

LA INDEPENDENCIA EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DEL ARTE VENEZOLANO DURANTE EL SIGLO XIX

Juan Calzadilla

El arte del siglo XIX suele ser estudiado bajo el enunciado general de “Período republicano”; el término hace referencia al lapso de tiempo transcurrido desde la lucha emancipadora que sigue a la declaración de Independencia hasta la época de los estilos clásicos, incluido el naturalismo académico de Michelena, Herrera Toro y Cristóbal Rojas. El establecimiento de un nuevo orden institucional, signado por la ruptura y el acceso a la nacionalidad, implicó también una quiebra de la continuidad de la cultura colonial. Sin embargo, el siglo XIX, visto como un todo orgánico, presenta serios problemas al estudio.

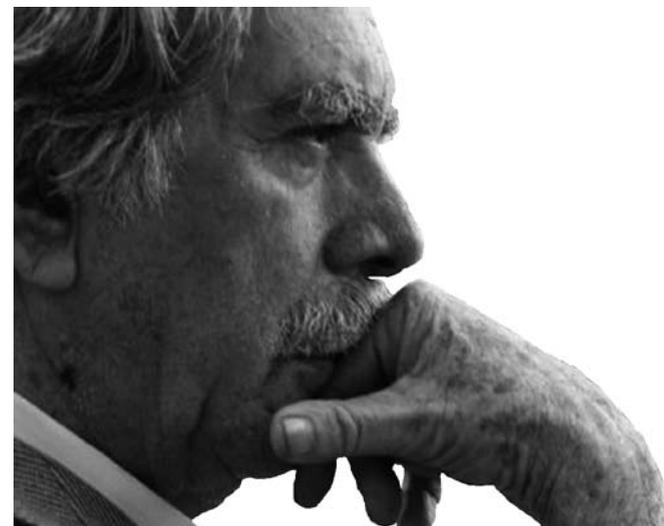
El primer inconveniente consiste en que la emancipación política respecto al dominio español no se corresponde, en el plano cultural, con el nacimiento de un arte que por sus formas, idiosincrasia y técnica o lenguaje haya sido, ideológicamente hablando, expresión del nuevo orden derivado de la Independencia. En otras palabras, todo cuanto surge de la gesta emancipadora es un cambio de la iconografía aceptada oficialmente. Es cierto que aparecen géneros nuevos, como el retrato civil y militar y la pintura histórica; entra en descrédito la imaginería religiosa asociada al poder de la iglesia y la oligarquía aunque no así el arte religioso popular: Desaparece el modo propio de producción artística del siglo XVIII, en el marco del eje constituido por los gremios de artistas y artesanos. No es, pues, un cambio estructural, sino un cambio de formas que modifica más que todo el aspecto temático del arte y que tiene lugar en el plano del arte institucional, en el ámbito de lo que podríamos llamar el arte culto.

Técnicamente hablando el arte post-independentista, en las primeras décadas del siglo XIX, puede considerarse como una prolongación del período colonial. Formados en los talleres de los imagineros, nuestros artistas de este primer período siguen utilizando la técnica heredada de sus mayores para resolver temas inspirados en los valores promovidos por el nuevo estado de cosas.

Al lado de la imagen del clérigo aparece la del airoso prócer, el ícono seglar da paso a la figura del héroe anónimo, la representación del santo es trocada por la del músico mestizo, por la del legislador o hacendado; en lugar del matrimonio oligárquico aparece el retrato del matrimonio mestizo, en trance de adquirir linaje; allí donde descubríamos las versiones de la imagen mariana, aparece el retrato de la bella mulata, símbolo de una nueva clase pudiente. El estilo religioso no es desaprobado en toda su extensión; aparte de que los artistas siguen empleando técnicas del pasado, la concepción del espacio y el carácter simbólico que asume dentro de esta topología la representación figurativa serán los mismos cuando se pasa de la imagen religiosa al retrato del prócer o al cuadro histórico o de tema civil. Un ejemplo nos lo proporciona Juan Lovera, en quien luchan dos tiempos. Artistas nacidos a comienzos del XIX como Emeterio Emazábel (1816-1872) y Joaquín Sosa (activo a mediados del siglo XIX) no logran desembarazarse del tema y las técnicas del siglo XVIII; el motivo religioso persevera en ellos: retratos de obispos y clérigos, imágenes santas, invariablemente resueltos mediante las convenciones autorizadas por el patrón del arte colonial. Todo el siglo XIX está lleno de manifestaciones de signo religioso, en lo civil, en las costumbres y, por supuesto, en el arte, lo cual explica la continuidad de la tradición de la talla en madera, proveniente de los imagineros, tal como sobrevive en la obra de Juan Bautista (1789-1879) y Manuel Antonio González (1851-1888), padre e hijo, autores de imágenes religiosas para iglesias de Caracas, cuya actividad se enmarca dentro de creencias de una sociedad librepensadora pero atada formalmente a las convicciones religiosas, tal como éstas han sobrevivido después de la Independencia. Sin ir muy lejos, Herrera Toro, con sus decoraciones de la catedral y de la iglesia de Altigracia, en Caracas, viene a ser un heredero indirecto de Juan Pedro López. Como lo es también, en alguna medida, el Arturo Michelena que inicia su carrera como copista religioso, en Valencia y que, luego de un período mundano, vuelve en su etapa final, después de 1892, a un período marcado por un hondo misticismo y por su entera subordinación a los encargos de la iglesia. Ni siquiera Tovar y Tovar escapa a la tradición de la pintura seglar solicitada por encargo.

