38]. En el mes de abril, también en EL UNIVERSAL, publican las fotografías del cuadro "La Chanson de mode" de Carlos Otero[39] y, luego, la del grupo escultórico "Después de la Tempestad" de Lorenzo González[40]. Posteriormente, en el mismo diario, se publicó una transcripción de las críticas francesas al cuadro titulado "La Emigración a Oriente" del pintor Tito Salas[41].

Durante los años de 1915 y 1916 hay muy poca información sobre las actividades artísticas en la prensa nacional, consecuencia misma del conflicto bélico que se desarrollaba en el continente europeo; es decir, la actividad artística se reduce casi a cero y, por ende, no hay noticias importantes como no sea del acontecer de la guerra. Con respecto al pintor Tito Salas se sabe que, cuando estalla la guerra, decide retirarse a un pueblo del sur de Francia, Andernos-les Bains, en la región Bordalesa. Luego, se residenció en la ciudad de Barcelona (España), hasta el final de aquel conflicto.

Se publica nuevamente información del mencionado artista en el año de 1918[42]. Posteriormente, cuando regresa al país en 1919, hay noticias de su llegada por cuanto tiene el encargo del gobierno nacional de la decoración de la Casa Natal del Libertador. La revista ACTUALIDADES de modo particular, en varios números de ese año, informa sobre las actividades del pintor, como es el caso de una nota sin firma titulada "Tito Salas en la Casa del Libertador"; en dicha nota, aparece además una interesante referencia sobre las

señoritas Fernández "a cuyo pincel se deben las decoraciones de los zócalos de la casa, de puro estilo colonial", lo cual se acompaña con una fotografía de Luis Toro[43]. Sobre el regreso de Salas, después de ocho años de ausencia, se escribe también una crónica —sin firma— titulada "Tito Salas"[44]. Otro artículo importante es el de Enrique Bernardo Núñez, bajo el título "La Emigración. Un gran lienzo de Tito Salas", donde el referido escritor expresa su impresión con respecto a la mencionada obra[45].

Con la decoración de la Casa del Libertador, realizada entre 1921 y 1930, Tito Salas se convirtió en el pintor bolivariano por excelencia. Además, ello implicaba continuar la misma trayectoria que inició Martín Tovar y Tovar.

La información referida sobre el pintor Tito Salas demuestra su relevancia como artista desde 1911 hasta 1920. Obviamente, su figura era la referencia más importante de la pintura venezolana en aquel entonces, y él solo representa una de las tendencias por la cual se definiría a la larga la plástica nacional[46].

En cuanto a las vanguardias artísticas europeas era muy escasa la información. Las únicas referencias que aparecen son del movimiento futurista. En específico, en el año 1912, se publicaron tres notas en el diario EL UNIVERSAL: la primera, titulada "Los Pintores del alma" de F. Siles, informa de la primera exposición de los futuristas en París[47]; la segunda, con título "Los Pintores Futuristas", por José Frances[48]; y, la tercera, bajo el título

"Los Pintores Futuristas Italianos", fue escrita por Angel de Apraiz[49]. En el año de 1913, se publica también una nota de Carlos Paz García, titulada "Más sobre el Futurismo", en EL NUEVO DIARIO[50].

Como se ve, en el ya citado año 12, aparece información con respecto a la pintura futurista. Nelson Osorio observa que, probablemente, la primera alusión de los futuristas y de las nuevas tendencias artísticas esté plasmada en una nota, sin firma, publicada en EL COJO ILUSTRADO el 15 de mayo de 1909[51], con el título "El Futurismo de Marinetti". Tal como explica el mismo autor, dicha nota es importante por lo temprano de la fecha, ya que el "Manifeste du Futurisme" se había publicado en LE FIGARO de la ciudad de París, el 20 de febrero de 1909, por lo que "es posible sostener que la primera documentación en Venezuela sobre este movimiento de la vanguardia se encuentra también entre los primeros que se publican en revistas literarias del continente sobre el recién inaugurado Futurismo de Marinetti"[52]. Esta afirmación de Osorio resulta importante, porque, a pesar de lo establecido con respecto al régimen gomecista y su estricto control de la información artística vanguardista, es obvio que, aunque poca, había ciertamente noticias de tales vanguardias.

5.2. EL CIRCULO DE BELLAS ARTES.

5.2.1. Fundación.

Para hablar sobre la fundación del Círculo de Bellas Artes es necesario tomar en cuenta primeramente una serie de hechos que podrían citarse como antecedentes, y, en segundo lugar, las causas que impulsaron la creación del mencionado centro. Entre los hechos destaca el de la huelga en la Academia de Bellas Artes el año de 1908[53], la cual fue organizada en contra del director, el pintor Herrera Toro, y en contra del tipo de enseñanza que se impartía en la misma Academia. A este respecto, Alfredo Boulton expresa lo siguiente:

> ... Se recordará que Emilio Mauri había fallecido en 1908. Le sucedió al frente de la Academia Nacional de Bellas Artes, como hemos visto, Antonio Herrera Toro. Bajo la nueva dirección surgieron de inmediato serios tropiezos. Ciertas recompensas fueron eliminadas y se restringieron algunas becas, a causa de las quiebras del erario nacional a manos de Castro. Pronto se produjo la reacción estudiantil que conduciría a la fundación del Círculo de Bellas Artes. Las primeras protestas habían tenido lugar en 1909...[54].

Un testigo de la época, Luis Alfredo López Méndez, quien será uno de los integrantes del Círculo de Bellas Artes, sobre el particular dice:

> ... Hacia 1909, muerto ya Emilio J. Mauri, vientos de frondas sacudieron a la pacífica Escuela de Artes Plásticas. Los alumnos no se avenían con las severas disciplinas exageradamente académicas de su nuevo director, Don Antonio Herrera Toro, lo cual los impulsó a formular una serie de peticiones al Ministerio de Instrucción Pública, peticiones que no fueron atendidas a pesar de ser muy limitadas y lógicas.

> ... Los alumnos que formarían más tarde el Círculo se retiraron definitivamente de la Escuela de Artes Plásticas...[55].

Esta situación de inestabilidad se prolonga hasta 1912. En este año, el caricaturista Leoncio Martínez (LEO) —ex-alumno de la Academia— comentarista de arte y personaje de singular importancia en el quehacer artístico de ese momento[56], publica un artículo en EL UNIVERSAL, que está considerado como un primer impulso para la creación del Círculo, en lo cual coinciden la mayoría de autores que han escrito sobre dicha agrupación[57]. En el artículo, LEO comienza por señalar que "hubo un tiempo en que los concursos anuales de pintura y escultura de la Academia Nacional de Bellas Artes tenían significativa resonancia en los círculos intelectuales"[58]; así también, resalta la importancia de las exposiciones organizadas con motivo del fin del curso y los premios otorgados a los ganadores de las mismas, las cuales no representaban "una inefable canongía" sino que "simbolizaban algo efectivo para alentar los bríos de los concursantes"[59]. Luego, refiere el caso de los artistas iniciados en aquel ambiente propicio y alentador de la manera siguiente:

> ... Era, entonces, cuando se inició, con mayor genio y mayor fortuna sobre los demás, Tito Salas, y se iniciaron también Vera, Brandt, Izquierdo, Valdés, Zerpa, Sánchez, Uzcátegui, Otero, Prieto, Cabré, Agüin, Monsanto, Pablo Hernández, Próspero Martínez, Vidal, Sucre, multitud de artistas, pintores en ciernes, cuyos nombres van tocándose de oscuridad y olvido, elementos bullentes en un caos presumiendo núcleo luminoso en el futuro[60].

En un momento de reflexión, el caricaturista se pregunta dónde estaban ahora esos artistas, para luego responder que una mayo-

ría ha abandonado la actividad artística, mientras que otros siguen persistiendo. Esto es debido, a su parecer, a una serie de acontecimientos que han provocado un decaimiento de la Academia, lo cual contrasta con el período de la dirección de Emilio Mauri, cuya muerte ocasionó que una mayoría de alumnos abandonaran el referido instituto en aquel entonces[61]. Después de hacer un recuento de las actividades de la Academia, concluye con un párrafo en donde manifiesta sus esperanzas de cambio en base al momento renovador predominante en el país, tal como se presenta a continuación:

> ... suena la hora de volver los ojos hacia las regiones del arte, factor de lo más importante en el buen nombre nacional; se advierte el momento propicio para tender la mano a los que en silencio luchan, reunir de nuevo bajo el techo del Instituto todos esos artistas, desertores y dispersos, renovando becas, pensiones y premios, hacer que los concursos de pintura y escultura tornen, y aun sobrepasen a su antiguo esplendor.
>
> Mañana podría cantar Venezuela, junto con la época de su regeneración política e industrial, también la era de su renacimiento artístico[62].

Obviamente, LEO planteaba la necesidad de un agrupamiento de los artistas para lograr superar aquel difícil momento artístico que predominaba en el país. Se supone que estas inquietudes eran compartidas con otras personas identificadas por el quehacer intelectual. Es decir, no eran fruto únicamente de su preocupación personal, sino que constituían propuestas de un colectivo que suficientemente las había debatido. El pintor Luis Alfredo López Méndez precisamente, al narrar la costumbre en la provinciana ciudad de Caracas de reunirse en la Plaza Bolívar, aludiendo a "lo más granado" de los habitantes: jóvenes, mujeres y señoras que charlaban animadamente de diversos temas, aporta como información lo si-

guiente:

> Los días restantes, a la hora del crepúsculo o por las noches, los contertulios de la Plaza Bolívar eran generalmente hombres de todas las edades: abogados, médicos, intelectuales, estudiantes. Las peñas se integraban de acuerdo a las aficiones u oficios. Los luminosos cafés y cervecerías que circundaban nuestra Plaza Mayor, le daban por la noche un ligero aspecto de rincón de ciudad grande, alegre y mundana.
>
> De aquellas tertulias, celebradas bajo la fronda de los árboles centenarios, a la vera de las fuentes francesas traídas por Guzmán Blanco, nació el Círculo de Bellas Artes (Subrayado nuestro)[63].

López Méndez, como es obvio, de modo específico no da referencia de persona alguna. En tal sentido, cabe suponer entonces que, muchos de los artífices del Círculo de Bellas Artes, eran integrantes de aquellas tertulias nocturnas. En su narración, al insistir sobre este hecho, dice lo siguiente:

> En 1912, nuestro ingenioso periodista y eximio caricaturista Leoncio Martínez publicó en EL UNIVERSAL, un artículo, al que siguieron otros de similar intención, que indudablemente dieron origen a la fundación del Círculo de Bellas Artes. Los jóvenes artistas, escritores, pintores y músicos que solían reunirse en la Plaza Bolívar, resolvieron poner en marcha el proyecto. Quién de ellos lanzó la primera idea organizadora: Leoncio Martínez? Manuel Cabré? Antonio Edmundo Monsanto? Rómulo Gallegos? Fernando Paz Castillo? Como en los versos de Antonio Machado:
>
> 'La primavera ha venido.
> Nadie sabe cómo ha sido'.
>
> Así mismo nació el Círculo. Y tuvo desde su fundación un carácter íntimo de pequeña asociación de concilio familiar, que no permitía sospechar sus futuras grandes proyecciones[64].

Es el ya nombrado Leoncio Martínez al que le corresponde despejar la duda con respecto al responsable de la idea de la fundación del Círculo de Bellas Artes. Ciertamente, en un artículo titulado "El Círculo", que se publica en EL NUEVO DIARIO el 31 de

agosto de 1915, firmado con el seudónimo Santiago de León, dicho autor rememora cómo se originó el mismo. En el artículo, Martínez indica una crónica anterior de su autoría sobre la situación del arte en el país[65]. Por esta crónica, recibió el beneplácito de don Angel Cabré Magriñá, Antonio Edmundo Monsanto y Próspero Martínez, quienes se reúnen con él después en una taberna para conversar sobre los problemas de la pintura, surgiendo de tal conversación la inquietud por hacer algo en relación a la referida problemática. Al respecto, Martínez narra lo siguiente:

> ... Mejor resultaba agruparnos seis u ocho, alquilar un cuarto o un corral, poner un modelo y (...) luego se vería.
>
> En la tarde, en un jardín de la Plaza Bolívar nos encontramos los tres y otros dos más, a hablar el asunto. Al día siguiente éramos ocho. Al otro diez, luego catorce, diez y seis (...) La voz se iba pasando y como soldados a un toque de reunión, a cada instante un nuevo pintor o escultor decía: ¡presente!
>
> Eran Pablo Hernández, Manuel Cabré, Vidal, Paco Bocca, Blanco Vera, Galarraga, Sánchez Pimentel, Basalo, Palacios Coll (...), innumerables entusiastas, gánulos, discutidores, de tal manera que el círculo que se formaba allí al atardecer, alarmaba la curiosidad de los transeúntes y era un buen pronóstico del Círculo.
>
> Don Angel Cabré, llegó a compartir con los muchachos el soplo que avivaba ese rescoldo y a alentar y dirigir con su experiencia. E iba también Alvarez García, así como algunos discípulos de la Academia, Castellón, Romer y Pinto[66].

Aquellos eran algunos hombres de los que se reunían a conversar sobre aquella problemática del arte, porque Martínez explica que en verdad el grupo estaba formado por unos veinte o treinta hombres con el mismo propósito de fundar la asociación. Los nombres de todos se encuentran después en la nómina de los fundadores, siendo algunos de ellos los que, año tras año, participarán en las exposiciones celebradas por el Círculo.

Una opinión importante es la de Fernando Paz Castillo (1893-1981), integrante del grupo fundador, quien en el Prólogo de la obra de Enrique Planchart (1894-1953), La Pintura en Venezuela[67], habla detenidamente sobre la Caracas de 1912 y del ambiente artístico de entonces. Paz Castillo refiere en particular la obra "El Tríptico" de Tito Salas, exhibida en los Salones del Capitolio y en una exposición de la Academia de Bellas Artes, explicando que dicha obra representa uno de los actos finales del período romántico de la pintura venezolana. Esta y otras obras, en su opinión:

> ... marcan, sobre todo, por el fervor que hicieron nacer en los artistas más jóvenes, el fin de la actitud indiferente con que por lo general se había acogido el arte nuevo, y que desde luego se explicaba por la postración en que cayó éste, y muy especialmente la pintura y su enseñanza oficial, después de la muerte de Arturo Michelena.
>
> Para reaccionar contra aquella indiferencia, contra aquel escepticismo corrosivo y mezquino, se funda poco tiempo después el 'Círculo de Bellas Artes' por un grupo de jóvenes inquietos y rebeldes, no obstante tener un profundo respeto por las normas clásicas, los cuales desde un comienzo se propusieron la doble misión de hacer obra de belleza desinteresada y de desarrollar la crítica de arte, a la cual poca importancia se le había dado hasta la fecha[68].

Esta opinión de uno de los integrantes más conspicuo de la agrupación, al igual que lo expresado por LEO, recogen el sentir del conjunto de los interesados en el acontecer artístico del país, y, particularmente, de la capital. Vale observar que lo registrado se refiere de modo específico a Caracas, ignorándose lo que sucedía en la provincia para entonces, motivo evidente de una historia regional aún en prospectiva.

En suma, el Círculo de Bellas Artes surgió como una respuesta a la necesidad del momento. Prácticamente, lo exigían las circunstancias culturales, así como la inquietud de todos aquellos involucrados directa o indirectamente en el desarrollo de las artes plásticas en Venezuela.

El 3 de septiembre de 1912 fue inaugurado el local del Círculo en el Teatro Calcaño. Este local fue cedido gentilmente por su dueño, el doctor Eduardo Calcaño, reconocido como músico, matemático, artista y sabio; al igual que los notables de ese entonces, Calcaño se apegaba a la historia, aceptando no sólo a Europa, en cuanto al desarrollo clásico de nuestra cultura, sino también a otros países de América, en donde había mayor adelanto material y mejores estímulos para las ideas[69].

5.2.2. Integrantes.

La lista de los fundadores del Círculo de Bellas Artes aparece en el programa publicado el 28 de agosto de 1912. De acuerdo a éste, la sección de pintura y escultura estaba conformada por los siguientes artistas: Rafael Agüín, Julián Alfonzo, Cruz Alvarez García, Paco Bocca, J. M. Betancourt, R. Blanco Vera, P. M. Basalo, Miguel Carabaño, Pedro Castrellón, Manuel Cabré, Cristóbal Chitty, Angel Cabré, Cristóbal Dacovich, José Díaz, C. A. D'Empaire, Rafael E. Espejo, Leandro Fortique, Manuel E. Fernández, Jacinto Figarella, Carlos Galarraga, Pablo W. Hernández, Juan de Jesús Iz-

quierdo, Leoncio Martínez, Antonio Edmundo Monsanto, Próspero Martínez, Nicanor Mejías, E. Palacio Coll, Tancredo Pimentel, Abdón Pinto, Nicolás Pimentel, Carlos Quintana, Víctor Rodríguez R., Rafael Romero, Pedro Manuel Ruiz, R. Rotundo Mendoza, A. Rengifo Arvelo, Manuel Serrano, Raúl Santana, Narciso Suárez, Francisco Sánchez, Sidney Saintsbury, Francisco Valdez, Marcelo Vidal, Pedro Zerpa y José del Carmen Toledo.

No aparecen en la susodicha lista Armando Reverón, Rafael Monasterios y Federico Brandt, quienes se encontraban estudiando en España en ese tiempo[70]. Reverón regresa a Venezuela por breve tiempo en 1912, pero aparece participando en la primera exposición del Círculo a comienzos del año de 1913. Por su parte, Monasterios se había marchado a Barcelona (España) en 1910, donde cursa estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bellas Artes; luego, regresó a Venezuela en 1914, fecha en que debe haber contactado al grupo del Círculo[71], aunque ya en el primer salón anual del grupo se encuentran participando con algunas obras. En cuanto a Federico Brandt debe también ser considerado como participante del grupo, pues interviene en los tres Salones del Círculo y estaba además estrechamente relacionado con el resto de integrantes de la asociación.

Otra artista que no aparece registrada en la nómina de los fundadores es Mercedes Páez Pumar. Esta pintora, cuya participación resulta evidente en todas las exposiciones del Círculo, se podría señalar como un miembro activo de la asociación.

Como Miembros Protectores fueron nombrados Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927)[72], quien junto con Pedro Emilio Coll (1872-1947), eran dos de los intelectuales más importantes del momento. Otros miembros fueron Eduardo Calcaño, César Zumeta (1860-1955)[73], Juan Iturbide, el general Pereira Alvarez[74] y Jesús Semprúm (1822-1931).

Un pintor importante de reseñar es Luis Alfredo López Méndez, quien nació en Caracas el año de 1901. Aún adolescente, se unió al grupo de pintores del Círculo, siendo estudiante de la Academia de Bellas Artes. Aproximadamente en 1919, realizó su primera exposición, después se dedicó a viajar por diferentes países. López Méndez estuvo siempre vinculado al quehacer cultural y diplomático. Fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas y, en aquel entonces, resultaba ser el miembro más joven del Círculo. A él se debe una de las mejores crónicas, que, hasta el presente, es la fuente histórica más citada de la referida agrupación.

Al revisar la lista de los integrantes del Círculo aparecen nuevamente pintores ya citados como pioneros de la pintura de paisaje en Venezuela. Tales son los casos de Pedro Zerpa, Abdón Pinto, Francisco Sánchez, Pablo W. Hernández, Juan de Jesús Izquierdo, Rafael Agüín y Francisco Valdez, quienes además habían sido estudiantes de la Academia de Bellas Artes al igual que la mayoría de los demás fundadores. Estos pintores fueron también alumnos de Antonio Herrera Toro y de Emilio Mauri, lo cual, podría decirse, explica la coherencia de acción y de pensamiento en el grupo. Por varios años, ellos plantearon el propósito de un cambio en el arte

venezolano: bien en una primera oportunidad por medio de la huelga estudiantil en 1909, bien en una segunda mediante la creación del Círculo de Bellas Artes, lo que confirmó la realización de sus propósitos. Hoy en día, resultan desconocidos la mayoría de los integrantes de ese grupo, ni siquiera se conocen datos sobre sus obras y sus vidas. Aunque el pequeño grupo formado por Cabré, Monsanto, Reverón, Monasterios, Brandt y López Méndez, serán reconocidos como los más excelsos representantes de la pintura venezolana en las décadas siguientes a la fundación del Círculo.

5.2.3. Propósitos.

El día de la instalación del Círculo los discursos de orden fueron pronunciados por Jesús Semprúm y Leoncio Martínez[75]. El primero en su discurso expresó lo siguiente:

> Deseamos que junto a los partidarios del más riguroso clasisismo, junto a los más convencidos defensores del romanticismo y sus derivados, vengan a reunirse con nosotros sectarios fervientes de las Escuelas nuevas, por más extravagantes que puedan parecernos, desde los adscritos al simbolismo esotérico hasta los frenéticos enamorados de la comunión futurista. Mientras más vario sea este Círculo, será mayor su fuerza. Debeis aderezar vuestros propósitos, no hacer una manada dócil de libreas uniformes como califas de esclavos, sino un conjunto de hombres libres que deliberan, en que cada quien elige su camino, en que cada quien disfruta de su albedrío a todo su talante[76].

Con estas palabras se definían prácticamente algunos de los objetivos principales del Círculo, esto es: libertad en cuanto a escuelas y tendencias. Cada artista por consiguiente podía adscribirse a la corriente estilística que más le interesara. En este

discurso, Semprúm revela además que tenía conocimiento del movimiento futurista, aunque le pareciera tal movimiento extravagante.

En otro artículo, publicado en la revista EL COJO ILUSTRADO[77], Semprúm se refiere igualmente a este acto de instalación. Prácticamente, reitera lo dicho en su discurso inaugural en los términos siguientes:

> Se proponen los fundadores de este Círculo cultivar las Bellas Artes con la más amplia libertad, como no pueden permitirlo los institutos oficiales, congregarse en una tienda abierta a los cuatro vientos, sin normas impuestas, sin métodos exclusivistas, sin sistemas. Si logran realizar el intento cumplirán una obra de incalculable utilidad[78].

Con estas palabras se constata que uno de los propósitos de los fundadores del Círculo era el cambio en los métodos de enseñanza. Luego, el mismo Semprúm explica los inconvenientes de la enseñanza oficial, para afirmar después las ventajas a disfrutar por medio del Círculo, en base a los siguientes argumentos:

> Ignoro porqué podría parecer algo así como despego del Instituto la creación de este 'círculo' libre. Por el contrario, creo que traerá un beneficio de que antes no disfrutábamos. En primer lugar, el alumno de la academia oficial, bien puede concurrir al centro independiente en busca de elementos que allá no encontraría, en busca de doctrinas y tendencias estéticas que allá deben prohibirle; y el estudiante o el aficionado del círculo encontraría a su vez en la Academia una enseñanza clásica, igualitaria y metódica que siempre le será útil[79].

Evidentemente, Semprúm asumía una actitud opuesta al sectarismo en cuanto al tipo de enseñanza, sugiriendo una posible concilia

ción entre las dos instituciones. De igual modo, asumía una posición de respeto hacia la tradición, planteando inclusive que la enseñanza de la Academia era útil. No obstante, analizándolo desde otra óptica, quizás no deseaba enfrentar a la Academia para así evitar posibles obstáculos que pudieran afectar la consolidación del Círculo.

En el mismo discurso, plantea las dificultades a superar por el Círculo y los escasos medios disponibles para la realización de sus propósitos, confiando en la solidaridad de aquellos que posean verdadera vocación artística. A su modo de ver, el Círculo con el tiempo lograría evolucionar, "porque en su seno existen espíritus de gran cultura, animados de férvido amor por la Belleza, llenos de tolerancia, de bondad intelectual y de fe en la eficacia redentora y regeneradora del arte"[80]. Con estas palabras expresaba un concepto idealista del arte, pues le atribuye facultades regeneradoras. Más adelante, comenta la concepción que prevalece en el país con respecto a los artistas, porque se les considera seres "sin significación ni importancia", sin una utilidad real en la sociedad; sin embargo, en su opinión:

> ... este ejemplo de entusiasmo por el trabajo y por la Belleza resulta de magnífica moralidad pública. Moralidad no en el sentido *en que la entienden los tartufos, ni los utilitaristas, sino en el* otro alto y perfecto sentido que le asignan los que quieren ver conciliadas en el mundo, como un grupo de las tres gracias omnipotentes, a la Verdad con la Bondad y con la Belleza[81].

El entusiasmo por la creación del Círculo era más que evidente. La esperanza animaba al grupo de fundadores, presintiendo que

su esfuerzo quizás dejaría una honda huella en el arte venezolano.

Al efecto, el segundo orador, el genial caricaturista Leoncio Martínez, lleno de idéntico fervor y entusiasmo, proclamó aún con más claridad los propósitos del grupo. Comenzó por explicar que se había impuesto la tarea de intentar difundir los objetivos del grupo. Luego, habló sobre la situación de dispersión de los artistas, alegando: "los artistas, hermanos de la golondrina vocinglera y del can nocharniego, por el instinto bohemio, todavía se hallaban en Venezuela sin un centro fraternal, disgregados y ambulantes"[82], lo cual, obviamente, era resultado de la falta de una asociación que reuniera en su seno a los artistas. En respuesta a ello, expresa:

> Buscando libre vuelo constituimos el Círculo de Bellas Artes sobre bases liberalísimas, modelando nuestro ideal a la presión de las necesidades del carácter nacional, acogiendo las inspiraciones de muchos y los sanos consejos de algunos experientes; por eso nuestra asociación no tiene reglamentos ni estatutos, ni junta directiva, ni trámites parlamentarios para la aceptación de un proyecto; todo se resuelve en jovial camaradería, donde no hay títulos que envistan de prerrogativas[83].

Posteriormente, enumera las dificultades sorteadas y así mismo el apoyo recibido. A tal respecto, dice:

> Espíritus comprensibles, asequibles, nos han prestado apoyo para que desde el principio el Círculo de Bellas Artes se pueda presentar a una altura que sus fundadores no mirábamos sino como un porvenir utópico; son los señores figurantes en la lista de Miembros Protectores, a cuyo favor refrendamos públicamente, en esta oportunidad, un compromiso de gratitud y de entre ellos destacamos al señor Doctor Eduardo Calcaño Sánchez quien en condiciones de ilimitada generosidad, prestó a nuestros deseos este local[84].

Martínez refiere también la realización del primer salón Independiente. Esta era una de las primeras actividades planificada por el Círculo, la cual debía realizarse en el plazo de cuatro meses. El cumplimiento de tal actividad sería una manera de comprobar si los objetivos propuestos se habían llevado a cabo. En el mismo discurso, define claramente el proyecto estético de estos artistas, en los términos siguientes:

> Trabajemos, queridos compañeros, por el Arte y para la Patria. Hagamos arte nuestro, arte sincero, arte venezolano, aprovechando cuanto de sencillo y amoroso nos rodea, sin recurrir a prácticas exóticas que no ajustan a nuestros sujetos y motivos, porque el arte no es más que ver y transmutar, sentir más hondamente que el sentir general, apreciar en los gestos los momentos de las almas y en el ambiente el alma del paisaje y expresar y ejecutar, siempre ajenos a otras influencias que no sean las del propio sentir, significando primero la personalidad del individuo y luego el carácter de la raza (subrayado nuestro)[85].

En base a este párrafo, se puede deducir: en primer lugar, el apego de LEO a postulados románticos en relación al paisaje, sobre todo cuando refiere el "alma del paisaje"; en segundo, también su apego a postulados positivistas cuando lo relaciona no sólo con el ambiente, sino con el individuo y la raza. Respecto a estas concepciones, la historiadora y profesora de arte Carmen Pena López explica de modo categórico las ideas del movimiento romántico sobre el paisaje, expresando lo siguiente:

> ... el paisaje pasó a ser 'género' dominante, por poseer cualidades idóneas para la representación de sentimientos: en 1794 opinaba Schiller que era el mejor medio para expresar ideas y opiniones; Chateaubriand, en Lettre sur l'Art du dessin dans les paysages, publicadas en 1794, afirmaba la importancia del paisaje porque podía explicar 'los sueños o sentimientos que hacen experimentar los diferentes lugares'. Verlaine, por su parte, afirmaba,

que el paisaje era 'un estado del alma'[86].

También explica la nombrada autora que, en el siglo XX, se continúan manifestando estas ideas. Tal es el caso de Fr. Paulhan, quien afirma que la pintura de paisaje trata de evocar el sentimiento o idea de las cosas invisibles por medio de la representación de cosas reales; en opinión de Pena López, el citado Fr. Paulhan estaba consciente:

> que el alma individual no vive al margen del medio, sino que éste la condiciona de alguna manera, continuando con ello la línea de pensamiento iniciada por Taine en la segunda mitad del siglo XIX, el cual había aplicado a la estética de las artes teorías hegelianas remozadas de una forma bastante ambigua por criterios positivistas teñidos de creencias todavía idealistas en gran medida. Tal parece que la escisión del pensamiento en idealista y positivista, al no lograr precisar sus límites (...), marcó las nuevas concepciones estéticas en el campo del 'género' de paisaje, de manera que la nueva psicología social y todas las ciencias sociológicas en auge, usadas para el análisis del fenómeno artístico, consideraron que el paisaje podía ser símbolo idóneo de una conciencia colectiva expresada por un individuo, participando de aspectos colectivos y subjetivos a la vez[87].

Regresando al discurso de LEO, cabe señalar su planteamiento sobre la influencia foránea, lo cual explica el llamado inicial de "hacer arte nuestro, arte sincero, arte venezolano"; pero, ¿esto qué significaba para LEO? El mismo da la respuesta cuando afirma que los artistas son los que poseen la capacidad para extraer del alma colectiva la propia belleza; a su parecer:

> La tierra nuestra, siempre grávida a las lujurias del sol de los trópicos, pone ante nuestros ojos agrestes modelos, paisajes de excitante verdor recrudecido, sorprendentes decoraciones para las retinas desacostumbradas, en las humosas nieblas nórdicas, a tales derroches de la luz; en el lenguaje, en el pensar y en el vivir de

> nuestro pueblo, hay contingentes en alto grado apreciables para los artistas, para los fuertes laboriosos que profundicen algo más en el alma nacional, pasando sin detenerse en esas falaces inducciones que han dado en llamar criollismo, cuando sólo son un barniz de la jerga venezolana sobre la sempiterna vulgaridad universal; el solo valor fonético de las palabras, o el aspecto exterior de las figuras no bastan para hacer un arte nacional, si la obra no se anima con el sentido filosófico adherente a cada pueblo, savia que corre oculta pero vivificadora; si no trasciende a los hábitos normales de la raza constituyendo un apóstofe vigoroso a los errores o una acotación del momento, para legar al futuro datos verídicos que aumenten y conserven las tradiciones (subrayado nuestro)[88].

Estas palabras de LEO rememoran aquellos planteamientos de Eduardo Blanco en su novela **Zárate**, así como los de Manuel Urbaneja Achelpolh en sus escritos "Literatura Nacional" y "Algo más sobre Literatura Nacional". Como fue comentado ya con anterioridad, ambos escritores planteaban la necesidad de un arte nacional, entendiéndose como tal la representación del paisaje venezolano. Ello explica el porqué en las novelas criollistas se convirtió al paisaje en uno de los protagonistas de la propia obra. Esta valoración precisamente es el aporte de la narrativa en ese período, lo cual, sin duda alguna, incide en el proceso de formación de la conciencia nacional, tal y como puede constatarse en el mismo discurso de LEO. Resulta tal vez poco apropiado hacer una "transposición" de la literatura a la pintura, pero el planteamiento de que el paisaje representa lo nacional es lo que en verdad sustenta la posición de LEO, quien será además el principal animador del Círculo de Bellas Artes, apoyando con su actividad de crítico al resto del grupo.

Puede afirmarse, sin temor alguno a la equivocación, que el desarrollo de la literatura criollista —sucedido entre los fina-

les del siglo XIX y la primera década del XX— proporciona las bases ideológicas en cuanto al contenido de la pintura paisajística. Esto se corresponde con una sensibilidad, y con una intuición particular hacia la naturaleza, desarrollada en principio por Carmelo Fernández y Ramón Bolet Peraza, quienes aportaron un conocimiento externo de la naturaleza. Dicho conocimiento se transformará a la larga en una aprehensión de la misma naturaleza, manifestándose en temas como el de las flores —especialmente, la cattleya mosiae— y de los patios, plenamente identificados como temas del sentir venezolano. Esta temática se incorpora a fin de cuenta al repertorio de la pintura venezolana, y, posteriormente, la naturaleza misma constituirá un motivo único de dicha pintura con el Círculo de Bellas Artes. Evidentemente, se puede hablar de un proceso de conformación de la conciencia nacional que se manifestó primero en el período guzmancista por medio de la pintura de historia y, en el presente siglo, en la pintura de paisaje.

El ya nombrado caricaturista LEO planteó además en su discurso las dificultades que, hasta ese momento, persistían para representar el paisaje venezolano, particularmente por el apego de la academia y de algunos pintores a fórmulas importadas. Así mismo, *critica el estereotipo y el falso concepto de lo venezolano establecido en las obras de los primeros criollistas, quienes estaban bajo el influjo del credo positivista, lo cual implicaba una visión maniqueísta del país y de sus hombres. Concluye* su discurso pidiendo que no se evoquen

> amarguras en este día inicial que es para nosotros como una auro-

ra; borren los generosos ademanes de las manos que en nuestra pro se tienden, todo amago fatal y dispongámonos a trabajar desde mañana por el cumplimiento de los propósitos del Círculo de Bellas Artes, no llevando otra bandera sino el iris nacional, símbolo y figura de la Patria, en cuyas cintas se refunden las alas de oro de la gloria, el más puro azul de los ensueños y la púrpura de los sacrificios[89].

5.2.4. Exposiciones.

Entre las propuestas principales formuladas en el programa del Círculo de Bellas Artes destaca la celebración anual de "Un Salón Independiente" y el establecimiento de una exposición permanente. En cumplimiento de lo primero, el Círculo alcanzo a celebrar tres Salones Anuales en 1913, 1914 y 1915, pues, según lo reseñado en la prensa y revistas del año de 1916, sólo se realizaron los mencionados Salones. El historiador Alfredo Boulton señala sin embargo una "Exposición Preliminar" realizada en febrero de 1913[90], aunque no hay una alusión precisa en la prensa de la época; no obstante, en EL NUEVO DIARIO del 16 de enero de 1913, apareció un artículo titulado "Círculo de Bellas Artes", sobre una exposición de pintura en el Teatro Calcaño, la cual era quizás la exposición que refiere el nombrado historiador, pese a que las fechas no coincidan. Otra exposición en aquella sede del Círculo fue la de la Colección de Pinturas del señor Pérez Dupuy.

