

## HISTORIA Y PAISAJE EN LA OBRA DE TRES ARTISTAS VENEZOLANOS DEL SIGLO XIX

---

*Aura C. Guerrero R.*

---

La historia y el paisaje son temáticas que han sido representadas reiteradamente en el arte venezolano, observándose el predominio y auge de la primera durante los períodos correspondientes al gobierno del general Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) denominados el Septenio (1870-1877), el quinquenio (1879-1884) y el Bienio (1886-1888), para luego decaer al final del siglo. La segunda se impone a partir de 1912 con la fundación de la agrupación artística denominada *El Círculo de Bellas Artes*, cuyos postulados hicieron posible la consecución de un paisaje venezolano que se mantuvo vigente hasta aproximadamente los años cuarenta.

Sobre estos hechos artísticos conocidos y estudiados por historiadores venezolanos no se va a redundar en este artículo, interesa plantear la relación, integración o síntesis ocurrida entre ambas temáticas durante el siglo XIX, circunstancia que se observa claramente en la obra de los siguientes artistas: Carmelo Fernández (1810-1887), Ramón Bolet Peraza (1837-1876) y Martín Tovar y Tovar (1827-1902). El que los tres autores hayan abordado la historia y el paisaje en sus producciones artísticas, lleva a considerarlos, en el caso de los primeros citados precursores de ambos géneros y al tercero como el principal exponente de la pintura histórica y un pionero del paisajismo.

El pintor yaracuyano Carmelo Fernández, nacido en Guama, era sobrino del General José Antonio Páez, parentesco que explica en parte algunas circunstancias de su vida. Es decir, en diversas oportunidades estuvo bajo el influjo de las variaciones de la política local (2) lo cual justifica que en 1823 se encuentre, enviado por su tío, estudiando en el Colegio Washington de la ciudad de Nueva York, donde recibió clases de dibujo de un señor italiano de apellido Pinistré, regresando al país en 1827 (3) Desde esta fecha hasta 1833 reside entre Colombia y Venezuela, radicándose ese mismo año en la ciudad de Valencia donde se dedica a la pintura de retratos en miniatura. (4) A partir de esta época Fernández estará comprometido en una serie de proyectos, tanto de carácter oficial como privado, las cuales en su mayoría forman parte de la obra artística del pintor.

La primera de ellas 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. (5) 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”, (6) 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. (7)

La portada de la obra fue realizada por Carmelo Fernández, grabada por Alejandro Berritz e impresa en la casa de Thierre Frères de París (Fig. 1). 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



Figura 1. CARMELO FERNANDEZ. Portada de CODAZZI, Agustín. *Atlas Físico y Político de la República de Venezuela*, 1840. Litografía, 27x32 cms. Col. Biblioteca Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

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 felicidad (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 atravieza 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. (8)

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 al lado derecho, 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 de los mismos, así como ballonetas y cañones que al igual corresponderían a símbolos realistas. Sobre éstos en una especie de marco vegetal de forma semicircular se inscriben los nombres de las acciones que hicieron posible el nacimiento de la república: 19 de Abril de 1810 y 5 de Julio de 1811, destacados en caracteres de mayor tamaño en comparación a los de las inscripciones que enumeran las principales batallas: Maturín, Niquitao, Horcones, Queseras del Medio y otras. Visualmente

se está indicando que las acciones del Cabildo y del Congreso, poderes civiles de la sociedad, fueron más importantes que las épicas en la consecución de la Independencia.

Venezuela aparece representada por una doncella, supuestamente de raza indígena por las vestimentas y adornos, aunque su fisonomía y porte remiten evidentemente a un tipo europeo. (9) 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, las cuales forman una especie de encuadre natural. 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, en este aspecto Fernández se comporta como una especie de lámina botánica. Si se hace abstracción de los elementos alegóricos revolucionarios del rótulo de la obra, es posible contemplar una espléndida visión del paisaje tropical. Obviamente, esta representación no corresponde a un paisaje real porque ha sido elaborado con una serie de elementos simbólicos de Venezuela, esto es: ceiba, plátano, río, montañas, caimán, tigre, tortuga entre otros, sintetizados en una sola visión. No obstante, el simbolismo atribuido por Codazzi a estos elementos en el prólogo, la misma constituye un magnífico ejemplo de captación y de sensibilidad respecto a la flora y a la fauna por parte de Carmelo Fernández.