Tardó algún tiempo, por lo menos hasta 1840, para que aparecieran nuevos procedimientos y una concepción formal menos subordinada a los modos productivos siglo XVIII que al reflujó de los estilos europeos se difunden a través de la obra de los persuasivos viajeros que llegaron al país desde los inicios del siglo XIX.

En la perspectiva de la tradición del arte popular, sólo puede hablarse, en general, de una imaginaria anónima. La tabla colonial, la talla en madera de



elaboración ingenua, llenan el espacio físico reservado por el pueblo a sus creencias religiosas y mágicas durante todo el siglo XIX y una parte del siglo XX. Al lado del arte oficial crece el frondoso árbol del arte religioso popular. El arte institucional, supuestamente académico y calcado de los patrones estilísticos de Europa vivirá en adelante, hasta hoy, divorciado del arte popular.

El espíritu del siglo XIX hace su aparición cuando el país como paisaje humano y como naturaleza se descubre a sí mismo en la visión objetiva o idealizada que rinden viajeros, naturalistas y aventureros a través de una obra pertinazmente documental. Desde Humboldt hasta Anton Goering, menudea una artesanía descriptiva, a ratos científica, a ratos imaginista, realizada por dibujantes y acuarelistas que, a la vista de país, experimentan el descubrimiento de una naturaleza demasiado obvia para ser evidenciada en su belleza por el habitante nativo. Más tarde, el ingenio criollo también sabrá encontrar incentivos en la idea de que todo conocimiento es útil cuando la técnica aplicada para revelarlo puede ser también, en sí misma, objeto de saber científico: los primeros artistas nacionales identificados con la visión de nuestra naturaleza están poco conscientes de su papel de artistas ni con en el modo utilitario de satisfacer la fe religiosa, y prefieren consolidarse a sí mismos como artesanos, interesados más en la verdad o en la ilustración del conocimiento, que en el arte propiamente.

La belleza es atributo natural de nuestro paisaje. Ya desde 1839, con la primera vista de Caracas pintada por Ramón Irazábal, asistimos al nacimien-

to del género paisajístico. Una manifestación que comienza cuando el artista sabe combinar la pasión del detalle con la modestia de sus propósitos: ser verídico, ilustrar, brindar el testimonio visual de las obras de la naturaleza. Carmelo Fernández (1809-1887), los hermanos Gerónimo (1826-1898) y Celestino Martínez (1820-1885), el Barón Gros (1793-1870) Federico Lessmann 1826-1886), Ramón Bolet 1836-1876), Anton Goering (1816-1905), fungen de cronistas visuales del espacio histórico que transcurre morosamente, en medio de los vaivenes políticos. Al final se imponen la litografía y el medio impreso, el diario, la revista ilustrada y el libro.

Tradición de la enseñanza

El estado republicano sustituyó el *status* productivo propio de la Colonia por escuelas de arte donde se impartirá la enseñanza científica del dibujo. El primer intento correspondió hacerlo a Juan Manuel Cajigal (1803-1850). Más tarde, por cuanto era lo propio dentro de la sociedad republicana, se implementó el estudio de la pintura siguiendo el patrón académico europeo, o con la vista puesta en los modelos de la tradición renacentista. El retrato civil fue el género más frecuente. Roto el vínculo con la tradición colonial, resultaba demasiado difícil para el artista local encontrar una plataforma de aprendizaje suficientemente sólida para impulsar el arte a nivel de los gustos de una oligarquía que comenzaba a sentir nostalgia por Europa. Teniendo como objetivo llegar al grado de mimetismo del arte europeo, era poco menos que imposible para el artista criollo, con la formación y el estímulo que le proporcionaba el Estado, lograr un perfeccionamiento comparable, aunque fuese lejanamente, con el que, allende el mar, poseían los maestros del realismo invocados como modelos. La Academia de Bellas Artes, reformada incesantemente por las administraciones de gobierno, estuvo imposibilitada desde un comienzo para desarrollar un movimiento artístico vigoroso y debió limitarse a una existencia mediocre. Sólo cuando el artista pudo viajar al exterior para hacer estudios en talleres o academias europeas, especialmente de Francia, gozando del favor de un gobierno generoso pero autoritario como el de Antonio Guzmán Blanco, se alcanzó en el campo de la pintura el nivel añorado por una sociedad que continuó mirando, ahora con más fuerza, hacia el viejo continente.