En propiedad, el Círculo de Bellas Artes celebró cinco exposiciones. Conforme a la prensa de aquel entonces, la primera fue la ya señalada exposición del 16 de enero de 1913, de acuerdo con un artículo sin firma donde se reproducen las palabras pronunciadas por Ricardo José Castillo[91]. Este último indicaba a los siguientes participantes: en óleos, señorita Páez Pumar, C. Rivero Sanabria, Federico Brandt, F. Delgado García, P. W. Hernández, Leandro Fortique, Manuel E. Fernández, Armando Reverón, J. B. Zurita, Julián Alonso, Próspero Martínez, Manuel Cabré y Marcelo Vidal; en

acuarelas, Rafael Romer; en dibujos decorativos, Pablo W. Hernández; en caricaturas, Leoncio Martínez; en esculturas, Mercedes Páez Pumar, Paco Bocca y Manuel Orta.

Llama la atención lo relacionado con la sección de "dibujos decorativos" y la participación de la señorita Páez Pumar en escultura, por la poca tradición de escultoras en las artes plásticas venezolanas. Como es notable, en esta exposición se encontraban ya participando los pintores más representativos del Círculo, entre ellos: Cabré, Monsanto, Brandt, Marcelo Vidal y Armando Reverón. Valga observar que no se aportan datos sobre las obras participantes ni su temática.

En el referido discurso, Ricardo José Castillo exalta las ventajas del trabajo mancomunado porque el contacto de unos con otros comunica fuerza a la obra que se realiza. Luego, se refiere en particular a la labor desarrollada por el Círculo en los siguientes términos:

> Este Círculo de Bellas Artes, fundado cuatro meses atrás y cuya existencia de un tercio de año que hoy celebramos, viene amparando bajo su techo —primer refugio libre de Arte en nuestro país—, a aquella mínima parte de nuestra juventud que cumple una silenciosa labor cultural, personal y colectiva.
>
> La labor colectiva que aquí se viene haciendo, el ejercicio continuado de las facultades de cada uno, bien puede cuajar mañana en fruto jugoso y sano, antes bien sería extraño que así no fuese (...) Nada mejor para nuestro temperamento de tropicales (...) que el hábito de un diario despejo mental en el que se encuentra y afirma el goce pleno de las facultades. Es también desde este aspecto que el Círculo de Bellas Artes se nos presenta efectuando una loable función disciplinaria[92].

Más adelante, en razón a las diarias exigencias de la vida, expresa que dicho centro es prácticamente un refugio para algunos artistas que habían inclusive abandonado su labor. Estos artistas, ahora bajo el influjo del grupo, retornaron a su actividad cotidiana, lo cual, según Castillo, evidencia el espíritu laborioso de los artistas que se reunen en el Círculo. En estas palabras se recoge muy bien la expectativa de esperanza que había generado la creación del Círculo, en contraste con aquella situación de crisis reinante desde 1909.

Las otras exposiciones corresponde a los Salones Anuales, organizados en conmemoración de la fundación del Círculo el 3 de septiembre de cada año. El primer Salón, el año de 1913, fue reseñado en los siguientes diarios y revistas: el periódico EL UNIVERSAL, en una columna titulada "Crónica de Arte"[93] y en otro artículo con el título "Salón de Aniversario", cuyo autor es Leoncio Martínez[94], en el cual aparece una reseña bastante pormenorizada de la exposición; en la revista EL COJO ILUSTRADO, en la sección "Sueltos Editoriales", un breve comentario titulado "Círculo de Bellas Artes", que informa de la apertura de la mencionada exposición[95]; con distinta fecha, en la misma revista otra nota titulada "Círculo de Bellas Artes", informando un poco más sobre algunos de los participantes y las obras expuestas, aunque sin firma[96]; igualmente, en fecha posterior con el título "Las Bellas Artes", en la sección Actualidades, un artículo firmado por Jesús Semprúm donde comenta la situación de la pintura venezolana en general, de los artistas venezolanos residenciados en el exterior y las exposiciones celebra-

das por el Círculo, refiriendo en particular que "realizó ya hace varios meses una exposición preparatoria y hace poco celebró su aniversario con otra"[97].

La reseña citada de Leoncio Martínez proporciona suficiente información de los participantes y sus obras. Comenta entre otros asuntos que esa "fiesta del arte" fue presidida por el señor Ministro de Instrucción Pública[98], hablando en nombre del Círculo el escritor Julio Planchart y correspondiéndole el discurso de orden al poeta Carlos Borges. Con respecto a los participantes, LEO dice lo siguiente:

> Fuera del viejo maestro fenecido, Tovar y Tovar, de quien como una bella reliquia, se expone un Rincón del Estudio los nombres de los demás suenan a juventud: Tito Salas, J. M. Vera, Otero, Brandt, Reverón, Monasterior, Cabré, Monsanto, Próspero Martínez, Máscara, Marcelo Vidal, Delgado García, Báez: Seijas, M. Fernández, Romer, M. González, Pinto, González Montano, Betancourt, Cedeño, Espejo, A. Ibarra, H. Zurita, Cottón, etc.[99].

Así mismo, en cuanto a las artistas participantes, expresa:

> La Señora Dolores Alfonso y la Señorita Páez Pumar... Apartándose de la rutinaria e incipiente pintura femenina, limitada a copiar malos cromos, ellas han buscado en el estudio del vero la interpretación de la belleza natural de las cosas (...) entre los cuadros de la Señora Alfonso sobresale una pareja de gallina y gallo (...) y en los de la Señorita Páez Pumar cuatro cuadros de flores frescas (Flores de Mayo y Claveles rojos)[100].

Más adelante, LEO opina también del pintor Tito Salas en los términos siguientes:

> El nombre de Tito Salas, consagración europea, por sí solo basta para acreditar una exposición: allí están varios estudios, dibujos y bocetos con su característica prodigiosa de color y movimiento[101].

Otros comentarios importantes corresponden a la obra de José María Vera, quien exhibe un estudio de mujer, así como de Federico Brandt y sus telas: un paisaje de Macuto, unas Flores y un detalle de cocina en donde destacan dos gallinas, calderos y tomates. LEO comenta también de Rafael Monasterios, el cual presenta "una mancha de Paisaje ligera, confusa"; al igual que de Armando Reverón, autor de varios estudios —algunos hechos en España— y, como nota saliente, LEO resalta un retrato de este pintor "especialísimo en factura y color".

En cuanto al pintor Manuel Cabré, informa que presentó "muchos paisajes, retratos, un interior". Agregando un comentario particular sobre su pintura:

> Sus paisajes de los alrededores de Caracas están impregnados de sol. Sin desviación ni vacilaciones, ni miedos, su pincel corre libre. Apresa con lujuria la vibración luminosa de la atmósfera tropical, los bravíos verdes agrestes, los terronales de ocre agrio, y ese maravilloso Avila cuya majestad se difunde en serenidades...
>
> Cabré lo interpreta con verdad y lo ama con su ciudad a los pies, vestida de colorines; torres blancas, techos rojos, fachadas multicolores, la ciudad como una gitanilla dormida junto a su vino (subrayado nuestro)[102].

En dicho comentario, LEO hace énfasis en la mucha luz del sol, los colores agrestes y el efecto multicolor, elementos que le permiten al nombrado artista plasmar una pintura de verdad, según ex-

presa el mismo crítico; se diría que es obvia su intención al apoyar decididamente toda representación que se apartara de la concepción academicista. Pese a que de la susodicha exposición no se conocen catálogos, tampoco así los títulos de las obras, se puede constatar sin embargo en otras obras de ese período que era cierto lo apuntado por LEO con respecto a la pintura de Cabré. Ejemplo de ello es la obra titulada "Patio" de 1910 (Lam.65,Cat.313) , en la cual el pintor experimenta con los efectos de la luz que se filtra a través de los árboles, incidiendo además en la superficie blanca de la pared.

En el caso particular de Antonio Edmundo Monsanto, el nombrado caricaturista indica que "tiene bellísimos paisajes, entre ellos algunos del Calvario y del rusiñolesco jardín de Uzlar en la Vega. Retratos de mujer. Un estudio de un Cristo de Madera"[103]. En general, a todos los artistas referidos los califica como "la plana de honor del Salón", considerando a otra serie de artistas como "más tempranos". Entre estos últimos, destaca: Rafael Romer con las obras "Costurera", "Los Cañoneros" y varios estudios; Betancourt con dos acuarelas y una "excelente cabeza de estudio bicolor"; Báez Seijas con un retrato, un autorretrato y una "Chica con una canasta"; Manuel Fernández con una obra de frutas; González Montaño con un paisaje y un estudio de niña; Abdón Pinto con autorretratos, estudios y manchas; y Leoncio Cedeño, a quien LEO le critica su obra por la calidad de lo que representa. Al final del comentario sobre la sección de pintura, el nombrado autor apunta lo siguiente: "hay algunas telas de otros pintores, cuyos juicios nos reservamos para la

próxima exposición: son vocaciones aún embrionarias"[104].

A continuación hace una crítica más bien en tono conciliador con relación a los criterios de admisión en el Salón. A tal respecto, dice:

> Se ve que un espíritu de contemporización guió la aceptación de ciertas telas y que de cierto esta vez el Círculo no queriendo romper de un golpe con exigencias y prejuicios, se desligó de la severidad que debe regir en la selección de sus salones[105].

En cuanto a la Sección de Dibujos, al comentar las caricaturas de Carlos Otero, de modo particular LEO hace referencia del "inimitable Máscara" y de "mi persona, que por otra parte, pretende ahora ser también pintor". Posteriormente, refiere a los artistas siguientes: en escultura, Orta, Saintsbury, Basalo y Eladio Delgado; en talla y pirograbado, Lola Alfonso y Dora Wiese. La señora Nelén Acevedo de Ramírez en pirograbado; en arquitectura, el proyecto de una quinta campestre para los Chorros, presentado por la Oficina de Ingeniería y Arquitectura.

En suma, el Primer Salón del Círculo se caracterizó por una nutrida concurrencia de artistas, entre los que sobresale la figura ya consagrada de Tito Salas, prácticamente en la cumbre de su carrera. Participan además otros artistas absolutamente desconocidos, a los que LEO no menciona por considerarlos demasiado inexpertos. Este grupo contrasta con la generación propiamente del Círculo: Cabré, Vidal, Monsanto, Martínez, entre otros, quienes, como ya se apuntó, coparán la escena artística de Venezuela en la déca-

da siguiente. No obstante, la presencia de esta variedad de participantes con marcadas diferencias generacionales, habla no sólo de la libertad que predominó en el Círculo sino también de la ausencia de dogmatismo que lo caracterizó. No se denigra por ejemplo de los maestros, por el contrario se les admira y respeta, como es el caso de Martín Tovar y Tovar.

Esta primera exposición, como todas las demás del Círculo, cuenta con el apoyo de la prensa, reconociéndose sobre todo la labor desarrollada por los integrantes del grupo. Los temas predominantes en la citada exposición eran el paisaje —en una mayoría de casos—, retratos y autorretratos, así como estudios. Sin embargo, de acuerdo con dicha información, el paisaje era el protagonista principal de la exposición, pues, lógicamente, se corresponde con la meta trazada por los artistas, que no era otra sino la de lograr desarrollar el arte nacional. Esa temática era considerada la más adecuada para tal fin, de ahí que los lugares representados sean El Avila y la ciudad de Caracas. El Calvario —zona del centro de Caracas en donde está un parque del mismo nombre de la época guzmancista—, y el jardín de la Vega —en esa época, un área extraurbana de Caracas—; también se representan flores como la flor de Mayo y los claveles, e interiores como es el caso de la "cocina criolla" de Federico Brandt.

Prácticamente, en este Salón estaba ya presente el repertorio iconográfico que luego desarrollarían los pintores del Círculo, esto es: Caracas y el Avila, algunas otras zonas específicas de la

misma ciudad e, inclusive, su flora característica. En propiedad, la temática de lo nacional se identificó con una apología del medio caraqueño, por consiguiente la concepción del paisaje nacional, vale decir: lo venezolano, fue fusionado con la concepción caraqueña, tal y como sucedió también en la literatura criollista.

Como estaba ya acordado, el segundo Salón Anual se celebró el 3 de septiembre de 1914. Las referencias con respecto a este Salón son las siguientes: primeramente, un artículo publicado en el diario EL UNIVERSAL, titulado "El segundo Salón del Círculo de Bellas Artes", en el cual se participa la convocatoria para dicho Salón[106]; luego, en el mismo diario, una nota bajo el título "En el Círculo de Bellas Artes", donde aparece el comentario de la apertura del 2º Salón Anual y se transcribe parte del discurso del doctor Eloy G. González, quien pronunció las palabras de apertura, pero sin informar de la exposición[107]. En la revista ATENAS, en Notas Editoriales, con el título "Círculo de Bellas Artes", se informa también de la apertura del Salón, del discurso pronunciado y sobre los artistas participantes[108]. Igualmente, en la revista EL COJO ILUSTRADO aparece un artículo firmado por J. S. (supuestamente, Jesús Semprúm), titulado "La Exposición del 'Círculo de Bellas Artes'. II Salón Anual"[109]. En este último artículo, textualmente se expresa lo siguiente:

> Desde luego es preciso alabar la perseverancia con que vienen trabajando los jóvenes que forman el 'Círculo de Bellas Artes' (...) Este grupo juvenil trabaja con fé que no se amortigua por las dificultades ni por el desdén de la generalidad (...) Así sólo puede explicarse el laudable tesón con que los artistas del Círculo mantienen vivo el culto permanente de las Bellas Artes[110].

A renglón seguido, se expresa una opinión en relación a la calidad de la exposición: "El Salón de este año —inaugurado con una discreta velada artística— si bien presenta menos abundancia de obras, resulta cualitativamente muy superior al de los años anteriores[111]. Luego, se comenta también que el Círculo es una Academia libre en donde cada quien podía expresarse como mejor lo deseara; a modo de corolario, el autor añade: "hasta hoy día el Círculo ha probado que sí es posible realizar el intento generoso de fundar y sostener particularmente una Academia libre, lo cual en un principio pareció un sueño vano a los espíritus escépticos o desencantados"[112].

En cuanto a los que participan, el citado artículo señala: "lo que primero llama la atención es el número relativamente considerable de obras firmadas por señoras, no por el hecho mismo —que nuestras damas han dado anteriores y eficaces testimonios de sus aficiones artísticas—, sino porque ahora no se trata de simples entretenimientos, como ocurría antaño"[113]. Lamentablemente, no hay información de los nombres de las damas participantes, lo que induce a suponer la participación de algunas del Primer Salón. Con respecto a otros nombres, dicho artículo expresa: "Nos conformamos con mencionar de paso los nombres de Manuel Cabré, A. E. Monsanto, Próspero Martínez, Fed. Brandt, Pablo W. Hernández y de algunos de nuestros artistas que se encuentran en el extranjero: Tito Salas, J.M. Vera, Carlos Otero y V. Vicente Gil"[114].

Sobre este Segundo Salón sólo se conoce esta crónica firmada

con las iniciales J. S., la cual no abunda en nombres, pero informa que el número de participantes es mucho menor al del año anterior. Esta falta de información impide conocer con exactitud a los participantes, añadiéndose a ello la carencia de catálogos en aquella época; dicho de otro modo, se desconocen los títulos de las obras, el número de las mismas, los nombres de los lugares geográficos representados y las propias técnicas utilizadas. Se supone que sería una temática semejante a la del *Primer Salón* y que tales detalles quizás no eran importantes para quien firma J. S.

Algunas observaciones del referido artículo apuntaban hacia la "forma" de representar el paisaje y la particular dificultad de los pintores venezolanos para plasmarlo fielmente. En efecto, al comentar la temática de la exposición, se expresa lo siguiente:

> Lo que atrae nuestra atención en aquel conjunto es, principalmente, el predominio del paisaje. Parece que nuestra pródiga naturaleza se impone con categórico y decisivo dictado en el espíritu de los principiantes. Es natural, y luego, es halagador. Nuestros pintores quieren ver y pintar con amor la naturaleza circundante (...) Nuestros pintores principian a ver con cariño lo que los rodea. Pero los matices, las tonalidades que predominan en nuestra *naturaleza opulenta y fastuosa, son desesperantes para el fiel paisajista.* Los verdes de nuestras montañas y de nuestros valles, tienen una riqueza de gradaciones que pasman al observador e inquietan y sofocan al pintor. En pocos paisajes encontramos aproximaciones a la verdad viva. Leoncio Martínez asegura que es porque no hemos aprendido a ver aún. Es posible. Yo creo más bien que los artistas nuevos no han logrado aún familiarizarse con el paisaje real. Todavía los sorprende y los turba, y en el desasosiego interior, no aciertan con el traslado. Pedro Zerpa, en algunos de sus cuadros ha logrado dominarlo. Si bien Zerpa es un artista de largos años y de bastante experiencia (subrayado nuestro)[115].

Es evidente que al cronista en cuestión no le satisfacía que los pintores aún no lograran captar a plenitud la naturaleza vene-

zolana, o mejor dicho, lo que él denomina "la verdad viva", y por eso apuntaba que la falla radicaba en la poca o ninguna familiaridad con el paisaje del país. Esto permite plantear que tal deficiencia probablemente era resultado del predominio o la costumbre de encarar todavía el paisaje como se hacía en la Academia, ya que sólo había transcurrido un año y algunos meses de la fundación del Círculo, por lo que es posible suponer también un cambio lento en la forma de pintar.

No obstante, en este segundo Salón igualmente se hace sentir el predominio del tema paisajístico, como motivo único y expresión del programa estético de la pintura de los integrantes del Círculo. Los conceptos del referido cronista J. S. revelan el ideal de la crítica de entonces que clamaba por la nacionalización del paisaje.

Otra exposición del Círculo de Bellas Artes fue la de la Colección Pérez Dupuy, que se efectuó el 20 de octubre de 1914. Se tiene noticias de ella por un artículo de Leoncio Martínez, publicado con el seudónimo de Gardenio[116]. En el artículo, se presentaba la colección del señor Eduardo Pérez Dupuy, la cual constaba de ocho obras que había traído dicho señor recientemente de Europa. Según narra el cronista, una de las obras presentadas fue la siguiente:

> 'Perdón en Bretaña', de Tito Salas, (...) tela donde la vigorosa inspiración del pintor venezolano se desborda con una libertad y audacia inusitadas. Parece apenas abocetada, pero el sentimien-

to y asunto de la atmósfera están llenos de verdad[117].

Otras obras de la exposición fueron "Casas del pequeño puerto de Nervi (Italia)" y "Sol poniente dorado y brumoso sobre el strand de Nervi" de Emilio Boggio, que, como se sabe, era un pintor venezolano de nacimiento, pero nacionalizado francés. De este pintor, expresa Leoncio Martínez lo siguiente: "... Boggio puede clasificarse entre 'los puntillistas'; su conjunto es una superposición entre infinitos puntos multicolores que dan por acordes mutuos la vibración intensa de la luz..."[118].

En la misma exposición, se exhibe la obra "Retrato de Mujer" de Georges Cabré, así también otra tela de su autoría titulada "Interior". A este pintor nombrado el cronista lo califica de puntillista, pero sin merecer ningún otro comentario.

Se exhiben también el dibujo "La vieja ciudad en el Puente Saint-Michael (París)", y dos óleos titulados "Claro de luna" y "Una tarde cerca del Puente Mirabeu", cuyo autor era Anatole Toussaint. Con respecto a este pintor, Martínez emite el siguiente juicio:

> Estos se ve que son de un señor que sabe pintar, que pinta bien, sin desplegar esforzadamente las alas del talento; no se puede dejar de sentir frente a ellos un inocente olor de quincallería (...) No ocurre así con el dibujo a la pluma, reforzado con acuarela. En él sí se ve al artista trabajando sin trabas. Tiene ambiente, dulzura, emoción. Deja adivinar el aguaferista, lo notable que es Toussaint[119].

Al final del artículo, Leoncio Martínez felicita al Círculo por presentar aquella exposición de Pérez Dupuy y al coleccionista por su buen gusto. En verdad, la exposición demostraba el espíritu del Círculo en cuanto a la disposición de confrontar y el ansia de conocer obras de otros artistas, lo cual no era un hecho frecuente en aquel reducido ámbito del medio artístico caraqueño. Se cree que dicha exposición fue un aliciente para los jóvenes artistas de entonces, sobre todo por conocer obras de un maestro como Emilio Boggio, notable paisajista, o enterarse de lo que hacía Tito Salas, a quien, con todo y tener un estilo diferente a los del Círculo, nunca se le restó admiración puesto que era considerado en ese momento el artista venezolano más importante.

El Tercer Salón Anual fue inaugurado el 4 de septiembre de 1915. Este es el último celebrado por el Círculo, que mostraba ya signos de dispersión, según lo expresado por el mismo Leoncio Martínez en el discurso inaugural[120]. El crítico se lamentaba de la situación reinante en la agrupación y, por otro lado, presentaba un balance de las exposiciones realizadas hasta esa fecha, que eran cinco en total. En base a ello, proponía:

> ... Sostenerlo, no dejarlo morir es bastante. Recientemente hablaba yo del milagro de durabilidad del Círculo de Bellas Artes. Alguien me preguntó, cómo era posible que viviera, sin Directiva, sin estatuto, sin cuotas (...) Vive el Círculo a ejemplo del Culto de Osiris, que tampoco tiene directiva, ni cuotas ni leyes y que es el último refugio del humorismo y de la dialéctica irónica. Vive venezolanamente[121].

Esta última expresión: "Vive venezolanamente", tenía como ba-

se el siguiente argumento: "porque dado nuestro carácter, donde hay uno que mande, veinte no quieren ser mandados"[122]. Después de esta afirmación, Martínez explicaba que lo imperante en el Círculo no era la anarquía sino el espíritu de liberalidad. Presenta un recuento de la trayectoria del Círculo y, con cierta nostalgia, reconoce lo siguiente:

> Paulatinamente se han ido alejando algunos: porque la vida los arrastra, porque van a buscar, felices, horizontes más amplios y siempre recuerdan y escriben al Círculo (...) Pero en la depuración quedaron los que habían de ser, a los cuales se han agregado otros de buena voluntad, a quienes seduce la camaradería. Entre ellos algunos que no son pintores ni escultores, ni poetas, ni músicos. Ni tampoco aspiran a ello[123].

Este discurso era, prácticamente, más una reflexión sobre el Círculo que una crónica sobre el Salón. Previamente, Martínez había publicado otro artículo en EL NUEVO DIARIO, firmado con el seudónimo Santiago de León y con el título "El Círculo"[124], donde efectivamente anunciaba la próxima apertura del Tercer Salón y planteaba de antemano las mismas preocupaciones expresadas el día de la inauguración.

Con respecto a dicho Salón se publicó además una reseña en EL UNIVERSAL, en una crónica sin firma, titulada "El Círculo de Bellas Artes. III Salón Anual"[125]. Así también, en EL NUEVO DIARIO otro artículo de Leoncio Martínez, igualmente bajo el seudónimo de Santiago de León, con el título "En torno al Círculo"[126].

La reseña de EL UNIVERSAL aporta bastante información sobre

los participantes de aquel Tercer Salón. El anónimo cronista informa que el discurso inaugural estuvo a cargo del doctor Felipe Guevara Rojas, Ministro de Instrucción Pública, transcribiéndose el contenido del mismo. De modo particular, el cronista comenta del pintor Manuel Cabré lo siguiente:

> el autor que desde luego solicita la atención y arrebata mayores encomios es Manuel Cabré, con sus paisajes verdaderamente venezolanos, llenos de esa luz de sol criolla, cotidiana para nuestros ojos, y que con todo eso resulta difícil de atrapar en el lienzo. La factura admirable que campea en todos ellos unido al don de la naturalidad completan la impresión de hallarnos ante un fuerte y vigoroso paisajista vernáculo[127].

A continuación, el cronista se refiere a las obras de Federico Brandt, Eduardo Schlagtler, Pablo W. Hernández, Delgado García, Marcelo Vidal, Cedeño, Báez Seijas, Manuel Hernández, F. Sales, Alberto Egea, Juan B. Zurita, entre otros. Presta una atención especial a la participación de las mujeres, expresando:

> ... nuestras damas están representadas con brillo, como nunca antes —que recordemos—, se ha visto a la mujer venezolana triunfando por la esplendidez de la obra realizada. No se trata aquí de 'arte femenino', alabado por galantería en las reseñas de las fiestas sociales, no se trata tampoco de trabajos que 'para ser mujeres', estén muy bien realizados: se trata de esfuerzos causantes, inspirados no por el afán de obtener una efímera loa, sino por el íntimo y elevado amor a la belleza, que encuentra el premio de la labor realizada en la labor misma. Estas damas que merecen junto al fresco gajo de mirto la hoja ilustre del laurel, son Mercedes Páez Pumar (...) Isabel Fernández (...) Lola Herrera Ramella y Helena Piñero...[128].

El mencionado cronista continúa su reseña con las siguientes referencias: en la sección de escultura, un Busto del doctor Delgado Palacios por Angel Cabré y un boceto de estatua del Mariscal Su

cre, así como una cabeza infantil de Parejo Mijares; en la sección de dibujos, Carlos Otero (París), Schlagetler, Betancourt, "LEO", Pablo W. Hernández, Espejo, "Ray-Mar", Bauder, Estulian, entre otros. Por su parte, Vicente Galindo expone el primer trabajo tricromático hecho en Venezuela, producido en los talleres de fotograbado de la Imprenta Nacional. El mismo cronista concluye afirmando:

> los jóvenes artistas del Círculo merecen efusivos parabienes, porque su obra ha pasado las lindes de las embrionarias promesas y fulge ya y resalta en esplendor y brillo de madurez propincera, en gana expansión de florideces pulidas que delatan el advenimiento inminente del fruto[129].

En este Tercer Salón del Círculo la figura descollante y, por tanto, triunfador absoluto fue sin duda Manuel Cabré, quien mereció además los encendidos elogios del ya citado cronista, al igual que otra crónica de Leoncio Martínez, publicada en LA REVISTA titulada "Manuel Cabré"[130], y una de F. Pacheco Soublette en EL UNIVERSAL, denominada bajo el título "En el Círculo de Bellas Artes. Una impresión sobre la pintura de Manuel Cabré"[131]. Estas últimas dedicadas a comentar la importancia de la participación del artista en la exposición, considerándolo inclusive como el más maduro de los participantes.

Después de este Tercer Salón no aparecen publicadas otras reseñas sobre exposiciones del Círculo. En realidad, esa fue la última del grupo, aunque sus integrantes continuaron reuniéndose. Obviamente, el hecho de que no se realizaran más Salones Anuales era una evidencia de los momentos finales del Círculo. Se puede decir

que no existía ya el Círculo como tal en 1916, o, por lo menos, como en principio pensaron sus integrantes que debía de ser.

No obstante, el crítico venezolano Juan Calzadilla plantea dos etapas en la vida del Círculo: la primera, desde su fundación hasta 1918, y, la segunda, desde esta última fecha hasta finales de la década de los veinte, bajo la influencia de Ferdinandov, Mützner y Boggio[132]. A tal respecto, valga observar que el Tercer Salón Anual del Círculo se realizó en 1915 y que, después de esta fecha, la información de prensa sólo comprende exposiciones individuales de artistas integrantes del Círculo, como la de Manuel Cabré[133], la de Luis Alfredo López Méndez[134] y la de Armando Reverón[135].

Si bien es cierto que los artistas del Círculo continuaron reuniéndose después de 1915, también lo es que era por constancia y por amor a la agrupación, porque de hecho ya no existía como tal. El pintor López Méndez narra sobre este particular que, a mediados de aquel año, el Círculo, obligado a abandonar el local del Teatro Calcaño se mudó para una pequeña casa en el barrio de Pagüita, en donde podía apreciarse una magnífica vista de Caracas. Leoncio Martínez visitó el nuevo local, pareciéndole tan pequeño y pobre que lo comparó con un cajón de monos, bautizándolo así: "el cajón de monos"[136]. El local fue visitado varias veces por Mützner, antes de marcharse a la isla de Margarita. En 1918, éste regresó a Caracas y realizó su exposición del Club Venezuela. La presencia de Mützner y de Emilio Boggio, según López Méndez, animó a los in-

tegrantes del Círculo para volver a reunirse, porque ya "éste no existía como tal"[137]. Dicha expresión confirma lo planteado, más aún, el citado autor afirma que los dos o tres años de existencia del "cajón de monos" demuestran la tenacidad y constancia de los pintores, puesto que la agrupación como tal ya se había disuelto. A partir de ese momento, se desarrollan de modo individual los pintores que habían pertenecido al Círculo; lógicamente, son consecuentes con el propósito del Círculo: la pintura de paisaje, temática que será retomada por la generación de pintores posteriores.

Además de los Salones Anuales, objetivo fundamental del Círculo, se realizaron en su sede una serie de actividades que congregaban a pintores, escritores, músicos y conferencistas. Sobre estas actividades hay testimonios escritos de personas relacionadas con el Círculo y algunas referencias en la prensa de la época. Una de aquellas actividades fue la lectura efectuada por Vallenilla Lanz de la "Introducción" y de otros fragmentos del libro "Federalismo y Democracia"[138]; así también, la efectuada por José Gil Fortoul y M. Díaz Rodríguez, según un comentario de prensa de Diego Córdova[139].

Luis Alfredo López Méndez, al rememorar aquellos días de la vida del Círculo, dice:

> ... Forzoso es incorporar a esos recuerdos los nombres de escritores e intelectuales que formaron junto con los artistas plásticos, aquel conjunto monolítico, sólido, que batallaba por la cultura sobreponiéndose al medio adverso. Leoncio Martínez, Rómulo Gallegos, Julio Planchart, Enrique Planchart, Fernando Paz Castillo, y las visitas esporádicas de Andrés Eloy Blanco y Luis Enrique Mármol, aportaban al Círculo rasgos de integrado grupo intelectual[140].

En otra parte de su narración, López Méndez comenta que al Círculo concurrían además Angel Fuenmaycr, Eduardo Calcaño Sánchez, Leopoldo García Maldonado, Manuel Vicente Lecuna y el violinista de Los Ríos. Estas reuniones tenían posiblemente un carácter informal la mayoría de las veces, pues sólo hay información de ellas cuando se trataba de una lectura. No obstante, fueron muy importantes porque mediante tales reuniones se establecieron vínculos entre pintores y escritores, lo cual implicaba una mutua influencia cuyos resultados se proyectan positivamente en los años posteriores.

El investigador y crítico Raúl Agudo Freites, en su excelente trabajo Pío Tamayo y la Vanguardia, al referirse al Círculo expresa lo siguiente:

> En su seno se reunieron —de acuerdo con el propósito inicial—, artistas plásticos, escritores y músicos, que intentaron totalizar las manifestaciones de la cultura. En el Círculo se discutían teorías sobre pintura y literatura. Se hablaba del impresionismo, del cubismo y del futurismo. Se discutía a Degas, y a Derain, a Marinetti, a Tristán Tzara y Apollinaire. A semejanza del grupo cubista de París —y quizá la semejanza no era casual—, los artistas intercambiaron puntos de vista. Y así, los plásticos influyeron sobre los poetas, al mismo tiempo que los escritores teorizaban sobre pintura (...) En ese ambiente, sin embargo, resonaron por primera vez en Venezuela, los ecos de las vanguardias europeas. Del cubismo en pintura y del futurismo literario. En 1914, Fernando Paz Castillo leyó una antología de poemas de Marinetti que llegó a sus manos a través de Julic Planchart. Paz Castillo había leído antes al italiano y amaba su audacia niviformal y el derroche imaginífero de sus estrofas. Cuidadosamente tradujo al español el tomo de poesías con intención de publicarlo. Un lamentable incidente impidió empero su propósito y el tomo quedó inédito[141].

Un acontecimiento importante de destacar, sucedido en el pe-

ríodo inmediato a la disolución del Círculo, fue la presencia en Caracas de tres artistas extranjeros: Samys Mützner, Nicolás Ferdinandov y Emilio Boggio, entre los años de 1916 a 1919. Precisamente, como ya fue comentado, el crítico Juan Calzadilla considera una segunda etapa con respecto a la evolución del Círculo en base a la presencia de estos pintores, lo cual, como también se demostró con anterioridad, contradice los propios testimonios en cuanto a la disolución de la mencionada agrupación para aquel entonces.

Nicolás Ferdinandov nació en Moscú el 14 de abril de 1886 y murió en Curazao (Antillas Holandesas) el 7 de marzo de 1925. Estudió arquitectura y decoración en las Academias de Moscú y San Pettersburgo. En 1913, visita a Roma y, luego, viaja a Nueva York y a Venezuela en 1916; en este último país se residencia en la isla de Margarita hasta el año de 1919, pero viaja también a Caracas. Contrae matrimonio con Soledad González y permanece en Venezuela hasta 1921. El mismo año, viaja a Curazao, donde muere tres años después.

En relación a la actividad artística de Ferdinandov, el escritor Enrique Planchart publicó un artículo en la revista ACTUALIDADES, titulado "Nicolás Alexevich Ferdinandov"[142]. En éste, hace una reseña biográfica del artista que incluye su llegada a Venezuela; refiriendo con respecto a la estancia del pintor en Margarita lo siguiente:

> ... por demás pintoresca. Hace ya algún tiempo que Ferdinandov llegó por primera vez a ésta. Vivamente interesado por la pesque

> ría de perlas, se propuso estudiar este asunto en todos sus aspectos y comenzó por hacerse pescador y buzo, los paisajes submarinos lo han inspirado muchas veces, y, entre sus cuadros tiene una buena colección de éstos[143].

Más adelante, Planchart informa que el pintor expone sus pinturas en los salones del edificio de la Universidad, en donde "ha reunido algunos de sus trabajos de pintura y metaloplástica, junto con otros de pintores venezolanos: Federico Brandt, Armando Reverón y Rafael Monasterios"[144]. En esta exposición, Ferdinandov exhibió además obras ejecutadas en Margarita y sus "Fantasias Submarinas", que, en conjunto, comprendía proyectos decorativos y algunos bocetos de decoraciones para la obra de teatro "El Pájaro Azul" de Mauricio Maeterlinck, contándose entre tales bocetos: "El Reino de la noche" y "La casa del Padre Tyl". También exhibió bocetos de joyas y trabajos de metaloplástica, "los cuales había ya expuesto con éxito en algunas ciudades europeas y que le valieron la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Roma, en 1913"[145]. A juicio de Planchart, en dichas obras exhibidas se descubren:

> dos aspectos perfectamente caracterizados: uno de tendencia realista -pero no tanto que sus obras de este género acepten el mote de 'igualito' con que muchas personas creen loar la obra de arte- (...) Volviendo a la dualidad espiritual de que antes hablé, son dos espíritus ibsenianos, los compararía sentimental y utópico con Harold Salmes, el constructor; y el otro aventurero e individualista, con Peter Gint, el empresario de la inquietud...[146].