Se puede afirmar que aun cuando la intención alegórica condiciona a la representación, sirve para comprender como, desde temprana fecha, empieza a configurarse la concepción del país. Es decir, su representación física a través de la naturaleza era a la vez una imagen en función de la conciencia nacional; como así mismo lo era incluir elementos que aludían a hechos

históricos republicanos. Se puede inferir, entonces, que existió una voluntad del estado venezolano, de emprender una búsqueda de lo nacional, ya que el Atlas surge por iniciativa del presidente Páez (Poder Ejecutivo) y es respaldada su realización por el Congreso (Poder Legislativo). La misma se expresa en una primera intención, si se pudiera calificar de esta manera, el hacer el recuento físico del país al dejarlo plasmado a través de los diferentes mapas de las regiones del mismo y, en una segunda intención, al concebirlo a través de su naturaleza y de su historia. Pero cuál historia? la respuesta la indican las inscripciones y los símbolos: la republicana.

En la portada del Atlas se encuentran en un plano de igualdad visual y semántica el paisaje y la historia. Los dos expresarán al país, constituyéndose así en un concepto de Venezuela, vale decir, de lo *nacional* que empieza a conformarse y a expresarse.

Es necesario señalar que el tema histórico ya había sido plasmado anteriormente por Pedro Castillo (final del siglo XVIII- 1858), pintor carabobeño quien recibe el encargo del general José Antonio Páez, en 1830, para que decore su casa valenciana. Allí realizó pinturas murales alusivas a la actuación heroica del llanero en el proceso independentista. (10) Igualmente el denominado *Pintor de la Quinta Anauco* (¿ - ?) realizó para el marqués Francisco Rodríguez del Toro cuatro pinturas murales de temática histórica, relacionadas con su actuación épica, en la residencia aludida, entre los años de 1827 y 1835. (11) Estas obras corresponden a encargos personales, no representan la voluntad del estado, pero sí la tendencia o el gusto de la clase política y económica del país de tomar la historia como uno de los elementos denotativos de sus ideas.

Así mismo el pintor Juan Lovera (1778-1841) ejecutó *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, en 1835, y *La Firma del Acta de la Independencia del 5 de Julio de 1811*, en 1838. Dos obras

fundamentales para el arte venezolano, ya que establecen la iconografía de los héroes republicanos y legan a la nación el relato visual de las acciones decisivas que originan la república. Sin embargo, Lovera los hizo a *motus proprio*, por convicción republicana, como homenaje personal al país. (12)

Lo señalado indica que es en la portada del Atlas donde se expresa, quizás por primera vez, la intención del poder gobernante de concebir al país por medio de la historia republicana y de su naturaleza o paisaje. Esta intención se ve claramente expresada en los nuevos encargos que se le hacen a Fernández, como son la ilustración 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. (13)

El otro encargo se le hace a Fernández en 1842, cuando integra la comitiva que viajó a la ciudad de Santa Marta (Colombia) con el fin de trasladar los restos del Libertador a Venezuela. El pintor debía ilustrar todo lo concerniente a los actos, y para ello, tomó numerosos apuntes. El historiador Héctor García Chuecos informa que hizo veintidós dibujos relacionados con las ceremonias de Santa Marta y de La Guaira. (14)

Las fechas de los trabajos: 1840, 1841 y 1842 son sintomáticas e indican el inicio de un proceso en el cual primero se plasma el territorio venezolano a través de sus mapas, se fija mediante la imagen, en forma concreta y objetiva la geografía, luego se relatan los hechos de nuestro devenir histórico y nacimiento como nación independiente y, así mismo, se retratan a los hombres que lo hicieron posible, para culminar con el regreso al país de los restos del "padre", dándose el primer paso para la formación del culto al Libertador, actitud que ha signado la vida venezolana. Se pudiera pensar que se empiezan

a responder las inquietantes interrogantes de: qué somos? qué es este país? y cómo somos?, es decir se inicia la conformación de un concepto de lo *nacional*.

Respecto al paisaje es pertinente señalar que este género lo introdujeron en la plástica nacional los artistas extranjeros que visitaron a Venezuela desde la segunda década del siglo XIX. Las representaciones que del mismo realizan obedecen a intereses diversos; así mismo expresan una visión personal tamizada por las ideas que sobre el paisaje aprendieron en sus países de origen.

En relación a los pintores venezolanos que incursionaron en el tema antes de la portada del Atlas, sólo se conoce una obra del pintor Ramón Irazábal (activo entre 1832 y 1854) denominada *Vista de Caracas* de 1839, por lo que Fernández se convierte en uno de los primeros representantes del género. A esto hay que sumar los cuatro paisajes que ejecuta por encargo del gobernador del Zulia general Venancio Pulgar, entre 1870 y 1873, para decorar el Palacio de las Águilas, denominados: *Campamento Goajiro, Los Andes, Río Zulia y El Lago*.