Juan Lovera

Juan Lovera (1778-1841), el más notable de los artistas del primer período republicano, adquirió una formación de pintor similar a la que recibía un imaginero de la Colonia. Aprendiz en el taller de los hermanos Landaeta,

quienes habían logrado fama en el tema de las advocaciones caraqueñas, el periplo biográfico de este artista solitario es poco conocido. Se le encuentra citado como desafecto a la causa del Rey a comienzos del siglo XIX y se le atribuye haber sido testigo presencial de los hechos que ocurren frente a la Catedral de Caracas y que originan lo que hoy conocemos como el 19 de Abril de 1810. Así lo deja ver la exactitud la obra que ejecuta basándose en el memorable tema, la primera del género histórico que se recuerda en la pintura venezolana. Lovera ha sido considerado como el primer historiador de nuestro arte, cronológicamente hablando. Y aunque su obra más significativa a este respecto puede ser el *5 de julio de 1810*, concluida en 1838, tres años después que el cuadro sobre el 19 de abril, del mismo Lovera, es como retratista donde su nombre adquiere relieve extraordinario. Hay quienes afirman que Lovera fue el más grande retratista que dio Venezuela en el siglo XIX. Y aunque, para otros, esto no fuese cierto, si puede decirse que es el pintor de personalidad más autóctona, más sólida y liberada de influencias, vale decir, el más criollo de nuestros pintores clásicos.

Lovera desarrolla su obra de madurez siguiendo un principio expositivo extremadamente simple: el personaje, abstraído de lo que no es esencial, resulta elocuente tanto por la elección del contexto ambiental como por la acusada expresión fisonómica, que contrasta con la austeridad severa de la descripción. La rigidez gótica de las poses es compensada, en su arcaísmo, por la agudeza para definir psicológicamente al modelo. El rostro va a convertirse en el principal centro de interés del cuadro. Lovera trata sus figuras bajo un concepto escultórico, que consiste en modelar sus rostros para luego destacar la silueta del personaje en un plano que hace contrastar con una ambientación escueta. Muestra escaso interés por el volumen y la perspectiva renacentista, y el espacio alrededor de la figura se torna plano. La iluminación determina efectos de espacialidad y volumen en los espacios alejados. En un ángulo de la tela suele ubicar los símbolos (atributos), con los que resalta la jerarquía social o profesional del retratado. El traje y el mobiliario, dentro de la misma atmósfera severa, explican el rol de hombre en la sociedad; la condición es destacada por los objetos que simbolizan el oficio, gracias al cual el personaje, aunque sea de humilde cuna, se hace digno de ser retratado: el mulato Lino Gallardo muestra un violín y la hoja de una partitura, lo que dispensa, a la vista de los rígidos prejuicios de la época, el color moreno de la piel. Si se trata de un hombre como Cristóbal Mendoza, Primer Presidente del Triunvirato de 1811, el personaje aparece al lado de un severo estante de libros en fila, hojeando un grueso tratado de leyes. Lenguaje de símbolos extremadamente eficaz e ingenuo. Pero

también puede prescindir de todo simbolismo, obteniendo en el retrato manifestaciones más puras, elocuentes por sus valores plásticos, que el artista reduce a la mayor economía de medios, como puede apreciarse en los retratos del Padre Freites y de Antonio Nicolás Briceño.

El retrato civil suplanta a la pintura de tema religioso. Lovera es uno de sus iniciadores y el más notable de sus cultores durante el primer período republicano. Su muerte deja en suspenso otra alternativa abierta por él: el género histórico, que anuncian sus grandes lienzos sobre la emancipación. Se necesitará que transcurran 40 años para ver aparecer a su más inmediato continuador: Tovar y Tovar.

Martín Tovar y Tovar

Hijo de un oficial granadino que luchó en la Batalla de Carabobo bajo las órdenes de Pablo Morillo, Martín Tovar y Tovar, nacido en Caracas en 1827, hará de la guerra un espectáculo digno de vivir en la memoria. Historiador que desplegó las páginas de la crónica en sus grandes lienzos, Martín Tovar y Tovar es producto de una de las voluntades artísticas más claras e inteligentes que dio la pintura venezolana en su tiempo. Tovar y Tovar divide al siglo; pone fin a una época y comienza lo que será la etapa heroica de nuestra pintura, que su obra llena en gran parte. Tovar nace cuando ha llegado a su fin una concepción intrépida de la vida; inicia estudios en el optimista ambiente que se ha creado alrededor del brillante matemático Juan Manuel Cajigal; se forma en Francia y España y –ya de regreso en Caracas– en los aciagos momentos que rodean a los episodios de la Guerra Federal; para llegar a su madurez durante el polémico gobierno de Guzmán Blanco. Por espacio de medio siglo es la figura señera, el pintor oficial y el maestro por antonomasia de la pintura venezolana.

Tovar es el retratista de la mujer caraqueña del siglo XIX. Su mérito estriba en haber expresado el secreto de la intimidad, de la arrogancia de la belleza. El misterio de unos labios mudos, la sonrisa en los ojos serenos que avanzan tranquilamente desde la muelle pose hacia todos los puntos donde se coloque el observador; fisonomías revestidas de una gracia sin complejidad, peripuestas damas de quienes se reconoce inmediatamente el esfuerzo de posar, reposo y comedida elegancia que desafía al tiempo.

