

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

***Las “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico venezolano de finales
del siglo XIX (1880-1898)***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes,
Mención Artes Plásticas

Br. Angélica Beatriz Camerino Parra
C. I. No. 16 413 191
Tutor: Prof. (a): María Angélica García

Caracas, octubre de 2007.

A mis tíos Gioconda, José y Jorge.

In memoriam, dedico.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la profesora Janeth Rodríguez quien con su ayuda constante y su agudeza crítica estuvo siempre presente en el desarrollo de esta investigación, desde los primeros bosquejos del tema hace más de un año. También al profesor Roldán Esteva-Grillet quien siempre estuvo dispuesto a suministrar cualquier tipo de materiales bien bibliográfico o intelectual, que sirvieron para mejorar y profundizar los contenidos y los datos históricos que se expusieron en esta investigación. Debo hacer un reconocimiento especial a la atención que prestó la profesora Laura Malosetti Costa, cuyos planteamientos y muy sabios comentarios ayudaron a dar forma a muchas de las conclusiones a las que llegué al cabo de la investigación. De igual forma agradezco a Nelmy Requena y Dominique Vogler, quienes me brindaron los equipos utilizados para obtener muchas de las reproducciones que aquí utilizadas. Igualmente a Daniela Lanz por el material traído de París, además de imágenes sobre el tema que enriquecieron nuestro álbum documental y que jugó un papel crucial en mi investigación. A Marian Caballero por la información proporcionada sobre los coleccionistas de los cuadros de Herrera Toro. A los empleados de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, los de la Hemeroteca de la Universidad Central de Venezuela y el Cinap, quienes me permitieron entrar en contacto directo con muchos documentos fundamentales para nuestro trabajo, y me procuraron gran ayuda y suma paciencia, algo que va mucho más allá de sus labores diarias. A Fabiola Oramas del Museo Arturo Michelena por su afable trato. Mi principal agradecimiento es a María Angélica García cuyo compromiso con mi trabajo y conmigo fue mucho más allá de la labor como tutora. Y miles de gracias a muchos tantos que, bien por falta de memoria o por no romper con las pautas académicas, se quedaron al margen de este extenso agradecimiento.

Índice de contenido

Dedicatoria	II
Agradecimientos	III
Resumen	V
Introducción	VIII
Capítulo 1. Las figuras de carácter	1
1.1. <i>Realismo burgués y pintura de género</i>	1
1.2. <i>Retrato</i>	15
1.3. <i>Figuras de carácter</i>	30
Capítulo 2. Aproximación a la pintura venezolana de finales del siglo XIX (1880-1898)	48
2.1. Antecedentes (1870-1880).....	48
2.2. La educación artística recibida de Europa.....	61
2.3. Surgimiento de las <i>figuras de carácter</i> dentro del retrato pictórico en Venezuela (1880-1898).....	77
Capítulo 3. Las figuras de carácter en el arte venezolano de finales del siglo XIX	
3.1. Análisis de las obras.....	91
3.1.1. Cristóbal Rojas, <i>Personajes en la escalera</i> , 1886.....	91
3.1.2. Cristóbal Rojas, <i>La lectora</i> , 1890 ca.. ..	103
3.1.3. Arturo Michelena, <i>La vara rota</i> , 1892.	113
3.1.4. Antonio Herrera Toro, <i>Dos muchachas en el gabinete del artista</i> , 1889...123	
Conclusiones	137
Apéndice	143
Índice de láminas	157
Biblio-hemerografía	164

Resumen

Clasificar cuadros en el campo de las artes no es tarea sencilla. Es una labor que traspasa los límites de agrupar obras con características relativamente similares bajo una misma etiqueta. Existen redes intelectuales, de contenido, que subyacen a estas piezas y que deben ser consideradas al momento de crear una categoría adecuada que sirva para designarlas. Mejor aún, dicha denominación no sólo debe hacer referencia a los aspectos plásticos-formales de la pintura, también nos debe dar noticia sobre ciertos aspectos que la originaron, sus posibles significados e incluso sobre ciertas convenciones, rasgos ético-morales, religiosos e incluso filosóficos en los cuales ellas se arraigan.

Un ejemplo de lo mencionado lo hallamos a mediados del siglo XVIII, cuando comienzan a gestarse en la pintura europea unos intercambios entre sus variedades temáticas. A finales del siglo ya las transferencias entre la *pintura de género*, el *realismo burgués* y el *retrato* se habían realizado, y este último adquirió un carácter más “intimista”. De esta manera surge, no sin contradicciones y ambigüedades, eso que Galienne y Pierre Francastel denominan las *figuras de carácter*: representaciones de personajes aparentemente anónimos en su ambiente natural. La particularidad de éstos reside en que no son del todo gente ignota, en efecto, son, en su mayoría, conocidos del pintor (esposa, amigos, empleados, etc.) que acceden posar para él en escenas determinadas. Por las características que lo conforman, es incluido dentro del género de retrato como una de sus acepciones.

Dentro de la pintura venezolana hallamos casos representativos de este fenómeno. Pero, ¿cómo denominar estas obras? ¿Son en realidad piezas exponentes del *realismo burgués* en Venezuela? ¿Son *pinturas de género* o su calidad de retrato les procura un componente esencial que las hace separarse de las categorías mencionadas? ¿Son, en efecto, alguna especie de subgénero dentro del mundo del retrato? Para responder estas preguntas debemos hacer una revisión exhaustiva de ambos términos, y considerar alguno nuevo que nos permita esclarecer el lugar de estas grandes piezas, ricas como testimonio de una época. De tal manera, el objetivo principal de esta investigación girará en torno a determinar las características de las “figuras de carácter” en general, y su posible

aplicación a un grupo de obras propias de la producción pictórica venezolana de finales del siglo XIX.

Por tal motivo el siguiente volumen es un estudio profundo del uso y aplicabilidad a un grupo de obras venezolanas realizadas entre 1880-1898, del término “figuras de carácter”, creado para explicar un género pictórico europeo. Comprobamos que al trasplantar el calificativo la pintura venezolana, éste adquiere nuevas connotaciones y valores. Esto se debe a que nuestra galería visual en las artes se configura con el fin de generar imágenes que educaran moralmente al espectador. Sin embargo, estas obras poseen rasgos que nos permitieron hacer uso del calificativo “figuras de carácter” para denominarlas. Como es el caso de la carga simbólica y de contenido de todas estas escenas. Al igual que sus análogas europeas, estas obras venezolanas evidencian un gran desarrollo en el estudio pictórico de la figura humana y la capacidad de lograr un realismo excesivo; también en Venezuela asumen escenarios más íntimos, en los cuales la persona o grupo posan de manera más relajada y natural.