La continuidad de la relación historia-paisaje, como elemento de identificación nacional, la encontramos en la obra de Ramón Bolet Peraza. Pintor caraqueño, quien inicia su actividad en la ciudad de Barcelona, donde residía en el año de 1855, fecha en que realizó las ilustraciones del periódico *El Oasis* publicado por su padre el doctor Nicanor Bolet, en ellas se representaban paisajes y monumentos históricos. (15) Prosigue su carrera con la publicación de *El Museo Venezolano*, el cual edita junto con su hermano Nicanor entre 1865 y 1866, aquél se ocupaba de las colaboraciones literarias y Ramón de la parte artística, (16) el periódico era quincenal y las láminas se ejecutaban por medio de la cromolitografía, técnica que por primera vez se utilizaba en Venezuela,, (17) siendo el litógrafo Henrique Neum.

A través de las láminas publicadas se logra una apreciación del estilo de Ramón Bolet Peraza. Con un dibujo detallista, metódico 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 los artistas alemanes Ferdinand Bellermann y Anton Goering, quienes recorrieron el país plasmándolo en sus reproducciones. Las ilustraciones del artista 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.

En su obra más importante *El álbum de Caracas y Venezuela*, publicado en edición póstuma entre 1877 y 1878, (18) se encuentra en forma evidente la relación historia-paisaje en la portada de la misma. Antes de comentarla se indicará que el *Album* constituye un verdadero compendio de la arquitectura guzmancista, en sus láminas están ilustradas entre otras: el Palacio Federal, Puente de Curamichate, Templo Masónico y la Plaza Guzmán Blanco, así como algunas vistas de Valencia, Maracaibo, La Guaira y Puerto Cabello. Es invaluable como fuente documental de la historia de la arquitectura de ese período. En muchas de estas láminas se revela el carácter costumbrista de la obra 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.

La portada del citado *Album* (Fig. 2) guarda evidente relación con aquella del *Atlas Físico y Político de la República de Venezuela*. Las dos obras están concebidas de una forma idéntica: esto es, una escena alegórica donde destaca un río en forma diagonal. En el *Atlas*, el río corre de izquierda a derecha, por el contrario en *El Album* 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 cuadros y alegorías a las artes, más una cornucopia rebotante de frutos. En el lado izquierdo de *El Album* no aparecen los símbolos que, en el *Atlas*, aludían a la guerra de independencia, así tampoco la india que representaba al país,



Figura 2. RAMON BOLET PERAZA. Portada, 1877-1878, litografía a color, 15, 6x23 cms. ALBUM DE CARACAS Y VENEZUELA, Primer Tomo. Col. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Caracas.

pero sí 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, cuyas ideas ya se conocían en el país y cobran gran auge en este período e igualmente constituyen 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 de *El Album*, privó esta misma idea, aunque ahora la preceden las artes y el progreso. Como se ha dicho, la obra corresponde al período del presidente ya aludido, quien emprendió una tarea reformadora del estado y del país, modernizándolo, evidencia del progreso del mismo.

Igualmente, Antonio Guzmán Blanco llevó a cabo una reforma de las instituciones artísticas y ejecutó una serie de acciones que redundaron favorablemente en el arte venezolano alcanzando un gran momento de esplendor. Se podría decir que la historia a la cual se alude en la portada es la contemporánea, la representada por el gobierno del "Ilustre Americano". Ramón Bolet Peraza interpretó cabalmente el momento histórico pues Guzmán Blanco se valió de los hechos históricos para establecer paralelismos con su gobierno. 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.

Se podría plantear que con el *Atlas* se logra una indagación externa del país, primer paso de la conformación de un concepto del mismo, con el *Album* se empieza a vislumbrar y a penetrar al interior de Venezuela al presentarnos a los ciudadanos y sus costumbres constituyéndose el segundo paso en la elaboración del concepto.

La culminación del proceso síntesis paisaje-historia se alcanza con la obra *Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar, realizada entre 1884 y 1886. El pintor, de origen caraqueño, poseyó una sólida formación académica, iniciada en Venezuela con Antonio José Carranza, Carmelo Fernández y Celestino Martínez. Continuada en España en la Academia San Fernando de Madrid con José Federico de Madrazo y José Antonio Esquivel, para completarla en París en la Academia Julián y en la de Bellas Artes bajo la orientación de León Cogniet. (19) Estos estudios le aportaron el conocimiento del neoclacisismo y del romanticismo, estilos que caracterizaran su obra.