Pero es también el cronista de la historia. Por encargo de Guzmán realizó entre 1874 y 1883 una galería de retratos con las figuras de los héroes de la Independencia. Primer trabajo histórico importante, uno de cuyos méritos más resaltantes es la imaginación de que echa mano Tovar para resti-

tuir en el lienzo, sobre una pobre iconografía, la imagen de sus personajes, Páez, Sucre, Urdaneta, Bolívar, Ribas, Soubllette y tantos otros.

A través de la escenificación, Tovar alcanza la pintura de género, el cuadro episódico: las grandes batallas. Todo comienza en 1883, cuando el artista presenta en la exposición del Centenario del Nacimiento de Bolívar su gran lienzo sobre la Firma del Acta de Independencia, que hoy puede admirarse en el Salón Elíptico del Capitolio Federal, en el mismo lugar donde se encuentran las batallas de Carabobo, Junín, Ayacucho y Boyacá, que el gobierno de Venezuela le había encargado.

De la *Firma del Acta de Independencia* se ha dicho que es el cuadro más popular de la pintura venezolana. Prodigio de elocuencia renacentista, como no se había visto antes en Venezuela, ésta sola obra hubiera bastado para consagrar a Tovar como extraordinario muralista. David Alfaro Siqueiros, admirando los lienzos que pintó Tovar para el Salón Elíptico, dijo sin asomo de dudas que el artista caraqueño era uno de los cinco grandes muralistas que ha dado el continente americano. Y Manuel Cabré, el paisajista caraqueño que vivió 11 años en París, pudo escribir mucho más tarde, después de recorrer galerías y museos históricos en Francia: “En las colecciones de Versalles hay pocas pinturas de género que puedan compararse con el 5 de Julio de 1811 pintado por Tovar y Tovar”.

La *batalla de Carabobo* fue instalada en el Capitolio Federal en 1886. En esta obra la presencia del paisaje, a diferencia del cuadro sobre el 5 de julio, resulta avasallante, como si se tratara de un protagonista contra el que los personajes del cuadro lucharan para imponerse; el lienzo se adapta a la concavidad de la cúpula para desplegar en atrevida perspectiva elíptica los momentos decisivos del episodio, sin dividir el espacio en cuadros o bandas y manteniendo el mismo punto de vista central; efecto de simultaneidad muy ingenioso, al que se prestaba el espacio, para poder presentar los hechos en secuencias sucesivas que dan idea del tiempo transcurrido y que describen planimétricamente, en perspectiva, los accidentes de la hermosa llanura y bajo diferentes grados de luminosidad, desde el amanecer al atardecer. En apoyo del ritmo cinematográfico –por decirlo así– de la pintura viene el colorido vivo y contrastado, con el que Tovar inicia un estilo más cálido y brillante.

La Generación del Centenario

La conciencia moderna del arte nace en Venezuela con el quinquenio guzmancista. La gran exposición conmemorativa del Centenario del na-

cimiento de Bolívar, en 1883, puede tenerse como punto de partida de la modernidad en el arte venezolano. Antes de esta fecha solamente Martín Tovar y Tovar había alcanzado prestigio. Los nombres de Cristóbal Rojas, Manuel Otero, Arturo Michelena, Jáuregui, revelados en el Salón de Centenario, apuntalan el creciente éxito del también joven Antonio Herrera Toro. Junto a éstos, o paralelamente, comienzan a desarrollarse Emilio Mauri y Rivero Sanabria. Grupo de artistas que con Tovar a la cabeza, se sitúa en la perspectiva, técnica y formalmente hablando, del arte europeo del siglo XIX, proyectando a nuestro país la influencia del naturalismo europeo.

En adelante nuestros pintores serán exclusivamente pintores y los escultores exclusivamente escultores. La década del 80, por otra parte, fue la más prolífica de la pintura venezolana de todo el siglo XIX. Los acontecimientos más importantes, fuera de la exposición del Centenario, han sido: la realización de los grandes lienzos de Tovar y Tovar para el gobierno de Guzmán Blanco, entre 1874 y 1886. El triunfo de Arturo Michelena en el salón de los Artistas Franceses, en París, en 1887, y su regreso apoteósico a Venezuela, en 1889. La trágica y corta obra de Cristóbal Rojas, pintada entre 1885 y 1890. Las decoraciones de Herrera Toro para la Catedral y la Iglesia de Altigracia, en Caracas. El regreso a Venezuela del escultor Eloy Palacios y su desempeño como profesor de la especialidad en la Academia de Bellas Artes. La restructuración de este plantel ocurrida en 1887 y el nombramiento de Emilio Mauri para regentarlo. La remodelación arquitectónica del centro de Caracas, emprendida bajo el mandato de Guzmán Blanco. La construcción del Capitolio Federal en su segunda etapa, del edificio de la Universidad de Caracas y del Teatro Municipal, este último levantado en 1881.

1883 constituye un hito en la historia de la pintura venezolana; es una fecha generacional, que tiene en Antonio Herrera Toro (1857-1914), Cristóbal Rojas (1857-1890) y Arturo Michelena (1863-1898) sus figuras centrales. Los tres alcanzaron prestigio participando en aquel famoso salón, organizado a instancias de Guzmán Blanco para celebrar rimbombantemente –con el protocolo del caso– el primer centenario del nacimiento de Bolívar.