Por consiguiente, podemos incluir estas piezas dentro de esta corriente como una acepción del retrato pictórico en nuestro país. Son piezas que han sido consideradas hasta hoy día como representaciones de la “pintura de género” o del “realismo burgués” en el país, sin tomar en cuenta su calidad de “retrato” - “retrato” en sentido literal y metafórico: literal, porque, en efecto, las personas representadas son conocidas del pintor, como vimos; metafórico, puesto que son el reflejo fiel de las aspiraciones y convenciones cívicas de un grupo social perteneciente a un período específico (1880-1898)- y la importancia de otorgarle un lugar específico dentro de la historia del arte.

... el modo de clasificar cuadros o pinturas en tipos está lejos, como la mayoría de los modos habituales de clasificación, de ser tajante o estable, y se resiste a la codificación. Las líneas fronterizas se desplazan o se esfuman; nuevas categorías salen de continuo a flote, y los cánones de clasificación son menos claros que la práctica de ésta.

Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*

Al abordar el estudio del retrato del siglo XIX uno se encuentra frente a problemas sensiblemente diferentes a los que se han encontrado (...). No se trata simplemente de la originalidad de la época en relación con las otras, sino de ruptura total de las formas de aproximación y de un planteamiento final que pone en duda la noción misma de retrato.

Galiene y Pierre Francastel, *El retrato*

Una de las transformaciones más radicales que afectaron las artes visuales en América Latina luego de la independencia fue el desarrollo de un nuevo tipo de práctica pictórica que cambió el propósito y función de las imágenes. Definido por un nuevo empirismo, una supuesta objetividad en la forma de descripción visual emergió para suplantar los espacios ficticios de la pintura colonial.

Natalia Majluf, *Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*¹

¹ “One of the most radical transformations to affect the visual arts in Latin America after independence was the development of a new kind of pictorial practice that changed the purpose and function of images. Defined by a new empiricism, a supposedly objective form of visual description emerged to supplant the fictional spaces of colonial painting”. Traducción nuestra

Introducción

Lo que yo pretendo no es multiplicar las patrioterías, ni exigir ni mantener nuevas fronteras, sino llamar la atención sobre la naturaleza heterogénea del arte.

Svetlana Alpers

La idea que le dio origen a este trabajo consistía en un estudio sobre la producción retratística venezolana de finales del siglo XIX, haciendo gran énfasis en la influencia y el apego que dichas obras tenían a los patrones europeos. Posteriormente, al indagar sobre el tema, hallamos en el libro de Galiene y Pierre Francastel su propuesta sobre las “figuras de carácter” como una de las acepciones del género, dentro de la línea del “retrato realista”. Al lograr precisar y comprender las características fundamentales de la subcategoría, entendimos la importancia de la misma para la producción pictórica en general y para la venezolana en particular. La tarea que nos quedaba por realizar, era la de descubrir patrones presentes en las obras seleccionadas que concordaran con dicha descripción, y así comprobar qué tan pertinente encontrábamos el uso de un término creado para explicar una realidad meramente europea, dentro campo de la pintura venezolana.

Por tanto, nos planteamos como objetivo fundamental fabricar una teoría coherente y argumentada apropiadamente, que ayudara a explicar el surgimiento y función en nuestro contexto de unas obras que tienen una gran carga simbólica y de contenido, así como a comprender la sociedad y la cultura de la Venezuela decimonónica dentro de la cual fueron producidas. Posteriormente, delimitamos algunos puntos específicos desarrollados con precisión en esta investigación, y nos guiaron en nuestro objetivo principal: determinar las características de las “figuras de carácter” a través de un grupo de obras de la producción pictórica venezolana de finales del siglo XIX. El período escogido para este estudio es la etapa comprendida entre 1880-1898, puesto que es a partir de 1880 cuando se vigoriza en Venezuela el desarrollo profundo del área cultural², se consolida un

² Roldán Esteva-Grillet, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, p. 96

auge del mecenazgo oficial y se otorgan becas para que artistas e intelectuales se dirijan a Europa a fin de continuar su instrucción.

Sin embargo, entendimos que para poder llevar a cabo todo este sumario es importante hacer un inciso y empezar por lo más básico: discutir la noción de *género* mismo. Según el diccionario de la *Encyclopedia of world art* este término significa: *conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes, también es una palabra francesa que significa tipo, clase o variedad*. Por consiguiente podemos inferir que el “género” es un término que permite clasificar dentro de una misma categoría ciertas obras que compartan aspectos comunes entre ellas, fácilmente identificables. El significado de esta palabra en otros idiomas -como es el caso de *genre* que se escribe igual en inglés, el ya mencionado francés y el alemán-, se mantiene invariable: es igual de ambiguo, impreciso e insondable que el de su homólogo español.

A través de este pequeño esbozo podemos vislumbrar el terreno inestable dentro del cual irrumpiremos. La determinación de géneros en pintura es un campo sumamente confuso, con barreras increíblemente borrosas y, por lo general, fácilmente quebrantables. Por tal motivo, sólo expusimos los aspectos más interesantes sobre esta discusión sin profundizar demasiado en ellos. Primero porque consideramos poco provechoso ahondar en una discusión sin solución visible; segundo, porque más nos interesa exponer todas las teorías generadas alrededor de este problema y dejarlas abiertas a debate.

En este sentido, Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte* afirma: *Entender un término no es una condición previa –a menudo puede ser su consecuencia- de aprender cómo aplicar el término y sus compuestos*³. Si consideramos la forma cómo se desarrolla esta investigación nos percatamos de la certeza de dichas palabras. A través de la estructura de este trabajo observamos lo intrincado que resulta establecer conceptos, definirlos, caracterizarlos, puntualizar sus acepciones y luego trasplantarlos a un contexto ajeno al cual surgieron. En el primer capítulo, *Las figuras de carácter*, se hace presente el valor y peso de la aseveración de Goodman. El lector puede apreciar

³ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 41

el esfuerzo que acarrea aplicar el término y sus compuestos, explicar su origen, su sentido, en comparación al que compete a develar su significado.