Puede decirse que el pintor se convierte, quizás, en el artista venezolano que mayores estudios realizados a la fecha de 1855, año en el cual regresa al país. Aquí se dedica a hacer retratos, ya que al parecer el campo de trabajo es muy reducido. (20) Continúa en la actividad hasta 1862 ocasión en que vuelve a París para regresar en 1864.

A su retorno 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 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.

A partir de 1874, se inicia la conocida etapa oficial de la labor del pintor, bajo el auspicio del presidente, el citado general 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 realizada en esa fecha con motivo del centenario del nacimiento del Libertador.

La producción histórica del pintor relacionada con el paisaje se puede compendiar en las pinturas de las batallas de Carabobo, Boyacá y Junín, ya que la de Ayacucho fue ejecutada por Antonio Herrera Toro. La encomienda de tales pinturas fue resultado del éxito obtenido por Tovar y Tovar en la citada Exposición Nacional, y las mismas, estaban destinadas a adornar la cúpula y los muros del Salón Elíptico del Palacio Federal.

Entre estas obras la más importante es, sin duda, la *Batalla de Carabobo*, (Fig. 3), 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

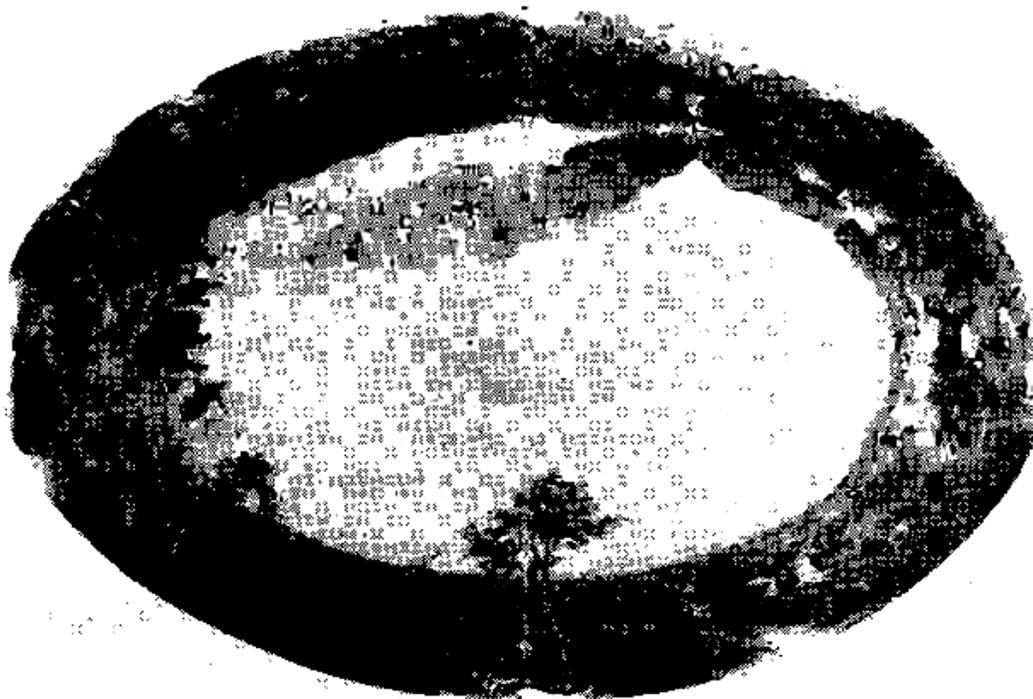


Figura 3. MARTIN TOVAR Y TOVAR. *Batalla de Carabobo*. 1884-1886. Oleo/tela, 26x13 mts. Palacio Federal. Col. Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas.



Figura 4. MARTIN TOVAR Y TOVAR. *Batalla de Carabobo*. 1884-1886. Oleo/tela, 26x13 mts. Palacio Federal. Col. Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas.

con los llaneros a la carga, la Legión Británica con el coronel Thomas Ildenton Ferriar a la cabeza en acción de ataque, la muerte del Negro Primero, (Fig. 4) la embestida de la caballería, la muerte de Manuel Cedeño y de Ambrosio Plaza y por último la carga final contra el ejército español en fuga. (Fig. 5) Todas las escenas fueron colocadas en el espacio cóncavo de la elipse de la cúpula, lográndose así un efecto de simultaneidad, aunque los hechos históricamente ocurrieron en verdad a diferentes horas; no obstante, la simultaneidad permite que la escena sea muy dinámica. (21)