En la generación del Centenario –si así pudiéramos llamarla– destacaba también un grupo numeroso de jóvenes artistas acogidos con beneplácito por el presidente Guzmán Blanco, entre los cuales cabe destacar a Manuel Otero (1837-1892) quien, no exento de talento, era portador de un oficio escrupuloso, con algo de primitivismo, que le permitió ejecutar un cuadro alegórico de ambiciosa resolución: el *Encuentro de Bolívar y Sucre en Desaguaderos* (Museo de Arte Bolivariano, Caracas), así como la decoración del Teatro Guzmán Blanco (Hoy Teatro Municipal). Alumno en Madrid

de Federico Madrazo, decide abandonar la pintura para dedicarse a faenas agrícolas, en la población de El Valle. Jacinto Inciarte, (1846-1892) activo por la misma época, recibiría del primer mandatario una beca para continuar estudios en Italia. Aquí efectúa una obra paisajística de tono discreto, y José Ignacio Chaquert (1830-1864), José Manuel Maucó (1837-1892), dejan obra promisoriosa sin llegar a sobresalir, más allá del retrato o la dedicación a la enseñanza.

A unos y a otros la solemnidad del momento los apremia a concurrir a la exposición del Centenario, llevando a ésta sus pinturas de género, donde tratan asuntos de relevancia histórica, episodios de guerra o escenas epónimas, como la que el público admira en el gran Lienzo de Tovar y Tovar, cuyo tema es la *Firma del Acta de Independencia*.

Antonio Herrera Toro

El valenciano Antonio Herrera Toro no fue el menos talentoso de esa pléyade de artista que ocupó el panorama de fines del siglo pasado. También como Tovar y Tovar fue fiel exponente de un período de nuestra historia que se recordará siempre por su espíritu civilizatorio y progresista: el Quinquenio de Guzmán Blanco (1879-1885). Por la acción de este gobernante culto aunque de proceder autoritario, Caracas y otras ciudades del interior iban a experimentar un rápido cosmopolitismo que se manifiesta, sobre todo, en los proyectos de arquitectura, en el área de servicios públicos, la modernización de los sistemas administrativos y en la concepción ecuménica del arte. Las ciudades se transforman y se requiere, dentro de una política de estímulo al surgimiento de artistas, de la presencia de pintores dotados de buen oficio. Pero una técnica adecuada capaz de representar académicamente el universo de mitos que comienza a constituirse en torno a los episodios de la Guerra de Independencia, ha de ser adquirida en escuelas europeas. La Academia de Caracas no era el mejor instrumento para esa tarea.

Antonio Herrera Toro, nacido en Valencia en 1857, es el primer venezolano del siglo XIX en recibir apoyo oficial para seguir estudios de pintura en Europa. Becado por la administración de Guzmán Blanco, se instala en Italia en 1875. En Roma estudiará con los pintores Faustino Maccari y Edouardo Santoro. De regreso a Caracas, lo encontramos convertido en un afamado pintor de género que goza del privilegio de recibir encargo de obras murales. Las decoraciones para las iglesias de Caracas, la Catedral y Altigracia, ofrecen dificultades técnicas que el joven artista debe vencer con discreción. Para estas obras ha recibido la ayuda del mirandino Cristóbal Rojas, a título de aprendiz.

Quizá fueron estos primeros años en Caracas, hasta 1890, los más afortunados en la trayectoria de Herrera Toro. A sus obras de gran aliento, como el mural con la imagen de la Inmaculada Concepción, pintado en el *plafón* de la Catedral de Caracas, como *La Caridad* y *La Muerte de Bolívar*, esta última obra presentada en el Salón del Centenario, en 1883, siguió su lienzo histórico más importante, *La muerte de Ricaurte en San Mateo*; y del cual Herrera Toro sólo realizó el boceto que se encuentra en la Galería de Arte Nacional.

Es como retratista que cabe reconocerle mayor mérito a Herrera Toro. En este género su obra alcanza coherencia y unidad. Buen dibujante, su cuidadosa factura y una justa noción del empleo equilibrado de los valores, así como su formación clásica y su desprecio por lo accidental o anecdótico, lo llevan a ejecutar algunos de los mejores retratos de nuestro siglo XIX. Continuando la línea de Tovar, puede decirse que supera a su maestro en la voluntad de evitar fáciles concesiones como las que derivan de la limitación del parecido fotográfico, expediente al que acudían con demasiada frecuencia los retratistas del siglo XIX. La paleta de Herrera es pastosa, sensual, pero la ejecución sobria y desprovista de detalles, está concentrada en el efecto de la imagen, sin recargar los fondos con objetos o descripciones innecesarias.

Influido por el arte fotográfico, Herrera Toro utiliza tonalidades sombrías de la paleta de taller, mientras modela el rostro y las manos para acusar ciertas notas realistas que contribuyen a una mejor caracterización del modelo. Dos autorretratos, pintados en Italia, actualmente en la colección de la Galería de Arte Nacional, constituyen buen ejemplo de las virtudes de este retratista notable a quien sus detractores del Círculo de Bellas Artes no le perdonaron haber sido el más severo profesor de pintura que pasó por la antigua Academia de Bellas Artes.