Dicha dificultad fue uno de los principales alicientes para llevar a cabo el presente trabajo, aunado a las siguientes palabras de Aleska Celebonovit, quien con respecto a este tipo de obras afirma:

Nadie ha tenido mayor interés en el contenido ideológico de estos trabajos, y ellos constituyen un documento irremplazable para estudiar el pasado y sus relaciones con el presente. (...) Debemos ir más allá y mostrar que existen sistemas creativos en estas obras por medio de los cuales se ha desarrollado un estilo. Debemos, entonces, decidir si estas obras son el resultado de ejemplos azarosos o parte un fenómeno condicionado⁴.

Por tal motivo, es importante señalar que la presente investigación, *Las "figuras de carácter" dentro del retrato pictórico venezolano de finales del siglo XIX (1880-1898)*, es el primer intento que se hace por abordar el tema de esta subcategoría aplicado a la pintura decimonónica venezolana. El único antecedente inmediato y fundamental sustento teórico de este trabajo es la propuesta realizada por Galienne y Pierre Francastel en su libro *El retrato*, quienes son los padres y creadores de este calificativo. Las demás fuentes que se utilizaron para la construcción de este proyecto tuvieron como función reforzar la propuesta de los autores mencionados, además de proporcionarnos las herramientas necesarias para sustentar el armazón del aparato crítico.

Como veremos en el primer capítulo, discutimos los conceptos de "realismo burgués", "pintura de género", "retrato" y "figuras de carácter", hasta llegar al punto de cuestionar su calidad de "género" en sí misma, igualmente se hizo un intento por delinear de manera sucinta las características de cada uno de ellos. Así mismo cada término fue relacionado a contextos definidos que revelaron el sentido de su aparición y el por qué se les ha conferido a dichas obras, a lo largo del tiempo, ciertas connotaciones simbólicas o de contenido. En el segundo capítulo, *Aproximación a la pintura venezolana de finales del siglo XIX (1880-1898)*, se identificó los factores socio-culturales que condicionaron la educación y

⁴ "Nobody has taken any interest in the ideological content of these works, and yet they constitute an irreplaceable document for studying the past and its links with the present. (...) We must go further and show that there are creative systems in these works in which a style has developed; we must then decide whether these works are random examples or part of a conditioned phenomenon", Aleska Celebonovit, *Some call it kitsch, masterpieces of the bourgeois realism*, pp. 14, 20

la producción artística de la Venezuela decimonónica, si bien para lograr este cometido debimos considerar un período más extenso al propuesto en nuestra investigación: de 1870 a 1898.

Muchos aspectos de dicho contexto –datos históricos y otras referencias– fueron omitidos, no por carecer de interés sino porque se consideraron poco relevantes para el desarrollo de este trabajo. Sólo se tomaron en cuenta aquellos realmente determinantes: es el caso de algunos reseñas de exposiciones o juicios críticos publicados en periódicos o novelas en Caracas durante el período mencionado, donde ubicamos los valores plásticos utilizados por los intelectuales del momento que fungían, en ocasiones, el rol de críticos de arte para analizar las obras exhibidas. Esto con el fin de resaltar las diversas influencias europeas a las que estuvieron sometidos escritores y artistas venezolanos, para así exponer mejor la mentalidad imperante en el período, a la cual se integraron las “figuras de carácter” como retrato pictórico.

Con un fin similar revisamos los elementos que compusieron la educación recibida por los artistas venezolanos en las academias y talleres europeos, además de su influencia en la producción pictórica venezolana. Aunque no fuimos exhaustivos en este aspecto, intentamos demarcar al máximo aquellos valores que los artistas venezolanos utilizaron ya de vuelta en su terruño, con el fin de exaltar eficazmente en sus obras lo valores nacionales. Por tal motivo destacamos el carácter “ ecléctico ” de estos pintores, pues ellos se sirvieron de lo que consideraban más apropiado de su formación para crear piezas dignas de ser exhibidas dentro y fuera del país, y que les permitió hacer gala de las capacidades intelectuales y técnicas desarrolladas.

El tercer capítulo, *Las figuras de carácter en el arte venezolano de finales del siglo XIX*, analizamos aquellas obras de la pintura venezolana finisecular consideradas máximas representantes de las “figuras de carácter” en nuestro país. Labor a través de la cual determinamos a qué respondieron este tipo de trabajos dentro y fuera del contexto venezolano, qué tipo de connotaciones adquieren las piezas a la luz de la sociedad venezolana -aspectos simbólicos, plástico-formales, inclusive didácticos. Dichas piezas fueron seleccionadas de los

catálogos de obras de Antonio Herrera Toro, Cristóbal de Rojas y Arturo Michelena.

Sabemos que el factor “función” de una pieza es de suma relevancia para este tipo de estudios, y en conjunto a los elementos ya mencionados se realizó dichos estudios de casos. Para esto fue necesario combinar varias metodologías de análisis: como la sociológica –con el fin de relacionar las obras a su contexto y comprender su concepción-, la biográfica –identificar las influencias y características propias de los artistas-, la plástico-formal –observar los elementos de composición-, y la iconológica –descifrar las simbologías de los cuadros y sus contenidos éticos. En definitiva, aplicamos el tercer nivel de interpretación que expone Edwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*:

Significado intrínseco o contenido. Se le aprehende reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por una personalidad y condensados en una obra [...] estos principios se manifiestan mediante (y por lo tanto arrojan luz sobre) los “métodos de composición” así como la “significación iconográfica”⁵.

Sin embargo, con las obras objeto de análisis se presentaron una de las tantas dificultades halladas a la hora de llevar a buen término esta investigación, principalmente al momento de localizarlas. Nos referimos específicamente a *Personajes en la escalera* de Cristóbal Rojas, de la cual no hallamos una reproducción a color, hecho que no entorpeció ni frustró en absoluto nuestro análisis pero que muy probablemente lo hubiera enriquecido. De la misma manera lo hubiese fortalecido poder observar el cuadro directamente. Lo positivo de esto es que las reproducciones halladas de las obras estaban muy nítidas y pudimos servirnos de retratos y otras piezas vistas *in situ*, para ratificar y corroborar nuestras teorías. Este punto es de suma importancia pues los cuadros serán aquí utilizados como fuentes primarias.

Por tal motivo es prudente señalar que el presente trabajo es de carácter teórico y documental, ya que indaga y confronta de forma profunda y ordenada un problema específico de la pintura venezolana del siglo XIX, por medio de diferentes fuentes que fueron recaudadas durante más de un año. Es teórica

⁵ Edwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 40-41

porque existe un número considerable de bibliografía por medio de la cual se armó el *corpus* principal de este trabajo. Es documental, no sólo porque en ella se trabajó con un grupo considerable de fuentes primarias impresas, también porque fueron consideradas las propias obras de arte como “fuentes primarias” de carácter visual:

Las artes visuales son tan importantes para los humanistas e historiadores de la sociedad como cualquier otro material original. El retrato es un caso especialmente significativo. Un retrato es un documento primario sobre la conducta y el entorno de un hombre⁶.