Indudablemente, el propósito de la *Batalla de Carabobo* es el de un relato histórico, pero la representación del paisaje cobra capital importancia. Se diría que el efecto plástico fue logrado por la decisión de representar la llanura en toda su amplitud, y, por ende, de presentarle al espectador una visión

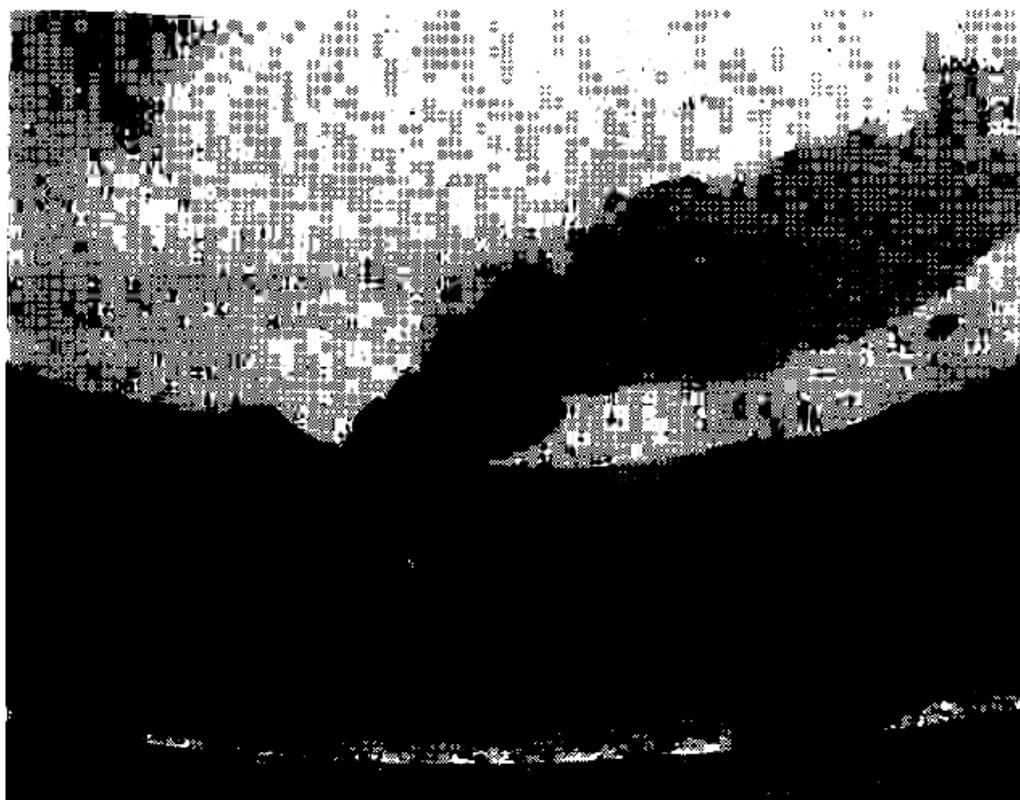


Figura 5. MARTÍN TOVAR Y TOVAR. *Batalla de Carabobo*. 1884-1886. Oleo/tela, 26x13 mts. Palacio Federal. Col. Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas.

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. (22) Posteriormente, en base a los mismos, el artista realizó dicho obra en un taller parisién, logrando plasmar el colorido y la luminosidad propia de la región representada. En la obra destaca un cielo límpido y brillante —característica poco común en la pintura venezolana 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 así los episodios de dicha contienda, pues, en conjunto, obedecen a una concepción romántica y neoclásica; se diría que los perso-

najes principales y sus particulares actitudes, muy expresivas y elocuentes, responden a los postulados de aquella escuela del romanticismo ejemplo de ello: la representación de la muerte de Cedeño y Plaza, cuyos caballos encabritados los dejan caer dramáticamente, o la muerte de Negro Primero (Fig. 4) yacente y en posición diagonal, resaltando visualmente por el rojo del uniforme. El equilibrio de la composición se logra por la colocación en los extremos del eje menor de la elipse de un árbol y la gran llamarada y por las masas de soldados en los extremos del eje mayor, lo que le otorgaría un cierto carácter neoclásico. (23)