Como pertenecientes a la primera tendencia —es decir, la de Harold Salmes—, Planchart ubica a las obras tituladas "Capilla de ángeles", "La rubia", "Noche azul" y "El vaso con rosas". Luego, refiere de modo claro lo siguiente:

> El otro aspecto de la pintura de Fernandinov es fantástico y escenográfico. Entonces es Peter Gint Fernandinov el pintor (...); diríase que su mano se ha movido al compás de una música. El dibujo entremezcla sus trazos unos con otros de tal modo que se confunden formando simples curvas cadenciosas. Los colores siempre fantásticos, se unen en sinfonías ya intensas, ya apagadas.[147]

En acuerdo con estas características, Planchart cita como ejemplo a las pinturas "Costas de Margarita", "El Arbol" y "El jardín alucinado". Puede agregarse que, aunque hoy en día es difícil localizar tales obras, resulta posible en otras pinturas contemporáneas a las mismas la captación de las características apuntadas por Planchart, como sería el caso de "La Ola", hacia 1914 (Lám. 42, Cat. 181), "Arbol desde el puente del Guanábano con Paisaje del Avila al fondo", hacia 1919 (Lam. 40, Cat. 177), "Cañaveral en el valle cerca de la casa de Reverón", de 1919 (Lam. 41, Cat. 181), "Pescadores de perlas en Porlamar", fechada en Porlamar el año de 1918 (Lam. 36, Cat. 166), "Ermita en el Bosque", Caracas, 1919 (Lam. 37, Cat. 172), "Amanecer en el Cementerio de los Hijos de Dios", Caracas, 1919 (Lam. 38, Cat 175), y "Cipreses en el Cementerio de los Hijos de Dios (Nocturno)", Caracas, 1919 (Lam. 39, Cat. 176). En todas ellas se observa el predominio de las líneas curvas del Art-Nouveau, en razón a lo cual Ferdinandov muestra en su obra una notoria influencia, particularmente en las obras citadas. Se diría que, como bien refiere Planchart, en las tres últimas de estas obras los colores les confieren esta atmósfera fantástica y, en particular, el azul frío e intenso denota así el carácter escenográfico de tales obras.

Esos aspectos referidos de la obra de Ferdinandov son los más importantes en cuanto a la influencia ejercida en los pintores ve-

nezolanos, en particular: Armando Reverón y Rafael Monasterios. En este sentido, el investigador y crítico de arte Carlos Silva alude el impacto causado por Ferdinandov en los lapsos de 1917 y 1921, con respecto a los artistas mencionados, afirmando lo siguiente:

> El estilo del Art Noveau, seguido por el ruso, con su insistencia de azules, estilizaciones, decorativismo y estilizaciones impecables, en suma una pintura 'mental', no podía llamar mucho la atención de los pintores que andaban tras el Avila y el paisaje en general como senda de vanguardia. Fue la actitud vitalista, ácrata, aventurera, polifacética y desenfadada, lo que dio una medida de lo que podía ser un artista, ciertamente en las atípodas del correcto y disciplinado convivir de los pintores académicos. Su amistad con Antonio E. Monsanto y con Reverón, la ayuda que le prestó a éste, la exposición que hicieron conjuntamente en 1920 en el Gran Salón de la Universidad Central de Venezuela, su activismo cultural, en fin, fue un legado no menor que la época azul de Reverón, que dejó ese forastero a la comunidad artística de entonces[148].

En cuanto a Samys Mützner —nativo de Rumania— nació en 1868 y falleció el año de 1958, en su país de origen. Estudio en Rumania y Alemania; llegando a Venezuela en 1916, donde permaneció hasta el año de 1919. En este país, vivió en la isla de Margarita y en la ciudad de Caracas. Las obras que realizó Mützner se refieren a paisajes de estas regiones, las cuales fueron exhibidas en una exposición realizada en el Club Venezuela de Caracas; en dicha exposición reunió ochenta y siete pinturas, que incluían catorce de Caracas y la zona de La Guaira. Sobre esta exposición en la revista ACTUALIDADES se publicaron dos notas: la primera, titulada "Un Pintor Impresionista", acompañada de una fotografía del pintor hecha por Luis F. Toro, en la cual se informa de una próxima exposición de Mützner con sus cuadros de impresiones margariteñas en los salones del mencionado Club[149]; la segunda, con reproducciones

fotográficas de la exposición , comprendida por una crónica titulada "El Vernissage de la Exposición Mützner en el Club Venezuela"[150]. Ese mismo año, en una portada, la misma revista reproduce un dibujo del pintor —hecho por encargo—, correspondiente al Nº 51, de fecha 22 de diciembre de 1918.

En particular, "Paisaje de Margarita", con fecha de 1918(Lam.34, Cat.155), es una obra de Mützner que demuestra su conocimiento del impresionismo y de los neoimpresionistas. La pincelada es de toque corto y nervioso, con fuerte empaste y ausencia total del dibujo, pero de colores escandalosos para una mejor presentación de la escena playera. Los personajes del cuadro se presentan en una masa confusa en un plano intermedio, lo cual contrasta con la presencia de una mujer bajo un árbol en el primer plano, cuya enramada se proyecta a su vez en una poderosa sombra de color morado, naranja, rojo. Sin duda, debía ser una pintura llamativa y audaz en comparación a lo que se hacía en Venezuela para aquel entonces.

Por su parte, Emilio Boggio —reconocido como venezolano-francés— nació en La Guaira (Distrito Federal - Venezuela) el 15 de junio de 1857, y murió en Francia en 7 de junio de 1920. Estudió en la Academia Julián de París. En 1864, en la misma Francia, conoce al pintor venezolano Emilio Mauri. Luego, en 1887, Boggio participó en el Salón de los Artistas Franceses, en 1888, nuevamente participó obteniendo Mención de Honor; en 1899, en el mismo Salón, gana una Medalla de Bronce. Un año después fue premiado con la Medalla de Oro por su cuadro "Labor", exhibiéndose una réplica en la

Academia de Bellas Artes de Caracas en ese año de 1900. Después, en 1919, Boggio viaja a Venezuela y, aunque permanece breve tiempo, entabla amistad con los jóvenes pintores del Círculo, quienes llegaron a considerarlo un verdadero maestro.

Boggio era un impresionista tardío, pues conocía muy bien el estilo, lo cual se denota claramente en la obra "Techos rojos de la Pastora", de 1919 (Lam.51,Cat.217) . El ya citado crítico Carlos Silva expresa de esta obra lo siguiente: "se puede comprender cómo el rico empaste, la soltura del toque o pincelada, la policromía combinatoria y la fuerza expresiva de paisaje urbano-rural, conmovieron a los artistas y a los entendidos. Hasta la prensa se vio obligada a explicar al público que significaba 'impresionista'"[151]. Silva resume además la importancia de la presencia de los dos artistas nombrados al afirmar lo siguiente:

> Se ha anotado, y con razón, la influencia del artista rumano en pintores como Federico Brandt, pero en el caso de Mützner, como en el de Boggio, lo más importante fue el hecho de poder observar directamente y en el país, la técnica y la óptica del neoimpresionismo, estrechamente vinculada a las expectativas de los miembros del Círculo y sentirse así apoyados en todo sentido[159].

Por su parte, Alfredo López Méndez, quien —como ya se dijo— fue integrante del Círculo, rememora también en su obra la presencia de estos artistas. En cuanto a Mützner y su exposición, dice lo siguiente:

> Alcanzó un verdadero éxito, no obstante la sordera de la época. Esta vez el público, encantado con la fresca y luminosa paleta de Mützner, adquirió todos sus cuadros. La batalla para situar a los

> artistas y sus obras en el sitio que les correspondía, estaba comenzando a ganarse[153].

Así mismo, con respecto a Boggio, comenta:

> Su exposición nos maravilló y llenó de entusiasmo. En el prólogo de su catálogo nos hablaba con emoción venezolana: 'Cada golpe de hélice me acerca a la tierra donde está enterrado el cordón de mi ombligo' (...) Y concluía diciendo: 'En la débil medida de mi pequeña personalidad, quiero tratar de ser útil a los jóvenes, sobre todo a quienes devoran un ardiente entusiasmo de producir vida. Si lograra influir en algunos de éstos, tendría la inmensa audacia de creer que no he pasado inútilmente por Caracas. Es, pues, solamente para éstos y aquéllos, elegidos en medio de una turba hostil e indiferente, para quienes está hecha esta exposición'.
>
> Sabias y hermosas palabras para una exposición sabia y hermosa. El grupo del Círculo rodeó al viejo maestro caraqueño, lo acompañó en sus pasos, respetó sus enseñanzas, admiró su obra[154].

Una vez conocida la actividad del Círculo de Bellas Artes, en gran medida a través de las reseñas de sus exposiciones, se puede afirmar que la creación del referido grupo y la puesta en marcha de su programa artístico conduce a importantes logros en la pintura venezolana. Esto se manifiesta sobre todo en los siguientes aspectos: en primer lugar, imposición de la temática paisajística en la misma pintura; en segundo lugar, rechazo por los artistas de la enseñanza de tipo oficial, a cambio de una libre enseñanza, dándole prioridad a la experiencia visual, es decir: pintar al aire libre era más importante que la enseñanza teórica. La consecuencia casi inmediata de tal actitud fue el rechazo y abandono de las concepciones decimonónicas en la pintura venezolana. Se podría decir que gracias al Círculo de Bellas Artes comienza el siglo XX en el arte venezolano, ya que el mismo objetivo propuesto: la representa

ción del paisaje nacional, implicaba una investigación sobre el fenómeno lumínico, lo cual, a su vez, motiva a pintar en diferentes horas del día los diversos paisajes de la ciudad, a experimentar con las tonalidades del color e, incluso, replantearse la composición y el acabado de la obra. Esto, lógicamente, acercó a los pintores del Círculo al impresionismo y a sus derivados post-impresionistas, proporcionándoles una respuesta convincente a sus inquietudes pictóricas.

El Círculo fue así mismo un centro de discusión de ideas estéticas, como bien apuntó el crítico Raúl Agudo Freites, impulsando el deseo de renovación y cambio tanto en la plástica como en la literatura; prácticamente, dentro del contexto nacional, representó el espíritu vanguardista de su época. Constituyó en verdad el primer intento de agrupación de artistas venezolanos con objeto de cumplir un programa estético definido, siendo además la primera vez que en Venezuela se reunían pintores, literatos y músicos en una comunidad de ideas.

Otra consecuencia importante de su creación y funcionamiento, fue el surgimiento de una generación de críticos —si se pueden denominar así—, formados en el propio seno del Círculo. La actividad del mismo hizo necesaria a la crítica, convirtiéndose a la vez en una actividad sistemática y sólida. Los trabajos de Leoncio Martínez, Enrique Planchart y Fernando Paz Castillo son un ejemplo de esa crítica, y los tres formaron parte del Círculo. De igual modo, se podría afirmar que la continua actividad del grupo alentó

la formación de un público que paulatinamente se fue acostumbrando a asistir a exposiciones y conferencias, convirtiéndose en actividades necesarias para el desarrollo cultural de la ciudad de Caracas.

Todos los cambios propiciados por el Círculo se hacen sentir en el periodo posterior a su disolución. Particularmente, en el caso de la pintura son notorios los cambios observados en las obras producidas desde el año de 1915 en adelante. Ejemplo de ello se tiene en las obras de los siguientes autores: Manuel Cabré, "Vista del Guaire" de 1915 (Lam. 66, Cat. 316), "Estudio" de 1918 (Lam. 68, Cat. 322), "Avila (paisaje del Avila desde Chacao)" de 1920 (Lam. 70, Cat. 324); Federico Brandt, "Patio de la casa de los López Méndez" de 1915 (Lam. 62, Cat. 305), "Cementerio de los Hijos de Dios" de 1918 (Lam. 63, Cat. 310) y "Malecón de Macuto" de 1920 (Lam. 64, Cat. 311); Rafael Monasterios, "Corral" de 1918 (Lam. 101, Cat. 446), "Marina" de 1919 (Lam. 102, Cat. 448); Abdón Pinto, "Calle" de 1916 (Lam. 109, Cat. 471); Antonio Edmundo Monsanto, "Paisaje del Calvario" de 1915, "Camino" de 1918 (Lam. 103, Cat. 456), "Figura bajo la trinitaria" de 1919 (Lam. 104, Cat. 459), "Iglesia del Carmen" de 1920 (Lam. 106, Cat. 461) y "Calle de La Guaira" de 1920 (Lam. 105, Cat. 460); Antonio Alcántara, "Lavanderas en el Anauco" de 1920 (Lam. 46, Cat. 202); estos dos últimos pintores no pertenecieron al Círculo pero sus pinturas comulgan con los postulados del mismo; Armando Reverón, "El bosque de la manguita" de 1919, "Patio del Colegio Chávez" de 1919 (Lam. 110, Cat. 485), "Los Cocoteros" de 1920, "Vista del Valle" s/f, "Paisaje de Macuto" s/f.

"Figura bajo un uvero" de 1920, "Procesión en el Valle" de 1920, "La Trinitaria" de 1920, estas dos últimas participaron en la exposición colectiva de Ferdinandov, Monasterios, Monsanto y Reveron realizada en los Salones de la Universidad Central a la cual se hizo referencia con anterioridad.

5.3. EL CIRCULO DE BELLAS ARTES: LA CRITICA Y EL SENTIMIENTO DE LO NACIONAL.

El aporte de la crítica de arte con respecto al Círculo de Bellas Artes ha sido determinante para conocer a ciencia cierta sus fines. Desde la misma instalación, los propósitos de la agrupación se dieron a conocer por medio de los discursos pronunciados por los críticos Jesús Semprúm y Leoncio Martínez. Igualmente, el conocimiento sobre las exposiciones aniversarias del Círculo fue proporcionado por las reseñas críticas de entonces, muy valiosas en verdad si se considera que no existen catálogos de dichas exposiciones. Esto resalta la importancia del papel desempeñado por la crítica y, en particular, de su influencia decisiva en las actividades del Círculo, lo cual no sólo se manifestó en el apoyo de tales actividades sino también en la realización de su programa estético-ideológico, esto es: el logro de un arte nacional, entendiéndose éste como la representación del paisaje venezolano.

Se podría afirmar que, en el período comprendido entre 1912 y 1920, no había una actividad de la crítica de arte tal y como se concibe actualmente en Venezuela, pero sí había una acción conti-

nuada por parte de los diarios y revistas en cuanto al seguimiento de las actividades artísticas. Un número apreciable de personas se encargaban de reseñar lo que se producía en aquel medio artístico.

Algunas de estas personas se pueden calificar con propiedad de críticos, ya que, sistemáticamente, ejercieron tal actividad aportando juicios y opiniones de los artistas, las exposiciones y cualquier otro tipo de actividad relacionada con el arte. Otros fueron simples cronistas; vale decir, informaban sobre lo que sucedía pero sin emitir opinión al respecto.

En los periódicos y revistas de aquella época, sobre cuestiones referentes a las artes plásticas, escribían generalmente las siguientes personas: En EL UNIVERSAL, F. Gómez Carrillo, Valdés, Leoncio Martínez, Rafael Angel Arraiz, Salustio González Rincones, Diego Córdoba, F. Pacheco Soublette, Rafael Bolívar Coronado, Antonio de Hoyos y Vemient y F. González Lugo; en EL COJO ILUSTRADO, Jesús Semprúm y Julio Rosales; en ATENAS, Hermanos Zannggnos, Pedro Pregal y M. Landáez; en ACTUALIDADES, Jesús Semprúm, Miguel Jiménez Rivero, Francois G. de Cisneros, José Rafael Pocaterra, Miguel A. Aristiguieta, Laureano Villanueva, Marcial Martínez, Aurelio Alcázar, Marqués de Priola, José Juan Tablada, Jesús Enrique Lossada, Gabriel D. Medina, Norman, Fernando Paz Castillo, Enrique Planchart, J. M. Landáez, y Rómulo Gallegos; en EL NUEVO DIARIO, Carlos Paz García, Ricardo José Castillo y Leoncio Martínez.

Como ya fue comentado, en relación específica al Círculo de Bellas Artes, José Ricardo Castillo escribió un artículo, al igual que los Hermanos Zannggganos[155], informando de las actividades de la agrupación. Así mismo, en los diarios EL UNIVERSAL, EL NUEVO DIARIO y LA RELIGION, así como en las revistas ACTUALIDADES, ATENAS y EL COJO ILUSTRADO, se reseñaban casi cotidianamente las actividades realizadas en la sede del Círculo. Aunque los que se ocuparon en realidad de hacer un seguimiento a la labor del Círculo, fueron: Jesús Semprúm y Leoncio Martínez.

Jesús Semprúm nació en Santa Bárbara (Estado Zulia) el 26 de septiembre de 1882, y falleció el 31 de enero de 1931 en la ciudad de Caracas. Era médico de profesión, pero desde sus años universitarios estuvo relacionado con las actividades literarias; ya, en 1916, gozaba de un prestigio indiscutible. En opinión del estudioso y crítico literario venezolano Pedro Díaz Seijas: "Semprúm es algo así como un mentor de la nueva literatura venezolana"[156]. Cultivó diferentes géneros: poesía, novela, cuento, crónicas, periodismo, crítica literaria y crítica de arte. No obstante, su labor más reconocida es la de crítico literario, al punto que el mismo Díaz Seijas lo considera como uno de los tres críticos importantes de Venezuela en relación al siglo XIX y comienzos del XX[157].

La labor de Semprúm, en el campo de las Artes Plásticas, aparece reseñada en El Boletín de la Unión Panamericana de Washington del año de 1919, incluyéndose su estudio "La pintura en Venezuela", que posteriormente, en la revista ACTUALIDADES se publicó un frag-

mento del mismo[158]; este estudio constituye un incipiente análisis de la pintura venezolana. Los escritos de Semprúm están recopilados en la obra Visiones de Caracas y otros temas, publicada en el año de 1966. Cabe agregar que su actividad como crítico de arte era poco conocida, por la dispersión de sus crónicas.

Entre 1912 y 1915, Semprúm escribió cuatro artículos sobre el Círculo de Bellas Artes. Además del discurso de la instalación del mismo y un comentario sobre la agrupación[159], ya comentados anteriormente, escribió un artículo del Segundo Salón Anual del Círculo y otro titulado "Las Bellas Artes"[160]. En este último, planteaba en forma general el prejuicio existente en relación a los artistas, cuyos trabajos y éxitos no se consideraban igual a otras actividades rentables, conforme con las opiniones de las mentes "prácticas". Dicha observación estaba relacionada con el caso de los artistas venezolanos becados por el gobierno, particularmente los residenciados en París, quienes habían obtenido algunos triunfos, lo cual permitía presagiar un futuro alentador para las bellas artes en Venezuela, según la opinión generalizada publicada en la prensa del momento. En el mismo artículo, Semprúm arremete contra el prejuicio de aquellos que miden el progreso del país por las cifras de importación y exportación, es decir, "los prácticos". Para luego afirmar que el trabajo de los artistas becados para estudiar en París, demuestra y justifica el hecho de su beca, asegurando después que la opinión expresada por los "prácticos" revela tan solo la incomprensión de las clases dirigentes del país respecto a las actividades artísticas.

También se refiere al papel ponderado que debía jugar la crítica. En su opinión, no se debía de exagerar al comentar el triunfo de aquellos artistas. A tal respecto, expresa:

> Sucesos por las nubes, con exageración que al cabo resultaría dañina, ni aclamar que ya estamos dictando al mundo la ley en materia de pintura y escultura (...) Alabar en la justa medida (...) suele ser estímulo eficaz y fecundo para exaltar el esfuerzo y asegurar la perseverancia del encomiado en su labor; pero los extremos de la ponderación en el elogio resultan casi siempre, por el contrario, de una influencia funesta[161].

En propiedad, Semprúm asevera que éste es uno de los vicios de la crítica en Venezuela. Después, continúa su reflexión asegurando que la presencia en ese entonces de un número relativamente grande de artistas venezolanos en París, en comparación con otras épocas, tampoco significaba un gran auge del arte en el país, como pretendían hacer creer algunos "diaristas". No obstante, reconoce que sí era loable la labor de estos pintores y escritores, porque "el sólo hecho de que sus obras fueran aceptadas en el pasado Salón de París, es ya una victoria evidente"[162]. Para el crítico, esto era un verdadero triunfo, pues habían muchas dificultades para lograr un acceso a esos Salones por el gran número de artistas con deseos de participar en los mismos. Este elogio de los artistas residentes en París lo complementa con otro a los que residen en Venezuela, expresando:

> Si en el extranjero los jóvenes venezolanos dejan bien puesto el nombre de la tierra nativa, los que trabajan aquí en Caracas siguen mostrando con inteligencia y perseverancia tanto más digna de loa porque carecen de los elementos que aquéllos tienen a disposición. El Círculo de Bellas Artes, juvenil ágape de enamorados de la Belleza pura, da de continuo pruebas de la tenacidad en el es-

fuerzo, muy rara por desdicha entre nosotros[163].

Más adelante, contrariando los pronósticos pesimistas, afirma:

> El Círculo, en cambio, ha sabido conservar tan vivo y fuerte como el día de su instalación la fé en el propio triunfo. Realizó ya hace varios meses una exposición preparatoria y hace poco celebró su aniversario con otra en el local que ocupan, se han dado conferencias y lecturas de sumo interés y todo concurre a afirmarnos en la creencia de que irá conquistando poco a poco los elementos y recursos de que por ahora carece (...) Estos jóvenes han trabajado con ahinco, con fé sincera, con la legítima y noble esperanza de crear Belleza. Es resaltante además el progreso que casi todos han realizado en el tiempo que llevan congregados; y cabe asegurar que de ese centro irradia un generoso hálito de arte que a la postre logrará atraer a sí las fuerzas que necesita para formar un núcleo importante de cultura[164].

Semprúm concluye su artículo atacando a los "prácticos", porque cree que son inútiles esos esfuerzos de los artistas, y, por tanto, considera que su propia ceguera los castigará. Estos planteamientos de Semprúm revelaban un claro apoyo al Círculo, y un reconocimiento de la acción desarrollada por el mismo, demostrando además una certera visión con respecto a la proyección futura del grupo. Su apoyo al Círculo se diría que era puntual, pues se manifestaba en las fechas aniversarias de la fundación. Tal manifestación resultaba de gran trascendencia por cuanto era considerado un crítico consagrado y reconocido, por consiguiente sus opiniones tenían además mucha influencia.

Otro de los planteamientos importantes de Semprúm en sus escritos fue el de abogar por la representación de la naturaleza ve-

nezolana, como especie de sinónimo del arte nacional. En esto coincidía con otros críticos del momento, lo cual se ha planteado ya en reiteradas oportunidades en el presente trabajo. En un artículo titulado "La Exposición del Círculo de Bellas Artes"[165], referido al II Salón, Semprúm planteaba lo siguiente:

> Lo que importa ahora es alegrarnos, porque la nueva generación de artistas ama y trata de copiar e interpretar el paisaje nativo. Sólo eso es un triunfo, un gran triunfo del incipiente arte venezolano. *Por lo menos demarca la muerte de las antiguas fórmulas* caprichosas y el advenimiento de una norma realista, necesaria a nuestra pintura en mantillas. Los refinamientos, las complicaciones, no son viables aún entre nosotros y acaso serán funestas al porvenir de nuestra pintura. Así y todc con vacilaciones, con tropiezos, con desaciertos, la afición al paisaje es una afirmación de la nacionalidad. En pintura como en literatura -recuérdese que el criollismo literario no tiene elemento más característico que la pintura de paisajes-, vamos a empezar a nacionalizarnos y por la influencia de la naturaleza que nos rodea, tan varia, tan rica, tan lujosa, tan llena -tal vez demasiado llena-, de maravillas, de color y de gracia... (subrayado nuestro)[166].

En este comentario de Semprúm se plantean evidentemente tres problemas: el primero, estético al afirmar la muerte de la forma tradicional de pintar en el país, reclamando a la vez un arte realista; el segundo, ideológico al plantear que el paisaje debe ser una afirmación de la nacionalidad; y, el tercero, analítico al establecer un paralelo o quizás mejor una relación entre la literatura y las artes plásticas de ese entonces.

En el primero de los planteamientos establece que los pintores del Círculo efectivamente cambiaron la forma de representar en comparación con la de sus antecesores. De hecho, el imponer una nueva temática requirió una técnica diferente en la cual se valori

zaban en grado máximo las tonalidades del color, los efectos lumínicos y los empastes. Esta valoración implicó además que los pintores se interesaran por las vanguardias artísticas europeas.

La expresión de que "la afición al paisaje es una afirmación de la nacionalidad" trae a colación nuevamente los postulados de uno de los padres del criollismo: Luis Manuel Urbaneja Achelpolh, citado reiteradamente por considerársele el ideólogo de la valorización del elemento venezolano en la literatura y cuya trascendencia en la pintura resulta poco menos que imposible de negar. Esto reafirma la propuesta de que la pintura de paisaje logró suplantar el contenido ideológico de la pintura de historia, la cual, en el último cuarto del siglo XIX, representó "lo patriótico", "lo nacional". Ahora, se diría, el paisaje cumplía esa función, y, por tanto, asumía esa tarea. Debido a las circunstancias políticas imperantes en el país, controlado por una férrea dictadura, es probable que fuese conveniente la idealización y mitificación del paisaje, puesto que el hombre venezolano y sus problemas estaban ausentes en tal representación. El paisaje se convierte en una apología de la belleza, indudable por lo demás, del Avila y de la naturaleza de las zonas aledañas de Caracas. Tal vez, esto fue lo que hizo posible el dominio de la temática paisajística durante por lo menos dos décadas.

Estas ideas de Semprúm se localizan otra vez en un artículo titulado "El Paisaje", publicado en la revista ACTUALIDADES[167]. En éste, afirmaba lo siguiente:

> Los pintores, especialmente los de las generaciones juveniles, han escuchado asimismo el canto de las sirenas y se dedican con ardor a trasladar al lienzo estos verdes múltiples, innumerables, cálidos, rebosantes de savia y de vida, irritante por la sorpresa de sus matices, con sus tonos únicos, que van desde la palidísima sonrisa verdegay hasta la clara y lóbrega coloración que confina con el negro (...) Así, en lo que un crítico superficial estimaría deplorable debilidad, existe fuerza de sobra. Estamos desde hace años descubriendo el paisaje nuestro, es decir, creándolo, construyendo patria. Años emplearemos todavía antes de ponernos en contacto íntimo con las cosas que nos circundan; pero ya nos encontraremos apegados a ellos; y el vínculo formado no puede romperse[168].

El otro crítico relacionado con el Círculo de Bellas Artes: Leoncio Martínez, nació en Caracas el 22 de diciembre de 1888 y falleció en la misma ciudad el 14 de octubre de 1941. En 1990, muy joven aún, trabajó en LA LINTERNA MAGICA, y, en 1908, se encuentra colaborando en EL COJO ILUSTRADO y en EL CONSTITUCIONAL. Para esa época, hacía dibujos y escribía poemas, aunque luego destacará principalmente como caricaturista.

Martínez fue alumno de la Academia de Bellas Artes de Caracas, y tenía como compañeros a Armando Reverón, Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabre y Rafael Monasterios. En 1909, participó en la huelga de la nombrada Academia, retirándose de ella al igual que los demás pintores referidos. Después, aparece entre los fundadores del Círculo de Bellas Artes[169].

La actividad de Leoncio Martínez, como crítico de Arte, aparece reseñada en la obra ya referida de Juan Carlos Palenzuela: Leoncio Martínez Crítico de Arte 1912-1918. En ella se recopilan veintisiete artículos de prensa escritos por el citado crítico. Siete de es-

tos artículos están relacionados directamente con el Círculo de Bellas Artes, en cuanto a su fundación, instalación y exposiciones aniversarias. Además, escribe diferentes notas sobre artistas integrantes del Círculo, entre éstos: Rafael Monasterios[170], Manuel Cabré[171], Federico Brandt[172], Marcelo Vidal[173], Cruz Alvarez García[174] y Abdón Pinto[175].

En su obra citada, Luis Alfredo López Méndez resume lo que significó Leoncio Martínez para el Círculo de Bellas Artes. Al respecto, dice:

> Al gran Leo, multifacético y empecinado trabajador, se le debió en buena parte la fundación y existencia de nuestro centro artístico. Luchaba, pedía, ideaba recursos desesperados para prolongar la vida del cónclave. Fue el Círculo, sin duda alguna, una de las pasiones de su vida. Puso todo su ingenio y toda su valerosa vehemencia en defenderlo desde las columnas de la prensa, en las tertulias, donde hubiera lugar[176].

Las ideas de Leoncio Martínez sobre el arte venezolano se reflejaron en sus diversas crónicas publicadas en ese período. En una nota sobre el III Salón del Círculo[177], y en la cual comentaba la participación de Manuel Cabré, afirmaba lo siguiente:

> Quizá causara sorpresa el exhuberante color, la luz tórrida. También se sorprende el turista al pisar los feraces campos venezolanos. Lo raro es que tanto sol, tanta vegetación, encandila a los de aquí y haya quien la encuentre exagerada. Pero el pintor no tiene la culpa de que la gente no vaya al campo, o mejor, que no vea el campo, pues los paisajes de Cabré son de El Paraíso, a donde todo lo viviente de Caracas, va por lo menos una vez al mes, a lucir el traje dominguero y los calcetines, si es que pasea en coche[178].

De igual modo, al comentar algunos de los paisajes expuestos, dice:

> En los 'Samanes', el primer plano es de sombra fresca; en sombra se perfilan las arboledas sobre la ciudad bañada de sol y luego el Avila iluminado y coronado por masas de nubles blancas que envuelven sus cumbres.
>
> El estudio de luz sobre el cerro es un prodigio de verdad y de poesía. Desde hace unos dos o tres años el Avila es para Cabré sus amores y ha llegado a poseerlo[179].

En otra reseña del III Salón, Martínez expresó conceptos similares al comentar que se había cimentado sobre el paisaje venezolano un "ineluctable concepto de melancolía". No obstante, por el contrario, lo considera:

> desbordante de luz, lujurioso, excesivo en tonalidades, sobre todo en los verdes que tienen una gama infinita, desde los más 'chillones' hasta los que se funden en negro.
>
> Este prodigio de la luz, que a veces en nuestros campos reverbera, *produciendo cansancio en la vista, ha sido falsificada con una* lumbre mortecina, y ahora sorprenden aquellos pintores que se atreven a pintarlo como es, con todo su vigor.
>
> ... Vamos a dar una breve recorrida en la sala del Círculo, en la cual triunfa el paisaje venezolano sobre los otros motivos, y comenzamos por Manuel Cabré, quien se destaca entre los paisajistas. Las telas de Cabré tienen la luminosidad tropical, potente de lo que antes hablábamos, como hasta ahora no la había pintado nadie[180].

Igualmente, en una crónica posterior del año de 1917[181], Martínez reseña una exposición de jóvenes pintores, señalando entre ellos: A. Alcántara, Luis López-Méndez hijo, Pedro González, Rafael Romer y Severiano Martín. En otra crónica, con título "Pintores Jóvenes"[182], particularmente referida a Antonio Alcántara y Er

nesto Stelling, la crítica de Martínez informará, entre otros aspectos, sobre los paisajistas y "su sabor criollo". Con respecto a Alcántara dice lo siguiente:

> ... y ese muchacho semi-indio y de nombre tan español es un pintor de la nueva escuela venezolana, que abrevando en la robusta sobriedad de los hispanos se esfuerza por interpretar el paisaje nativo, sin afeminamiento ni convencionalismos, con la audacia de los coloristas *modernos*.
>
> Se afanan tanto los actuales pintores por apresar ese brillo violento de la naturaleza, y, lo sujetan con tanto vigor que el público acostumbrado a una pintura de pauta, fabricada conforme a las academias extranjeras donde estudiaron los que en el país han servido para algo en materia de arte, se asusta y juzga audacia lo que no pasa de ser una expresiva sinceridad que Dios bendiga[183].

Se deduce, de lo expresado por LEO en 1918, que fue necesario acostumbrar al público a la nueva forma de representar el paisaje, tal y como lo representaban los pintores del Círculo y los que se vinculaban con aquel grupo. LEO siempre refiere el hecho de la sorpresa del público cuando enfrentaba aquella forma de representar de la nueva generación de pintores.

Concepciones muy parecidas con respecto al paisaje, el público y la crítica exponen otros autores de ese período, como es el caso de Julio Rosales (1885-1970) quien escribe una crónica titulada "Un paisajista crepuscilar"[184], con fecha de 1913, dedicada a comentar la pintura de Pedro Zerpa. En dicha crónica, Rosales se queja de la poca actividad en la ciudad de Caracas, a pesar de elogiar por otro lado las glorias de Michelena, Rojas, Tovar y Tito Salas, afirmando que lo único aceptable era la exposición de la Academia. Culpaba de esta situación al público, pero también a los

artistas, tildándolos de "apáticos", lo cual, según su criterio, se explicaba por el componente racial de los artistas: mezcla de indio y negro. Como se observa, Rosales comulgaba con ciertos postulados positivistas. Al continuar con sus reflexiones, saluda la actividad del Círculo y cree que "es en esta casa del arte donde en lo sucesivo debería enseñarse al público a ver y sentir a sus artistas"[185]. Luego, alude al pintor Pedro Zerpa, para explicar que si éste artista expusiese todas sus telas:

> El observador experimentaría dos impresiones singulares: echaría de ver que sobre todas esas telas rebota, con gradaciones más o menos intensas, una misma luz crepuscular; y que la figura está ausente del cuadro. Son paisajes de alijares vistos la mayor parte a la hora de la luz muriente: algunos cuando nace el día y todos desiertos, viviendo con la única vida de las cosas inanimadas (...) echaría de menos el observador el cuadro de figuras, sino que concretado a ver paisajes, se preguntaría por el paisaje de luz meridiana, de intensos tonos y toques de sol violentos[186].