Así, el retrato del siglo XIX puede considerarse, más que en cualquier otro siglo, como un auténtico documento social, ya que revela tanto aspectos relacionados con la moda, las costumbres y las actitudes sociales, como los nuevos “tipos” humanos que conforman esa sociedad⁷.

Fueron los mismos retratos de la época los que nos ayudaron, en parte, a reconstruir los componentes socio-culturales de la Venezuela decimonónica; también fueron gran sustento visual aquellas piezas utilizadas para ilustrar el estudio sobre las “figuras de carácter” producidas dentro y fuera del territorio venezolano. Más que cualquier otro documento escrito, fueron estas imágenes las que nos permitieron comprobar la correspondencia entre los retratos originales y la participación de los personajes en las composiciones de las “figuras de carácter”.

También resultó complicado encontrar trabajos especializados sobre el estudio de los géneros en pintura. Para rastrear las fuentes primarias no hubo mayor dificultad, es muy sencillo servirse de ellas pues existen diversos medios para esto: la Hemeroteca Nacional, el Cinap, el Archivo Nacional, etc. Sin embargo, la bibliografía venezolana sobre la pintura del siglo XIX no es tan abundante como desearíamos y los temas tratados por dichos libros no concordaban a cabalidad con el tema de esta investigación. De manera que fue complicado conseguir trabajos que relacionaran la cultura, la política, la economía y lo social con la producción pictórica del país.

Por tal motivo, nos servimos de trabajos como el de Ángel Cappelletti, Mirla Alcibíades y Colette Siwka para armarnos un panorama cultural específico, y

⁶ Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*, p. 319

⁷ Carolina Pérez, *De cara al retrato. Pintura europea en las colecciones Museo de Bellas Artes de Caracas y Museo Nacional de la Habana. Siglo XVI al XIX*, p. 19

luego unificar estos contenidos con algunos supuestos sobre las artes en Venezuela propuestas por Juan Calzadilla o Carlos Silva, entre otros. Para lograr tal cometido seguimos estructuras metodológicas similares a las utilizadas por la Dra. Laura Malosetti Costa y Eric Hobsbawm, quienes en sus respectivos estudios –fichados en la bibliografía de esta investigación- se sirven de procedimientos efectivos que crean una línea coherente entre diversos aspectos, como es el caso aquí de las artes hermanado a lo social, cultural, político y económico.

Cada uno de los puntos expuestos con anterioridad fueron aquellos que conforman el esquema definitivo de este trabajo. Al esclarecer y definir cada uno de ellos concretamos el contenido general de este volumen en tres capítulos que mantienen una línea discursiva coherente. Por medio de la cual desarrollamos una teoría contextualizada tanto en su marco original europeo –Francia, específicamente-, para luego trasladarla a nuestro continente donde analizamos la pertinencia de su uso a través del estudio de cuatro casos presentes en la pintura venezolana de finales del siglo XIX (1880-1898).

En definitiva, esta investigación la consideramos relevante pues apunta a un tema de interés en la revisión e interpretación del arte venezolano decimonónico. Estudiamos a fondo esa relación simbiótica que se establece entre las obras pictóricas y el contexto dentro del cual surgen, en el sentido de que las primeras explican muchos aspectos a veces ocultos de lo segundo. Y que, a la inversa, existen muchos factores propios de un contexto determinado que impulsan y condicionan la producción de muchas obras. Además comprobamos que sin la existencia de esta relación ninguno de los dos aspectos se explicaría por sí solo, al menos no en forma completa o clara, y cómo se evidencia dicha dependencia en el arte venezolano decimonónico.

Capítulo 1. *Las figuras de carácter*

1.1. Pintura de género y realismo burgués

Los géneros en pintura surgieron tras la necesidad de agrupar los cuadros en las exposiciones anuales que realizaba la *Academia de Bellas Artes* de París, institución creada en 1648, en los salones del Louvre⁸. La primera de estas exhibiciones tuvo lugar en 1673. Este acontecimiento se hizo costumbre en la institución pues era la mejor manera, o la única, que encontraron para hacer conocer la producción de sus alumnos entre *el público aficionado*⁹. Uno de los primeros intelectuales con cierta afición hacia el arte, específicamente hacia la pintura, que teorizó por primera vez las categorías existentes en la pintura y las colocó por escala en cuanto a su importancia para el momento, fue el francés André Felibien (1619-1695) a finales del siglo XVII.

Quizás la creación-producción de dichas categorías fue deliberada. Sin embargo, es importante señalar que este afán sólo procuraba cubrir la necesidad de organizar las obras en una sala. Los intelectuales –como en el caso de Felibien-, no se interesaron por el carácter conceptual que arraigaban las obras que catalogaron. Lo importante es que en cierto punto de la historia del arte, las barreras que separaban dicha categorías se hicieron borrosas y sus límites poco definidos. También podría ser que desde un principio la concepción de dicha clasificación estuvo mal elaborada o definida. Por tal motivo, es de nuestro principal interés aclarar los términos “pintura de género” y “realismo burgués”, sus diferentes acepciones, características y origen. De forma que no sólo nos sea posible vislumbrar a cabalidad el contenido de cada uno de estos géneros, sino, de igual manera, aclarar en qué punto se mezclaron sus formas y cuáles de ellas –unidas algunas propias del retrato- dieron como resultado las “figuras de carácter”.

⁸ Jacques y François Gall, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, p. 178

⁹ *Ibidem.*, p. 175

Empezaremos por estudiar la “pintura de género”, su significado, y las posibles semejanzas y diferencias con el “realismo burgués” –género éste con el cual se tiende a confundir. Puede que a primera vista no exista algún tipo de relación entre lo expuesto y nuestro objetivo fundamental, pero si se dejara algún cabo suelto en este primer apartado, podemos asegurar que serán coherentemente retomados en los apartados posteriores.

Ahora bien, el término “pintura de género” alude a todas aquellas obras de pequeño o mediano formato, de carácter narrativo o anecdótico, que encarna escenas de la vida cotidiana, bien sea las costumbres de una sociedad, labores diarias o de trabajo, personajes populares, interiores o tabernas¹⁰. Esta categoría no restringe su repertorio visual a una clase social específica, todo lo contrario, los artistas exponentes de este género tratan de escoger indistintamente pequeños grupos de lo que ellos consideraban como “representantes típicos” de conjuntos sociales más amplios¹¹. Varios autores, entre los cuales encontramos a Max Friedlieder, Jakob Rosenberg y Seymour Slive, entre otros, incluyen las “naturalezas muertas” como parte de esta categoría pictórica¹².