El mencionado paisaje, vasto, amplio, sereno en toda su inmensidad, establece la unidad plástica-formal del combate. Podría decirse que hay una especie de contraste entre el intenso movimiento y fragor del primer plano, donde predomina el ocre de la tierra y los tonos oscuros, el verde opaco de la llanura, que funge de intermedio, y el azul del cielo claro y refulgente del plano superior. En la *Batalla de Carabobo*, Tovar y Tovar bien podría haber desarrollado la escena en el enfrentamiento de los patriotas y los españoles, tal y como lo hizo en la *Batalla de Boyacá* (Fig. 6) donde el combate cuerpo a cuerpo ocupa el primer plano y se extiende incluso 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. Obviamente, a diferencia de 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, ni simbólico como en el *Atlas* y *El Album*, sino algo real, producto de la observación directa del autor. Por la importancia de tal obra, tenía que ser así: un paisaje exacto y verosímil de la

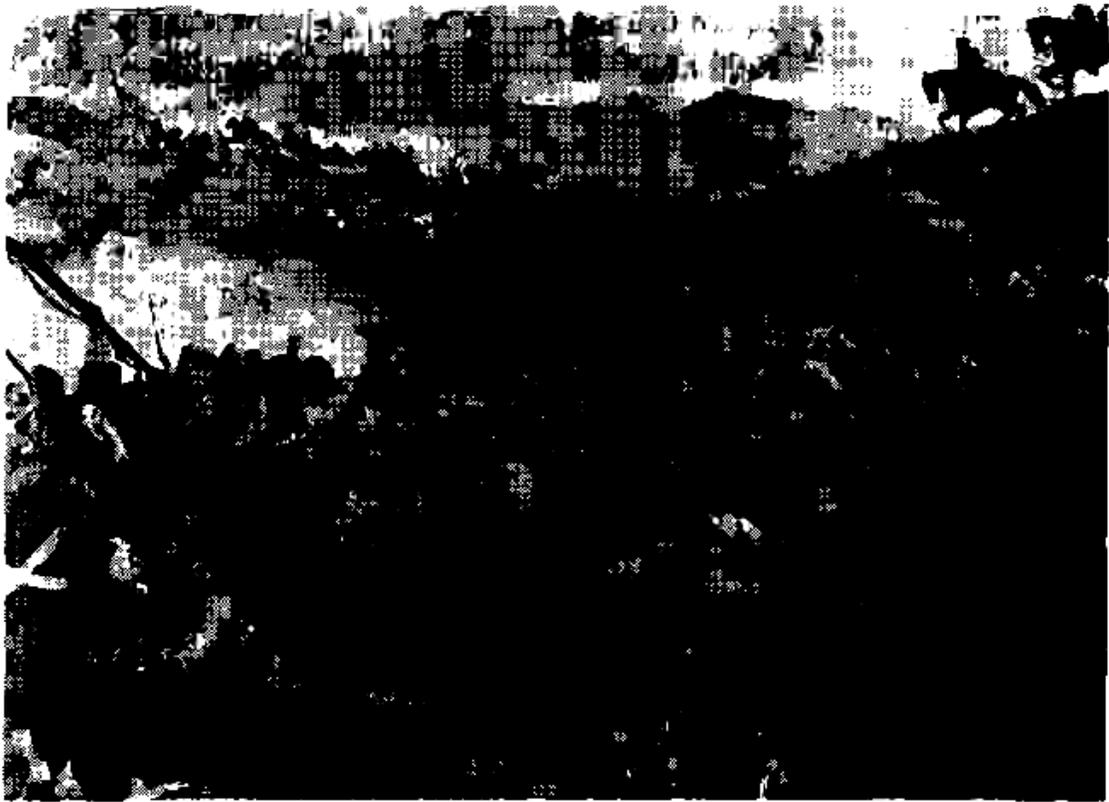


Figura 6. MARTÍN TOVAR Y TOVAR. *Batalla de Carabobo*. 1884-1886. Oleo/tela, 26x13 mts. Palacio Federal. Col. Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas.

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 ser objetivo y concreto, de fácil identificación geográfica, ya que, había de recordar, por siempre, a los venezolanos aquel hecho sucedido en el sitio de Carabobo. Este, se sabe, marca la expulsión definitiva del ejército español del territorio venezolano y el inicio de una era independiente en el país, por tanto de una nación soberana, aunque también determina 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, como

era común en la pintura oficial francesa a la cual Tovar y Tovar conocía bien, no habría alcanzado el éxito y la aceptación que ha merecido hasta el presente, porque no afectaba la sensibilidad del venezolano.