Cristóbal Rojas

Seguidores de Tovar y Tovar son Cristóbal Rojas (1857-1890) y Arturo Michelena (1863-1898), ambos premiados en la Exposición del Centenario y quienes a la postre imprimen caracteres perdurables a la generación a la que pertenecieron. Tuvieron la fortuna de haber podido viajar muy jóvenes a Europa, donde prosiguieron sus estudios. Cristóbal Rojas se instala en París en 1884 y Michelena a mediados de 1885; ambos se dirigen a inscribirse en la Academia Julian, tal vez el lugar menos apto para seguir la lección de los impresionistas franceses. Por el contrario, tienen que someterse a la severa disciplina del realismo social, de moda por entonces en el Salón Oficial, al

que ambos pintores venezolanos se afanan, con distinta suerte, en ser aceptados. Michelena hace rápidos progresos, mientras que Rojas prosigue lenta y obsesivamente, aunque con seguridad, un aprendizaje que le proveerá de un estilo descriptivo, conciso y dramático a la par de una temática de crudo realismo, que el tratamiento del claroscuro enfatiza patéticamente.

Los inicios de Cristóbal Rojas son los de un paisajista contagiado de pesimismo. *Ruinas del terremoto de Cúa*, su primer paisaje conocido, es como el testimonio autobiográfico de lo que él mismo vivió en su pueblo natal. Menos comprometido con el gusto de la época que Michelena, tuvo la suerte de haber vivido oscuramente en París, sin el estímulo de absurdos encargos oficiales. Después de siete años en Francia, no regresa a Caracas para ser coronado por la multitud, sino para prolongar aun más su exilio en la oscuridad de la tumba que la tuberculosis le abre.

Sus primeras obras son paisajes y en ellos se adivina una pulsación rigurosa, un ojo que sabe detenerse en el objeto: *Ruinas del terremoto de Cúa* y *Ruinas del Convento de la Merced*, (Galería de Arte Nacional) ¿no ilustran ya el destino de una pasión masoquista? Y en efecto, las cartas de Rojas para sus familiares, una vez establecido en París, hablan de un desarraigo y hostigamiento que se prolongan en las visiones atormentadas de sus cuadros naturalistas. El realismo social cuadra mejor a su carácter que al de Michelena. Pero Rojas tampoco se encasilla. Sabe renovarse al margen de su enfermiza insistencia en pintar para el Salón Oficial. Intenta penetrar en el misterio de los maestros holandeses y flamencos; mira a Chardin; se enfrenta al misterio de la luz de los impresionistas. Y por último, se decide a echar un vistazo a los *Techos de París*, este pequeño paisaje de 1888, que está en la Galería de Arte Nacional.

Evoluciona lentamente, empleando formatos íntimos para desprenderse de los grandes soportes de su obra enviada al Salón, y abandona el taller para ganar el campo, conducido de la mano por Emilio Boggio y sus amigos. Es así como, en un intervalo de alegría, pinta el *Paisaje de los alrededores de París*, (Galería de Arte Nacional). Luego de exhibir en el Salón de 1888, en *El bautizo*, una de sus mejores obras, ensaya una composición de corte moderno en la que, al modo de los simbolistas y *nabis*, trata de compaginar una anécdota literaria con un paisaje de colorido vivo y emocionante, como ocurre, con mayor ímpetu, aunque sin igual éxito, en su *Dante y Beatriz a Orillas del Leteo* (Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas).

Nativo de Cúa, estado Miranda, a los 32 años, edad en que muere, Rojas había realizado ya, gracias a su tenacidad, una obra madura y profunda, aunque breve. La tragedia parece acecharlo: en lo personal, un destino

trágico; siete años debatiéndose en medio de enfermedades y privaciones para realizar esos escasos diez lienzos de gran tamaño frente a los cuales su juicio resulta implacable; es un artista autocrítico: su obra constituye una reflexión sobre el dolor, sus temas son patéticamente portadores de una visión pesimista del mundo. *El Purgatorio*, la última obra de Rojas, pintada para la iglesia de la Pastora, en Caracas, parece el sitio que él se ha reservado para sí mismo, última morada de su propio sufrimiento, y nada extraño tiene que Rojas haya hecho su autorretrato entre los crepitantes condenados de su cuadro de ánimas.

Rojas fue un pintor del drama humano, pero aún más: un pintor de la intimidad sobrecogida, en la que el ambiente, los objetos, la atmósfera, el detalle sutil y la luz, sobre todo, se combinan para lograr el clima psicológico buscado. A despecho del cambio que se experimenta en su última obra, Rojas sigue inquiriendo en el alma humana, preguntando por el destino del hombre. Pero esto no supone que deba dejar de lado el problema fundamental de todo pintor: los valores, el logro formal de la obra, la justa adecuación de mensaje y medios. Por ello, comprende la necesidad de evolucionar. El último período de su producción es francamente investigativo: ha dejado atrás el estilo narrativo para apoyarse en una mayor sinceridad: la pintura debe bastarse a sí misma. Rojas es nuestro primer artista en comprender la significación del Impresionismo. Y no tardará en recibir la moderada influencia de este movimiento. En un momento en que el arte europeo está abocado a una revolución del lenguaje.