Podemos pensar que este hecho se deba a que los máximos representantes de este género solían incluir unas muy elaboradas y pormenorizadas naturalezas muertas dentro de las composiciones, como parte inanimada o sugestiva de los rasgos del retratado en sus cuadros. En una obra emblemática como *La lechera*, c. 1658, de Johannes o Jan Vermeer (1632-1675) [ilustración no. 1], podemos detallar la forma en que fue concebido el jarrón que sostiene la mujer, o la manera como fueron representados y dispuestos sobre la mesa los demás alimentos y utensilios; inclusive podemos imaginar que el uso de la “naturaleza muerta” dentro de la obra como recurso meramente plástico¹³ o en su posible relación con alguna simbología sobre la abundancia.

¹⁰ Gordon Bailey Washburn, “Definition of the concept ‘genre art’”, en *Encyclopedia of World art*, pp. 81-82

¹¹ Peter Burke, *Visto y no visto*, p. 152

¹² Ver: Max Friedlieder, *El realismo en la pintura del siglo XVII*, p. 33 y Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Arte y arquitectura en Holanda (1600-1800)*, p. 172

¹³ No intentamos decir que las “naturalezas muertas” fueron usados como meros recursos plásticos ni nada parecido. Está comprobado que es un género importante que poseía convenciones propias para la representación. Sólo que pudo haber sido incluida por los artistas dentro de obras de otra categoría con el fin de lograr, por ejemplo, una armonía en la composición.



-detalles-

Ilustración no. 1, Johannes Vermeer, *La lechera*, ca. 1658

Por tal motivo, no creemos que los autores mencionados se refieran específicamente a las “naturalezas muertas” en su condición de género particular, o en su calidad de acepciones de la “pintura de género”, como sí lo son las imágenes de tabernas o de interiores. Pues, como lo expresa la teoría de Jacques Dupont y François Mathew, la incorporación de los bodegones dentro de las composiciones de las escenas se pueden concebir como una especie de representación material, que personifica el carácter del individuo: *una especie de diálogo surge entre sujeto inanimado y los personajes [...] donde objetos y figuras participan de la misma vida paralizada por la luz*¹⁴. Dupont y Mathew incorporan así en el análisis de este tipo de obras un aspecto casi metafísico que va más allá de lo meramente simbólico en sí mismo¹⁵.

¹⁴ “Thus a sort of dialogue arises between the inanimate subjects and the personages [...] objects and figures participate in the same life instilled by the light”. Jacques Dupont y François Mathew, *The seventeenth century. The new development from Caravaggio to Vermeer*, p. 99. Traducción nuestra

¹⁵ ...a penas se permite sugerir la vida de sus personajes a través de algún mueble o discretas naturalezas muertas, [“...à peine se permet-il de suggérer la vie de ses personages par quelque meubles et de discrètes natures mortes”], Bernard Dorival, *La peinture française*, p. 125. Traducción nuestra

De manera que, para no incurrir en errores sobre cuáles son los tipos de la “pintura de género” explicaremos primero algunos de ellos, aquellos más relevantes para la posterior comprensión de las características de las “figuras de carácter”. Una de las acepciones de la “pintura de género” fueron las escenas de tabernas, donde se mostraban las costumbres de las clases campesinas en su medio. Gozaron de amplia práctica por parte de varios artistas holandeses y flamencos del siglo XVII. Las clases bien estantes de la época no aprobaban este medio de distracción que tanto gustaba a los de bajos estratos. Es por esto que muchos autores consideran que estas obras eran realizadas como críticas directas a los vicios de las clases bajas, pues la pintura de estos países tenía como fin fundamental exaltar los valores de una sociedad, por lo que también debía crear un espacio en ella para poder plasmar sus denuncias contra alguna falta de los mismos¹⁶.



Ilustración no. 2, Adriaen van Ostade, *Campesinos en el interior de una taberna*, 1673

Ejemplo de esto lo hallamos al observar una obra como *Campesinos en el interior de una taberna* (1673) [Ilustraciones no. 2] de Adriaen van Ostade (1610-1685). Ostade es un pintor reconocido por haber dedicado gran parte de su obra a la representación aldeanos, lo cual nos inclina a pensar que sentía cierta simpatía por el estilo de vida de estas personas. Sin embargo, percibimos cierto aire de denuncia en esta obra, quizás por ese aspecto tosco e incluso grotesco que le confiere a sus formas o porque esta escena da muestras de un comportamiento “indecoroso”: cuerpos insanos y demacrados se encuentran bebiendo sin ningún reparo, las mujeres encima de los hombres, todos ebrios. Esta pieza es la

¹⁶ Aleska Celebonovit, *Some call it kitsch, masterpieces of the Bourgeois Realism*, p. 128

representación de cómo las personas malgastaban sus escasos fondos en trivialidades y diversiones fugaces.

Así mismo, dentro de los diferentes “tipos” de “pintura de género” encontramos las imágenes de las labores diarias e interiores. Fueron representadas en gran medida por artistas como el ya mencionado Vermeer y algunos de sus contemporáneos, quienes se deleitaban reproduciendo escenas cotidianas. Estas obras eran de carácter moralizante, intentaban ser el fiel testimonio de prácticas sociales comunes, además de resaltar la estructura y bienestar de sus calles¹⁷. Prueba de ello es *Vista de una calle de Delft* (1658 ca.) de Vermeer [ilustración no. 3]. El artista hecha un vistazo a un pedazo de acera donde dos mujeres relativamente distanciadas se encuentran realizando diferentes tareas, en una calle limpia y tranquila. Una se encuentra sentada en la puerta de su casa cociendo, otra está lavando algún objeto dentro de un barril en el interior de un pasillo.

Otra de las acepciones de este género está compuesta por la representación de “personajes populares” y a su vez anónimos. Estas imágenes se hicieron frecuentes dentro del género, y no hallaron barreras geográficas o ideológicas¹⁸. Lo importante en ellas era resaltar a través el carácter particular, autóctono de la región o Estado. El pintor español Diego de Velázquez (1599-1660) conserva en su larga lista de obras una pequeña colección de cuadros con dichas figuras. Un ejemplo perfecto de esta clase de trabajos lo hallamos en el cuadro titulado *El aguador de Sevilla* (1619- 20) [ilustración no. 4], donde su artífice dibujó la efigie de un hombre conocido en su pueblo por la labor que desempeñaba. Michelangelo Caravaggio (1573-1610) fue otro de los pintores que gustaba de representar este tipo de obras –quizás por su búsqueda desmedida de verismo-; incluso, un siglo después, el artista francés Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) se realizó algunas piezas de este estilo.