En la obra hay una exaltación del sentimiento nacionalista a través del paisaje, verdaderamente venezolano por la captación del color y la luminosidad local y por el símbolo nacional más significativo: la bandera, la cual sobresale, visualmente, por su gran tamaño y colocación en uno de los puntos más importantes de la composición, al lado izquierdo y en la parte inferior del eje menor de la elipse. Nuevamente la naturaleza y un símbolo republicano conforman la idea de lo nacional, la diferencia con las obras anteriores ya comentadas, estriba en que la *Batalla de Carabobo* se glorifica lo épico, la gesta patriótica se lleva a epopeya, tal como lo hizo el escritor Eduardo Blanco (1838-1912) con su obra *Venezuela Heroica* (1883). Podría decirse que no son las acciones civiles las decisorias sino las militares. Esto, quizás, sea demostrativo del autoritarismo que se fue gestando en la política venezolana, la *Batalla de Carabobo* corresponde a un encargo de Guzmán Blanco, autócrata que impone sus decisiones a un Congreso que no es similar a aquel de 1840 que autónomamente decide apoyar la decisión del Atlas.

La *Batalla de Carabobo* cumple una función propagandística en el sentido de difundir un mensaje, esto lo advirtió uno de los maestros del muralismo mexicano, David Alfaro Siqueiros, quien al observarla 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". (24) Aunque la obra no es un mural desde el punto de vista de la técnica, si lo sería por su colocación y por su intencionalidad.

Esta preferencia por lo épico se impone durante el guzmancismo. La mayoría de las obras que concursaron en la Exposición Nacional obedecían a ese carácter. El que Guzmán

Blanco tuviese dicha preferencia se debió, quizás, a dos causas: su particular personalidad afectada por la admiración, probablemente sincera, de las hazañas gloriosas de los héroes independentistas y porque era un representante de la ideología encarnada por los liberales, ya que era el líder máximo del Gran Partido Liberal Amarillo.

Tal manipulación de la historia se vincula a un proyecto de mayor alcance, cuyos artífices son un grupo de representantes de las clases económicamente dominantes del país. Al respecto, el historiador Germán Carreras Damas, en su obra *Venezuela: Proyecto Nacional y Poder Social*, cuando explica el conflicto entre lo nacional y lo regional 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 al proyecto nacional venezolano. (25)

De acuerdo al nombrado autor la fase de formulación del proyecto se ubica entre 1864 y 1877; esta etapa se corresponde a la del liberalismo triunfante, producto a su vez de la llamada Guerra Federal, coincidente con el Septenio. La fundamentación del proyecto requirió una nueva concepción del sistema jurídico-social y una serie de reformas político-administrativas. Estas expresan los logros de la Federación y ciertas conquistas populares, entre las cuales destaca el Decreto de Instrucción Pública, Gratuita y Obligatoria promulgado el 27 de junio de 1870.

Todo esto conlleva a la formación de una ideología que según el citado historiador Germán Carreras Damas significó:

... 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 prevalecer 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 al cultor heroico y la historia patria, como punto de apoyo de la segunda 'religión', confluyendo todos en la historia nacional. La conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar, en 1883, fue hábilmente aprovechado para estos fines. (26).

Coincidiendo con lo señalado por Carrera Damas en el período guzmancista se evidencia el apogeo del tema histórico. Sin embargo, es de hacer notar que en este mismo momento se inicia el deslinde de la historia y el paisaje, aun cuando la *Batalla de Carabobo* representa la culminación de dicho proceso, objeto de estudio del presente artículo.

## NOTAS

- (1) Entre los textos que abordan dichas temáticas se recomienda consultar: ESTEVA GRILLET, Roldán. *Guzmán Blanco y el Arte Venezolano*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986. (El Libro Menor, 107), FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. *Escenas Epicas en el Arte Venezolano del siglo XIX*. Julio-Septiembre 1992. Caracas: Autor, 1992 (Catálogo, 127); CALZADILLA, Juan y ERMINY, Perán. *El Paisaje como tema en la Pintura Venezolana*. Caracas: Compañía Shell de Venezuela, 1975 y GUERRERO RODRIGUEZ, Aura C. *Génesis y Evolución de la Pintura de Paisaje en Venezuela (1840-1912)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1994 (Tesis Doctoral).

- (2) Sobre la vida y obra del artista consúltese: 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, NUCETESARDI, José. *Carmelo Fernández*. Caracas: EDIME, 1968 (Colección Pintores Venezolanos, 9). BOULTON, Alfredo. *Historia de la Pintura en Venezuela* (Epoca Nacional. De Lovera a Reverón). Caracas: Editorial Arte, 1968. Tomo II.
- (3) Cfr. CALZADILLA, Juan. Carmelo Fernández. Aproximaciones. GALERIA DE ARTE NACIONAL. *op. cit.* p. 40.
- (4) *Ibidem*.
- (5) En el título se añade: Dedicado por su autor al 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.
- (6) *Ibidem*, pp. 1-2- Se respeta la ortografía original.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*.
- (9) 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.
- (10) Cfr. GONZALEZ ARNAL, María Antonia. La obra de artistas nacionales y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX. FUNDACION GALERIA DE ARTE NACIONAL. *Escenas Epicas en el Arte Venezolano del siglo XIX: Julio - Septiembre 1992*. Caracas: Autor, 1992. (Catálogo, 127), p. 16.