Expone así mismo sus ideas sobre el paisaje, apuntando al respecto:

> un género de arte contemplativo el paisaje se adapta mejor que ningún otro al temperamento de nuestros artistas, por lo que tiene éste de sensitivo y molicioso predominan en ellos la sensibilidad sobre la ideación, lo cual es característico de la raza misma y así las formas de arte que recurren a la primera principalmente les son más accesibles y están más cercanas de sus actividades[187].

Para Rosales el paisaje se corresponde con la sensibilidad. Era una concepción inspirada en la teoría del "paisaje como un estado del alma", es decir, de una sensibilidad característica de la raza. A su modo de ver, la pintura por estar menos sometida a las modas sería el medio más propicio para representar lo nacional, es

to es:

> conseguir el verdadero carácter representativo del arte nacional. Si no fue tan insinuante el hechizo de nuestro paisaje, hasta el punto de no echarse de ver en la obra pictórica de Michelena, Rojas y Tovar, sin duda fue por no haber permanecido ellos en el suelo natal y haber podido dar a su visión artística más vasto campo, haber logrado bañar sus ideales en la efervescencia de cultivados medios extranjeros (subrayado nuestro)[188].

Obviamente, como ya se apuntó, a la pintura le correspondía la tarea de representar lo nacional, que, a su vez, correspondía al paisaje. De igual modo, llama a reflexión la idea de que los pintores anteriores a Zerpa no lograron atrapar el "hechizo" del paisaje por su educación extranjera. Este último argumento resulta deleznable, porque los pintores formados en la Academia venezolana recibían una enseñanza tan extranjera como si no estuvieran en el país. Se diría, por tanto, que no era la enseñanza el verdadero problema, sino la falta de conciencia nacional, puesto que al plantearse la necesidad de representar el paisaje con ojos propios, tal como lo hizo el Círculo, la forma de representar cambió.

N O T A S

[1] Cfr. RANGEL, Domingo Alberto. **Los Andinos en el Poder: Balance de una Hegemonía (1899-1940)**. Mérida (Venezuela): Talleres Gráficos Universitarios, 1965, pp. 175-189. Véase también, SEGNINI, Yolanda. **La consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez**. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982. pp. 109-131 (Serie Estudios Monográficos y Ensayos, 21). La autora explica las causas de la estabilidad del régimen de Juan Vicente Gómez.

[2] Cfr. SEGNINI, Yolanda. **Las Luces del Gomecismo**. Caracas: Alfadil Ediciones, 1987. pp. 18-19 (Colección Trópicos, 11).

[3] A este respecto, conviene añadir el siguiente comentario: "... En noviembre de 1908 el General Castro se va a Europa por motivos de salud y deja encargado de la presidencia a su amigo el Vicepresidente Juan Vicente Gómez, quien a los veinticinco días, incitado por los círculos anticastristas que había logrado ganarse durante su presidencia y apoyado por el gobierno de Norteamérica, se hace cargo del poder, diciendo a sus más allegados colaboradores: 'De aquí me quita Dios', como efectivamente sucedió en diciembre de 1935". SOSA, Arturo. **Pensamiento Político Venezolano**. Caracas: Ediciones Centauro, 1985. p. 57. Por su parte, Simón Sáez Mérida en relación al bloqueo de las costas expresa: "... ya los EE.UU. son el factor geopolítico más importante en el Caribe-Centroamérica luego de la guerra hispano-cubana-norteamericana y del tratado Hay-Pouncefote con Gran Bretaña. Bastaría recordar a título ilustrativo que entre los factores más importantes en el derrocamiento de Castro y el ascenso de Gómez fue la intervención norteamericana y la presencia en nuestras aguas territoriales de los acorazados Maine, Des Moines y North Caroline por muchos meses..." RODRIGUEZ, Luis Cipriano. **Gómez: Agricultura, Petróleo y Dependencia**. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1983. pp. 7-8.

[4] BRITO FIGUEROA, Federico. **Venezuela Siglo XX**. La Habana: Casa de las Américas, 1967. pp. 21-22.

[5] RANGEL, Domingo Alberto. **Op. cit.** p. 175.

[6] Ibidem, p. 176.

[7] Ibidem, p. 177.

[8] PINO ITURRIETA, Elías. Los Hombres del Benemérito. Epistolario Inédito. Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, Universidad Central de Venezuela, 1985. p. 211.

[9] Ibidem, p. 23.

[10] Cfr. SEGNINI, Yolanda. Op. cit. p. 32.

[11] Ibidem, p. 34.

[12] VELAZQUEZ, Ramón J. El Gobierno de Juan Vicente Gómez, 1900-1935. Conocer a Venezuela, Tomo 5, p. 555. Citado por, SEGNINI, Yolanda. Op. cit. p. 70.

[13] Ibidem, p. 71.

[14] Ibidem, p. 77.

[15] SOSA, Arturo. Op. cit. p. 13.

[16] Ibidem, p. 15.

[17] RANGEL, Domingo Alberto. Op. cit. p. 186.

[18] Ibidem, p. 188.

[19] Ibidem, p. 189.

[20] SEGNINI, Yolanda. La Consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez. p. 26.

[21] BRITO FIGUEROA, Federico. Op. cit. p. 9.

[22] Ibidem, p. 10.

[23] Ibidem, p. 17.

[24] Ibidem, pp. 21-22.

[25] Ibidem, p. 30.

[26] AREVALO GONZALEZ, R. Tito Salas en Caracas. ATENAS. Caracas: 30 de junio de 1911. p. 541.

[27] Ibidem, pp. 543-544.

[28] Hermanos Zannganos (seudónimo). Los festejos del centenario (Notas descriptivas). El Tríptico de Tito Salas. ATENAS. Caracas: 15 de julio de 1911. p. 563.

[29] VALDES, P. V. G. Tito Salas en Madrid. EL UNIVERSAL. Caracas: 19 de enero de 1912. p. 3.

[30] Ibidem.

[31] Artistas venezolanos en París. EL UNIVERSAL. Caracas: 20 de junio de 1913. p. 1.

[32] Cfr. PALENZUELA, Juan Carlos. Leoncio Martínez. Crítico de Arte. 1912-1918. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983. pp. 117-122.

[33] GONZALEZ RINCONES, Salustio. Arte Patrio. EL UNIVERSAL. Caracas: 27 de julio de 1913. p. 1.

[34] GOMEZ CARRILLO, E. La consagración de Tito Salas. EL UNIVERSAL. Caracas: 29 de julio de 1913. p. 1.

[35] ANTHONY, Pierre. Tito Salas y sus obras. EL UNIVERSAL. Caracas: 12 de octubre de 1913. p. 1.

[36] GARCIA CALDERON, Ventura. Tito Salas. EL UNIVERSAL. Caracas: 6 de noviembre de 1913. p. 2.

[37] Un Nuevo Cuadro de Tito Salas. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 23 de noviembre de 1913. p. 2.

[38] Artistas Venezolanos en París. EL UNIVERSAL. Caracas: 6 de enero de 1914. p. 3.

[39] Artistas Venezolanos en París. EL UNIVERSAL. Caracas: 3 de abril de 1914. p. 3.

[40] Artistas Venezolanos en París. EL UNIVERSAL. Caracas: 25 de abril de 1914. p. 4.

[41] Tito Salas y la Crítica. EL UNIVERSAL. Caracas: 25 de julio de 1914. p. 3.

[42] ALCAZAR, Aurelio. Tito Salas. ACTUALIDADES. Caracas: 17 de noviembre de 1918. p.s/n. Es una nota de admiración sobre el pintor.

[43] Tito Salas en la Casa del Libertador. ACTUALIDADES. Caracas: 31 de agosto de 1919, Nº 35, p.s/n.

[44] Ibidem.

[45] NUÑEZ, Enrique Bernardo. La Emigración. Un gran lienzo de Tito Salas. ACTUALIDADES. Caracas: 26 de octubre de 1919, Nº 43. p.s/n.

[46] Cabe añadir que Británico Antonio (Tito) Salas nació el 8 de mayo de 1888 en Caracas. Su padre Antonio Salas, médico de profesión, era aficionado a la fotografía, por lo que abrió un estudio en 1864 en sociedad con Tovar y Tovar. Tito estudió en la Academia de Bellas Artes bajo la dirección de Emilio Mauri. A la edad de 12 años, participa en un concurso de pintura, auspiciado por el gobierno de Cipriano Castro; su obra "La Fragua" es premiada, obteniendo una beca para estudiar en París. No obstante, por su corta edad, no lo dejan marchar, y sólo puede hacerlo en 1905 cuando nuevamente obtiene una beca del gobierno. En París, estudió en la Academia Julián con Jean Paul Laurens y con Lucien Simon. En 1907, Salas obtiene la tercera Medalla de Oro por la obra "La San Genaro" expuesta en el Salón de los Artistas Franceses, tenía entonces 19 años; en 1906, había estado de vacaciones en España e Italia, y, en este último país, se inspiró para hacer la mencionada obra. En 1907, vuelve a España donde se hace amigo del escritor Enrique Gómez Carrillo. En 1908, se encuentra nuevamente en París, en donde residía el pintor Ignacio Zuloaga; se hace amigo de este pintor y de algunos venezolanos como: Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Manuel Díaz Rodríguez. En 1911, recibe el encargo del gobierno nacional de realizar el TRIPTICO, en el que se representan etapas de la gesta de Bolívar (El Juramento del Monte Sacro, El Paso de los Andes y la Emigración a Oriente). Cfr. PAEZ, Rafael. El Arte en Venezuela: Pintores venezolanos. Tito Salas. pp. 245-250.

[47] La noticia fue publicada en París el 24 de febrero de 1912. SILES, F. Los pintores del alma. EL UNIVERSAL. Caracas: 2 de abril de 1912. p. 5.

[48] FRANCES, José. Los Pintores Futuristas. EL UNIVERSAL. Caracas: 20 de mayo de 1912. p. 4. Esta nota era la reproducción de otra nota publicada en Madrid.

[49] ARRAIZ, Angel de. Los Pintores Futuristas Italianos. EL UNIVERSAL. Caracas: 20 de junio de 1912. p. 4.

[50] PAZ GARCIA, Carlos. Más sobre el Futurismo. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 10 de enero de 1912. p.s/n.

[51] OSORIO, Nelson. La formación de la vanguardia literaria de Venezuela (Antecedentes y Documentos). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985. p. 112 (Serie Estudios Monográficos y Ensayos, 61).

[52] Ibidem, p. 113.

[53] Institución creada por el general Cipriano Castro, según Decreto del 28 de enero de 1904.

[54] BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 262.

[55] LOPEZ MENDEZ, Alfredo. El Círculo de Bellas Artes. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969. p. 8 (Colección Arte, 7).

[56] Un aporte valioso para el conocimiento de la labor de Leoncio Martínez, como crítico de arte y promotor cultural, es la obra siguiente: PALENZUELA, Juan Carlos. Leoncio Martínez Crítico de Arte. 1912-1918. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1983 (Colección El Libro Menor, Nº 48).

[57] MARTINEZ, Leoncio (LEO). De Bellas Artes. EL UNIVERSAL. Caracas: 1 de agosto de 1912. p. 5.

[58] Ibidem. LEO era el seudónimo más usado por el caricaturista Leoncio Martínez.

[59] Ibidem.

[60] Ibidem. Llama la atención que LEO no haga referencia alguna a la huelga de 1909.

[61] Ibidem.

62 Ibidem. En ese entonces se tenía la esperanza de un cambio positivo con el gobierno de Juan Vicente Gómez.

63 LOPEZ MENDEZ, Alfredo. **Op. cit.** p. 16.

64 Ibidem, pp. 18-19.

65 LEON, Santiago de (seudónimo). El Círculo. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 31 de agosto de 1915. p. 1. Se refiere al articulo "De Bellas Artes" publicado en EL UNIVERSAL, el 1 de agosto de 1912, ya citado con anterioridad (ver, supra, nota 57).

66 LEON, Santiago de (seudónimo). El Círculo. Op. cit. p. 1.

67 PLANCHART, *Enrique. La Pintura en Venezuela. Buenos Aires: Imprenta López.* 1956.

68 Ibidem, p. VIII.

69 Cfr. Ibidem, p. X.

70 A continuación se ofrecen algunas notas biográficas sobre estos pintores: Armando Reverón, pintor venezolano con más bibliografías, pues unánimemente se le considera el más importante del siglo XX, nació en Caracas el 10 de mayo de 1889 y murió en la misma ciudad el 18 de septiembre de 1954. En 1908, ingresó en la Academia de Bellas Artes y, en 1909, participa en la protesta contra el director Herrera Toro. En 1911, se marchó a España, inscribiéndose en la Academia de Bellas Artes de Barcelona. En 1912, viaja a Caracas por corto tiempo, regresando a España para estudiar en la Academia de San Fernando (Madrid). En 1914, estuvo en París, invitado por Fournier. Regresa a Caracas en 1915, incorporándose a las actividades del Círculo. En 1917, estuvo una temporada en La Guaira dando clases de dibujo y, en 1918, se instala en Macuto; hacia esa época , comienza a construir su taller en el sitio denominado Las Quince Letras. En 1953, es internado en el Sanatorio San Jorge de Caracas, donde produce sus últimas obras. Realizó varias exposiciones individuales y obtuvo diferentes premios. Rafael Monasterios nació en Barquisimeto (Estado Lara) en 1884 y murió en la misma ciudad el 2 de noviembre de 1961. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Caracas y en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona (España). En 1908, se trasladó a Caracas y viaja a Barcelona en 1910. En 1914, regresa a Venezuela, donde toma contacto con el Círculo. Federico Brandt nació en Caracas el 17 de mayo de 1878 y murió en la misma ciudad el 25 de julio de 1932; estudió en el Instituto de Comercio de Hamburgo y en la Academia de Bellas Artes. Fue alumno de Arturo Michelena en 1896. En 1889, vuelve a Alemania, regresando a Caracas en 1893; en 1902, nuevamente va a Europa, donde permanece hasta 1913. Fue ilustrador en "EL COJO ILUSTRADO", "BILLIKEN" y "LA REVISTA".

71 Cfr. BOULTON, Alfredo. La Obra de Rafael Monasterios. Caracas: Gráfica Ediciones de Arte, 1969. p. 5.

72 Este escritor se considera la personalidad más combatida y sorprendente del modernismo venezolano. Cfr. MILIANI, Domingo. Introducción a la Narrativa de la Enciclopedia de Venezuela. Tomo VII. Publicó "Sensaciones de viaje" en 1896; su primer libro de cuentos es "Confidencias de Psiquis", y "Cuentos de Color" en 1899. Su primera novela "Idolos Rotos" es de 1901; "Sangre Patricia" de 1902; después de esta novela tuvo una crisis de abatimiento por las críticas adversas, por lo que no publica durante un largo tiempo. Se dedica a la política y su nexo con el régimen gomecista lo marca por largo tiempo. Se aísla en una hacienda cercana a Caracas. En 1920, publica "Peregrina o el pozo encantado".

73 César Zumeta nace en 1890 y muere en 1955. Estudio Derecho en la Universidad Central. Antiguzmancista, se exilia en New York donde se une a la revista LA AMERICA. Entre 1890 y 1892, vuelve a Venezuela; pero luego regresa a New York desde donde combate el régimen de Cipriano Castro. En 1899, escribe "Escrituras y lecturas" y "El Continente Enfermo", en el cual expone sus tesis defensivas sobre hispanoamérica, tema que fue su constante preocupación.

74 De Iturbe y el general Pereira Alvarez no se conoce información.

75 Los discursos fueron publicados en el diario EL UNIVERSAL, en Caracas, el 4 de septiembre de 1912, específicamente en la página 4.

76 BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 266; se encuentra también en: PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 93-100.

77 SEMPRUM, Jesús. El Círculo de Bellas Artes. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de septiembre de 1912. p. 498.

78 Ibidem.

79 Ibidem.

80 Ibidem.

81 Ibidem.

[82] MARTINEZ, Leoncio. Ideas y Proyectos. Palabras en la instalación del Círculo de Bellas Artes. PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. p. 94.

[83] Ibidem, p. 95.

[84] Ibidem, p. 96.

[85] Ibidem, p. 97.

[86] PENA LOPEZ, María del Carmen. Pintura de Paisaje e ideología: la generación del 98. Madrid: Taurus Ediciones, 1982. p. 20 (Ensayistas, 221).

[87] Ibidem. p. 21.

[88] MARTINEZ, Leoncio. Ideas y Propósitos. Palabras de la instalación del Círculo de Bellas Artes. PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. p. 98.

[89] Ibidem, p. 100.

[90] Cfr. BOULTON, Alfredo. Op. cit. p. 266.

[91] Círculo de Bellas Artes. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 16 de enero de 1913. p. 2.

[92] Ibidem.

[93] Crónica de Arte. EL UNIVERSAL. Caracas: 4 de septiembre de 1913. p. 4.

[94] MARTINEZ, Leoncio. Salón de Aniversario. EL UNIVERSAL. Caracas: 10 de septiembre de 1913. p. 4; también, véase: PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 123-132.

[95] Sueltos Editoriales. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de septiembre de 1913. p. 515.

[96] Círculo de Bellas Artes. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 1 de octubre de 1913. pp. 543-544.

97 SEMPRUM, Jesús. Las Bellas Artes. EL COJO LUSTRADO. Caracas: 15 de octubre de 1913. pp. 550-560.

98 Era el doctor Felipe Guevara Rojas.

99 MARTINEZ, Leoncio. Salón de Aniversario. PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. p. 125.

100 Ibidem.

101 Ibidem, p. 100.

102 Ibidem, p. 127.

103 Ibidem, p. 130.

104 Ibidem.

105 Ibidem.

106 El Segundo Salón del Círculo de Bellas Artes. EL UNIVERSAL. Caracas: 3 de julio de 1914. p. 4.

107 En el Círculo de Bellas Artes. EL UNIVERSAL. Caracas: 4 de septiembre de 1914. p. 4.

108 Círculo de Bellas Artes. ATENAS. Caracas: 15 de septiembre de 1914. Nº 119, p.s/n.

109 La Exposición del "Círculo de Bellas Artes. II Salón Anual". EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 1 de octubre de 1914. Nº 547, pp. 535-556.

110 Ibidem, p. 535.

111 Ibidem.

112 Ibidem.

113 Ibidem.

114 Ibidem.

115 Ibidem.

116 GARDENIO (seudónimo). La Colección Pérez Dubuy. EL UNIVERSAL. Caracas: 21 de octubre de 1914. p. 3.

117 Ibidem.

118 Ibidem.

119 Ibidem.

120 MARTINEZ, Leoncio. El Círculo de Bellas Artes. LA REVISTA. Caracas: 5 de septiembre de 1915. p.s/n. Ver: PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 159-163.

121 PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 159-160.

122 Ibidem, p. 162.

123 Ibidem.

124 LEON, Santiago de (seudónimo). El Círculo. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 31 de agosto de 1915. p. 1.

125 El Círculo de Bellas Artes. III Salón Anual. EL UNIVERSAL. Caracas: 6 de septiembre de 1915. p. 3.

126 LEON, Santiago de (seudónimo). En torno al Círculo. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 13 de septiembre de 1915. Véase también: PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 169-174.

127 El Círculo de Bellas Artes. III Salón Anual. EL UNIVERSAL. Caracas: 6 de septiembre de 1915. p. 3.

[128] Ibidem.

[129] Ibidem.

[130] PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 165-168. En este artículo, el autor proporciona el nombre de algunas de las obras participantes: dos paisajes del río Guaire, "Los Samanes" y "El Balcón".

[131] PACHECO SOUBLETTE, F. "En el Círculo de Bellas Artes. Una impresión sobre la pintura de Manuel Cabré". EL UNIVERSAL. Caracas: 24 de septiembre de 1915. p. 1.

[132] Cfr. CALZADILLA, Juan. Compendio Visual de las Artes Plásticas en Venezuela. Caracas: Ediciones de Arte, 1982. p. 34.

[133] Cfr. MEDINA, Gabriel D. El Artista, el Paisaje y la Crítica. ACTUALIDADES. Caracas: 11 de mayo de 1919. Nº 26, p.s/n.

[134] Norman. La última exposición de pintura. ACTUALIDADES. Caracas: 20 de junio de 1919. Nº 26, p.s/n.

[135] PAZ CASTILLO, Fernando. Exposición Armando Reverón. ACTUALIDADES. Caracas: 18 de enero de 1920. Nº 3, p.s/n.

[136] LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. Op. cit. p. 36.

[137] Ibidem, p. 39.

[138] En el Círculo de Bellas Artes. EL UNIVERSAL. Caracas: 11 de mayo de 1913. p. 1.

[139] CORDOVA, Diego. En el Instituto de Bellas Artes. EL UNIVERSAL. Caracas: 11 de julio de 1913. p. 3.

[140] LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. Op. cit. p. 33.

[141] AGUDO FREITES, Raúl. Pío Tamayo y la Vanguardia. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969. pp. 44-45.

142 PLANCHART, Enrique. Nicolás Alexevich Ferdinandov. ACTUALIDADES. Caracas: 8 de febrero de 1920. Nº 6, p.s/n.

143 Ibidem.

144 Ibidem.

145 Ibidem.

146 Ibidem.

147 Ibidem.

148 SILVA, Carlos. Historia de la Pintura en Venezuela. Caracas: Ernesto Armitano. 19 , Tomo III, p. 26.

149 Un Pintor Impresionista. ACTUALIDADES. Caracas: 18 de agosto de 1918. Nº 22, p.s/n.

150 El Vernissage de la Exposición de Mützner en el Club Venezuela. ACTUALIDADES. Caracas: 1 de septiembre de 1918. Nº 35, p.s/n.

151 SILVA, Carlos. Op. cit. p. 26.

152 Ibidem, p. 21.

153 LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. Op. cit. p. 64.

154 Ibidem.

155 No se sabe a quien pertenece este seudónimo.

156 Cfr. la obra de SEMPRUM, Jesús. Crítica Literaria. Caracas: Alfadil, 1956. p. 13. La selección de textos y las notas son de Pedro Díaz Seijas.

157 Ibidem, p. 11.

158 SEMPRUM, Jesús. La Pintura en Venezuela. ACTUALIDADES. Caracas: 28 de abril de 1920. Nº 12.

159 Se refiere al discurso de instalación del Círculo publicado en: EL UNIVERSAL. Caracas: 4 de septiembre de 1912, y al artículo denominado "El Círculo de Bellas Artes" en EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de septiembre de 1912. Nº 498. p. 498.

160 SEMPRUM, Jesús. Las Bellas Artes. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de octubre de 1913. Nº 524. pp. 559-560. El artículo se acompañaba de la reproducción de la obra "Estudio" de Antonio Edmundo Monsanto.

161 Ibidem, p. 559.

162 Ibidem.

163 Ibidem, pp. 559-560.

164 Ibidem, p. 560.

165 SEMPRUM, Jesús. La Exposición del Círculo de Bellas Artes. EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 1 de octubre de 1914. Nº 547. pp. 535-536.

166 Ibidem, pp. 135-136.

167 SEMPRUM, Jesús. El Paisaje. ACTUALIDADES. Caracas: 16 de septiembre de 1917. p.s/n.

168 Ibidem.

169 En 1911, viaja a Puerto Rico. En una nota titulada "Del Exodo", firmada por los Hermanos Zangganos y publicada en ATENAS (Caracas): 31 de enero de 1911, pp. 385-386), se informa del viaje de LEO a ese país; se refiere su fealdad y sus seudónimos LEO y Luis de Faskally, y su actividad como caricaturista, considerando el cronista que "es sin disputa el mejor caricaturista que hemos tenido: el creyón en sus manos es una arma formidable". Loc. cit. p. 386. Este viaje, según Juan Carlos Palenzuela, quizás se debió a la necesidad de esquivar a la policía gomecista. Cfr. Op. cit. p. 15. A finales del año, regresa al país. Leoncio Martínez tuvo una amplia actividad periodística; desde la primera década del siglo publicada en EL UNIVERSAL, EL NUEVO DIARIO, LA REVISTA, ACTUALIDADES y VENEZUELA CONTEMPORANEA. Escribía con diferentes seudónimos, además de los nombrados, usaba los si-

guientes: Santiago de León, Gardenio, El Corde Basilio y Ele Nigma. Cfr. PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. p. 30. Trabajaba en publicaciones de tipo humorístico, entre éstas PITORREOS, la cual fue fundada en 1917, en compañía de Job Pim (1890-1942), quien era cuentista, poeta y escritor humorístico. La publicación adquiere un cariz antigomecista por lo que es clausurada en 1919, siendo reducido a prisión uno de sus redactores el escritor José Rafael Pocaterra (1889-1955); ya en 1918, LEO había estado en prisión.

170 MARTINEZ, Leoncio. Rafael Monasterios. EL UNIVERSAL. Caracas: 8 de mayo de 1913. p. 1.

171 MARTINEZ, Leoncio. Manuel Cabré. LA REVISTA. Caracas: 12 de septiembre de 1915. p.s/n.

172 MARTINEZ, Leoncio. Federico Brandt. LA REVISTA. Caracas: 19 de septiembre de 1915. p.s/n.

173 MARTINEZ, Leoncio. Marcelo Vidal. LA REVISTA. Caracas: 19 de septiembre de 1915. p.s/n.

174 MARTINEZ, Leoncio. Cruz Alvarez García. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 15 de enero de 1916. p. 5.

175 MARTINEZ, Leoncio. En el Estudio de Abdón Pinto. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 10 de enero de 1917. p. 1.

176 Cfr. LOPEZ MENDEZ, Alfredo. Op. cit. pp. 34-35.

177 MARTINEZ, Leoncio. Manuel Cabré. LA REVISTA. Caracas: 12 de septiembre de 1915. p. s/n. También, PALENZUELA, Juan Carlos. Op. cit. pp. 165-168.

178 Ibidem, pp. 165-166.

179 Ibidem, pp. 166-167.

180 MARTINEZ, Leoncio. En torno al Círculo. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 13 de septiembre de 1915. p. 1.

181 Exposición de Pintura. EL NUEVO DIARIO. Caracas: 21 de diciembre de 1917. p. 2.

[182] MARTINEZ, Leoncio. Pintores jóvenes. EL UNIVERSAL. Caracas: 9 de agosto de 1918. p. 1.

[183] Ibidem.

[184] ROSALES, Julio. Un paisajista crepuscilar. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de enero de 1913. Nº 505, pp. 29-32.

[185] Ibidem, p. 30.

[186] Ibidem.

[187] Ibidem.

[188] Ibidem, p. 32.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Una vez desarrollada la investigación propuesta en la tesis "Génesis y evolución de la pintura de paisaje en Venezuela. (1840-1912)", y analizados sus planteamientos se puede concluír lo siguiente: que la hipótesis propuesta, según la cual la pintura de paisaje en Venezuela fue la expresión de la idea de lo nacional en un momento histórico determinado, efectivamente, ha sido comprobada. Ya que el análisis histórico realizado obligó a indagar sobre la génesis misma del paisaje, haciendo que la investigación se remontase a fechas tempranas, en el caso de los pintores venezolanos al 1840, con la portada del **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela** de Agustín Codazzi, realizada por Carmelo Fernández, lo cual permitió hacer un seguimiento a la evolución del concepto de lo **nacional** y de la percepción del paisaje venezolano por los mismos pintores, ya que en dicha portada la idea del país se concebía por medio del paisaje y de los símbolos patrióticos que aludían a la guerra de independencia. La **nueva** interpretación dada a ésta portada, vale decir, establecer la relación entre paisaje e historia, lo cual no se había planteado hasta el momento en al pintura venezolana dió un mayor contenido al proceso de indagación histórica aludido con anterioridad, lográndose develar fechas y obras hitos en el proceso, como sería el caso de la portada del ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA, realizada por Ramón Bolet Peraza y publicado entre

los años 1877-1878, se nota una evidente relación con la citada portada del **Atlas**, otro ejemplo lo constituiría "Batalla de Carabobo" obra realizada por Martín Tovar y Tovar entre 1884 y 1888. Los anteriores ejemplos señalan una continuidad en la búsqueda del concepto de lo nacional expresado a través de la síntesis de la historia y el paisaje.

El descubir esta relación hizo posible una **nueva** interpretación de la pintura de paisaje en Venezuela, ya que parte del proceso de evolución de dicha temática se explicaba por sus vínculos con el proceso histórico venezolano y con el desarrollo del concepto de lo nacional, el cual lógicamente también se estaba construyendo. Esta visión sobre la pintura de paisaje es un aporte a la historiografía de la pintura en Venezuela, al permitir múltiples reflexiones sobre el proceso artístico del país, abriendo posibilidades a diversas investigaciones sobre elementos que paralelamente se han apuntado en la investigación.

La indagación emprendida condujo a estudiar la obra de los pintores extranjeros que visitaron a Venezuela durante el siglo XIX, lo cual permitió concluir que dichos pintores fueron los primeros en representar el paisaje venezolano aportando un

repertorio de temas de casi toda la geografía nacional, hecho que sólo va a ser emulado en el siglo XIX por Ramón Bolet Peraza, en el caso de los venezolanos. Esto permite diferenciar los intereses que motivaron la representación paisajistica entre los extranjeros y los venezolanos, a los extrajeros en la mayoría de los casos les moverá un interes científico y una visión exotista; en algunos de los venezolanos hay un interés científico, como en los citados Ramón Bolet Peraza y Carmelo Fernández, pero la identificación con lo nacional privará en mayor grado hasta convertirse en el único interés, cuando se desarrolle plenamente la pintura de paisaje en las postrimerías del siglo XIX, hecho que así mismo, exlica también, como, en la pintura, el tema del paisaje se independiza del tema histórico en el período comentado.

El caso de los pintores extranjeros llevó a estudiar la visita de Alejandro de Humboldt a Venezuela, ocurrida en 1799, porque la presencia de algunos de los pintores alemanes que vinieron al país en el siglo XIX se explica por la influencia del sabio alemán. De dicho estudio se dedujeron las concepciones de Humboldt sobre el paisaje venezolano y por ende sus ideas sobre la pintura americana, lo cual reveló un **antecedente** en la concepción de lo que debería ser la representación del paisaje venezolano, caracterizado por la búsqueda de los efectos lunínicos y el logro del color local en la pintura. Si bien es

aporte de esta investigación ubicar aquel antecedente en las ideas de Homboldt.

Otro aporte importante fue el descubrir la trama de relaciones existentes entre la misma pintura y entre la pintura y otros géneros artísticos como la literatura...En el caso específico de la pintura se revela una simbiósis entre el tema de historia y el tema de paisaje, ambos géneros en varias oportunidades se encontraba sintetizados en las mismas obras, ya que los dos temas, en diversos momentos históricos, apuntaban hacia la reafirmación de lo nacional. Se piensa, entonces, que esto permitirá también una nueva lectura de las obras de temática histórica.

En el caso de la literarura el análisis histórico llevó a inferir como la influencia de las ideas positivistas, dió un impulso definitivo, a través de la literatura del criollismo, a la formulación del concepto de lo nacional, con la valorización de los temas y elementos criollos, lo cual trascendió en la pintura a partir de 1890 apróximadamente, permitiendo establecer la relación entre la literatura del criollismo y la pintura de paisaje en el perídodo aludido. Esta relación entre ambas manifestaciones artísticas llevó a comprender parte del proceso evolutivo de la pintura de paisaje y el demostrar que en el período comprendido entre 1890 y 1912 es cuando definitivamente

se desarrolla el concepto de lo nacional como sinónimo del paisaje venezolano, en primer lugar, y luego, en los diversos elementos criollos. Así mismo de desarrolla definitivamente la pintura de paisaje para hacer eclosión a partir de 1912, con la fundación del Círculo de Bellas Artes, lo cual también permite establecer sin lugar a dudas, que éste fue un período de **transición** de la pintura venezolana y no de **decadencia**, y que dicha transición es la que procurará posteriormente, una renovación de la pintura venenzolana a través del paisaje.

Otra conclusión que se puede deducir, es que la idealización y mitificación del paisaje, que se percibe por medio del predominio de la pintura de paisaje en Venezuela, en las décadas posteriores a 1912, coincidiendo con la estabilización del régimen de Juan Vicente Gómez, es también una consecuencia de la construcción que hizo el positivismo sobre el país, sus gentes y sobre el paisaje. En el capítulo correspondiente se explicó que el positiviso llega al poder con la tercera generación positivista, la cual apoya decididamente al régimen gomecista y le procura un basamento ideológico que justifica su presencia y su gobierno. El predominio de la pintura de paisaje en Venezuela se debió a la sólida base que el proporcionó el ser una expresión de lo nacional, éste predominio empezará a disminuir cuando cambian las condiciones políticas del país a raíz de la muerte del general Juan Vicente Gómez en 1935. A

partir de ese momento, probablemetne, se empezará a desarrollar otra concepción de lo nacional y en consecuencia el soporte sobre el cual se sustenta el paisaje comienza a desmoronarse. La pintura de paisaje seguirá existiendo. pero sin contendio, lo qe produce su fosilización hasta converirse en una corriente conservadora, reacia al cambio y obstaculizadora a la entrada de nuevas concepciones de la pintura venezolana.

CATALOGO

CATALOGO PROVISIONAL DE OBRAS.

Se elabora el presente "Catálogo General provisional de Obras" con la intención de reseñar las producciones paisajísticas realizadas por los primeros pintores del paisaje venezolano: los viajeros extranjeros del siglo XIX y las realizadas por los pintores venezolanos hasta el año 1920, aproximadamente, fecha en la cual se ha consolidado el paisaje como tema en la pintura venezolana.

Se ha catalogado la pintura al óleo y la acuarela, por ser ésta una técnica muy usada por los pintores. Excepcionalmente, se han incluído algunas obras en dibujo y litografía en el caso de algunos artistas cuyas únicas producciones conocidas estaban realizadas en estas técnicas.

Ha de advertirse que es la primera vez que se pretende reseñar en un catálogo de la pintura de paisaje realizada en Venezuela durante el periodo mencionado, por lo que inevitablemente presentará fallos en su elaboración, particularmente en lo que se refiere a la información de las obras pertenecientes a colecciones privadas, cuyo acceso se podría decir es imposible. En el caso de las colecciones estatales se ha conseguido mayor información; sin embargo, las carencias en la organización museística venezolana hacen más ardua la investigación, la cual, casi siempre, resulta incompleta porque en las mismas instituciones los registros de

obras están incompletos y en algunas, apenas se está sistematizada su elaboración.