En este sentido podemos ver cómo, dentro de este género pictórico, ganó gran relevancia el carácter “íntimo” en las representaciones. No sólo lo afirmamos por la existencia de escenas de interiores de casas o patios, también porque al

¹⁷ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 65

¹⁸ Philippe Daudy, *El siglo XVII*, p. 32, tomo I

mostrar imágenes de las labores diarias y costumbres cotidianas proliferó la exposición de elementos intrínsecos a una sociedad que aspiraba la elevación de sus valores éticos, y esto también se relaciona con lo autóctono, lo propio de una región. Los tipos de “pintura de género” que hemos expuesto nos interesan menos en su posible relación con el desarrollo de las “figuras de carácter”, que en las connotaciones que conferidas a estos modelos cuando son trasplantados al continente latinoamericano. De él devino el conocido “costumbrismo”, que exaltaba las figuras y tradiciones del terruño. En este punto sí nos interesan dichos esquemas; pues, es a través de estos cuadros “costumbristas” que surgió en nuestro territorio una conciencia que posteriormente permitió la aparición de las “figuras de carácter” en la pintura venezolana.



Ilustración no. 3, Johannes Vermeer
Vista de una calle de Delft, 1658



Ilustración no. 4, Diego de Velázquez,
El aguador de Sevilla, h. 1619- 20

Todavía no se tiene muy claro el momento preciso en que se aplicó por primera vez el compuesto “escenas de género” o “pintura de género” en la historia del arte. Peter Burke encuentra los orígenes de su empleo a finales del siglo XVIII¹⁹, pero Jakob Rosenberg y Seymour Slive ofrecen un estudio mucho más profundo sobre estos umbrales:

Es curioso que la mayoría de las lenguas europeas utilicen la palabra francesa “genre”, y en español se use “género”, que significa modo, especie o clase, para clasificar el tipo de pintura que representa escenas de la vida

¹⁹ *Ibidem.*, p. 143

*cotidiana. No se ha determinado con precisión cuándo y cómo llegó a hacerse corriente este uso particular. Diderot todavía discute la definición correcta de la pintura de género en su “Essai sur le peinture”, publicado en 1796, y, aún en 1846, el autor de la traducción inglesa del “Handbuch der Geischchte der Malerei” de Kugler, que constituye uno de los primeros estudios extensos de la pintura holandesa, sigue creyendo necesario disculparse por utilizar un término que es “en realidad más negativo que positivo, y que se aplica generalmente a las obras de pequeño formato que no encajan en una categoría definida”.*²⁰

Quizás sea por ello que Denis Diderot denominó a este tipo de pinturas *composiciones mudas*²¹. Por su parte, los ingleses a mediados del siglo XVII las llamaron *drolleries*²², vocablo francés que significa algo “curioso” e incluso “gracioso”, lo cual nos permite observar la apreciación que sobre ellas tuvieron los británicos de la época. Sin embargo, los holandeses del siglo XVII, máximos exponentes y representantes de este tipo de pinturas, aunque no utilizaron ningún tipo de calificativo específico para designarlas, cuando deseaban referir alguna de estas obras simplemente las describían²³. Queda en evidencia, considerando lo anterior, los diferentes grados de estima que cada nación le profesó a este tipo de obras.

Para los holandeses del siglo XVII estos “cuadros de género” fueron la materialización de la “piedra angular” de su pensamiento filosófico y ético. Sus nuevas creencias religiosas –nos referimos al protestantismo, cuya ontología no distaba mucho de la cristiana salvo por la modificación de ciertos preceptos a la luz del humanismo²⁴–, se prestaron fácilmente para incorporar dentro de su renovado imaginario visual estas imágenes de la vida cotidiana, sin dejar de lado los normas moralizantes y éticas intrínsecas a ellas²⁵. Se podría decir que estos cuadros fueron la vía que ellos encontraron para educar al espectador en cuanto a la moral y los valores. Debemos mantener presente esta función pedagógica de las obras, pues fueron elementos como estos los que se traspasaron al retrato en su calidad de “figura de carácter”.

²⁰ Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Op. Cit.*, p. 168

²¹ Claire Gay, *El siglo XVIII*, p. 24

²² Alejandro C. Pellicer, *La pintura inglesa*, p. 56

²³ José Silva, *La pintura holandesa*, p. 75

²⁴ Philippe Daudy, *Op. Cit.*, p. 11, tomo II

²⁵ Max Friedlider, *Op. Cit.*, p. 21

Por otra parte, es importante resaltar que si bien fue en Holanda donde surgieron este tipo de cuadros, y si bien los ingleses del siglo XVII percibieron estas piezas como simples *drolleries*, esta nueva temática en la pintura – en especial su estética y sus tipos- fue practicada posteriormente por varios artistas en Francia durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, no aseveraremos que los franceses trataron de conservar la carga moralizante que se escondía tras estas imágenes²⁶. Pero es un hecho que a partir del siglo XVIII el desarrollo de la burguesía jugó un papel determinante para el impulso de este tipo de obras, ya que este grupo social prefería ser representado en toda su magnificencia.

Gracias a este empuje económico, los burgueses se consolidaron como nuevos “mecenas” del arte, pues ofrecieron a los pintores *modelos femeninos y clientela*²⁷. Experimentaron gran fruición ante el “verdadero realismo” en términos de veracidad y verosimilitud, sin “adulaciones”²⁸. Los cuadros que más gustaron fueron las escenas elegantes, representaciones de desayunos o cenas, aquellos elementos de la vida cotidiana que los mostraba en todo su esplendor²⁹. Este nuevo deleite por representar los momentos intrascendentes de forma enaltecedora devino en lo que hoy conocemos como “realismo burgués”: género pictórico que refiere a todas aquellas obras cuyo tema hace alusión fiel a las costumbres, modas y gustos particulares o comunes de una clase social específica: la burguesa³⁰.

*En el transcurso de su vida diaria, estos grupos hicieron tal muestra de su concepción del mundo que sus valores morales se convirtieron en la base que sostiene a este tipo de pintura. La dirección e importancia de estos cuadros está profundamente ligada a su “rol” social, y no es difícil entender por qué fue tan apreciada en su momento, pues les procuraba imágenes reconocibles de ellos mismos*³¹.