- (11) *Ibidem*, p. 12.
- (12) En el marco original de la obra *El Tumulto...* en el centro, con un vidrio pintado de negro y un adorno de caligrafía e inscripciones en hojilla de oro: "Dedicado a la Honorable Diputación Provincial de Caracas / Juan Lovera/ año de 1835"; en *La Firma ...* el marco de cedro de la obra tiene tres divisiones, en la parte baja los laterales con papeles escritos con caligrafía, bajo vidrio, la de la derecha: "Monumento/ Glorioso y Nacional/ que/ admirarán los siglos venideros / y que/ dedica con respeto y amor patrio/ al / Honorable Congreso / de/ 1838/ el ciudadano Juan Lovera". Cfr. DUARTE, Carlos F., *Juan Lovera. El Pintor de los Próceres*. Caracas: Fundación Pampero, 1985. pp. 78 y 87.
- (13) El historiador Alfredo Boulton explica que no todas las ilustraciones pertenecen a Fernández, como suele afirmarse. Cfr. BOULTON, Alfredo. *op. cit.* p. 119.
- (14) Sobre el paradero de estas obras Cfr. BOULTON, Alfredo. *op. cit.* y CALZADILLA, Juan *op. cit.* p. 31.
- (15) Cfr. SALVI, Adolfo. Nicanor Bolet Peraza. *Revista Shell*. Caracas: noviembre, 1952, N° 142, p. 27.
- (16) Sólo salieron unos pocos números desde el 1 de octubre de 1865 hasta abril de 1866. Cfr. DRENKOFF, Iván. *El arte de la Ilustración en la Imprenta Venezolana durante el siglo XIX*. Caracas: Congreso de la República de Venezuela, 1982. p. 51. El mismo autor indica que en *El Museo* también colaboró R. Lovera en la realización de los dibujos.
- (17) *Ibidem*.
- (18) En la Biblioteca Nacional de Caracas, en la sección "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. *Op. cit.* p. 56.

- (19) Cfr. CALZADILLA, Juan. Martín Tovar y Tovar. *Pintores Venezolanos*. Caracas: EDIME, s/f. TI. El autor indica que Tovar y Tovar también recibió clases en Venezuela del pintor Lebau. En relación a la influencia artística que recibió en España y Francia consúltese a GOSLINGA, Cornelis Ch. *Estudio Biográfico y Crítico de Arturo Michelena*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1967. p. 106.
- (20) El pintor Antonio Herrera Toro escribe una crónica sobre Martín Tovar y Tovar publicada en *El Cojo Ilustrado* el 1 de junio de 1894, en la cual expresa que el pintor se dedica "... á hacer lo único que en materia de arte le ofrecía el estrecho escenario de la capital de Venezuela: es decir retratos". *Loc. cit.* p. 207.
- (21) Cfr. CALZADILLA, Juan. *Op. cit.* p. 296.
- (22) *Ibidem*. María Antonia González Arnal en *Op. cit.* p. 62. dice "... el 28 de enero de 1884 Antonio Guzmán Blanco y Martín Tovar y Tovar recorren juntos el campo de Carabobo; en el trayecto los acompañó un viejo combatiente de la independencia de apellido Sandoval, quien le relató in situ, los momentos cumbres de la batalla y la ubicación de las tropas patriotas".
- (23) Este análisis difiere del realizado por María González Bernal en *Op. cit.* pp. 68-69.
- (24) *Ibidem*. p. 166. Aunque en la cita referida se indica mural, la obra es en realidad una pintura al óleo que fue adosada a la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Federal. Cfr. ZAWISZA, Leszek. *Arquitectura y Obras Públicas 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 dicha obra.
- (25) Cfr. CARRERA DAMAS, Germán. *Venezuela; Proyecto Nacional y Poder Social*. p. 144. Véase el capítulo "Sobre la cuestión regional y el Proyecto Nacional Venezolano en la segunda mitad del siglo XIX" donde el autor desarrolla estas ideas sobre la clase dominante. *Loc. cit.* pp. 143-177.
- (26) CARRERA DAMAS, Germán, *Op. cit.* p. 175.