Asimismo se ha de señalar que en las dimensiones dadas, el alto precede al ancho, cuando éstas no se indiquen es porque los catálogos y los libros en los cuales aparecen no las reseñaban; igualmente, cuando no se señale bibliografía es porque dichas obras no aparecen en publicaciones y han sido catalogadas por la autora al revisar las colecciones. También se ha de informar que en ocasiones, la referencia bibliográfica indica "Galería de Arte Nacional" y "Fundación Galería de Arte Nacional"; esto es debido al origen de la Galería de Arte Nacional, surgida de la reorganización del Museo de Bellas Artes en el año 1976 y luego, porque a partir de 1990 se convierte en Fundación por el Decreto N° 649 del Ejecutivo Nacional; esto explica también el término "Reubicación Museo de Bellas Artes" al referirse a la procedencia de algunas obras.

Por último, es pertinente indicar que las obras citadas en el texto están debidamente numeradas en el catálogo y reseñadas como láminas.

PINTORES EXTRANJEROS

ALEMANES

Autor

FERNDINAND KONRAD BELLERMANN

1 **Bosque y quebrada en Campanero**

1.842

Oleo sobre cartulina

34,9 x 42,9 cm

Colección Museos Estatales en Berlín.

Galería nacional

Berlín - República Federal de Alemania

Bibliografía

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoría del paisaje.**1842-1845;Diciembre 1.991 - Febrero 1992. Caracas (autor),1991.

Catálogo,122). p.29

2 **El Puerto de Puerto Cabello**

1.842-1843

Oleo sobre cartulina

34,2 x 42,9

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín-República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.30

3 **Lago Salado cerca de Cumaná**

1.843

Oleo sobre cartulina

21,4 x36,4 cm

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.33

4 **Cumanacoa y la quebrada de Las Minas**

1.843

Oleo sobre cartulina

18 x 36,9 cm

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.34

5. Iglesia y ruinas del convento de Caripe

1.843

18,3 x 22,1 cm

Oleo sobre cartulina

Colección Museos Estatales en Berlín

Galeria Nacional

Berlín República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.35

Lam.1

6 **Vista de Cumaná desde el viejo Castillo**

1843

Oleo sobre cartulina

21 x 26 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.34

7 **Guanaguana a la caída del Sol**

1843

Oleo sobre cartulina

17,6 x 36,9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.35

8 **La Cueva del Guácharo.**

1834

Oleo sobre cartulina

18,2 x 22,4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

9 **La cueva del Guácharo**

1.843

Oleo sobre cartulina

35 x 25,6 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.36

10 **Anochecer en el Manzanares cerca de Cumaná**

1.843

Oleo sobre cartulina

25x35,9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

11 **Castillo de Punta Araya cerca de Cumaná**

1.843

Oleo sobre cartulina

14,6 x18,6 cm

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.99

12 **En la desembocadura del Orinoco**

1.843

Oleo sobre cartulina

18,5 x 22 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.37

13 **Desembocadura en el Orinoco más allá de Angostura**

1,843

Oleo sobre cartulina

16,4 x 31,5 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.99

14 **Rada de Angostura**

1.843

Oleo sobre cartulina

16,4 X 31,5 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.37

15 **Vista de Puerto Cabello**

1.843

Oleo sobre cartulina

31,9 x 40, 7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

16 **La casa de la familia Bolivar en San Mateo**

1.844

16,4 x 36,2 cm.

Oleo sobre cartulina

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.39

17 **Vista de San Mateo hacia la laguna de Tacarigua cerca de Valencia.**

1844

14,5 x 22,7 cm.

Oleo sobre cartulina

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

18 **Vista de Valencia con la laguna de Tacarigua.**

1844

Oleo sobre cartulina

21,3 x 35, 7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.99

19 **Caña brava y heliconios en el valle de Aragua**

1844

Oleo sobre cartulina

22,8 x 22,5 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.39

20 **Plantaciones de café en la Hacienda "El Palmar" en el Valle de Aragua**

1.844

Oleo sobre cartulina

14,4 x 23, 4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.38

21 **La colonia alemana de Tovar**

1.844

Oleo sobre tela

16,8 x 32 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.39

22 **Fuente del Tuy cerca de Tovar**

1.844

oleo sobre tela

19,3 x 21,3 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.40

23 Puente del Tuy cerca de Tovar

oleo sobre tela

19,3 x 21, 3 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.99

24 Terreno rocoso con árbol caído cerca de Tovar

1.844

Oleo sobre tela

17 x 23,4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.40

25 Desde las cordilleras de la Victoria.

1.844

Oleo sobre cartulina

26,3 x 35,8 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

26 **Valle en la sierra de Mérida**

1.844 - 45

Oleo sobre Tela

26,5 x 24, 4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.42

27 **Vista de la casa del artista en Mérida**

1.844 - 45

Oleo sobre tela

22 x 17,8 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

28 **Páramo de la sierra nevada de Mérida**

1.844-45

Oleo sobre tela

38,3 x 58,7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.43

29 **Punta de chocolate. Paisaje de Maracaibo al ponerse al Sol**

1.844-45

Oleo sobre tela

17,4 x 40, 7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.41

Lam.2

30 **Paisaje con la altiplanicie de Mérida**

1.844 - 45

Oleo sobre tela

33,9 x 21, 8 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.42

31 **Montaña y camino cerca de Méridada**

1.844- 45

Oleo sobre tela

22,2 x 17, 9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.44

32 **Calle de Mérida con paisaje figurado**

1.844 - 45

Oleo sobre tela

21,2 x 34,9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.43

33 **Vista de Chamatal, cerca de Mérida**

1.844 - 45

Oleo sobre tela

25,3 x 41, 5 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.45

34 **Paisaje de Jají**

1844 - 45

Oleo sobre tela

16 x 25,9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.44

35 **Ruinas de la Iglesia de Las Mercedes en Caracas**

1844 - 45

Oleo sobre cartulina

18,7 x 26,1 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.51

Lam. 3

36 **Grupo de árboles altos en un río del valle de Caracas**

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

18,2 x 37 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

LÖSSCHNER, Renate. **Bellermann y el Paisaje Venezolano. 1842 - 45**. Caracas: Talleres Gráficas Armitano, 19-- p. 37

Indica *"Valle de Caracas"*

Catálogo

Ibidem, p.50

37 **Paisaje de Caracas con viaducto y el puente de La Trinidad, al fondo el Valle Chacao.**

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

18,2 x 37 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

op. cit. p. 53

38 **La Iglesia de La Pastora en un barrio de Caracas destruido por un terremoto**

1844 - 45

Oleo sobre cartulina

23,4 x 36, 4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.51

39 **Vista de La Guaira desde el mar**

1844 - 45

Oleo sobre cartulina

36 x 54,4 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.49

40 **Costa de La Guaira a la caida del Sol**

1.844 - 45

Oleo sobre tela

40,8 x 55,7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.50

Lam. 4

41 **La Guaira desde el camino de Maiquetía**

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

21,5 x 36, 5 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.46

42 **El Cardonal. Matadero y fortificaciones de La Guaira.**

1844 - 45

Oleo sobre cartulina

35 x 25 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.49

43 Calle de La Guaira con escena figurada y yunta de bueyes

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

32,5 X 40,9 cm.

Inscripción: abajo en el centro " *F. Bellermann*"

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Historia de la pintura en Venezuela**: Epoca Nacional de Lovera a Reverón. Caracas; "Editorial Arte, 1.968, Tomo II, p. 131

Indica " *Calle de La Guaira*"

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

op. cit. p. 48

Lam. 5

44 Viviendas en La Guaira

1.844 - 45

Oleo sobre tela

32,2 x 30,7 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.48

45 Calle de La Guaira

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

32,3 x 25, 9 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

LÖSSCHNER, Renate, **Bellermann y el Paisaje Venezolano. 1842-1.845** p. 14

Indica " *Antiguo camino colonial entre Caracas y La Guaira*"

Catálogo

Ibidem, p.46

Lam. 6

46 Desembarcadero en el puerto de Puerto Cabello

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

12,9 x 23, 1 cm

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.54

47 En el puerto de Puerto Cabello, a la luz de la Luna.

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

17,3 x 28 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

48 Hacienda azucarera de San Esteban, cerca de Puerto Cabello

1.844 - 45

Oleo sobre cartulina

27,8 x 41, 5 cm

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.55

49 Astromelia, rama con umbela

1.844 - 45

Oleo sobre teal

24,1 x 19,2 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

50 Palma real y otros árboles en Caracas

1.844 - 45

Oleo sobre tela

24,1 x 19, 2 cm.

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.52

51 Caída de agua en Los Andes de Venezuela

1.854

Oleo sobre tela

76,5 x 101,5cm.

Inscripción ;"*bez. I.U./ Ferdinand Bellermamn/ 1.854*"

Colección Museos Estatales en Berlín

Galería Nacional

Berlín - República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

52 Parte de un bosque de las cordilleras de Venezuela

1.851

Acuarela y témpera sobre papel

35,7 x 27,4 cm.

Inscripción abajo a la derecha "*F.Bellermann/1.851*"

Colección Fundación Palacios y jardines estatales de Potsdam - Sanssouci

República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

53 Cactus en Sudamérica

1.851

Oloe sobre papel

25,1 x 32,9 cm.

Colección Fundación Palacios y jardines estatales de Potsdam - Sanssouci

República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

54 San Esteban

Posterior a 1.854

Oleo sobre tela

57 x 36,5 cm.

Colección señor Marcel Curial

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.58

55 Atardecer en el valle de Antímano

1.856

Oleo sobre tela

38,2 x 52,5 cm.

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.60

56 Vista desde Soledad hacia Angostura

1.858

Oleo sobre tela

45,2x 65 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

57 Cueva del Guácharo

1.874

Oleo sobre tela

117 x 155 cm.

Inscripción; abajo a la izquierda

"*Fed. Bellermann/ 1.874*"

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.62

Lam. 7

58 Atardecer en el golfo de Cariaco

1.874

Oleo sobre tela

118 x 157 cm.

Inscripción; abajo a la derecha "*Ferd. Bellermann /1874*"

Colección señora Röhl de Brillembourg

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.56

Lam. 8

59 Atardecer en el golfo de Cariaco

1.875

Oleo sobre tela

123 x 163 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

60 Atardecer en el puerto de La Guaira

Sin fecha

Oleo sobre tela

46 x 68,3 cm.

Colección señor Gustavo Vollmer

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.56

61 En las Cordilleras

Sin fecha

Oleo sobre papel

44,9 x 35, 5 cm.

Colección Fundación Palacios y Jardines estatales de Potsdam - Sanssouci

República Federal Alemana

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

62 Vista de Puerto Cabello

Sin fecha

Oleo sobre tela

49 x 70 cm.

Colección señor Gustavo Vollmer

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.61

63 Vista desde Soledad hacia Angostura

Sin fecha

Oleo sobre tela

57,7 x 70,8 cm.

Colección señor Gustavo Vollmer

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.101

64 Lugar de banarse en San Esteban

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

LÖSSCHNER, Renate, **Bellermann y el Paisaje Venezolano 1.842 -1.8 45.** p. 75

Lam. 9

Autor

CARL GELDNER

65 La Guaira

1.866

Acuarela sobre papel

20,5 x 28 cm.

Colección señor Oscar H. Jenequel

Caracas - Venezuela

Bibliográfia

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL.**Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela** 1.825 - 1.899:Marzo - Mayo de 1.993, Caracas (autor), 1993

(Catálogo,) p. 36

Lam.10

Autor

ANTON GOERING

66 Río Escalante

sin fecha

Acuarela sobre papel

19,3 x 27,8 cm.

Inscripción abajo a la derecha *"Río Escalante"* abajo a la izquierda "A. Goering"

Bibliografía

GOERING, Anton. **Venezuela el más bello país tropical.** Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, 1962.p. s/n.

Colección Biblioteca Hispánica

Instituto de cooperación Iberoamericana

Madrid - España

67 Costa de Carúpano

Sin fecha

Acuarela sobre papel

18.4 x 27,8 cm.

Inscripción; abajo a la derecha: "(Ilegible) Von Carúpano" abajo a la izquierda " A. Göering"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección Biblioteca, Hispanica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Madrid - España

Lam. 11

68 Puerto Cabello

Sin fecha

Acuarela sobre papel

18,7 x 28 cm.

Inscripción abajo a la derecha:

"*Puerto Cabello*", abajo a la izquierda "*A. Goering*".

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

69 Puerto Cabello

Sin fecha

Acuarela sobre papel

18,7 x 28 cm.

Inscripción; abajo a la derecha: "*Puerto Cabello*", abajo a la izquierda " A. Goering".

Bibliografía

GOERING, Anton. **op. cit.**p. s/n

Colección biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

70 Ciénaga en el Zulia

Sin fecha

Acuarela sobre papel

19,3 x 27, 8 cm.

Inscripción: abajo a la derecha:"*Ciénaga en el Zulia*", abajo a la izquierda "*A. Goering*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

71 Flora selvática

sin fecha

Acuarela sobre papel

18,9 x 28,3 cm.

Inscripción: abajo a la derecha: "*Flora selvática*", abajo a la izquierda "*A. Goering*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

72 Sendero en la Cordillera

sin fecha

Acuarela sobre papel

19,3 x 27, 8 cm.

Inscripción: abajo a la derecha: "*Sendero en la Cordillera*", abajo a la izquierda "A. *Goering*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

73 Mérida y sierra Nevada

Sin fecha

Acuarela sobre papel

18,7 x 28,1 cm.

Inscripción: abajo a la derecha:"*Mérida y Sierra Nevada*",

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

74 Paisaje camino de Torondoy

Sin fecha

Acuarela sobre papel

19,9 x 28,2 cm.

Inscripción: abajo a la derecha:"*Paisaje camino de Torondoy*", abajo a la izquierda "*A. Goering*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

75 La Concha, Sierra Nevada y quebrada de San Jacinto

Acuarela sobre papel

19 x 28,3 cm

Inscripción: abajo a la derecha:"La *Concha, Sierra Nevada y quebrada de San Jacinto*"

Bibliografía

GOERING, Anton **po. cit**.p.s/n

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

76 Páramo de Mucudíes

sin fecha

Acuarela sobre papel

19,9 x 28,2

Inscripción: abajo a la derecha:"*A. Goering,*" abajo a la izquierda "*Páramo de Mucuchies*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

77 Lago de Valencia

Sin fecha

Acuarela sobre papale

19,9 x 28,2

Inscripción: abajo en el Centro " Lago *de Valencia*",a bajo a la derecha:"*A. Goering*"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n.

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

Lam 12

78 Valle de Caracas

Sin fecha

Acuarela sobre papel

19 x 28,3 cm.

Inscripción: abajo a la derecha " Tha*l von Caracas*", abajo en el Centro " A.Goering"

Bibliografía

Ibidem, p.s/n

Colección biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana

Madrid - España

Lam.13

79 Aguas llanas en el margen del Lago de Valencia

1.891

Acuarela sobre papel

19 x 28,7 cm.

Colección privada

Caracas - Venezuela

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op. cit.** p.67

80 Paisaje del Zulia

1.894

Acuarela sobre papel encolado o cartón

73,4 x 114,3 cm.

Colección Oscar H. Jencquel

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

81 Carúpano

1.901

Acuarela sobre papel

31,5 x 44 cm.

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

82 Río San Estaban

Sin fechas

Acuarela sobre pael

20 x 28,4 cm.

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

83 Vista de Caracas desde El Valle

Sin fecha

Acuarela sobre papel

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **El Avila. Guaraira - Repano.** Caracas: Talleres Gráficas Armitano, 1973, p. 24

Lam. 14

Obras de Anton Goering que participaron en la exposición del "Café del Avila", realizada en Caracas en el año 1.872. El catálogo de la exposición fue realizado por un inglés, James Mudie Spence, coleccionista y dueño de las obras expuestas. No se indicaban las fechas ni las dimensiones de las obras, las cuales se encuentran perdidas en la actualidad.

84 Expedición a Puerto Cabello, Rio San Esteban, cerca del Puerto Cabello

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Meidie Spence

85 Los picos Nevados de Mérida

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Mudie Spence

86 Excursión a los Valles de Aragua. Valencia

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Meidie Spence

87 **Excursión a Puerto cabello. Hacienda de Café cerca del Puerto Cabello**

Acuarela sobre papel

88 **Excursión a los Valles de Tuy. Cascada de Marare, en la hacienda del señor John R. Leseur**

Acuarela sobre papel

89 **Excursión a la isla de Orchila. Claro de Luna en Orchila**

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Mudie Spence

90 **Escena en el Lago de Maracaibo**

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Mudie Spence

91 **Excursión a los Valles del Tuy. Escena a la luz de la Luna en el Río Tuy**

Acuarela sobre papel

92 **Excursión a la Silla de Caracas. Salida de Dos Caminos para Cachimbo**

Acuarela sobre papel

Obsequio del artista al señor James Mudie Spence

93 Excursión a la Silla de Caracas. Puesta de Sol en el camino hacia Cachimbo.

Acuarela sobre papel

Obsequiado por el artista al señor James Mudie Spencer

94 Excursión a la Silla de Caracas. Vista de Naiguatá desde el tope de la Silla

Acuarela sobre papel

Obsequiado por el artista al señor James Mudie Spence

95 Primera ascensión al vértice del Pico de Naiguatá. Ruinas de Humboldt, cerca de Caracas.

Acuarela sobre papel

96 Primera ascensión al vértice del Pico de Naiguatá. Vista del Pico y la Silla de Caracas, desde las ruinas del Humboldt

Acuarela sobre papel

97 Primera ascención al vértice del Pico de Naiguatá. El pico, a la distancia.

Acuarela sobre papel

98 Excursión a los Valles de Tuy. La Flor del Tuy. (Del Natural).

Acuarela sobre papel

Obsequiada por el artista al señor James Mudie Spence

99 La ciudad de Maracaibo, vista desde el Lago

Acuarela sobre papel

Obsequiada por el artista al señor James Mudie Spence

100 Excursión a Puerto Cabello. (Dibujo imcompleto tomado en el sitio). Río San Esteban, cerca de Puerto Cabello

Acuarela sobre papel

Obsequiado por el artista al señor James Meidie Spence

101 Excursión a Puerto Cabello. Río San Esteban, cerca de Puerto Cabello. Pedazo de vegetación, tomado en el sitio

Acuarela sobre papel

Obsequiado por el artista al señor James Meidie Spence

102 Excursión a El Encantado. El Encantado ,cerca de Petare

Acuarela sobre papel

Obsequiado por el artista al Señor James Meidie Spence

103 Puente de las Trincheras, en el camino de Puerto Cabello a Valencia

Acuarela sobre papel

104 Puerto de Carúpano, en el Estado de Cumamá

Acuarela sobre papel

105 Excursión a los Valles de Tuy. Muerte de la serpiente.

Acuarela sobre papel

Autor

FEDERICO LESSMANN

106 Vista de La Guaira

Hacia 1.855

Grafito sobre papel

17 x 26 cm.

Colección Fundación galeria de Arte nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra, 1990

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 37

Lam. 15

107 Vista de la Ciudad de Caracas desde el Portachuelo

Posterior a 1857

Litografía de Lessmann y Zane

29,7 x 55, 8 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **El Guaraira- Repano**. p.17

Indica " *Caracas tomada hacia el Ncrte, 1857*"

Catálogo

FUNDACION GALERIA NACIONAL.**Op. cit.**,p.37

Lam. 16

DANESES

Autor

FRITZ GEORG MELBYE

108 Camino nuevo de Maiquetía

Hacia 1852

Oleo sobre tela

58,5 x 81,5 cm.

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON,Alfredo **Historia de la Pintura de Venezuela**. TII p.60

Indica " *Camino nuevo de La Guaira*"

Lam. 17

109 Llaneros en un Morichal

Sin fecha

Oleo sobre tela

36 x 61,2 cm.

Colección Lilly Zingg de Romero

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 38

110 Casa de la Hacienda "El Palmar"

Sin fecha

Oleo sobre tela

37,8 x 46,3 cm.

Colección Gustavo Vollmar y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON,Alfredo **op. cit.** p. 62

Catálogo

Ibidem.

111 Morros de San Juan

Sin fecha

Oleo sobre cartón

33,5 x 51,7 cm.

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 68

112 Mata de Sábila

Sin fecha

Oleo sobre cartón

43 x 32,5 cm

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

113 El Avila

Sin fecha

Oleo sobre cartón

36,5 x 26,5

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

114 Vista de La Guaira desde Cabo Blanco

Oleo sobre tela

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo **Op. cit.** p. 59

115 Velero frente a La Guaira

Sin fecha

Oleo sobre tela

37,8 x 68,9

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 59

Lam.18

116 Vista de Caracas

Hacia 1854

Oleo sobre tela

53 x 72,8 cm.

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 63

ESTADOUNIDENSES

Autor

ALLEN VOORHEES LESLEY

117 Bello Monte, 3 millas al oeste de Caracas

1.857

Gouache sobre papel

12,1 x 20,2 cm.

Colección Axel y Eleonora Stein

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 67

118 La Catedral desde la Plaza mayor de Caracas

Hacia 1.857

Grafito y gouache sobre papel

15,4 x 23,9 cm.

Inscripción:" *Abajo a la derecha "Cathedral from the Plaza Mayor/Caracas"*

Colección Axel y Eleonora Stein

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 42

Lam 19

119 Las Adjuntas

1857

Grafito y gouache sobre papel

12,1 x 20,1 cm.

Colección Axel y Eleonora Stein

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 167

120 **La isla del Burro. Lago de Valencia**

Gouache sobre papel

12,1 x 18,3 cm.

Colección Axel y Eleonora Stein

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 40

Lam. 20

FRANCESES

Autor

TEODORE LACOMBE

121 Paisaje de Puerto Cabello

1.856

Oleo sobre tela

53,5 x 73,5 cm.

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo **Op. cit.** p.135

Lam.21

Autor

JEAN BAPTISTE LOUIS GROS

122 Ruinas del convento de La Merced

1.838

Oleo sobre Tela

32,3 x 45, 4 cm.

Inscripción: Abajo a la izzquierda" Caracas (Ilegible)/B.Gros 18(3)8" al reverso (etiqueta), *"Ruinas du Covent de la Merced reverséepar le /templement de terre de 1.812 a englotí oncemille personne/dans Caracas capitale du Venezuela Avril 1.838 Bon Gros"*

Colección Fundación Galeria de arte nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia. compra, 1948. Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Bibliografía

Ibidem, p. 98

Catálogos

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL.**Op. cit.** p. 36

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Colección de Pintura, Dibujos y Estampas del Siglo XX. Colección Genral p. 113

Lam.22

123 Caracas La Villa

1.839

Oloe sobre papel adherido a tela

32,0 x 45,0 cm.

Inscripción: abajo a la izquierda " *Caracas la Villa/(Ilegible) 1839*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra 1948. Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 114

Autor

CAMILLE PISSARRO

124 Puente de Ña Romualda

1.854

Acuarela sobre papel pegado sobre cartón

24,2 x 31,3 cm.

Inscripción: abajo a la derecha *"Puente de Ña Romualda/5 de Enero 54", abajo a la izquierda "C.Pizarro"*

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional.

Caracas- Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo .**Camille Pissarro en Venezuela.** Caracas: Editorial arte, 1966.p.25

Lam.23

125 Planta de orquídea sobre árbol caido

sin fecha

Acuarela sobre papel

37,7 x 54,3 cm.

Colección Banco Central De Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo.**Op.cit.** p.s/n

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela. p. 68

126 Vegetación tropical

Sin fecha

Acuarela y grafito sobre papel

54,7 x 37,9 cm.

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON,Alfredo **op. cit.** p s/n

Indica " Follaje tropical"

Catálogo

Ibidem, p. 37

Lam. 24

127 Paiseje con casa de tejas rojas (anverso)

Sin fecha

Acuarela sobre papel

15,1 x 24 cm.

Colección Fundación Museo de Bellas Artes

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 68

128 Entrada del Bosque

Acuarela sobre papel

37,4 x 52,8 cm.

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

BOULTON, Alfredo **op. cit.** p. s/n

129 Vista de La Pastora - anverso-

Sin fecha

Tinta y grafito sobre papel

18,3 x 26,9 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 68

130 Estudio de Plantas Tropicales

Sin fecha

Acuarela y lápiz sobre papel

24,5 x 31,5 cm.

Colección Banco Central de Venezuela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo **Op. cit.** p.34

Lam. 25

131 Carvata-reverso-

Sin fecha

Grafito y aguada sepia sobre papel

18,1 x 27 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 68

HOLANDESES

Autor.

MEINHARDT JOHANNES RETEMEYER

132 Viaje de la tiera firme para los Estados Unidos, 28 de Febrero de 1.826

1.826

Acuarela sobre papel

22,3 x 28, 8 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit p.69

133 La Guaira

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 29,9 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

134 Una vista de Caracas. Testimonios memorables del terrremoto de 1.812

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,6 x 28,7 cm.

Colección señor Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

135 Casa rural venezolana

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 25 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

136 La Silla de caracas

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,7 cm.

Colección señor Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

137 Alrededores de Caracas,Residencia Campestre del Marqués del Toro

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,7 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

138 Topo. Casa para los colonos

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 27,9 cm

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

139 Caracas, vista de la ciudad hacia el valle de Antimano

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,6cm.

Colección señor Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.37

Lam. 26

140 Tanques de añil en Topo

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,9 cm.

Colección señor Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 69

141 Hacienda de café en Topa

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,5 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

142 Vista del Valle de Topo con su vegetación xerófila

Sin fecha

Acuarela sobre papel

20,6 x 26,5 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 39

Lam. 27

143 La casa larga de colonos

Sin fecha

Acuarela sobre papel

22,3 x 28,8 cm.

Colección Hans Rheinheirmer Key

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.69

INGLESES

Autor

ROBERT KER PORTER

144 Vista de Caracas

1.826

Dibujo a lápiz

Inscripción: Abajo al centro *"Pas of the city of Caracas from (Ilegible) 1826"*

Colección Museo Británico

Londres Inglaterra

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela.**

T.II Op.cit. p. 96

Lam. 28

145 Vista Panorámica de Caracas desde El Clavario

1.831

Acuarela Sobre papel

37 x 155,5 cm.

Colección Mariano Arcaya

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit p. 67

146 Recogiendo ganado en los llanos de Apure

1.832

Aguada y tinta sobre papel

38 x 53 cm.

Colección señor Ignacio Iribarren, hijo y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

147 Lago de Valencia

1.832

Aguada y tinta sobre papel

38 x 53 cm.

Colección señor Ignacio Iribarren, hijo y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.40

Lam.29

Autor

JOSEPH THOMAS

148 Vista de la ciudad de Caracas

1.839

Litografía a color

40 x 57 cm.

Dibujado por W.Wood e impreso por Ackermann y Co.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Obras Singulares del arte en Venezuela.** Caracas: La Gran Enciclopedia Vasca,1979.p. 11

Indica:" Vista de Caracas desde El Calvario"

35 x 59 cm. y Colección Ministerio de Relaciones Exteriores

BOULTON, Alfredo, **Historia de la Pintura en Venzuela.** p.99

Catálogo

FUNDACION GALERI DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 37

Lam. 30

ITALIANOS

Autor

FRANCISCO DAVEGNO

149 Vista de El Avila, Caracas, marzo 2, 1872

1.872

Acuarela sobre papel

21,7 x 33,5 cm.

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p.36

Lam.31

150 Orquideas venzolanas en flor "Catelya Mariae"

Acuarela sobre papel

Participó en la exposición del café del Avila relizada en 1.872, aparece reseñado en el catálogo de dicha exposición, elaborado por James Mudie Spence, dueño de las obras. No se indica ficha ni dimensiones de las obras.

Absequiado por el artista a James Meidie Spence. Actualmente se encuentra desaparecida.

151 La Guaira

Acuarela sobre pael

Participó en la exposición del "Café del Avila" realizada en 1.872. Aparece reseñada en el catálogo eleborado por James Meidie Spence dueño de las obras expuestas. No se indican fechas ni dimensiones de la obra.

Obsequiado por el artista a James Mudie Spence. Actualmente se encuentra desaparecida.

Autor

FRANCISCO DRAGANI

152 La Guaira

1.854

Aguada sobre papel

17,5 x 26, 2 cm.

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

ATENEO DE CARACAS. **El mar como tema en la plástica venezolana**: mayo - abril 1991. Caracas; Galeria Los Espacios Cálidos.p.5

Lam. 32

RUMANOS

Autor

SAMYS MÜTZNER

153 Paisaje (Marina con uveras)

1914

Oleo sobre madera

19,8 x 25,2 cm.

Inscripción: abajo a la derecha: "*S. Mützner*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venzuela

Procedencia: Adquisición, 1978, Pertenecía a la colección de la señora María luisa Iribarren

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes**.p.12. Caracas: EL NACIONAL, 1976.p.12

Lam. 33

154 Marina (Carúpano)

1.918

Oleo sobre madera

26,5 x 31, 5

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Las Maestras del Círculo de Bellas Artes. Exposición Itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Mendez**. Noviembre de 1993.p. 42

155 Paisaje de Margarita

1.918

Oleo sobre tela

26,8 x 31,2 cm.

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del arte en Venzezuela** p.67

Lam. 34

156 Casino en la playa

1.918

Oleo sobre tabal

Colección señor Enrique Pérez Dupuy

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indicaban las dimensiones de las obras.

157 Faro de Por la mar

1.918

Oleo sobre tabla

Colección señor Enrique Pérez Dupay

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indicaban las dimensiones de las obras.

158 El Baño (Carúpano)

1918

Oleo sobre tabla

Colección señora Mercedes Pecchio de Márquez

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indicaban las dimensiones de las obras.

159 Escena de pesca en Margarita

1918

Oleo sobre tabla

Colección señor Doctor Gustavo Manrique Pacanins

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indicaban las dimensiones de las obras.

160 Escenas Margariteña

1918

Colección señor Doctor Gustavo Manrique Pacanins

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indican las dimensiones de las obras.

161 Escena en la playa

1918

Oleo sobre tabla

Colección señor Pedro Vallenilla

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año

1942. En el catálogo de la misma no se indican las dimensiones de las obras.

162 Por la mar

1918

Oleo sobre tabla

Colección señor Pedro Vallenilla

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. En el catálogo de la misma no se indican las dimensiones de las obras.

163 Escena del Mercado

Sin fecha

Oleo sobre Tela

25 x 30 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras antológicas de La Galería de Arte Nacional.** p. 71

Lam. 35

RUSOS

Autor

NICOLAS FERNINANDOV

164 Iglesia de Porlamar

1.918

Creyón y gouache sobre cartulina

18,5 x 24, 4 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL **Nicolas Ferdinandov 1886 - 1925. Colección Galeria de Arte Nacional**: Junio a Octubre de 1980. Caracas (autor),1980 (Catálogo, 2). p. 26

165 Faro de Porlamar (Claro de Luna)

1918

Gouache sobre cartulina

19 x 24,7 cm.

Autenticada al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

166 Pescadores de perlas en Porlamar

1918

Gouache y creyón sobre cartulina

20,5 x 26 cm.

Autenticada al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Compendio Visual de las Artes Plásticas en Venezuela. Op. cit.** p. 180

Indica "*Pescadores de perlas en Margarita*"

Catálogo

Ibidem.

Lam. 36

167 La isla de Coche (Estado Nueva Esparta)

1.918

Gouache sobre cartulina

54,5 x 54 cm.

Inscripción: abajo: firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.27

168 Gruta submarina en la isla de Margarita

1.918

Gouache sobre cartulina

25,5 x 14 cm.

Inscripción: abajo a la izquierda firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

169 Serranía Submarina en el litoral de Margarita

Porlamar, 1918

Goulache sobre cartulina

31 x 31,5 cm.

Inscripción: abajo a la derecha: firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

170 Corales bajo el mar

1.918

Gouache sobre cartulina

27,4 x 17,5 cm.

Inscripción: abajo a la izquierda firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

171 Serranía submarina en la isla de Margarita

1.918

Goulache sobre cartulina

27,4 x 17,5 cm.

Inscripción: abajo a la derecha firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

172 Ermita en el bosque

Caracas, 1919

Acuarela sobre Cartulina

40,7 x 44,6 cm.

Inscripción: abajo a la derecha firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 14

Lam. 37

173 Orquideas blancas

Caracas, hacia 1919

Acuarela sobre cartulina

43 x 49,5 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 27

174 Cementerio de Las Hijas de Dios (Nocturno)

Caracas,1919

Gouache sobre cartulina

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 28

175 Amanecer en el Cementerio de Las Hijas de Dios, Caracas

1.919

Gouache sobre papel

69 x 54 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional** p. 70

Catálogo

Ibidem, p. 15

Lam. 38

176 Cipreses en el Cementerio de las Hijas de Dios (Nocturno)

Caracas, 1919

Gouache sobre cartulina

54,5 x 54,5 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Obras Singulares de la Galería de Arte en Venezuela.** España: Editorial la Gran Enciclopedia Vasca,1981.p. 70

Indica " Cementerio de las Hijas de Dios" y 54 x 54 cm.

Catálogo

Ibidem, p. 16

Lam. 39

177 Arbol desde el puente del Guanábano con paisaje del Avila al fondo.

Caracas, hacia 1.919

Gouache sobre cartulina

23,8 x 22,5 cm.

Firmado

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 11

Lam. 40

178 Calle de Porlamar

1.919

Acuarela sobre cartulina

24 x 35 cm.

Colección José Peragine, San Antonio de los Altos.

Estado Miranda - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA,Juan. **Obras singulares del arte en Venezuela**

p. 68

179 Arbol desde el puente del Guanábano

Caracas, 1.919

Gouache sobre cartulina

40,4 x 40 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 29

180 Cañaveral en el Valle cerca de la casa de Reverón

El Valle, 1.919

Gouache sobre cartulina

27 x 34.3 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

Lam. 41

181 La Ola

Porlamar, hacia 1.919

Gouache sobre cartulina

38,5 x 18 cm.

Inscripción: abajo, derecha: firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.9

Lam. 42

182 Orquideas Moradas

Caracas, 1.919

Acuarela sobre cartulina

40,4 x 44,7 cm.

Inscripción: abajo, derecha: firma

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p 29

183 Florero con rosas

Caracas, 1.919

Gouache sobre cartulina

53,2 x 44,5 cm.

Inscripción: abajo, izquierda: firma y fecha

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p 30

184 Araguaney en El Avila

Caracas, hacia 1.920

Gouache sobre cartulina

29,5 x 22,2 cm.