No podríamos precisar en qué momento de la historia del arte se volvió frecuente el uso de esta palabra compuesta: “realismo burgués”, que denomina

²⁶ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 144

²⁷ *Ibidem.*, p. 31

²⁸ Claire Gay, *Op. Cit.*, p. 30

²⁹ Pilippe Daudy, *El siglo XVII*, p. 41, tomo II

³⁰ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 13

³¹ “In the course of their daily life, these groups made such a flagrant display of their conception of the world that their moral values became in a very real way the hallmark of the painting they supported. The direction and importance of this painting where therefore closely link to its social role and it is not difficult to understand why it was so highly appreciated by the people of the time, for it provided them with a clearly recognizable picture of themselves”. *Idem*, Traducción nuestra.

este tipo de pinturas, a pesar de su aparente “definición”. Ya habíamos señalado con respecto a la “pintura de género” que los holandeses del siglo XVII no tenían una denominación precisa para este tipo de obras, y apelaron a la descripción del cuadro cuando querían evocar alguna imagen conocida. También resaltamos que el uso del combinado “pintura” o “escenas de género” se hizo común a partir del último cuarto del siglo XVIII. Este seguimiento no se podría llevar a cabo con respecto al término “realismo burgués”.

No logramos precisar en qué momento se empezó a utilizar el término para denominar este nuevo tipo de pinturas. Puede que, como ha ocurrido en otros casos de la historia del arte, se haya trasladado un calificativo literario para designarlas. Tampoco encontramos en críticas del siglo XIX algún indicio que nos indicara si ya para la época se estilaba llamar a estas obras de esa manera, lo cual nos indica que probablemente se trate de una invención del siglo XX. La historiadora del arte española Inés Monteiro, en un estudio sobre los orígenes del “realismo burgués” en la pintura, afirma no tener información precisa sobre sus inicios. Sin embargo alega que este género se caracterizó por ser mucho más “intimista” e interesado en representar todos los detalles del mundo físico, tras la búsqueda por lograr un “realismo desmedido”, como bien lo proclamó Caravaggio en su momento³².

Este elemento más “intimista” que se le confiere al “realismo burgués” en la pintura, quizás se debió a esa necesidad de figurar su vida tal y como era; incorporando a su vez los códigos morales que profesaron y de los cuales estas clases medias se creyeron representantes³³. Los temas de la familia y la vida social fueron los favoritos para ser expuestos, dado que brindaron *una sensación de recogimiento*³⁴. Por lo general, en estas piezas aparecen esposas e hijas realizando distintas labores, nunca se muestran -cierto que en contadas excepciones- más de tres o cuatro personas en escena, todo esto con el fin de enfocarse más detalladamente en los ademanes de cada personaje³⁵. Como veremos, estos cuadros poseen un aspecto de instantánea, como si las personas

³² Inés Monteiro, “Primitivos flamencos: obsesión por el realismo”, en la revista *Historia*, p. 27

³³ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 25

³⁴ Mariam Caballero, “Antonio Herrera Toro. Una revisión temática de su obra”, en *Antonio Herrera Toro 1857-1914. Final de un siglo* (Catálogo de exposición de la Galería de Arte Nacional), p. 79

³⁵ José Silva, *Op. Cit.*, p. 123

fueron capturadas en un momento cualquiera por un fotógrafo indiscreto, que en este caso fue el pintor³⁶.

Con lo dicho expusimos la diferencia fundamental que separa al “realismo burgués” de la “pintura de género”: el primero es la encarnación de un grupo social específico –llámese mediana o alta burguesía, aristocracia-, mientras que el segundo lo es de los bajos estratos. Ambos géneros tienen en común ese aspecto “intimista” y esa cualidad de “instantánea” que le confiere un aspecto más real a la imagen, haciendo que el espectador sienta una rápida empatía hacia ellas por identificación. Todo lo expuesto hasta el momento está en estrecha relación con el posterior surgimiento de las “figuras de carácter”. Sin embargo existen otros aspectos que no lo estarán pero que nos sirven para explicar cada género en su totalidad.



Ilustración no. 5,
Henri Fantin-Latour,
La lectura, 1872

Al contemplar *La lectura*, 1872, de Henri Fantin-Latour (1836-1904 [ilustración no. 5], evidenciamos las principales características del “realismo burgués”. Son seres que personificaban las prácticas recreativas o sociales dentro y fuera del hogar, en este caso la práctica de la lectura en las mujeres en sus casas. Aquí también se intentaba poner en evidencia cómo se debía acomodar el interior de una casa, pues gustaba mucho complacerse al enaltecer los valores de la limpieza y el orden³⁷. Las jóvenes del cuadro usan ropa sencilla, otra de las

³⁶ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 109

³⁷ *Ibidem.*, p. 111

características propias del “realismo burgués” en las escenas de interiores, pues era más común y aceptado que utilizar ropa elegante y aparatosa. Lo cual nos ofrece la ventaja, como señala Celebonovit, de ser “más explícito con respecto al período”³⁸; la obra se convierte en una referencia, en un “retrato de la cotidianidad”³⁹, un documento social más allá de su valor estético⁴⁰.

Ese ideal de pulcritud y limpieza iba más allá de lo aseados o bien vestidos que estaban los personajes representados. Se extendió a todos los aspectos de la escena, es decir, se hizo énfasis en cómo estaban dispuestos los objetos en la sala o el cuarto, el estado en que se encontraban. Como explica Peter Burke, estas escenas de interiores son un tipo de subgénero que tuvo sus propias *convenciones en el sentido de lo que debía y no debía ser representado*⁴¹. Por otra parte, así como en muchas pinturas del “realismo burgués” se enalteció los valores intrínsecos de esta clase, también se denunció la carencia de los mismos.



Ilustración no. 6, Jan Havicksz Steen, *El bautizo*, 1664

El cuadro *El bautizo* (1664) [ilustración no. 6] del pintor holandés Jan Havicksz Steen (1626-1679) expresa mejor a qué nos referimos cuando resaltamos cuando mencionamos con “denuncia”. Vemos un interior desastroso, trastes, jarrones, comida y demás utensilios se encuentran regados por el piso. Refiriéndonos a cómo se pierden los valores básicos en las celebraciones,

³⁸ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 164

³⁹ Charles Rosen y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo*, p. 134

⁴⁰ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 164

⁴¹ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 112

presumimos que los personajes ya están ebrios. La escena es por demás “indecorosa”, pues se está atentando contra uno de los principios fundamentales de la sociedad de la época: el orden y la razón.