Arturo Michelena

Si hacemos abstracción de algunos retratos y cuadros intimistas, Michelena se presenta hasta 1889 como pintor de género, ganado por las soluciones espectaculares, siguiendo para esto el método historicista de su profesor J. P. Laurens, método que le garantiza el triunfo en el Salón Oficial, donde en 1887 obtiene la Medalla de Segunda Clase con su obra *El niño enfermo*. Le apasiona la historia, más aún si puede fijarla en actitudes dramáticas, como en su obra sobre la muerte de Carlota Corday (Galería de Arte Nacional), pero también se siente atraído por la naturaleza como cuando se propone reflejar, a través del paisaje, un vertiginoso movimiento de masas en primeros planos, por el estilo del que apreciamos en su monumental obra *Pentesilea y la reina de las Amazonas* (Círculo Militar de Caracas), mostrada en el Salón de 1891, y cabal ejemplo de su portentosa destreza. Pero Michelena es un artista llamado a hacer concesiones, gracias a una habilidad dibujística que no deja de ser ponderada, y por esa vanidad

del artista virtuoso, que una sociedad frívola, ávida de sacarle provecho, alimenta hasta agotar el ego del artista. Michelena los complace a todos, al Estado, al clero, a la sociedad civil y al Ejército.

Debemos reconocer su capacidad de exhibir, con pocos recursos y en la impronta de una ejecución diestra, una sensibilidad paisajística que, como todo en Michelena, queda inconcluso. Sus paisajes de Caracas, pintados en 1890, mientras vive momentos muy felices tras su matrimonio, son logros que hubieran podido llamar la atención en otra época, veinte años más tarde. Mencionaremos como ejemplo su *Paisaje del Paraíso* (Colección Fundación Boulton).

Como Tovar y Tovar, Michelena es un buen observador de la naturaleza y, por otra parte, no permanece indiferente a los cambios impuestos en la paleta por el Impresionismo, sobre todo durante su última permanencia en París, cuando llega a adoptar una manera más franca y sincera. Ya en Caracas, en 1892, encuentra un incentivo en su enfermedad, la tuberculosis, para aproximarse a la naturaleza. Sale al campo, a pleno aire y realiza una serie de paisajes donde se desliza ya una nota fresca y algo del sentimiento de la atmósfera y los colores del trópico. Desde 1894 se hacen más frecuentes los cambios de residencia, la búsqueda de climas saludables, como Los Teques, los paseos por el campo, que sabe combinar con el trabajo del natural, el boceto, la acuarela, mientras recorre las laderas del Ávila; Blandín, San Bernardino, Gamboa, Antímano, les son familiares. Él también, como Tovar, sucumbe a la poderosa fascinación del Waraira Repano, pero quizás mire la montaña desde un ángulo más romántico e íntimo. Aunque no desdeña los planos generales, Michelena es, con respecto al sentido arquitectónico de Tovar y Tovar, el cronista del detalle, de la anécdota trivial, del esguince de la flor. El Ávila es como el decorado de ese apunte incisivo pero volandero, pertinazmente observado en que, por un instante, abreva su delicada salud.

Para algunos historiadores y críticos, Arturo Michelena es, entre los creadores que copan la escena del arte venezolano en la última mitad del siglo XIX, nuestro pintor más importante. Juicio que confirman sus éxitos logrados en el Salón de Artistas Franceses, y principalmente en la Exposición Universal de París, consagrada a la inauguración de la Torre Eiffel y donde nuestro pintor obtuviera una Medalla de Oro en Primera Clase, con su truculento lienzo *Carlota Corday camino al cadalso*.

Michelena no sólo fue un dibujante excepcional, sino tal vez el más notable que produjo Venezuela, y conviene resaltarlo pues la obra de este pintor, incluso la más académica, está apuntalada por una línea sensible, segura y fir-

me, no pocas veces gestual, como si la costura misma de la pintura dependiera de éste. Pero Michelena vivió 35 años y una parte de su tiempo fue menguada en sus fuerzas por la tuberculosis que lo llevó a la tumba en 1898.