Autenticado al dorso

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

185 Arbol de Navidad

Caracas, hacia 1920

Tinta China sobre papel

26,5 x 26,5 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

186 Paisaje en el litoral guaireño. Macuto

Hacia 1.921

Acuarela sobre cartulina

33 x 22 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

NACIONALIDAD: DESCONOCIDA

MILLIONS (?)

187 La Guaira

1820

Acuarela sobre papel

Inscripción: al dorso "Millions S.A"

Colección Funadación John Boulton

Caracas - Venezuela

Lam 43

PINTORES VENEZOLANOS

Autor

RAFAEL AGÛIN

188 Paisaje de Caracas. El Calvario

1.907

Oleo sobre tela

104 x 147 cm.

Colección Concejo Municipal del Distrito Federal

Caracas - venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del arte en Venezuela.** Caracas: La Gran Enciclopedia Vasca. 1979, p.49

Lam. 44

Autor

ANTONIO ALCANTARA

189 Paisaje de Gamboa Arriba

1.918

Oleo sobre tela

43 x 69 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DEL ARTE NACIONAL.**Del paisaje y la figura. Obras de Antonio Alcantara:** Junio 1.991 , Caracas;Autor, 1991 (catálogo,117)p. 21

190 Camino de la Hacienda Eraso

1.918

Oleo sobre tela

38,5 x 48 cm.

Colección Familia Bocardo

Caracas - Venzuela

Bibliografía

DENIS, Jack. **Antonio L. Alcantara**. caracas; EDIME, 1969 (Pintores venzolanos, 16), p. 423

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit p. 22

191 Luz Matutina

1.918

Oleo sobre Tela

Colección señora Elisa de Calcaño Herrera

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensones de las obras.

192 San José esquina del Porvenir hacia Chimborazo.

1.919

Oleo sobre cartón

32,5 x 24 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 22

193 Vaquera Las Palmas

1.919

Oleo sobre madera

24,5 x 32,5 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

194 Viejo uvero

1.919

Oleo sobre tabla

Colección señor Adalberto Rõhl

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensones de las obras.

195 Playa

1.919

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la derecha " A/Alcantara"

Colección señor Rojas Rõhl

Caracas - Venezuela

Bibliografía

DENIS, Jack **Op.cit.** p.424

Lam. 45

196 Tejería

1.919

Oleo sobre Tela

Colección señor Doctor Carlos Anglade

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensones de las obras.

197 Vista del Panteón Nacional

1.919

Oleo sobre carton

19 x 24 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 23

198 Río Manzanares

1.919

Oleo sobre madera

35,5 - 47,5 cm.

Colección Privada

Caracas - Venzuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

199 Alfarería en Catia

1.919

Oleo sobre madera

18 x 27 cm.

Inscripción: abajo a la derecha " A./Alcántara/1.919"

Colección Privada

Caracas - Venzuela

Bibliografía

DENIS, Jack. **Op. cit.** p. 425

Indica " *Col. Anita Lucca de Arróiz*"

200 El Avila desde San Bernardino

1.920

Oleo sobre tela

70 x 85 cm.

Colección Privada

Caracas - Venzuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DEL ARTE NACIONAL

Op. cit. p. 23

201 Caracas desde San Bernardino

1.920

Oleo sobre tela

70 x 85 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 24

202 Lavanderas del Anauco

1.920

Oleo sobre tela

45 x 33,8 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliográfia

CALZADILLA, Juan **Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional**. p. 110

CALZADILLA, Juan. **Compendio Visual de las Artes Plásticas en Venezuela** Caracas: MICA Ediciones de Arte. 1982. p. 174

Lam. 46

203 Lavanderas

1.920

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la derecha "A/Alcántara/1920/Caracas"

Caracas - Venezuela

Bibliografía

DENIS,Jack **Op.cit.** p. 426

Lam 47

204 El Avila visto desde una quebrada del Country Club

1.920

Oleo sobre madera

44,9 x 33,8 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliográfia

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p.24

205 Paisaje

1.920

Oleo sobre tela

Colección señor J. Mayz Yyon

Caracas - Venezuela

Bibliografía

DENIS,Jack. **Op. cit.** p. 425

206 Callejón de San José

1.920

Oleo sobre madera

35,5 x 45 ,5 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 427

Indica " *Col. Sr. Elizabeth de Delfino*"

Catálogo

Ibidem, p. 25

207 La primera casa de Reverón

1.920

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la derecha "*A/ Alcántara/1920*"

Colección señor C. Röhl

Caracas - Venezuela

Bibliografía

DENIS,Jack **Op. cit.** p. 426

208 Juan Griego

1.920

Oleo sobre tela

Colección señor F. Pérez Dupuy

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 428

209 El corredor de Anauco

1.920

Oleo sobre tela

Colección señora M. Olavarría de Siso.

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

210 Marina

1.920

Oleo sobre Madera

23 x 36 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Op. cit. p.25

211 Callejón de mangos

1.920

Oleo Sobre tela

37 x 64 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

212 Paisaje de San Bernardino

1.920

Oleo sobre Cartón

23 x 42 cm.

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL

Ibidem.

Autor

EMILIO BOGGIO

213 Marina

1.908

Oleo sobre madera

26,3 x 35 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliográfia

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Círculo de Bellas artes.**

p. 4

Lam 48

214 Fin de jornada

1.912

Oleo sobre tela

110,5 x 137,5 cm.

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Obras singulares del Arte en Venezuela.**

p. 54.

Indica 108 x 138 cm.

Lam. 49

215 Rincón del Parque

1.918

Oleo sobre tela

Colección señor Pedro Vallenilla

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensones de las obras.

216 El bosque

Hacia 1.918

Oleo sobre tela

116 x 89,3 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliográfia

CALZADILLA, Juan. **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela**, p. 160

Lam. 50

217 Techos Rojos de la Pastora

1.919

Oleo sobre tela

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

SILVA, Carlos **Historia de la Pintura en Venezuela. T III**

p.33

Lam. 51

Autor

RAMON BOLET PERAZA

218 Vista perspectiva de la Iglesia de la Santísima Trinidad, según el plano adoptado para su reedificación. Caracas

1.866

Litográfia a Color

19,2 x 14,2 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

219 El Casino

1.866

Litografía a color

13,6 x 19,6 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción: Abajo izquierda: "*Dibujo por Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

220 Templo de San Juan de dios. La Guaira

1.866

Litografía a color

31,5 x 16,9 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción: Abajo derecha : "*R. Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866 Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

221 El Samán de Güere

1866

Litografía a color

15,4 x 21,8 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción: Abajo izquierda : " *R. Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam 52

222 Lago de Valencia

1866

Litografía a color

13,4 x 18,4 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción: Abajo, centro : " *R. Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam.53

223 Valencia. Calle de Colombia

1866

Litografía a color

18,4 x 13,6 cm.(Forma ovalada)

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

224 Valencia. Iglesia matriz

1866

Litografía a color

18 x 14,2 cm.(Forma ovalada)

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo centro; *"R. Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

225 Puente de Valencia

1866

Litografía a color

12,2 x 18,1 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo izquierda; *"R. Bolet Lit"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

226 Vista de Puerto cabello, tomada frente del Paso Real

1866

Litografía a color

12,1 x 19,7 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo centro; *"R. Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

227 Resguardo del Puerto cabello,

1866

Litografía a color

18,4 x 13,4 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo derecha; *"R. Bolet Lit."*

MUSEO VENEZOLANO, 1866.Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

228 Iglesia de Puerto Cabello

1866

Litografía a color

16 x 14 cm. (forma ovalada)

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo centro; *"R. Bolet Lit."*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

229 Escuela Náutica de Puerto cabello

1866

Litografía a color

18,7 x 19,8 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo derecha; *"R.B."*

MUSEO VENEZOLANO, 1866.Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

230 Vista de la ciudad de El Tocuyo

1866

Litografía a color

12,2 x 16,2 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo izquierda; "*R. Bolet Lit.*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 54

231 Cumbrada de Humucaro. Cascada del Arzobispo.

1866

Litografía a color

13,7 x 19,8 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo derecha; "*R. Bclet Lit.*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

232 Maracaibo. Calle Ancha

1866

Litografía a color

12,8 x 16,5 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo derecha; "*R.Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

233 Casa de Campo en Los Halicos. Maracaibo

1866

Litografía a color

12,2 x 16,4 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo derecha; "*R.Bolet*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

234 Barcelona. Ruinas de la Casa Fuerte

1866

Litografía a color

14 x 17,5 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo derecha; "*R.B.*"

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 55

235 El pastor de los Llanos

1866

Litografía a color

18,8 x 14,8 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo izquierda; *"R.Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

236 Cumaná. Vista tomada desde el Castillo de San Antonio

1866

Litografía a color

12,4 x 16,5 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Ramón Bolet Peraza

Inscripción : abajo centro; *"R. Bolet Lit."*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam,56

237 Cumaná. Calle del Medio o de Bolívar

1866

Litografía a color

12,4 x 16,4 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo izquierda; *"R.Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

238 Raza Caribe

1866

Litografía a color

17,1 x 13,1 cm.(forma ovalada)

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo izquierda; *"R.Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

239 Ciudad Bolívar

1866

Litografía a color

15,1 x 20 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo izquierda; *"R.Bolet"*

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

240 Ciudad Bolivar: La Plaza del Mercado, La piedra del Medio, La Iglesia Catedral, La Galeria de las Cocas.

1866

Litografía a color

6,8 x 8,4 cm.

Dibujo Ramón Bolet Peraza

Litógrafo Henrique Neum

Inscripción : abajo centro; *"R.Bolet"* (en cada cuadro)

MUSEO VENEZOLANO, 1866. Tomo I

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

241 Portada

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 57

242 Puente de Curamichate

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 58

243 Ruinas de Bellomonte en Sabana Grande

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

244 Restaurant del Puente de Hierro

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

245 Puente de Hierro sobre el Río Guaire

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

246 Petare. Capital

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

247 Plaza Guzmán Blanco. Valencia

1.877 - 1.878

Litografía a color

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

248 Valencia. Calle de Colombia

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

249 Parte de la Calle del Comercio. Maracaibo

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

250 Calle del Comercio (parte del norte). Maracaibo

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Caracas - Venezuela

251 Maracaibo (imagen del puerto con los veleros)

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

252 Pasaje del Cardonal. La Guaira

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 59

253 La Guaira

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

Lam. 60

254 Calle Anzoátegui. Depósito de Aduanas. Puerto Cabello

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblicteca Nacional

Caracas - Venezuela

255 Aduana de Puerto cabello

1.877 - 1.878

Litografía a color

15,6 x 23 cm.

Litógrafo Henrique Neum

ALBUN DE CARACAS Y VENEZUELA. PRIMER TOMO. AÑO 1.877 - 1.878.

Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Caracas - Venezuela

256 Vista del Avila

1.870

Acuarela sobre papel

16,2 x 23,5 cm.

Inscripción: abajo a la derecha "Dic- 25/1.870"

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Lam. 61

257 La gruta azul

Hacia 1.873

Pastel sobre papel adherido a cartón

32,4 x 49,6 cm.

Inscripción abajo, izquierda: "*R. Bolet*"

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición por compra en 1.992

Obras de Ramón Bolet Peraza que participaron en la exposición del "Café del Avila" realizado en Caracas en el año 1.872. El catálogo de la exposición fue realizado por el inglés James Mudie Spence, coleccionista y dueño de las obras expuestas. No se indicaban las fechas ni las dimensiones de las obras, las cuales se encuentran perdidas en la actualidad.

258 Caracas, Capital de Venezuela, vista tomada de Anonco

Acuarela sobre papel

260 Puerto de La Guaira, Puerto principal de la República de Venezuela, a 21 millas de Caracas

Acuarela sobre papel

261 Expedición a Puerto Cabello

Acuarela sobre papel

261 Cuevas de La Guácharos, en Cumaná. El interior

Acuarela sobre papel

262 Excursión a Catuche. Río Catuche cerca de Caracas

Acuarela sobre papel

263 El Calvario, Caracas

Acuarela sobre papel

264 Excursión a los valles de Tuy. Las orillas del río Tuy

Acuarela sobre papel

265 Río Anauco (bosquejo inconcluso)

Acuarela sobre papel

266 Tejiría, cerca de Caracas (bosquejo inconcluso)

Acuarela sobre papel

267 Excursión a la isla de Orchila. La isla mayor de Orchila. Tomado del establecimiento de la "American Guano Co." en Cayo El Dorado

Acuarela sobre papel

268 Excursión a los valles de Aragua. El Samón de Güere

Acuarela sobre papel

269 Excursión a Nueva Barcelona. Puerto de "Guzmán Blanco", *descubierto por James M. Spence*

Acuarela sobre papel

270 Por entre los bosques en el Calvario

Acuarela sobre papel

271 Efecto del Sol en la Silla de Caracas

Acuarela sobre papel

272 Puesta del Sol en la fila

Acuarela sobre papel

273 Los tres picos de Naiguota, desde el campamento

Acuarela sobre papel

274 Excursión a la Isla de Orchila. Puesta del Sol en el mar Caribe

Acuarela sobre papel

275 Excursión a Nueva Barcelona. Los Llanos de Venezuela

Acuarela sobre papel

276 El Boquerón en las montañas de Caracas

Acuarela sobre papel

277 Punta de Maspa, en la costa de La Guaira

Acuarela sobre papel

278 Excursión a los valles de Aragua. La Cumbrada, hacienda de caña, cerca de La Victoria

Acuarela sobre papel

279 Cabo Blanco, cerca de La Guaira

Acuarela sobre papel

280 Vista parcial de Caracas, del camino de El Valle

Acuarela sobre papel

281 Patio interior de una casa de Caracas. Residencia del artista

Acuarela sobre papel

282 Primera ascensión al vértice del pico de Naiguotá. Perdido en la fila

Acuarela sobre papel

283 Excursión a las islas de Las Roques. Punta Noroeste de la isla del Gran Roque

Acuarela sobre papel

284 Ultimo adiós a Venezuela. Salida de La Guaira para San Thomas

285 Orquídeas Orcidum Bauerü. Del natural de una planta, obsequio del señor Carlos Lovera, que tenía 700 flores

Acuarela sobre papel

286 Caña de azúcar

Acuarela sobre papel

287 Arboles de sombra, bananos y cafetal

Acuarela sobre papel

288 Patio para secar los granos de café

Acuarela sobre papel

289 Entrada a una hacienda de café, "Las Dos Matas", en el valle de Caracas

Acuarela sobre papel

290 Bosquejo concluso. Vegetación y nubes

Acuarela sobre papel

291 Bananero y arbolillos de café

Acuarela sobre papel

Autor

FEDERICO BRANDT

292 Marina

1908

Oleo sobre tela

Colección Carlos Machado y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

MUSEO DE BELLAS ARTES. **Exposición retrospectiva de Federico Brandt** : 1972,Caracas (Autor) 1972, p. 30

293 Patio de los Capuchinos. Las Mercedes

1904

Oleo sobre tela

Colección señora Marisa Brandt de Zamora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

294 Quinta Anauco

1904

Oleo sobre tela

Colección Elvira Guzmán de Casanova

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

295 Paisaje. Vegas de Puente Hierro

1906

Oleo sobre tela

Colección señora de Bebel Colimodio de Aranguren

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

296 Sabana de Catia

1907

Oleo sobre tela

Colección señor José Manuel Sánchez y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p,32

297 Sabana del Blanco

1907

Oleo sobre tela

Colección señor Henrique Julio Brandt y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

298 Playa con barcos

1907

Oleo sobre tela

Colección Augusto Márquez Cañizares y señora

Caracas - Venezuela

Ibidem.

299 Techos con torre de la Santa Capilla (La mañana)

1910

Oleo sobre tela

Colección señor Armando Yanés y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p. 31

300 Techos con torre de la Santa Capilla (La mañana)

1910

Oleo sobre tela

Colección señor Reinaldo Pulido y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

301 Macuto

1910

Oleo sobre tela

Colección señor Santiago Aguerrevere y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

302 **El Playón de Macuto**

1910

Oleo sobre tela

Colección señor Augusto Márquez Cañizales y señora.

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Ibidem,p.33

303 **Baños de Macuto**

1910

Oleo sobre tela

Colección señor Luis Brandt y señora.

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Ibidem.

304 **Cementerio de los Hijos de Dios**

Oleo sobre tela

Colección señor José Ramón Gutierrez.

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

305 **Patio de la casa de las López Méndez**

1915

Oleo sobre tela

49 x 34 cm

Insc. abajo, centro: "*F. Brandt*"

Colección Elisa Elvira de Brandt

Caracas - Venezuela

Bibliografia

SILVA, Carlos. **Historia de la Pintura en Venezuela.** Caracas: Armitano. 19 , (Tomo III). p.3.

Lam.62

306 **Flores**

Hacia 1915

Oleo sobre tela

72,6 x 93,9 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Caracas - Venezuela

307 **Vista de El Guaire**

1915

Oleo sobre tela

50 x 80 cm

Insc.: abajo, izq.: firma

Colección señora Tulia Virgini Mendoza de Velutini

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los maestros del Círculo de Bellas artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Méndez:** p.23

308 **Recolección de trigo en Valle abajo**

1915

Oleo sobre tela

44 x 57 cm

Colección señora Zulia Brandt de Cañizales

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit** p.20

309 **Reliquias coloniales**

Hacia 1917

Oleo sobre tela

72,6 x 93,9 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Procedencia. Reubicación Museo de Bellas Artes.1977

Caracas - Venezuela

310 **Cementerio de los Hijos de Dios**

1918

Oleo sobre tela

34 x 48 cm

Colección señora Zulia Brandt de Mijica

Caracas - Venezuela

Bibliografia

SILVA, Carlos, **Op.cit** p.24

Lam.63

311 **Malecón de Macúto**

1920

Oleo sobre tela

28 x 36 cm

Colección señora Lola Brandt de Ponte

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Ibidem, p.64

Lam.64

Autor

MANUEL CABRE

312 **Paisaje de Sabana del Blanco**

1908

Oleo sobre tela

110 x 198 cm

Colección Concejo Municipal de Dtto. Federal Caracas

Procedencia: Colección del Señor Baptistini Rivaldi adquirida en 1967 por el Concejo Municipal de Caracas

Caracas - Venezuela

Bibliografia

CALZADILLA, Juan. **Manuel Cabré**. Caracas: Armitano. 1976. p.31

313 **Patio**

1910

Acuarela sobre papel

28,5 x 21 cm

Colección señor Alfredo Planchart y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cabré y Monsanto. Hacia una reinvención del paisaje**: Abril-junio, 1990. Caracas (autor),1990.(Catálogo,101). p.20

Lam.65

314 **Parral**

1910

Acuarela

Colección señor Julio Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

315 **Apunte de Avila**

1914

Oleo sobre tela

Colección señora Elisa de Calcaño Herrera

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

316 **Vista del Guaire**

1915

Oleo sobre tela

50 x 80 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela.** p.80.

Indica *EL Guaire*

CALZADILLA, Juan. **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela.** p.174

Indica *El Guaire*

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p 21

Lam 66

317 **Terreno de las Samanes**

1915

Oleo sobre tela

Colección señora Maria L. de Pérez Barrios

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

318 **El Avila desde el Paraiso**

1915

Oleo sobre tela

Colección señora María Luisa La Salvia de Pérez

Caracas - Venezuela

Bibliografia

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela**. p. 311 Lam.67

319 **El Paraiso de Gamboa**

1916

Oleo sobre tela

Colección señor doctor Silvestre Tovar Lange

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

320 **Valle Abajo**

1918

Oleo sobre tela

Colección señora Elisa Elvira Zuluoga

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

321 **EL Avila visto desde el cementerio de los hijos de Dios**

1918

Oleo sobre tela

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Procedencia: Adquisición en 1989, Colección señor Juan Pablo Muci. El cuadro fue regalado por el pintor a la señora Lola de Herrera en 1918. Graciela Leidertdt de Pérez último propietario.

322 **Estudio**

1918

Oleo sobre tela

24,4 x 35 cm

Colección señora Luisa De las Casas Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

SILVA, Carlos. **Op.cit.** p.26

Lam. 68

323 **Antigua casa del Paraiso**

1919

Oleo sobre tela

60,2 x 36,2 cm

Insc.: abajo, der.: *Cabré 1915*

Colección señora Luisa de Palacios

Caracas - Venezuela

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Circulo de Bellas Artes**. p.82

Lam.69

324 **Avila, (paisaje del Avila desde Chacao).**

1920

Oleo sobre tela

90 x 62 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cabré y Monsauto. Hacia una reinvención del paisaje.** p.22

Lam.70

Autor

PEDRO CASTRELLON NIÑO

325 **Paisaje**

1912

Oleo sobre tela

23 x 33 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición en 1982, Colección señora Julieta L de Paz Púmca

326 **Agua Salud**

1914

Oleo sobre madera

43 x 39.4 cm

Insc.: Abajo, der.: "*P. Castrillón 914, Agua - salud Tejerías- Buenos Aires*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977. Adquirido por le Museo en 1940, perteneció a la colección del señor Leopoldo Garcia Quintero

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Circulo de Bellas Artes.**p.16

CALZADILLA,Juan. **Obras Singulares del arte en Venezuela.**p. 44

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Mendez.** p.25.

Lam.71

Autor

CARMELO FERNANDEZ

327 Portada para CODAXXI, Agustín. **Atlas Físico y Político de la Republica de Venezuela.** Caracas.

1840

Litografía

27 x 32 cm

Grabada por Alejandro Berritz. Impresa por la casa Thierre Freres de París

Colección Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Madrid - España

Bibliografía

NUCETE SARDI,José. **Carmelo Fernández**. Caracas: EDIME,1968 (Pintores Venezolanos,9) p. 226.

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Carmelo Fenández: Testigo de lo irreal y de la historia: 12 de diciembre de 1982 a febrero de 1983:** Caracas (autor),1983 (Catálago,92). p. 18

PALACIO DE VELAZQUEZ: **Catálogo de la Exposición de Arte en Iberoamérica**. Madrid: 14 de Diciembre de 1989 al 4 de mayo de 1990, p.56

Lam.72.

328 **Quinta de San Pedro Alejandrino**

1843

Litografía

20 x 28 cm

Grabada por Carmelo Fernández

Litografiada por Müller y STapler

Debajo de la composición aparece la siguiente inscripción: *"Quinta de San Pedro Alejandrino. Lugar donde murió el Libertador Simón Bolívar el 17 de Diciembre de 1830. Vista tomada del original por Carmelo Fernández en el año de 1842".*

Coleccion señor Miguel Angel Senior

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON,Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela** p. 121

NUCETE SARDI, José. **Op.cit.** p.230.

Catálogos

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.19

Lam.73

329 **Campamento G oajiro**

Entre 1870 y 1873

Temple sobre tela

143 x 180 cm

Colección Instituto Zuliano de la Cultura. Maracaibo

Estado Zulia- Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, **Juan: Obras singulare del Arte en Venezuela.**

p.15.

Indica *"Escena Guajera"*

Catálogos

Ibidem,p.22

Lam.74

330 **Los Andes**

Entre 1870 y 1873

Temple sobre papel

143 x 180 cm

Colección Instituto Zuliano de la Cultura. Maracaibo

Estado Zulia- Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

Lam.75

331 **Rio Zulia**

Entre 1870 y 1873

Temple sobre papel

143 x 180 cm

Colección Instituto Zuliano de la Cultura. Maracaibo

Estado Zulia- Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

Lam.76

332 **El Lago**

Entre 1870 y 1873

Temple sobre papel

143 x 180 cm

Colección Instituto Zuliano de la Cultura. Maracaibo

Estado Zulia- Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA,Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela**. p,16

Indica: "*Paisaje del Sur del Lago*"

Catálogo

Ibidem.

Lam.77

Autor

ANTONIO ESTEBAN FRIAS

333 **El corral de Ordeño**

Hacia 1910

Oleo sobre tela

46 x 59 cm

Colección del Concejo Municipal del Distrito Federal

Caracas - Venezuela

CALZADILLA, Juan y DIAZ LEGORBURU, Raúl. **El Palacio Municipal de Caracas**: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975. p.149

Lam. 78

Autor

PABLO WENCESLAO HERNANDEZ

334 **Rincón de la Universidad**

1910

Acuarela

Colección señora Graciela C. de Díaz Rodríguez

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

335 **Chamiceras**

1912

Oleo sobre tela

78.3 x 122,5 cm

Inscripción abajo a la derecha: "*P/W Hernández 11.912*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes 1977. Adquirido por el Ministerio de Educación en 1938

Bibliografia

CALZADILLA,Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela.** p 44

Indica dimensiones 79 x 122 cm

Catálogos

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Méndez.** p. 27

Lam.79

336 **Marina con personaje y barcas**

Sin fecha

Oleo sobre tela

30 x 40 cm

Colección Concejo Municipal del Distrito Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela.**p.45

Autor

ANTONIO HERRERA TORO

337 **Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte**

1883

Oleo sobre tela

86,7 x 52,5 cm

Insc.: abajo, derecha "*1(ilegible) A.H/ A. Herrera/1883*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra,1918. Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela.** T II p. 214

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela.**p.45

Indica *"Ricaurte en San Mateo. 1883-1884"*

CALZADILLA, Juan. **Antonio Herrera Toro.** Caracas: EDIME, 1970 (Pintores Venezolanos, 21). p.571.

Indica *"Ricaurte en San Mateo."*

CatálogoFUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL.**Colección de Pintura, Dibujos y Estampas del siglo XIX.Colección General**: abril-junio de 1993, Caracas (autor) 1993.(Catálogo,133). p.116

Lam. 80

338 **Mata de Crisantemos**

1892

Oleo sobre tela

Insc.: arriba a la derecha: *"Herrera Toro/1982"*

Colección señora Susana Simón Herrera

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Antonio Herrera Toro.** Caracas: EDIME, 1970 (Pintores Venezolanos,n° 21).

p.579.

Lam. 81

339 **Patio**

1902

Oleo sobre tela

Insc.: abajo a la derecha: *"Al (ilegible) D J M Herrera Toro Herrera Toro/1902"*

Colección señora Luisa de Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.576

Lam 82

340 **Flores**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señora Luisa de Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.578

Lam.83

341 **Orquídeas**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señora Carmen de Seguera

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p.579

Lam 84

Autor

RAMÓN IRAZÁBAL

342 **Vista de Caracas**

1839

Oleo sobre tela

62,5 x 76 cm.

Colección Sucesión Esteban Palacios Blanco

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela. Op.cit.** p.130

CALZADILLA, Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela.** p.1

CALZADILLA, Juan. **El Avila. Guaraira-Repano**. Caracas: Ernesto Armitano, 1977. p. 10

Lam.85

343 **Plaza Bolívar en Caracas**

1845

Litografía

10.5 x 19.0 cm

Litografo Torvaldo Aagaard.

Inscripción: fuera de la estampa abajo a la derecha: "*Dibujado p. Ramon Irazabal.*"

Fuera de la Estampa abajo a la derecha: *"Litografía de Torvaldo Aagaard"*, abajo al centro : *"PLAZA BOLIVAR EN CARACAS"*

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra, 1990.

Bibliografía

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Colección de Pintura, Dibujos y Estampas del siglo XIX. Colección General** . p.118

Autor

JUAN DE JESUS IZQUIERDO

344 **Niña en el patio**

1908

Oleo sobre tela

150 x 90 cm

Colección señor Oscar Rodríguez Machado y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela.** p 245

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela.** p.52

CALZADILLA, Juan. **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela.** p.157.

Lam. 86

345 **Paisaje de la carretera del Calvario**

1910

Oleo sobre tela

23.7 x 31 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes 1977. Comprdo por el Ministerio de Educación Nacional al señor L.A. García en 1937

346 **Florero**

Sin fecha

Oleo sobre tela

100,6 x 64,4 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes 1977. Comprado por el Ministerio de Educación Nacional al señor L.A García en 1937

Bibliografia

CALZADILLA,Juan. **Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional.** p.58

Indica: "*Flores*" y 100,3 x 64,8 cm

Lam.87

Autor

JESUS MARIA DE LAS CASAS

347 **En el bosque**

Anterior a 1875

Acuarela

36 x 36 cm

Colección señora Lola de Sanabria

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

FUNDACION EUGENIO MENDOZA.**Jesús María de Las Casas. 1854-1926:** .Caracas (autor), 1967. p.39

348 **Paisaje con rocas**

Anterior a 1875

Acuarela

34,5 x 18 cm

Colección señor Julio de Las Casas.

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

Ibidem.

349 **Avila**

1898

Oleo sobre madera

16,7 x 23,8 cm

Colección señora Luisa Negretti

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Ibidem, p.41

350 **Bueyes en el rio**

1890 a 1900

Oleo sobre madera

34,5 x 18 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

Ibidem, p.46

351 **El Playón (anverso)**

1890 a 1900

Oleo sobre cartón

30,2 x 35,7 cm

Colección señor Julio de Las Casas.

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

Ibidem, p.50

352 **Río el Cojo**

1890 a 1900

Oleo sobre cartón

33,5 x 44,5 cm.

Colección señor Julio de Las Casas.

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.51

353 **Talanquera del ceibo**

1890 a 1900

Oleo sobre madera

20 x 35 cm

Colección señor Julio de Las Casas.

Caracas - Venezuela

Ibidem.

354 **Niña en la playa**

1890 a 1900

Oleo sobre madera

16,25 x 25,2 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.40

355 **Bueyes (anverso)**

Anterior a 1900

Oleo sobre tela

32,5 x 43 cm

Colección señor Carlos Sanabria

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

356 **Fiesta en el campo (reverso)**

Anterior a 1900

Oleo sobre tela

32,5 x 43 cm

Colección señor Carlos Sanabria

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

Ibidem, p.41

357 **Marina**

Anterior a 1900

Oleo sobre cartón

20 x 20 cm

Colección señor Carlos Sanabria

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

358 **Calle de atrás de Antímano**

Anterior a 1900

Oleo sobre tela

27 x 37,5 cm

Colección señor Carlos Sanabria

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

Lam.88

359 **Martiniqueñas en el mercado**

1903

Oleo sobre madera

33,5 x 19,2 cm

Inscripción: Abajo a la derecha firma

Colección Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.19

Lam.89

360 **Baños de Crespo**

Anterior a 1904

Oleo sobre tela

37,5 x 55 cm

Colección señora Diana Zuluoga de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.57

361 **Rancho detrás de las 15 letras (anverso)**

Posterior a 1900

Oleo sobre madera

14,5 x 24,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.50

362 **Rancho detrás de las 15 letras (reverso)**

Posterior a 1900

Oleo sobre madera

14,5 x 24,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

363 **Uveros (anverso)**

Posterior a 1900

Oleo sobre madera

14,5 x 24 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.52

364 **Piedras y mar (reverso)**

Posterior a 1900

Oleo sobre madera

14,5 x 24 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

365 **Paisaje de Macuto (anverso)**

Posterior a 1900

Oleo sobre tela

35,5 x 35,5 cm

Colección señora Luisa de las Casas de Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.58

366 **Playa con bote (reverso)**

Anterior a 1910

Oleo sobre madera

16,2 x 25,2 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.54

367 **Rancho en la playa**

1900 a 1910

Oleo sobre tela

32 x 40,8 cm

Colección señora Luisa Negretti

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.42

368 **Paisaje de Macuto (reverso)**

1900 a 1910

Oleo sobre cartón

22,7 x 36 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem. p.47

369 **Lavandera**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

22,7 x 24,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

370 **Repartimientos de La Hacienda *La Siria***

1900 a 1900

Oleo sobre papel cartón

23 x 32 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.48

371 **Camino con Rancho**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

27,5 x 18,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

372 **Barrancas del Valle.**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

22,2 x 32 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.49

373 **Hacienda *La Siria* (reverso)**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

26,5 x 38 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

374 **Mujeres pilando**

1900 a 1910

Oleo sobre cartón

29 x 20 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

375 **Hombre por el camino**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

14,5 x 24,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.52

376 **Arboleda (anverso)**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

34,5 x 20 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.53

377 **Marino con velero (reverso)**

1900 a 1910

Oleo sobre madera

20 x 34,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.53

378 **Ranchos en *La Siria***

1900 a 1910

Oleo sobre madera

22,5 x 32,5 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.55

379 **Mujeres en el camino**

1900 a 1910

Oleo sobre cartón

36,5 x 27,5 cm

Colección Diana de Zuluoga de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.67

380 **Paisaje con vaca (reverso)**

1900 a 1910

Oleo sobre cartón

21 x 30,5 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.75

381 **Playa con piedras (anverso)**

Posterior a 1910

Oleo sobre madera

14,5 x 24 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.55

382 **Árboles en la playa (reverso)**

Posterior 1910

Oleo sobre madera

14,5 x 24 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

383 **Playa con piedras (reverso)**

Posterior a 1910

Oleo sobre madera

22,5 x 32,5 cm

Colección señor Julio de las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem. p.56

384 **Marina**

Posterior a 1910

Oleo sobre madera

20 x 36 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem. p.62

385 **Baños en Macuto**

1914

Oleo sobre tela

26 x 47,5 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.66

386 **Atardecer en el Ávila (anverso)**

Hacia 1915

Oleo sobre madera

19,8 x 35 cm

Colección Funacación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes,1977. Donación Carmen Elena de Las Casas

Bibliografía

CALZADILLA, Juan.**Obras Autológicas de la Galeria de Arte Nacional.** p 152

Lam.90

387 **Paisaje**

1915

Oleo sobre madera

22 x 31 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **El Ávila. Guaraira Repano.** p.36

Lam.91

388 **El Ávila**

1900 a 1920

Oleo sobre tela

29,5 x 38,5 cm

Colección Sucesión Herman de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACION EUGENIO MENDOZA. **Jesús María de Las Casas 1854-1926**. p.78

389 **Camino de la playa (anverso)**

1900 a 1920

Oleo sobre madera

22,5 x 32,5 cm

Colección señora Carmen Sanabria de Rodriguez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.83

390 **Paisaje de Macuto (anverso)**

1900 a 1920

Oleo sobre madera

22,5 x 32,5 cm

Colección Señora Camen de Sanabría de Rodríguez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

391 **Techos de ranchos (anverso)**

1900 a 1920

Oleo sobre cartón

26 x 37 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografia

Catálogo

Ibidem, p.84

392 **Uveros y mar (reverso)**

1900 a 1920

Oleo sobre cartón

26 x 37 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

393 **Paisaje (reverso)**

1900 a 1920

Oleo sobre tela

33 x 48 cm

Colección señor Julio de Las Casas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.86

394 **Calle con farol (reverso)**

1910 a 1920

Oleo sobre madera

16,3 x 25,5 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.68

395 **Campo Verde**

1910 a 1920

Oleo sobre madera

14,7 x 24,2 cm

Colección señor John Lange

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

395 **Paisaje de Macuto**

1911 a 1920

Oleo sobre tela

21 x 31,5 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.29

Lam.92

397 **Playa con cocoteros**

1911 a 1920

Oleo sobre papel cartón

20 x 32 cm

Inscripcion, abajo a la derecha, firma.

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.66

398 **Paisaje desde Antímano**

1911 a 1920

Oleo sobre madera

22 x 32 cm

Colección señor Juan Calzadilla

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.67

399 **Paisaje desde Antímano (anverso)**

1912 a 1920

Oleo sobre madera

18,2 x 28,5 cm

Colección señora Luisa Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.66

400 **Sol rojo (reverso)**

1912 a 1920

Oleo sobre madera

28,5 x 18,2 cm

Colección señora Luisa de Palacios

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.67

400 **Paisaje (reverso)**

1919 a 1925

Oleo sobre madera

18,5 x 29,5 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes 1977. Donación señora Luisa de Palacios

402 **Apunte**

1910 a 1925

Oleo sobre madera

14,7 x 24,2 cm

Colección señora Carmen Elena de Nevett

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem, p.26

Lam.93

Autor

PRÓSPERO MARTÍNEZ

403 **Acequia de El Calvario**

1908

Oleo sobre cartón

Colección señor Enrique Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

404 **Árbol**

1909

Oleo sobre tela

Colección señor Marcelo Vidal

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

405 **Playa**

1913

Oleo sobre tela

Colección señor Enrique Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

406 **Valle Abajo**

sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Héctor Soriano

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición de Paisaje Venezolano realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban la dimensiones de las obras.

407 **Paisaje del Avila vista desde El Calvario.**

Hacia 1920

Oleo sobre tela

44 x 67,8 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición, 1978.

Colección Mario Caicedo

Bibliografía

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Mendez.** p.30

Autor

EMILIO MAURI

408 **Paisaje del Paraiso**

1884

Oleo sobre tela

25 x 37 cm

Inscripción: abajo izquierda "*E.J. Mauri/1884*"

Colección Aristides Rojas. Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Lam.94

409 **Macuto-Punta Brava a la salida del sol**

1907

Oleo sobre tela

90 x 62 cm

Colección señora Zoila de Castro

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Reseñado en nota de prensa de EL COJO ILUSTRADO. Caracas: 15 de Octubre de 1907, XVI (308), p.603. Se reproducen un foto de la obra, no se indican las dimensiones de la misma.

410 **Paisaje**

Sin fecha

Oleo sobre madera

12,5 x 22,6 cm

Inscripcion: abajo a la izquierda: *"E.J Mauri"*

Colección Familia Monsanto Cocking

Caracas - Venezuela

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ,Luis Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes.** p.6

Lam.95

Autor

ARTURO MICHELENA

411 **Inaguración de la carretera de Güigüe**

Hacia 1874

Acuarela tinta y grafito sobre papel

22,2 x 30.1 cm

Inscrispción: parte media hacia la derecha *"Inauguración de Carretera de Güigüe"*abajo a la derecha *"Arturo M"*.

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra,1978.Colección Iribarren

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Arturo Michelena 1863-1898** (Catálogo y Estudio Preliminar). p.53

Se indica fecha 1871 y 28 x 21

412 **Paisaje de Bárbula**

1883

Oleo sobre papel

69 x 49 cm

Inscripción: "*Arturo Michelena/1883*" (no se indica la ubicación)

Colección señora Mercedes de Pérez Vera

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p.51

413 **Laguna de Valencia**

1883

Acuarela

38 x 28cm

Inscrispción: "*Arturo Michelena/1883*"

Colección señor doctor León Aguilar

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p.55

414 **Cáscada de Bárbula**

1883

Acuarela

22 x 43 cm

Inscrispción: "*Arturo Michelena/1883*" (no se indica la ubicación)

Colección señor doctor Enriquez González Rincón

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

415 **Paisaje de Petare**

1889

Acuarela (mancha)

27 x 22 cm

Inscrispción: *"A.Michelena Petare 19 de diciembre/1889"*

Colección señor Gustavo de la Rosa Monserrat

Bibliografía

Ibidem, p.51

416 **Rosas**

1889

Acuarela

14 x 12,5cm

Inscrispción: *"A.Michelena/ Valencia/1889"*

Colección señora Amarilis Pérez de González Plaza

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p.59

417 **La joven Madre**

1889

Oleo sobre tela

172 x 142 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1983, Colección Raúl A. Leoni Fernández. Propiedad de Lastenia Tello de Michelena

Bibliografía

CALZADILLA, Juan, **Arturo Michelena**. Caracas: EDIME, 1968. (Pintores venezolanos,3)

p.67 indica: "*La madre joven*".

CALZADILLA,Juan. **Arturo Michelena**. Caracas: Ernesto Armitano, 1973. p.111. indica 169 x 138 y "*propietario Sucesión León*".

Lam.96

418 **Estudio de paisajes y figuras (pintado en la paleta)**

Hacia 1889

Oleo sobre madera

28,7 x 37,3 cm

Colección Museo Arturo Michelena

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Museo Arturo Michelena**. p.16

419 **Paisaje del Paraíso**

1890

Oleo sobre tela

52 x 60 cm

Inscripción: *"A mi amigo, el distinguido literato Dr Ardes. Rojas/ Arturo Michelena/ Caracas/ 1890".*

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.61. Indica dimensiones 58 x 60 propietario: *"Señora Catalina de Boulton"*.

CALZADILLA, Juan, **Arturo Michelena**. p,114

Lam.97

420 **Paisaje de Caracas (mancha)**

1890

Oleo sobre tela

22,5 x 32,5 cm

Inscripción: *"Arturo Michelena/ Dedicado a mi amigo Manuel Monserrat en recuerdo de un domingo a orillas del Guaire/ Caracas/ Julio 1890"*.

Colección señor Gustavo de La Rosa Monserrat

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.62

421 **Flores de Mayo**

1892

Oleo sobre tela

23 x 32 cm

Inscripción: abajo a la izquierda, firma

Colección señora Matilde Luisa Salas de Pérez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan, **Arturo Michelena**. (Pintores Venezolanos ,3).p.79

422 **Paisaje de Las Teques. (Retratos de Lastenia y Ocarina)**

1892

Oleo sobre tela

64 x 92 cm

Colección Museo Arturo Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan, **Museo Arturo Michelena**. p.27

423 **Señoritas en el campo (boceto)**

1892

Oleo sobre tela

40,5 x 58,5 cm

Colección señora Lastenia Tello de Michelena. Autenticado por la señora Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.64.

424 **Paisaje del Ávila**

1893

Oleo sobre tela

21 x 42,5 cm

Colección señor Juan Röhl

Autenticado por la señora Lastenia Tello de Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.65.

425 **Paisaje de San Benardino**

1893

Oleo sobre tela

34,5 x 29 cm

Inscripción: abajo a la derecha: *"Arturo Michelena/Caracas/San Bernadino/ 1893"*

Caracas - Venezuela

Procedencia: Señora Lastenia Tello de Michelena

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.66.

CALZADILLA, Juan,**Museo Arturo Michelena**. p,35

CALZADILLA, Juan. **El Ávila.Guaraira Repano.** p.34

Lam 98

426 **Calles de las Teques**

1893

Oleo sobre tela

18 x 37 cm

Colección señor Henrique Hellmund Tello. Autenticado por la señora Lastenia Tello de Michelena

Caracas-Venezuela

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.67.

427 **Patio**

1893

Oleo sobre tela

72 x 65 cm

Colección señor doctor Lorenzo Mendoza A. Autenticado por la señora Lastenia Tello de Michelena

Bibliografía

Ibidem,p.68.

428 **Calle de Las Teques. (Apunte)**

1893

Acuarela

28 x 39 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/ Las Teques/1893*"

Colección Lastenia Tello de Michelena.

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.66.

429 **Gladiolas con Paisaje.**

1894

Oleo sobre tela

97 x 58 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/Caracas/1894*"

Colección señora Dolores Uztariz de Heny

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.72.

430 **Patio.**

1895

Oleo sobre tela

44 x 30 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/1895*"

Colección señor doctor Vicente Lecuna

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.75

431 **Señoritas en el campo**

1895

Acuarela

29 x 44 cm

Inscripción: abajo a la izquierda, firma y fecha de la obra

Colección Museo Arturo de Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.74.

CALZADILLA, Juan, **Museo Arturo Michelena**. p.37

CALZADILLA, Juan, **Arturo Michelena**.(pintores venezolanos,3) p.82

Lam.99

432 **Cascada de Catuche**

1895

Oleo sobre tela

Colección Privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **El Ávila-Guaraira Repano.** p.33

Lam 100

433 **Caballos de Carreras en el Hipódromo de Sabana Grande**

1896

Oleo sobre tela

30,5 x 74,5 cm

Inscripción: *"Premio de Arte/ Ofrecido por su autor Arturo Michelena"*

Colección señor doctor Vicente Lecuna

Caracas - Venezuela

Bibliográfico

Plan Chart, Enrique. Op.cit. p.75

434 **Carrera de caballos (boceto del gran premio Miranda.))**

1896

Oleo sobre tela

48 x 83 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/1896*'

Colección señora Lastenia Tello de Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem.

435 **La Cascada de Gamboa**

1896

Oleo sobre tela

88 x 53,5 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/1896*"

Colección señora Socorro Michelena de Minguet. Valencia

Estado Carabobo - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.76.

436 **Flores de Mayo y Paisaje.**

1896

74 x 89 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/Caracas/1896*"

Colección señora Matilde Luisa Salas de Pérez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.77.

437 **Gran Premio Miranda (Hipodromo de Sabana Grande)**

Hacia 1896

Oleo sobre tela

85,5 x 51 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/1896*"

Colección **Museo** Arturo Michelena

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan, Museo **Arturo Michelena**. p,40

438 **Hipodromo de Sabana Grande**

Hacia 1896

Oleo sobre tela

80,2 x 112,5 cm

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Donación señor Miguel Otero Silva,1965.

Reubicación Museo de Bellas ARtes,1977.

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Arturo Michelena: Intimidad y esplendor de su genio:** julio-ncviembre de 1986.Caracas (autor),1986 .p.21

439 **Yunta de Bueyes**

1897

Oleo sobre tela

69,5 x 49 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/ Las Teques/1896*"

Colección señor Henrique F. Heemsen Valencia

Estado Carabobo - Venezuela

Bibliografía

PLANCHART, Enrique. **Op.cit**.p.80.

440 **La tumba del pobre (paisaje de Los Teques)**

Oleo sobre tela

54 x 33 cm

Inscripción:"*Arturo Michelena/1898*"

Colección señora Ana de Hernández.Madrid

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.81.

441 **El venadito**

Sin fecha

Oleo sobre tela

60,3 x 76,7 cm

Inscripción: abajo a la derecha,"*Doy fé que este/cuadro es pintado por mi finado marido Arturo/ Michelena/ Su viuda/Lastenia T de Michelena/1922*"

Colección Fundación Galeria de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Compra,1982

Bibliografía.

CALZADILLA, Juan, **Arturo Michelena**. p, 158

Indica en el título "*Venado*" dimensiones: 63 x 73

442 **El arado**

Sin fecha

Oleo sobre tela

45,4 x 37,8 cm

Inscripción: abajo a la derecha "*Arturo/ [ilegible]*"

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Donación Ministerio de Educación Nacional,1949.

Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977.

Bibliografía

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL.**Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX.Colección General**. p 124

443 **Un trozo de Ávila**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Adalberto Rôhel

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje Venezolano

444 **Camoruco**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Adalberto Rôhel

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiones de la obra.

Autor

RAFAEL MONASTERIOS

445 **La silla de Caracas**

1917

Oleo sobre tela

Colección señor Carlos Siso

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

446 **Corral**

1918

Oleo sobre tela (reentelado)

76,3 X 108.5 cm

Colección señor Jorge Yebaile

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **La obra de Rafael Monasterio**.Caracas: Gráficas Ediciones de Arte,1969. p.41

Lam.101

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

447 **Rancho al borde del mar**

1919

Oleo sobre tela (recutelado)

33 X 51 cm

Colección señor Martín Feo

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **La obra de Rafael Monasterio**. p.43

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Méndez.** p. 30

448 **Marina Porlamar**

1919

Oleo sobre madera

36 X 57 cm

Colección Margot de Alfonzo Ravard

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Silva,Carlos. **Historia de la Pintura en Venezuela. T III.** p 28.

Lam. 102

449 **Paisajes de Catia**

1920

Oleo sobre tela

Colección Enrique Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas enn el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

Autor

ANTONIO EDMUNDO MONSANTO

450 **Paisaje**

1908

Oleo sobre madera

33 X 28,8 cm

Colección señor Luis Alfredo López Méndez

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes.** p 66

451 **Paisaje (Alrededores del Cementerio de los Hijos de Dios)**

1908

Oleo sobre tela

28,5 X 43 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977. Donación Luis Emilio Monsanto

452 **Parque**

1913

Oleo sobre tela

Colección señor Enrique Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas enn el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

453 **Rincón del Antiguo Matadero**

1913

Oleo sobre tabla

Colección Julio Planchart

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas enn el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

454 **Iglesia de Candelaira**

1913

Oleo sobre tabla

Colección señor doctor Cristóbal de Mendoza

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

455 **Quinta Velutini**

1914

Oleo sobre tela

46 X 38 cm

Colección señor Enrique Planchart hijo y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Armando Reverón. Exposición Iconográfica y Documentos. En el Centenario de su nacimiento:**

17 de septiembre de 1989. Caracas (autor),1989 (catálogo,96). p. 134

456 **Camino**

1918

Oleo sobre tela

40.8 X 33 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia:Reubicación Museo de Bellas Artes,1977.

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes**. p 63 Lam.103

457 **Cementerio de los Hijos de Dios**

1918

Oleo sobre tabla

Colección señor Enrique Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas enn el año 1942. Ya se indicaban las dimensiónes de la obra.

458 **Camino de el Calvario**

1918

Oleo sobre tela

46 X 38 cm

Colección señora Clarisa de Barceló

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas enn el año 1942. Ya se indicaban las dimensiónes de la obra.

459 **Figura bajo la trinitaria**

1919

Oleo sobre tela

46,5 X 38,5 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cabré y Monsanto. Hacia una reinvención del paisaje, p. 24**

Lam.104

460 **Calle de la Guaira**

1920

Oleo sobre tela

44,8 X 36 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición, 1979.Perteneció a la señora Gilda Monsanto Gruber

Bibliografía

SILVA, Carlos. **Historia de la Pintura Venezolana.**T III p. 29

Lam. 105

461 **Iglesia del Carmen**

1920

Oleo sobre madera

36,6 X 44,4 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977.

Donación Pepenino Acquavella

Bibliografía

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cabré y Monsanto. Hacia una reinvinción del paisaje.**p.25

Lam 106

462 **Marina**

Hacia 1900

Oleo sobre tela adherida a madera

25 X 33,8 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante. Homenaje a Luis Alfredo López Méndez.** p. 35

463 **Chozas de Maiquetía**

1920

Oleo sobre tabla

Colección señor doctor Carlos Mendoza

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

464 **Rincón Guaireño**

1920

Oleo sobre tela

Colección señor Enrique Pérez Dupuy

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

465 **Quebrada Guaireña**

1920

Oleo sobre tela

Colección señor Enrique Pérez Dupoy

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

Autor

CARLOS OTERO

466 **Siembra .San José del Avila**

1906

Oleo sobre tela

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Carlos Otero**. Caracas:EDIME. 1969 (Colección Pintores Venezolanos,15); p.396

Lam.107

467 **Catucho**

1906

Oleo sobre cartón

Colección señor doctor Gustavo Delfino

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

468 **Catia**

1908

Oleo sobre tela

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

privada

Caracas - Venezuela

Procedencia: adquisición, 1982. Comprado a la señora Annunziata Maldonado.

469 **Paisaje**

1910

Oleo sobre tela

41,4 x 36,6 cm

Inscripcion: Abajo a la izquierda:*"C. A, Otero/ 1910"*

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Donación señor Miguel Otero Silva, 1982

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela.** p. 271

CALZADILLA, Juan. **Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional.**p. 69

LÓPEZ MENDEZ, Luis Alfredo: **El Círculo de Bellas Artes.** p. 36

Lam.108

Autor

ABDON PINTO

470 **El Ávila desde San José**

1915

Oleo sobre tela

Colección señor doctor Enrique Gonzalez Rincones

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

471 **Calle**

1916

Oleo sobre madera

21,5 x 33,8 cm

Colección señora María Luisa Iribarren

Caracas - Venezuela

Bibliografía

LÓPEZ MENDEZ, Luis Alfredo: **Op. cit.** p.22

Lam.109

472 **Paisaje de Catia**

1917

Oleo sobre tela

30,3 x 45,2 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"Abdon Pinto 1917/Vista del Ávila"*.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977.

Bibliografía

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición Itinerante en homenaje a Luis Alfredo López Méndez**. p.37

473 **Casas y Arboledas**

1917

Oleo sobre tela

Colección señor José A. Hedderich

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

474 **Corral**

1918

Oleo sobre tela

Colección señor José Ramón Gutiérrez

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

475 **Árboles**

1919

Oleo sobre tela

Colección señor Marcelo Vidal

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

476 Vieja Tejería

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor doctor Enrique González Rincones

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Pa:.saje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

477 **Paisaje de Gamboa**

Sin fecha

Oleo sobre tela

57 x 71 cm

Colección Concejo Municipal del Distrito Federal

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela**.p.62

Indica 67 x 241

CALZADILLA,Juan.**Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela**.p. 185

Autor

ARMANDO REVERON

478 **Paisaje**

1909

Oleo sobre tela

49 x 8 x 61,2 cm

Colección Pedro Pérez Lazo

Caracas - Venezuela

Bibliografía

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Armando Reverón. Exposición Iconográfica y Documental en el centenario de su nacimiento.** p. 131

479 **El Lago de Valencia**

1909

Oleo sobre tela

36,6 x 76,1 cm

Colección señor Franz Pucher

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

480 **Nocturno**

1915

Oleo sobre tela

Colección señor Luis Enrique Yanes

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

481 **Paisaje del Calvario**

1915

Oleo sobre tela

26 x 32 cm

Inscripción: Abajo a la derecha: *"Armando Reverón a su amigo Cañedo/ 1915"*

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS. **Obras Maestras de Armando Reverón:** agosto de 1979. Caracas (autor). 1979 (catálogo, 40). p.57

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.131

482 **Reja de la casa de Eduardo Carreño**

1916

Oleo sobre tela

49 x 34 cm

Inscripcion: Abajo en el centro *"Armando Reverón a su amigo Carreño 1916"*

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS. **Op.cit.** p.57

483 **Playa de Macuto**

1916

Oleo sobre tela

Colección señor Marcelo Vidal

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977.

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

484 **Patio de la casa de Eduardo Carreño**

1916

Oleo sobre tela

54,7 x 36,2 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.131

485 **Patio del Colegio Chávez**

1919

Oleo sobre tela

66,9 x 99 cm

Colección señor Jorge Yebaile y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

SILVA,Carlos. **Historia de Pintura en Venezuela.** T III.p.30

Lam.110

486 **El Bosque de la Manguita**

1919

Oleo sobre tela

54,5 x 66 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Boulton, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela**

T II.p.334

Boulton

Catálogo

Ibidem,p.99.

487 **Uveros**

1919

Oleo sobre tela

26 x 32 cm

Colección señor Pedro Antonio Yánez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p 131

488 **Vista del Valle**

1919

Oleo sobre tela

40 x 39 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"X 19 A. J Reverón"*

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS. **Op.cit.** p.57

489 **Los Cocoteros**

1920

Oleo sobre tela

60 x 44 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"+20 A Reverón"*

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

490 **Calle de Maiquetía**

1920

Oleo sobre madera

26 x 40.8 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.131

491 **Paisaje de Macuto a Pariata**

1920

Oleo sobre tela

30 x 50 cm

Colección señor Vicente Velutini

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

492 **Procesión de la Virgen del Valle**

1920

Oleo sobre tela

62,7 x 69,3 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"1920/Armando Reverón"*

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS.**Op.cit.** p.57

Indica 62 x 69 cm

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.**p.18

493 **Paisaje de Macuto**

1920

Oleo sobre tela

40 x 23 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"X 20 Armando Reverón"*

Colección Catherine Schlageter de Boulton

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS.**Op.cit.**p.57

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Armando de Reverón. Exposición Iconográfica y Documental en el centenario de su nacimiento.** p.131

494 **Paisaje de Maiquitía**

1920

Oleo sobre madera

23 x 31 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem.

495 **Plaza de El Valle**

1920

Oleo sobre tela

Colección señora Valentina Lecuna de Galindo

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

496 **Figura bajo un uvero**

1920

Oleo sobre tela

69 x 100 cm

Inscripcion: Abajo a la derecha: *"X20A. Reverón"*

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS.**Op.cit.**p.57

497 **Antiguo Camino del Valle**

1920

Oleo sobre tela

66,5 x 104.8 cm

Colección Familia Benaín Carciente

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela**.p.93

Autor

CRISTOBAL ROJAS

498 **El Bosque**

1880

Oleo sobre tela

59 x 47 cm

Colección Seguros Carabobo. Valencia

Estado Carabobo - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cristobal Rojas: Un siglo después. Exposición homenaje en el centenario de su fallecimiento:** 15 de septiembre al 15 de diciembre de 1990.Caracas (autor) 1990 (Catálogo, 108).p.71.

499 **Ruinas de Cúa después del terremotoo**

1882

Oleo sobre tela

34,5 x 43 cm

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p.5

Lam. 111

500 **Ruinas del convento de las Mercedes**

1882

Oleo sobre tela

45 x 61 cm

Colección privada en custodia de la Fundación de la Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

Ibidem,p,6

Lam. 112

501 **Paisajez**

1886

Oleo sobre tela

38,2 x 46 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977

Bibliografía

PAEZ, Rafael. **Critóbal Rojas.** Caracas: EDIME,1968(Pintores Venezolanos,8). p.222

Indica "*Paisajes con arboles* 504

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL.**Op. cit.** p.34

Lam.113

502 **Patio**

1888

Oleo sobre tela

Colección la Fundación de la Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes.1977 Donación Ministerio de Relaciones Exteriores

503 **Estudio para el balcón**

1889

Oleo sobre tela

73 x 59 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977. Donación Ministerio de Relaciones Exteriores

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op. cit.**p. 43

Lam.114

504 **Dante y Beatriz a orillas del Leteo**

1889

Oleo sobre tela

297 x 428 cm

Colección Ministerio de Relaciones Exteriores

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PAEZ, Rafael.**Cristobal Rojas**.p 220

Indica "*Dante y Beatriz*"

CALZADILLA, Juan. **Obras Singulares del Arte del arte en Venezuela**.p.29

Indica fecha: 1.884

CALZADILLA, Juan: **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela**. p. 147

Indica fecha: 1884

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.36

Lam. 115 Lam 115´ (Detalle)

505 **Flores sobre un sillón (mimosa))**

1890

Oleo sobre tela

33,7 x 24,6 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977. Donación Ministerio de Relaciones Exteriores

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.**p.38

506 **Boceto para Dante y Beatriz**

Sin fecha

Oleo sobre tela encolada a madera

45 x 67 cm

Colección privada en custodia de la Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Op.cit.** p.35

Autor

TITO SALAS

507 **Paisaje**

1902

Oleo sobre tela

Colección privada

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PINEDA, Rafael. **La pintura de Tito Salas.** Caracas; Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969. p.46

Lam.116

508 **Paisaje**

1903

Oleo sobre tela

41 x 68 cm

Inscrispción: abajo a la derecha *"Tito / 1903"*

Colección señor Ernesto Armitano y señora

Caracas - Venezuela

Bibliografía

SILVA, Carlos. **Op.cit.** p.15

Lam. 117

509 **Paisaje del Guaire**

1904

Oleo sobre tela

Colección señor Manuel Cabré

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

510 **Paisaje**

1906

Oleo sobre tela

Caracas - Venezuela

Bibliografía

PINEDA, Rafael. **Op.cit.** p.100

Lam.118

511 **Paisaje**

1911

Oleo sobre madera

19 x 27 cm

Colección Familia Monsanto Cocking

Caracas - Venezuela

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **Op.cit.** p.16

Lam. 119

512 **Paisaje**

Antes de 1914

Oleo sobre tela

51 x 61,2 cm

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas ARtes, 1977

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. Ibidem, p.12

Indica 50 x 61,2 cm

Autor

FRANCISO SANCHEZ

513 **Los Samanes**

1907

Oleo sobre tela

Colección señora Rita A. de Galhardt

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas ARtes, 1977

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

514 **En la Hacienda**

1907

Oleo sobre tela

Reseñado por el crítico Jesús Semprún en crónica de EL COJO ILUSTRADO, Caracas: 1 de septiembre de 1907. Año XVI,N°377, p.512

Autor

MARTÍN TOVAR Y TOVAR

515 **Paisaje de Macuto**

1883

Oleo sobre tela

33,5 x 59,7 cm

Colección Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición, 1989. Colección señora Virginia Sardi

516 **Puerto de La Guaira**

1883

Oleo sobre tela

47 x 110 cm

Colección Gobernación del Distrito Federal

Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela.** p.20

517 **Batalla de Carabobo**

Entre 1884 y 1888

Oleo sobre tela

Colocada en el Salón Elíptico del Palacio Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Catálogo

FUNDACIÓN GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Escenas épicas en el Arte Venezolano del Siglo XIX:** julio-septiembre 1991. Caracas (autor) 199.(Catálogo 127), pp. 51 y 52

Lam. 120

518 **Batalla de Carabobo (Detalle).**

Entrada de la legíon Brtánica, la carga de Páez y sus llaneros, muerte de Farriarey Negro Primero0

Entre 1884 1888

Oleo sobre tela

Salón Elíptico del Palacio Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar.** Caracas: Siderúrgica del Orinoco. 1977. p. 74 y 75.

Lam.121

519 **Batalla de Carabobo (Detalle).**

Carga final contra el ejército español en fuga

Entre 1884 - 1888

Oleo sobre tela

Salón Elíptico del Palacio Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Martin Tovar y Tovar.** Caracas: EDIME, 1968, (Pintores Venezolanos, N°11). p 297.

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela.T II** p. 172

Dice. *"Detalle de la Gran Nube"*

Lam. 122.

520 **Batalla de Boyacá.**

Entre 1884 - 1888

Oleo sobre tela

Salón Elíptico del Palacio Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Op.cit.** p. 298

Lam.123

520 **Batalla de Junín**

Entre 1884 - 1888

Oleo sobre tela

Salón Elíptico del Palacio Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Op.cit.** p. 301.

Lam.124

521 **Macuto**

1885

Oleo sobre tela

33 x 70 cm

Inscripción: abajo a la izquierda *"Tovar/ Macuto/ Enero 1885"*

Colección Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Lam.125

523 **Torre de Catedral**

1887

Acuarela

Colección señor Adalberto Röhl

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

524 **El Playón. Macuto**

1890

Oleo sobre tela

49 x 118,7 cm

Colección señor Germán Vegas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Lam.124

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar.** p.89

Lam.126

525 **Paisaje de Caracas**

1891

Oleo sobre tela

57 x 37,5 cm

Colección señor Luis Oromas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p.96

526 **Macuto**

1891

Oleo sobre tela

33 x 70 cm

Inscripción: abajo a la izquierda "*Recuerdo de Macuto/ Febrero/ 1891 - Tova*".

Colección señor doctor Germán Vegas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar.** p.304

527 **Paisaje de Macuto**

1892

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la izquierda "*ilegible M.Tovar y Tovar/Macuto/Marzo/1892*".

Colección señoras Elvira Carballo y Margarita Sileri

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 303

528 **Maiquetía**

1893

Oleo sobre madera

14,2 x 24,1 cm

Inscripción: abajo a la izquierda *Tovar/1883*

Colección señora Elisa E. Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar**. p. 88

CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar**. p.303

Indica "Paisaje de Maiquetía"

Lam. 127

529 **Paisaje de Macuto**

1893

Oleo sobre madera

14,3 x 24cm

Inscripción: abajo a la derecha *"Feb/ 1893"* en el centro *"Tovar"*

Colección señor Ricardo Romero Zuloaga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar**.p.92

530 **El Avila desde Gamboa**

1896

Oleo sobre tela

46,5 x 83,5 cm

Inscripción: abajo a la derecha *"Tovar ilegible de 1896"*

Colección Concejo Municipal del Distrito Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, pag 91

CALZADILLA, Juan. y DIAZ LEGORBURU,Raúl. **El Palacio Municipal de Caracas**.p.154. Dice: *"Paisaje del Avila desde Gamboa* y *"Hacia 1898"*

Lam 128

531 **Paisaje de Caracas**

1896

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la izquierda: *"1896 /ilegible"*

Colección señor Roberto Delfino

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar**. p.307

Lam 129

532 **Recuerdo de Macuto**

1897

Oleo sobre tela

37,5 x 57,2 cm

Inscripción: abajo a la izquierda *"Tovar/ Recuerdo de Macuto/ Febrero/ 1897/Tovar"*

Colección German Vegas

Caracas- Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar**.p.90

533 **Cabo Blanco**

1893

Oleo sobre tabla

Colección doctor Nicomedes Zuloaga

Fundación John Boulton

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

534 **Arboles junto al mar**

1893

Oleo sobre tabla

Colección señor Marcelo Vidal

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

535 **Macuto**

1893

Oleo sobre tabla

Colección señor Adalberto Röhl

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

536 **Dia nublado**

1897

Oleo sobre tabla

Colección señor José Ramón Gutierrez

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

537 **Pico de Galipan**

1898

Oleo sobre tabla

Colección señor doctor Jacinto Fombona Pachano

Nocomedes Zuloaga

Caracas - Venezuela

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

538 **Paisaje**

1898

Oleo sobre madera

21 x 41 cm

Oleo sobre madera

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: adquisición 1980

Coleccion señora Julieta Fombona de Sucre

539 **Paisaje del Litoral**

1900

Oleo sobre tela

28 x 38,5 cm

Inscripición: abajo a la derecha "*A anota/ Tovar-Macuto/ 1920*"

Colección Ana Zuluoga de Gallegos

Caracas - Venezuela

Bibliografia.

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar** P.93

Lam.130

Participó en la Exposición del Paisaje venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1942. No se indicaban las dimensiónes de la obra.

540 **Macuto**

1900

Oleo sobre tela

Inscripición: abajo a la izquierda "*Tovar y Tovar 1900*"

Colección señor Martín Tovar Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía.

Ibidem, p..94

541 **Paisaje de Caracas**

1891

Oleo sobre tela

57 x 37,5 cm

Colección señor Luis Aramas

Caracas - Venezuela

Bibliografía.

Ibidem,p.96

542 **Escena llanera**

Sin fecha

170 x 102 cm

Colección Banco Caracas

Caracas - Venezuela

Bibliografía.

Ibidem,p.83

543 **Paisaje de Caracas desde San Agustín**

Sin fecha

Oleo sobre tela

51 x 117 cm

Colección señor Guillermo Zuluoga

Caracas - Venezuela

Bibliografía.

Ibidem,p. 84

544 **Paisaje de Petare**

Sin fecha

Oleo sobre tela

38,5 x 78,5 cm

Colección descendientes de la señora Leonor Romero de Quiroba

Caracas - Venezuela

Bibliografía.

Ibidem, p. 85

CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y Tovar.**p.301

Dice *"Paisaje"* y "Col.*Leonor Romero de Quiroba"*

Lam.131

545 **Miraflores desde El Calvario**

Sin fecha

Oleo sobre tela

59 x 51,7 cm.

Colección señora Miriam Pérez de Pérez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Tovar y Tovar** p. 97

Lam. 132

546 **Patio de la casa del pintor**

Sin fecha

Oleo sobre tela

31,3 x 40,5 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1.989

Comprado a la señora Mariana de Morazzani

Bibliografía

CALZADILLA, Juan **Martín Tovar y Tovar.** p. 302

Indica " *Patio de sus casa" y "Colección Leonor Romero de Quiroga".*

Lam. 133

547 **Paisaje de Macuto**

Sin fecha

Oleo sobre tela

49 x 69 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1.989

Procede de la colección del señor José Antonio Calcaño quien era familiar de los Tovar y Tovar

548 **Paisaje de Macuto**

Sin fecha

Oleo sobre tela

34 x 58 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1.983

Coleccción Galería Aquuavella

549 **El Avila**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señora María Isabel de Parpacén

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

550 **Vista de Caracas**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señora Elisa de Calcaño Herrera

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

551 **Vista de Caracas**

Sin fecha

Oleo sobre tabla

Colección señor Bartolomé López de Ceballos

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

552 **Vista de Caracas**

Sin fecha

Oleo sobre tabla

Colección señor Bartolomé López de Ceballos

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

553 **Iglesia de Baruta**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la derecha "*Tovar*"

Colección señor Doctor Germán Vegas

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA,Juan **Martín Tovar y Tovar.** p. 305

554 **Paisaje**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Ricardo Romero Zuluaga

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem, p. 306

Autor

FRANCISCO VALDEZ

555 **Paisaje**

1.914

Oleo sobre tela

44,7 x 82,2 cm.

Inscripción : abajo a la derecha: "F.J. Valdez"

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977.

Adquirida por el Ministerio de Educación Nacional en 1.939 a la señora Edelmira de Egea.

Bibliografía

CALZADILLA, Juan.**Obras singulares del Arte en Venezuela.**p. 48

Indica *"Francisco Valdez"* y 45 x 81 cm.

556 **Paisaje**

Sin fecha

Oleo sobre tela

25,7 x 14,7 cm.

Inscripción : abajo a la derecha "F. Valdez"

Colección señor Luis Alfredo López Méndez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **Op. cit**. p. 26

Lam. 134

557 **Camino**

1.914

Oleo sobre tela

Colección Museo de Bellas Artes

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

558 **Una Ceiba del Calvario**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Marcos Castillo

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

559 **Desde el Calvario**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Marcos Castillo

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

Autor

MARCELO VIDAL OROZCO

560 **Paisaje**

1908

Oleo sobre tela

47 x 77 cm.

Inscripción : abajo a la derecha "M. Vidal Orozco"

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **Op. cit.** p. 16

Lam. 135

561 **Paisaje (Capilla de Catia)**

1908

Oleo sobre tela

Inscripción : abajo a la derecha "M. Vidal Orozco"

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1977. Ministerio de Educación Nacional, 1.951

Bibliografía

CALZADILLA,Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela** p 86

Indica: "Paisaje de Catia" y 47 x 74 cm.