Su obra describe el curso de dos etapas bien marcadas en su vida. La primera desde el momento en que se instala en París y comienza a asistir a la Academia Julian (donde tendrá como maestro al severo J. P. Laurens) hasta el retorno a Valencia, su ciudad natal, en 1889. Esta etapa de aprendizaje fue la más productiva de su carrera y la más arriesgada, en cuanto a que percibe al Impresionismo, y lo roza de lejos, para volver a sumarle atisbos en los últimos años de su vida, ya instalado en Caracas, en la intimidad del taller. La otra etapa la inicia en 1888, justo cuando, ya casado y en plena madurez, disfrutando de temprano éxito, está de nuevo en París. Entretanto no ha cesado de cumplir con los encargos, privados y oficiales, que le llegan de Venezuela, retratos correctos pero convencionales, cuadros consagrados al género épico, imágenes religiosas de gusto burgués. Las dos permanencias en París las dedica Michelena a preparar los lienzos que envía puntualmente, cada año, al Salón Oficial, para mostrar los cambios que se van sucediendo en su obra, cónsonos también con los consejos del maestro Laurens y con las modas que se imponen en el Salón. El realismo social, tal como lo observamos en su cuadro *La caridad*, cuyo tema crudo, a tenor del naturalismo del novelista Zola, no logra conmover al jurado; la moda de la reconstrucción histórica, tal se aprecia en su *Carlota Corday*, la tauromaquia y los temas épicos donde la naturaleza reina y los caballos acompañan a los guerreros o sencillamente se desbocan. Para cada género, según soplaran los vientos del salón, Michelena tiene una respuesta altiva: esos lienzos de buen tamaño, que le consumen tanto tiempo, pero cuyo esfuerzo para pintarlos compensan las visitas que de tiempo en tiempo le hace el maestro, el gran muralista Laurens. Estimulado siempre por la retórica formalista de éste, pone ahora su empeño en abordar la gesta independentista venezolana representada sobre todo en su lienzo *Vuelvan caras*, portento de luz y movimiento paralizado, que aunque no fuera ejecutado para el Salón, anuncia el alumbramiento de su gran óleo de 1891, cuidadosamente preparado para el gran certamen: *Pentesilea, la reina de las Amazonas*. Esta obra fue exhibida en el Salón con todos los honores, en la primera sala, al lado de la obra de Jean Paul Laurens. El planteamiento de la misma según el juicio de un crítico parisino, es sumamente original. Se trata, según sus palabras, de conmover al espectador, de obligarlo a apartarse de la trayectoria del caballo desbocado que, llevando en sus lomos a la amazona herida, está a punto de salirse del cuadro.

La carrera hacia una épica que fluctúa entre la antigüedad y la guerra de Independencia, tal como la solicitaban el Salón y los encargos del gobierno venezolano, tiene su contraparte en esa otra carrera que lo llevara en poco tiempo a la muerte. Por lo visto la tarea de ejecutar lienzos complejos, de gran formato y muchos personajes, como los que pintó para la iglesia, hubiera podido eximirlo de la pintura de encargo, y así convertirse, por evolución propia, y sin esfuerzo, en el gran muralista que estaba llamado a ser.

El fin de siglo

Un signo fatal se cierne sobre el destino del realismo académico, Rojas fallece en 1890, Michelena en 1898. Quedan vivos, entre los pintores del Centenario, Emilio Mauri (1855), Herrera Toro y Carlos Rivero Sanabria (1864-1915) Mauri destacará como un instructor atinado y bondadoso, cuya paciencia ha puesto a prueba en su larga actuación como Director de la Academia de Bellas Artes, desde 1887 hasta el año de su muerte, en 1908. Después de haber estudiado con Jean Leon Gérôme, en París, regresa a Venezuela sin dar muestras de haberse librado del refinamiento con que la bella época ha marcado su escueto estilo. Por mucho tiempo más seguirá siendo en Venezuela un pintor francés. Contentándose con ello, no será capaz de acometer un camino audaz, como Rojas, y abandonándose a su función de profesor sabe limitarse a cumplir el papel discreto con que la posteridad recompensa su trabajo de pintor. Buen dibujante, Mauri no desdice de su formación en cuanto a corrección académica, y sin embargo, ¿qué faltó en estos retratos dulces de muchachas caraqueñas, o de heroínas saludables como Luisa Cáceres de Arismendi, retrato ejecutado con gran esmero para el Salón Elíptico del Palacio Federal? Falta el brío y la inspiración de otros tiempos, en una palabra, el genio de nuestros clásicos.

Carlos Rivero Sanabria había sido compañero de Rojas y de Michelena en la Academia Julian. Había estudiado también en Alemania, con el pintor Oehme, dedicando gran parte de su esfuerzo al estudio de la figura humana, incluso, siguiendo los pasos de Rojas, ensaya pintar escenas de realismo social y en el Salón Oficial de 1889, el mismo año en que Rojas expone aquí *El bautizo*, le es aceptada su obra *El porvenir roto*. Su formación como retratista, una vez instalado en Caracas, le garantizaba el éxito que podría esperarse de un alumno de Jean Paul Laurens. Sin embargo, una extraña enfermedad lo lleva a la invalidez. Postrado en cama, para el resto de sus días, Rivero Sanabria se ve constreñido a realizar su obra en el único género para el que se sentía apto: la naturaleza muerta, el bodegón, la cesta de flores. De este modo, en la tradición de nuestra pintura intimista, Rivero

Sanabria viene a ser el puente entre el siglo XIX y nuestros maestros del género en el siglo XX, Federico Brandt y Marcos Castillo.

Antonio Esteban Frías

Otro pintor que lleva en su obra la insignia de la decadencia del estilo realista es Antonio Esteban Frías, antiguo alumno de Arturo Michelena en el taller que éste abrió en La Pastora en 1892. Siguiendo los pasos de su maestro, Frías marcha a Francia para inscribirse en la Academia Julian. *El borracho*, su obra maestra (Colección Galería de Arte Nacional), es trabajo de esmerada ejecución si lo vemos con el patrón del naturalismo decimonónico. Aunque quede quizás como la obra con la cual, negándose a transitar el nuevo siglo, Frías mira hacia atrás para rendir tributo al realismo de sus maestros.