562 **Carretera de Catia**

1.909

Oleo sobre tela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

563 **Paisaje**

1910

Oleo sobre madera

16 x 27,8 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1.980

Comprado al señor José Peragine

564 **Carretera del Calvario**

1.916

Oleo sobre tela

Colección señor Julio Planchart

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

565 **Marina**

1918

Oleo sobre tela

24,5 x 34,5 cm.

Colección privada

Inscripción: abajo a la derecha "*1.918/M. Vidal O*"

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA,Juan **Obras Singulares del Arte en Venezuela** p. 85

CALZADILLA,Juan **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela.** p. 164

566 **Paisaje de Catia**

1920

Oleo sobre tela encolado a madera

26,7 x 34,8 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Donación del señor Miguel Otero Silva, 1982.

567 **Paisaje de Catia**

1.920

Oleo sobre tela

Colección señor Luis Planchart

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

Autor

PEDRO ZERPA

568 **Paisaje**

1.899

Oleo sobre tela

34,8 x 31,9 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Reubicación Museo de Bellas Artes, 1.977

569 **Paisaje Avileño**

1.903

Oleo sobre tela

Colección señor Carlos Lugo

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

570 **Prado**

1.903

Oleo sobre tela

Colección señor Carlos Lugo

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

571 **Paisaje de San Juan de Los Morros**

Hacia 1905

Oleo sobre tela

23,8 x 34 cm.

Colección del Concejo Municipal del Distrito Federal

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan y DIAZ LEGORBURU, Raúl. **Op.cit.** p. 151

Lam. 136

572 **Paisaje del Avila**

1.909

Oleo sobre tela

19 x 28,4 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición 1.979

Colección Baptistini Rinaldi

573 **Ocaso**

1.910

Oleo sobre tela

Inscripción: abajo a la izquierda: "PEDRO ZERPA/1910"

Colección señor Manuel Díaz Rodríguez

Caracas - Venezuela

Bibliografía

BOULTON, Alfredo. **Op. cit.** p. 256

574 **Sueño del Avila**

1.920

Oleo sobre tela

Colección señor Carlos Siso

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

575 **Crepúsculo**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Martín Tovar

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolana realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

576 **Patio**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección Agencia Wallis

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

577 **Bucare en flor**

Sin fecha

Oleo sobre tela

Colección señor Doctor Carlos Siso

Caracas - Venezuela

Participó en la exposición de Paisaje Venezolano realizada en el Museo de Bellas Artes en el año 1942. No se indican las dimensiones

578 **Paisaje de La Puerta**

Sin fecha

Oleo sobre tela

24,5 x 33,9 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición, 1.980

Colección José Peragine

579 **Bueyes arando**

Sin fecha

Oleo sobre tela

50,2 x 92,1 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Procedencia: Adquisición, 1.977

Colección señor Manuel Barroso Alfaro

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras antológicas de la Galería de Arte Nacional.** p. 68

Indica 50,5 x 92,3 cm.

CALZADILLA, Juan. **Compendio visual de las Artes Plásticas en Venezuela. Op. cit** p. 172

Indica 50,5 x 92,3 cm.

Lam. 137

580 **Paisaje**

Sin fecha

Oleo sobre tela

16,5 x 29 cm.

Inscripción: abajo a la izquierda "*Ilegible*"

Colección señor Asdrúbal Fuenmayor

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA, Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela op. cit.** p. 46

Lam. 138

581 **Paisaje**

Sin fecha

Oleo sobre tela

92,5 x 75,5 cm.

Colección señor Jorge Bezara

Colección señor Jorge Bezara

Caracas - Venezuela

Bibliografía

Ibidem,p. 47

Autor

MAESTRO ZULOAGA

582 **José Miguel Alfonso Villasana (Atribuído)**

1.850

Oleo sobre tela

70 x 83 cm.

Colección Fundación Galería de Arte Nacional

Caracas - Venezuela

Bibliografía

CALZADILLA,Juan. **Obras singulares del Arte en Venezuela**.p.11

Lam. 139

BIBLIOHEMEROGRAFIA

LIBROS

AGUDO FREITES, Raúl. **Pio Tamayo y la Vanguardia**. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.

BARCELO SIFONTES, Lyl. **Contribución a la bibliografía de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl**. Caracas (1873-1937), Imprenta Municipal, 1971.

ANGARITA ARUELO, Rafael. **Historia y Crítica de la Novela Venezolana**, Berlín: 1830

ATENEO DE CARACAS. **Mares. El mar como tema en la plástica venezolana**, mayo-abril, Caracas: Galería Los Espacios Cálidos, 1991.

BARNOLA, Pedro Pablo. **Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana**; (estudio crítico de su novela Zárate). Bogotá: Cooperativa de Artes Gráficas, 1954.

BLANCO, Eduardo. **Zárate**. Caracas: Ediciones Villegas, 1956. (Colección Mavacapana)

BLANCO FOMBONA, Rufino. **Letras y Letrados de hispanoamérica**,París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908.

BLANCO FOMBONA, Rufino. **Cuentos Americanos**. París: Garnier Hnos., 1912.

BLAY, Margarita G. de. **Contribuciones a la bibliografía de viajes y exploraciones de Venezuela**. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1964.

BOULTON, Alfredo. **Historia de la pintura en Venezuela**. Epoca colonial, Caracas: Editorial Arte, 1964. Tomo I.

BOULTON, Alfredo. **Camille Pisarro en Venezuela**. Caracas: Editorial Arte, 1966.

BOULTON, Alfredo. **Historia de la pintura en Venezuela**. Epoca Nacional. De Lovera a Reverón. Caracas: Editorial Arte, 1968. Tomo II.

BOULTON, Alfredo. **La Obra de Rafael Monasterios**. Caracas: Gráficas Ediciones de Arte, 1969.

BOULTON, Alfredo. **Historia de la Pintura en Venezuela**. Epoca Comtemporánea. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972. Tomo III.

BRITO FIGUEROA, Federico. **Venezuela Siglo XX**. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

CABRERA SIFONTES, Horacio. **La verdad sobre nuestra Guayana Esquiba**. 3ª Ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1988.

CALCAÑO, José Antonio. **La ciudad y su musica**. Crónica musical de Caracas. Caracas: Edición y distribución "Conservatorio Teresa Carreño", 1958.

CALZADILLA, Juan. **El Arte en Venezuela**. Caracas: Círculo Musical, 1967.

CALZADILLA, Juan. Jesús María de Las Casas, 1854-1926. FUNDACION EUGENIO MENDOZA. **Jesús María de Las Casas, 1854-1926**: 1967. Caracas: Autor, 1967 (Catálogo).

CALZADILLA, Juan. **Martín Tovar y tovar**. Caracas: EDIME, 1968 (Colección Pintores Venezolanos, 11).

CALZADILLA, Juan. **Antonio Herrera Toro**. Caracas: EDIME, 1970 (Pintores Venezolanos, 21).

CALZADILLA, Juan. **Arturo Michelena**. Caracas: Ernesto Armitano, 1973.

CALZADILLA, Juan y ERMINY, Perán. **El paisaje como tema en la pintura venezolana**, Caracas: Compañía Shell de Venezuela, 1975.

CALZADILLA, Juan y DIAZ LEGORBURU, Raúl. **El Palacio Municipal de Caracas**. Caracas: Concejo Municipal del Dto. Federal. 1975.

CALZADILLA, Juan. **Tovar y Tovar**. Caracas: Siderurgia del Orinoco. 1977.

CALZADILLA, Juan. **El Avila Guaraira-Repano**. Caracas: Talleres Gráficas Armitano, 1978.

CALZADILLA, Juan. **Obras Singulares del Arte en Venezuela**. Caracas: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

CALZADILLA, Juan. **Museo Arturo Michelena**. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. 1989.

CALZADILLA, Juan. **Obras Antológicas de la Galeria de arte Nacional**. España: Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, 1981.

CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández, aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Carmelo Fernández: Testigo de lo irreal y de la historia**: 12 de diciembre de 1982 a febrero de 1983. Caracas: Autor 1982. (Catálogo).

CAPEL, Horacio y ORTEGA J. Luis. **Las Nuevas Geografías**. Barcelona (España): Salvat Editores, 1982.

CARRERAS DAMAS. **El Culto a Bolívar**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro editorial, 1987.

CATHN, Stanton L. El artista viajero-cronista y la tradicción empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia, 1820-1980. PALACIO DE VELAZQUEZ. **Arte en Iberoamérica**: 14 de diciembre de 1989 al 4 de mayo de 1990, Madrid.

CODAZZI, Agustín. **Atlas Físico y Político de la República de Venezuela**. Caracas: (s.n.), 1840.

CREMA, Edoardo. **Interpretaciones críticas de Literatura Venezolana**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1950.

CUNILL GRAU, Pedro. Geografía y poblamiento de Venezuela la hispánica. GRASES, Pedro (Coordinador). **Los tres primeros siglos de Venezuela, 1498-1810**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991.

DA ANTONIO, Francisco. **Textos sobre Arte: venezuela 1982)**. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

DAES DE ETTEDGUI, Berenice. **Pintores y dibujantes extranjeros en el siglo XIX Venezolano: Nacionalidad, permanencia y producción**. Caracas: escuela de Arte, Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela (Tesis de grado).

DE LA PLAZA, Ramón. **Ensayos sobre el arte en Venezuela**. Ofrenda al Libertador en su primer aniversario. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional, 1883.

DIAZ SANCHEZ, Ramón. Evolución social de Venezuela (hasta 1960). PICON SALAS; Mariana (et al) **Venezuela Independiente, 1810-1960**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962.

DIAZ SEIJAS, Pedro. **Historia y Antología de la Literatura Venezolana**. Caracas: Jaime Villegas Editor, 1955.

DRENINOFF, Iván. **El arte de la ilustración venezolana durante el siglo XIX**. Caracas: Imprenta del Congreso de la República. 1982.

ESTEVA GRILLET, Roldán. **Guzmán Blanco y el Arte Venezolano**. Caracas. Academia Nacional de la Historia, 1986 (El Libro Menor, nª 107)

ERNST, Adolfo. **La Exposición Nacional de Venezuela en 1883**. Caracas: Fundación Venezolana para la salud y la educación. 1983.

FUNDACION EUGENIO MENDOZA. **Alejandro de Humboldt por tierras venezolanas**. Caracas: Autor, 1969.

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Del paisaje y la figura. Obras de Antonio Alcantara**: Junio, 1991. Caracas: Autor, 1991 (Catálogo,117).

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del Paisaje, 1842-1845**: diciembre 1991-Febrero 1992; Caracas: autor, 1991 (Catálogo, 122).

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Escenas Epicas en el Arte Venezolano del siglo XIX**. Julio-septiembre 1992. Caracas: Autor, 1992. (Catálogo, 127).

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela**, 1825-1899: Marzo -Mayo de 1993. Caracas: Autor, 1993 (Catálogo,).

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Colección de Pintura, Dibujos y Estampas de Siglo XIX, Colección General**: Abril-Junio de 1993. Caracas: Autor, 1993. (Catálogo, 133).

FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Exposición itinerante Homenaje a Luis Alfredo López Méndez**. Noviembre de 1993. Caracas: Autor, 1993. (Catálogo, 137).

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Nicolás Ferdinandov, 1886-1925 Colección Galeria de Arte Nacional**: junio a octubre de 1980. Caracas: (autor), 1980 (Catálogo,2).

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Carmelo Fernández: Testigo de lo irreal y de la historia**: 12 de diciembre de 1982 a febrero de 1983. Caracas: Autor, 1983 (Catálogo,92).

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Arturo Michelena: Intimidad y esplendor de su ingenio**: julio-noviembre de 1986. Caracas: Autor. 1986.

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Armando Reverón. Exposición Iconográfica y documental en el Centenario de su nacimiento**: 17 de septiembre de 1989. Caracas: Autor, 1989. (Catálogo, 96).

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cabré y Monsanto. Hacia una reinvención del paisaje**: abril-junio,1990. Caracas: Autor,1990.

GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Cristobal Rojas. Un siglo después. Exposición homenaje en el centenario de su fallecimiento**. 15 de septiembre al 15 de diciembre de 1990. Caracas: Autor. 1990 (Catálogo, 108).

GASPARINI, Graziano. **La Ciudad Colonial y Guzmancista**. Caracas: Armitano Editor, 1978.

GÖERING, Anton. **Venezuela el más bello país tropical**: Universidad de los Andes, 1962 1962, Traducción María Luisa G. de Blay. Mérida (Venezuela).

GONZALEZ, Javier (Compilador). **Ramón Bolet: Cronista Grafico de la Venezuela del siglo XIX**. Caracas: Empresas Delfino, 1992.

GOSLINGA, Cornelish. **Estudio Biográfico y crítico de Arturo Michelena**. Maracaibo (Venezuela): Centro de Estudios de Arquitectura, Universidad del Julia, 1967.

GRADOVSKA, Ana. **El paisajismo alemán del siglo XIX en Venezuela**. MUSEO DE BELLAS ARTES: junio de 1979. Caracas: Autor, 1979 (Catálogo, 4).

GRASES, Pedro y PEREZ VILA, Manuel (directores). La Doctrina Positivista. **Pensamiento Político Positivista Venezolano del siglo XIX**. Texto para su estudio. Caracas: Presidencia de la República, 1961. Vol. 13, Tomo I.

GRASES, Pedro. **Temas de Bibliografía y Cultura Venezolanas**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1953.

HERNANDEZ SERRANO, Manuel (coordinador). **Diccionario de las artes visuales en Venezuela**. Caracas: Monte Avila Editores, 1985. Tomos I y II (colección Temas Venezolanos).

HUMBOLDT, Alejandro de. **Cosmos, Ensayos de una descripción del mundo.** Traducción: Bernardo Giner y José de Fuentes. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1874. 4 Vols.

KEY AYALA, Santiago. **Folleto Raro**. Caracas: Ediciones Librería Europa. 1957.

LARRAZABAL HENRIQUEZ, Osvaldo. **Historia y crítica de la novela venezolana en el siglo XIX**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1980.

LISCANO, Juan. Ciento cincuenta años de cultura venezolana. PICON SALAS, Mariano (at (et al.) **Venezuela Independiente, 1810-1960**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962.

LOPEZ MENDEZ, Luis Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes**. Caracas: C. A. Editora EL NACIONAL, 1976.

LOPEZ MENDEZ, Alfredo. **El Círculo de Bellas Artes**. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969. (Colección Arte, 7).

LöSCHNER, Remate. **Bellermann y el paisaje Venezolano**. Caracas: Asociación Cultural Humboldt, Fundación Neumann, 1977.

MACHT DE VERA, Elvira. **La crítica social en tres novelas venezolanas: Vidas Oscuras, En este País!..., Cubagua**. Caracas: Universidad Central De Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1978.

MADRIZ NAVA, Argenis. **La enseñanza de la Educación Artística en Venezuela**. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1985. (Serie Estudios).

MARQUEZ CAÑIZARES, Augusto, Federico Brandt. **Catálogo de la exposición retróspectiva de Federico Brandt**. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1972.

MILIANI, Domingo. La Narrativa. VANEGAS FILARDO, Pascual. **La Enciclopedia de Venezuela**. Caracas: Editorial Andrés. Caracas: Editorial Andrés Bello, 1976. Tomo VIII.

MIJARES, Augusto. La evolución política (1810-1960), PICON SALAS, Mariano (et al.) **Venezuela independiente 1810-1960**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962.

MORON, Guillermo. **Historia de Venezuela**. Caracas: Italgráfica Impresores 1971, Vol 5.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE CARACAS. **Obras maestras de Armando Reverón**: Agosto de 1979. Caracas: Autor 1979 (Catálogo, 40).

MUSEO DE BELLAS ARTES. **Exposición retrospectiva de Federico Brandt**: 1972. Caracas, autor, 1972.

MUSEO DE BELLAS ARTES. **Arte Alemán en Venezuela**: junio de 1979. Caracas: Autor, 1989 (Catálogo, 4).

NORIEGA, Simón. **La Crítica de Arte en Venezueal**. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, 1979.

NORIEGA, Simón. **Conferencia sobre el modernismo**. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias 'Gonzalo Rincón Febres", 1988.

NUCETE, SARDI, José. **Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela**. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas, 1940.

OROPEZA, José Napoleón. **Para fijar un rostro**: Notas sobre la novelística Venezolana Actual. Cracas: Vadell Hermanos Editores, 1984.

OSORIO, Nelson. **La formación de la Vanguardia literaria de Venezuela**. (Antecedentes y Documentos). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985. (Serie Estudios Monográficos y ensayos, 61).

PAEZ, Rafael. **Arturo Michelena**. Caracas: EDIME, 1960 (Colección Pintores Venezolanos, 3).

PAEZ, Rafael. **Carlos Otero**. Caracas: EDIME, 1969 (Colección Pintores Venezolanos, 15).

PAEZ, Rafael. **Cristóbal Rojas**. Caracas: EDIME, 1968 (Colección Pintores venezolanos, 8).

PALENZUELA, Juan Carlos. **Leoncio Martínez. Crítico de Arte, 1912- 1918**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.

PARRA, Juan Darío. **Origen de la Novela Venezolana**. Maracaibo (Venezuela). Universidad de Zulia. 1973.

PAZ CASTILLO, Fernando. **Entre Pintores y Escritores**. Caracas: Editorial Arte, 1970.

PAZ CASTILLO, Fernando y ROJAS GUAR. **Diccionario biográfico de las Artes Plásticas en Venzuela. Siglos XIX y XX**. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1973.

PENA LOPEZ, María del Carmen. **El paisaje español del S. XIX: Del Naturalismo al Impresionismo**. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 12982.

PENA LOPEZ, María del Carmen. **Pintura de Paisaje e ideología: La generación del 98**. Madrid: Taurus Ediciones, 1982 (Ensayistas, 221).

PEREZ BONALDE, Juan Antonio. Vuelta a a la Patria. SOCRE, Guillermo (Compilador). **Las mejores poesías venezolanas**. Caracas: Primer Festival del Libro Venzolano, (19). Tomo I. (Biblioteca básica de Cultura Venezolana, 8).

PEREZ VIVA, Manuel (director). **Diccionario de Historia de Venezuela**. Caracas: Fundación Polar, 1988. 3 tomos.

PICON SALAS, Mariano. **Literatura Venezolana**. Caracas: Las Novedades, 1948.

PICON SALAS, Mariano. **La Pintura de Venezuela**. Caracas: Secretaría General de la Décima Conferencia Interamericana, 1954.

PICON SALAS, Mariano. **Estudios de Literatura Venezolana**. Madrid: EDIME, 1961.

PICON SALAS, Mariano. Venezuela: algunas gentes y libros. **Venezuela Independiente: 1810-1960**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1962.

PINEDA, Rafael. **Tito Salas**. Caracas: Instituto de Cultura y Bellas Artes, 1969

PINEDA; Rafael. **Retrato hablado de Venezuela**. Caracas: Cuaderno Lagoven, 1980.

PINO ITURRIETA, Elías. **Los hombres del Benemérito. Epistolario inédito**. Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, Universidad Central de Venezuela, 1985.

PLANCHART, Enrique. **Arturo Michelena. 1863-1898: Catálogo y Estudio**. Caracas: Ministerio de Educación Nacional, 1948.

PLANCHART, Enrique. **La pintura en Venezuela**. Buenos Aires: Imprenta López. 1955.

RANGEL, Domingo Alberto. **Los Andinos en el Poder: Balance de una hegemonía (1899-1940)** Mérida (Venezuela): Talleres Gráficas Universitarias, 1965.

RANGEL, Domingo Alberto. **Gómez el Amo del Poder**. Valencia (Venezuela): Editorial Vadell Hermanos, 1975.

RATCLIFF, Dilwyn F. **La prosa de ficción en Venezuela**. Traducción de Rafael Di Prisco. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación. Ediciones de la Biblioteca, 1966 (Colección Avance, 14)

RöHL, Eduardo. **Antón Göering 1836-1905**. Boletín de la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales. Caracas: 1948, n°31.

RODRIGUEZ, Luis Cipriano. **Gómez: Agricultura, Petróleo y Dependencia**. Caracas: Fondo Editorial Tropykas, 1983.

ROMEROGARCIA, Manuel Vicente. **Peonía**. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1952. (Biblioteca Popular Venezolana, 46).

SEGNINI, Yolanda. **La consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez**. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982. (Serie Estudios Monográficos y ensayos, 21).

SEGNINI, Yolanda. **Las Luces del Gomecismo**. Caracas: Alfadil editores, 1987. (Colección trópicos, 11).

SEMPRúM, Jesús. **Critica Literaria**. Caracas: Alfadil, 1956.

SEMPRúM, Jesús. **Visiones de Caracas y otros temas**. Caracas: Ediciones de la corporación Venezolana de Fomento, 1969.

SILVA, Carlos. **Historia de la Pintura en Venezuela**. Caracas: Ernesto Armitano, 19.., Tomo III.

SISO MARTINEZ, J.M. Ciento cincuenta años de vida republicana. Venezuela, Presidencia de la república. **150 años de vida republicana (1811-1961)**. Caracas. Autor, 1963.

SOSA, Arturo. **Pensamiento Político Venezolano**. Caracas: Ediciones Centauro, 1985.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". **Diccionario General de la Literatura Venezolana**. 2ª ed. Mérida (Venezuela): Autor, 1987. Tomo I.

URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. **En este país!...** Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación 1958.(Biblioteca Popular Venezolana, 38).

URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. Prólogo. **Selección de cuentos**. Caracas: Monte Avila editores. 1975.

USLAR PIETRI, Arturo. **Letras y Hombres de Venezuela**. México: Fondo de Cultura Economía, 1948.

VELAZQUES, Ramón J. Aspectos de la Evolución política de Venezuela en el último medio siglo. **Venezuela Moderna. Medio siglo de Historia 1926-1976**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza. 1979.

VENEGAS FILARDO, Pascual. **Viajeros de Venezuela en los siglos XIX y XX**. Caracas: Monte Avila Editores, 1973.

VENEGAS FILARDO, Pascual. (Asesor). Carta de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos. **Enciclopedía de Venezuela**. Caracas: Editorial Andrés Bello, 1976.

VIVAS RAMIREZ, Fabricio. La Economía Colonial. GRASES, Pedro (Coordinador). **Los tres primeros siglos de Venezuela, 1498-1810**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1991.

WEISSGÄRBER, Helga. Sobre la vida y la obra de Bellermann. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. **Ferdinand Bellermann en Venezuela, Memoria del Paisaje, 1842-1845**: diciembre 1991-febrero 1992. Caracas: Autor, 1991 (Catálogo, 122).

WILLIAMSON, John G.A. **Las Comadres de Caracas**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1973.

ZAWISLA, LESZEK. **Arquitectura y obras públicas en Venezuela. s. XIX**. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1992. Vol.3

PERIODICOS

ANTHONY, Pierre, Tito Salas y su obras. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 12 de octubre de 1913. p.1

ARRAIZ, Angel de. Los pintores Futuristas Italianos. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 20 de junio de 1912. p.4

ARREALA CALATRAVA, J.T. El próximo cuadro de Tito Salas. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 20 de noviembre de 1913. p.1.

Artistas Venezolanos en París. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 20 de junio de 1913. p.1

Artistas Venezolanos en París. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 6 de enero de 1914. p.3

Artistas Venezolanos en París. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 3 de abril de 1914. p.3

Artistas Venezolanos en París. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 25 de abril de 1914. p.4

CASTILLO, Ricardo José. Círculo de Bellas Artes. EL **NUEVO DIARIO**. Caracas: 16 de enero de 1913. p.1

Círculo de Bellas Artes. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 16 de enero de 1913. p.2

Círculo de Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de octubre de 1913, Pp. 543-544.

Crónica del Arte. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 4 de Septiembre de 1913,p.4

CORDOVA, Diego. En el Instituto de Bellas Artes. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 11 de julio de 1913. p.3

DE LA PLAZA, Ramón **LA OPINION NACIONAL**, Caracas. 9 de julio de 1872. p.1

DIEHL, Gaston: Un Homenaje a Herrera Toro. **EL NACIONAL**: Papel Literario. Caracas: 7 de febrero de 1975. p.8

El Círculo de Bellas Artes. III Salón Anual. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 6 de septiembre de 1915. p.3

E.L. Abdón, Pinto. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 5 de octubre de 1913. p.2

El segundo salón del Círculo de Bellas Artes. **EL UNIVERSAL**.Caracas.3 julio de 1914. p.4

El Pintor de Las Casas un nuevo clásico del siglo XIX se da a conocer hoy en la Galería Mendoza. **EL NACIONAL**. Caracas: 16 de abril de 1967. p.3

En el Círculo de Bellas Artes. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 11 de mayo de 1913. p.1

FRANCES, José. Los pintores enturistas. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 20 de mayo de 1912, p.4

GARCIA CALDERON, Ventura. Tito Salas. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 6 de noviembre de 1913. p.2

GARDENIO (seudónimo). La Colección Pérez Dupuy. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 21 de octubre de 1914. p.3

GINNARI, Rafael. Pintor de fuego. Jesús María de Las Casas en la Sala Mendoza. **EL UNIVERSAL** (Indice Literario). Caracas: 30 de abril de 1967.

GOMEZCARRILLO, E. La consagración de Tito Salas. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 29 de Julio de 1913. p.1

GONZALEZ RINCONES, Salustio. Arte Patrio. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 27 de juklio de 1913. p.1

Jesús María de Las Casas, un pintor casi desconocido. **EL UNIVERSAL** (Indice Literario). Caracas: 16 de abril de 1967. p.2

Jesús María de las Casas un paisajista Solitario. **EL NACIONAL** (Sección Comentarios y Perspectivas del Papel literario). Caracas: 16 de abril de 1967, p.2

LEON, Santiago de (Seudónimo). El Círculo. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 31 de agosto de 1915. p.1

LEON, Santiago de (Seudónimo). En torno al Círculo. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: Caracas, 13 de septiembre de 1915 p.1

MANARA, Bruno. Guararia Repano o la pifia del Gobernador. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 15 de Noviembre de 1992. p 4-2.

MARTINEZ, Leoncio (Leo). De Bellas Artes. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 1 de Agosto de 1912. p.5

MARTINEZ, Leoncio. Rafael Monasterios. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 8 de mayo de 1913. p.1

MARTINEZ, Leoncio. Salón de aniversario. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 10 de septiembre de 1913 p.4

MARTINEZ, Leoncio. En torno al Círculo. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 13 de septiembre de 1915. p.1

MARTINEZ, Leoncio. Cruz Alvarez García. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 15 de enero de de 1916. p.5

MARTINEZ, Leoncio. En el estudio de Abdón Pinto. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 10 de enero de de 1917. p.1

MARTINEZ, Leoncio. Exposición de Pinturas. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 21 de diciembre de 1917. p.2

MARTINEZ, Leoncio. Pintores jóvenes. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 9 de agosto de 1918 p.1

MATA, Humberto. Hacia una nueva misión de Tovar y Tovar. **ULTIMAS NOTICIAS**. Caracas: 13 de mayo de 1977. p.10

MEDINA, Gabriel D. El Artista, el Paisaje y la Crítica. **ACTUALIDADES**. Caracas: 11 de mayo de 1919 p.s/n.

OTERO RODRIGUEZ, Alejandro. Jesús María de Las Casas, pintor entre dos épocas. **EL NACIONAL**. Caracas: 30 de abril de 1967. p.A-4

PACHECO SOUBLETTE, F. En el Círculo de Bellas Artes. Una impresión, sobre la pintura de Manuel Cabré. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 24 de septiembre de 1915. p.1

PADRON TORO, Antonio. Ramón Bolet relator gráfico. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 23 de febrero de 1992. p.4-2.

PAZ GARCIA,Carlos. Más sobre el Futurismo. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 10 de enero de 1912. p s/n.

Por los dos lados están pintados los cuadros de Jesús María de Las Casas. **EL NACIONAL**. Caracas: 17 de abril de 1967. p.0-11.

RIAL, José Antonio. Jesús María de Las Casas treinta años de pintura contemporánea de un artista venezolano desconocido. **EL UNIVERSAL** (Indice Literario). Caracas: 30 de abril de 1967.

Salón de Aniversario. **EL UNIVERSAL**, Caracas: 17 de noviembre de 1918, p.3

SCHAEL, José Guillermo. Un pintor de Caracas. Nota al margen de la proclamación del Dr. Caldera. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 17 de marzo de 1967. p.26

SEMPRUM, Jesús. El Círculo de Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de septiembre 1912. p.498.

SILES, F. Los pintores del alma. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 21 de abaril de 1912, p.5

Sueltos Editoriales. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de septiembre de 1913. p.515.

Tito Salas y la crítica. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 17 de noviembre de 1918. p.3

Un nuevo cuadro de Tito Salas. **EL NUEVO DIARIO**. Caracas: 23 de noviembre de 1913. p.2

VALDES, P. V. B.. Tito Salas en Madrid. **EL UNIVERSAL**. Caracas: 19 de enero de 1912. p.3

REVISTAS

ALBORNOZ, Orlando. Antonio Herrera Toro. **EL FAROL**. Caracas: enero-febrero de 1957. N° 168, p.29.

ALCAZAR, Aurelio. Tito Salas. **ACTUALIDADES**. Caracas: 17 de noviembre de 1918. N° 46, p. s/n.

AREVALO GONZALES, R. Tito Salas en Caracas. **ATENAS**. Caracas: 30 de junio de 1911. p.541.

Círculo de Bellas Artes. **El COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de octubre de 1913. N° 523, pp. 543-544.

Círculo de Bellas Artes. **ATENAS**. Caracas: 15 de septiembre de 19143. N° 119, p. s/n.

DALLET, Francis James. Arte inglés en el siglo XIX venezolano. **EL FAROL**. Caracas: oct-nov. 1967. N° 223, pp. 21-23.

Emilio Mauri. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de octubre de 1907. N° 380, p.603

El Vernissage de la Exposición Müttner en el Club Venezuela. **ACTUALIDADES**. Caracas: 1 de septiembre de 1918. N° 35, p. s/n.

ERNST, Adolfo. Los jardines de Caracas. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1892, N°1, p. 333.

GALLEGOS, Rómulo. El pintor Manuel Cabré. **ACTUALIDADES**. Caracas: 29 de febrero de 1920. N° 9, p. s/n.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Humboldt y el descubrimiento estético de América. **EL FAROL**: Separata. Caracas: marzo-abril 1959. N° 181.

HERMANOS ZANNGGANOS (seudónimo). Palos y Confites. **ATENAS**. Caracas: 31 de enero de 1911. pp. 385-386.

HERMANOS ZANNGGANOS (seudónimo). Los festejos del Centenario (Notas descriptivas). El Tríptico de Tito Salas. **ATENAS**. Caracas: 15 de julio de 1911. p. 563.

HERRERA TORO, Antonio. Don Martín Tovar y Tovar. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de julio de 1894. N° 59, pp. 207-208.

La Exposición del Círculo de Bellas Artes. II Salón Anual. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de octubre de 1914. N° 547, pp. 535-536.

LAMEDA, León. Emilio Mauri. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de agosto 1895. N° 88, p. 496.

MARTINEZ, Leoncio. El Círculo de Bellas Artes. **LA REVISTA**. Caracas: 5 de septiembre de 1915. p. s/n.

MARTINEZ, Leoncio. Manuel Cabré. **LA REVISTA**. Caracas: 12 septiembre de 1915. p. s/n.

MARTINEZ, Leoncio. Federico Brandt. **LA REVISTA**. Caracas: 19 septiembre de 1915. p. s/n.

MARTINEZ, Leoncio. Marcelo Vidal. **LA REVISTA**. Caracas: 26 septiembre de 1915. p. s/n.

MEDINA, Gabriel D. El Artista, El Paisaje y la crítica. **ACTUALIDADES**. Caracas: 11 de mayo de 1919. N° 19, p. s/n.

NORMAN. La última exposición de pintura. **ACTUALIDADES**. Caracas: 20 de junio de 1919. N° 26, p. s/n.

NUÑEZ, Enrique Bernardo. "La emigración". Un gran lienzo de Tito Salas. **ACTUALIDADES**. Caracas: 26 de octubre de 1919. N° 43, p. s/n.

PAZ CASTILLO, Fernando. Exposición Armendo Reverón. **ACTUALIDADES**. Caracas: 18 de enero de 1920, N° 3, p. s/n.

PEREZ MATOS, Martín. El Museo Venezolano. **EL FAROL**. Caracas: septiembre- octubre 1856. N° 166, pp. 17-23.

PLANCHART, Enrique. Nicolás Alexevich Ferdinandov. **ACTUALIDADES**. Caracas: 8 de febrero de 1920. Nª 6, p. s/n.

ROSALES, Julio. Un paisajista crepuscular. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de enero de 1913. N° 505, pp. 29-32.

SALVI, Adolfo. Nicanor Bolet Peraza. **REVISTA SHELL**. Caracas: noviembre 1952. N° 142, pp. 215.

SEMPRUM, Jesús. La Academia Nacional de Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de septiembre de 1907. N° 377, pp. 510-512.

SEMPRUM, Jesús. El Círculo de Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de septiembre de 1912. N° 498, p. 498.

SEMPRUM, Jesús. Las Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 15 de octubre de 1913. N° 524, pp. 559-560.

SEMPRUM, Jesús. La Exposición del Círculo de Bellas Artes. **EL COJO ILUSTRADO**. Caracas: 1 de octubre de 1914. N° 547, pp. 535-536.

SEMPRUM, Jesús. El Paisaje. **ACTUALIDADES**. Caracas: 16 de septiembre de 1917. N° 1, p. s/n.

SEMPRUM, Jesús. Los Pitorreos de Job Pim. **ACTUALIDADES**. Caracas: 21 de octubre de 1917. N° 17, p. s/n.

SEMPRUM, Jesús. La Pintura en Venezuela. **ACTUALIDADES**. Caracas: 28 de abril de 1920. N° 12, p. s/n.

Tito Salas en la Casa del Libertador. **ACTUALIDADES**. Caracas: 31 de agosto de 1919. N° 35, p. s/n.

Un pintor Impresionista. **ACTUALIDADES**. Caracas, 18 de Agosto de 1918. N° 33. p. s/n.

URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. Sobre Literatura Nacional. **COSMOPOLIS**. Caracas: mayo 1895. N° 10, pp. 21-23.

URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel. Más sobre Literatura Nacional. **COSMOPOLIS**. Caracas: junio 1895. N° 11, pp. 50-57.