El hecho de que los pintores y compradores realizaran una preselección al momento de componer las escenas, nos permite intuir que dichas representaciones no eran del todo inocentes y que no mostraban el interior de una casa tal cual era, en toda su cotidianidad. También derrumba la noción de “instantánea”, pues si bien las poses de los personajes lo fueron, dudamos que en realidad dichas imágenes fueran expresiones fugaces que no conllevaran consigo una red de pensamientos y convenciones implícitas. Concordamos así con la teoría de Burke cuando afirmaba que estos cuadros se conformaron como reflejo de las aspiraciones de un grupo social y no la representación fiel del mismo⁴².

Ya para finalizar este apartado podríamos decir que el “realismo burgués” es una tendencia que resurge de tiempo en tiempo. Sus orígenes reconocibles los encontramos en el siglo XVII donde se desarrollaron gran parte de sus variaciones temáticas. A mediados del siglo XVIII resurge en Francia, gracias al auge económico que experimentó la burguesía, como consecuencia de la expansión comercial que vivió el país. Los temas del “realismo burgués” fueron los mismos explotados en Holanda anteriormente, pero ahora a través de artistas como Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) quien asimiló muchos de esos aspectos del género para realizar parte de su trabajo, así como su coetáneo Jean-Baptiste Simeon Chardin (1699-1779) quien se consagró como el mayor exponente de ese tipo de pintura “intimista”⁴³.

Posteriormente, perdida la pintura entre corrientes neoclásicas, románticas y realistas, volvió a surgir el gusto por el “realismo burgués” a mediados de 1860, el cual se perdió entre vanguardias bien entrado ya el siglo XX⁴⁴. Quizás por esa nueva fuerza que adquirió la burguesía y por papel que empezó a jugar dentro la vida social y cultural como grupo establecido, resurgió esa necesidad de un “intimismo” en la pintura y de reafirmar los aspectos de la existencia en su forma

⁴² Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 32

⁴³ Claire Gay, *Op. Cit.*, p. 13

⁴⁴ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 25

más simple y enaltecida⁴⁵. Este fenómeno no fue una práctica exclusiva de la pintura francesa, por el contrario se expandió a todo el continente europeo. Aunque sin duda fue en Francia donde tuvo mayor acogida por parte del público y disfrutó de una mayor práctica por parte de los artistas⁴⁶.

Pero en el siglo XIX entró en juego un nuevo recurso para los artistas: la fotografía, que fue de gran ayuda para aumentar el factor de “veracidad” en las obras y captar mayor cantidad de detalles⁴⁷. Con esta nueva técnica los pintores pudieron incorporar, con gran exactitud, elementos que ayudaron al espectador a ubicarse fácilmente en las escenas representadas⁴⁸. Pues, como la mayor clientela era la burguesa, ellos se sirvieron de recursos que hacían sus composiciones más verosímiles, y así el espectador se involucraba e identificaba con la obra. Como muestra del uso de esta técnica tenemos *Calles de París, día de lluvia*, 1877, de Gustave Caillebotte (1848-1894) y, en contraste, la fotografía tomada por el mismo artista de la zona donde se escenificó la obra [ilustración no. 7 y no. 8].

No pretendemos aquí ahondar en la eterna dicotomía fotografía-pintura. Sin embargo, destacaremos uno de sus puntos fundamentales: el problema del aparente “desencuadre” que algunos artistas le confieren a la composición de su obra, como es el caso del mencionado cuadro de Caillebotte. Interesante para nosotros pues resalta ese gusto evidente por las imágenes con apariencia de instantaneidad a finales del siglo XIX. Al respecto Charles Rosen y Henri Zerner consideran que *los artistas llevaban pintando cuadros que parecían fotografías desde medio siglo antes de que se inventara ese nuevo medio*⁴⁹. Giulio Carlo Argan apela a colocarse en una posición intermedia y, si bien concuerda con lo dicho por Rosen y Zerner, comenta: *es justo afirmar que la fotografía ha contribuido a aumentar el interés de los pintores por el espectáculo moderno*⁵⁰. Aquí se refiere al gusto que se desarrolla entre pintores y clientela por retratar todos los aspectos de la vida contemporánea.

⁴⁵ François Fosca, *The eighteenth century. From Watteau to Tiepolo*, p. p. 19

⁴⁶ Bernard Dorival, *Op. Cit.*, p. 165

⁴⁷ Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, p. 115

⁴⁸ Gerard Bernard, “La visión fotográfica en la pintura. Siglo XIX”, en *Cuadernos monográficos*, de: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LAUTREC/>, tema 3

⁴⁹ Charles Rosen y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo*, p. 104

⁵⁰ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno, 1770-1970*, p. 93



Ilustración no. 7,
Gustave Caillebotte,
Calle de París, día de lluvia,
1877



Ilustración no. 8, Fotografía de Gustave
Caillebotte de las calles Moscú, Clapeyron y
Turín, 1875

Sin embargo, como veremos más adelante, los artistas no sólo se sirvieron de este medio para lograr un carácter instantáneo y desenfadado en las obras del “realismo burgués” durante el siglo XIX. También se sirvieron de modelos que tuvieran a su alcance como sus madres, esposas, prometidas, hijas, amigos, etc., quienes no tenían ningún reparo en posar para ellos. Sobre este último punto versa el problema de nuestra investigación: es aquí donde surgieron las “figuras de carácter”. A través de la mezcla algunos aspectos propios del retrato como este de utilizar modelos reconocibles, con aspectos propios del “realismo burgués” y la “pintura de género” ya señalados, los artistas empezaron a desarrollar un nuevo estilo en la pintura que devino en el subgénero señalado.

1.2. Retrato

... el retrato, constituye un campo dilatado que admite la más amplia variedad de conceptos (...), como demuestra una sola ojeada solamente a la historia del arte.

Enrique Segura⁵¹

Luego, a fuerza de contemplar aquella imagen y de evocar el recuerdo, los rasgos de Emma se confundieron poco a poco en su mente, como si la fisonomía real y la pintada, mezcladas unas con otras, se hubieran borrado recíprocamente.

Gustav Flaubert⁵²

En este punto es importante realizar un estudio conceptual y una revisión de las características del retrato como género, de manera que sea posible determinar en qué momento de su desarrollo se infiltraron aspectos propios de la “pintura de género” y el “realismo burgués”. Esto permitirá precisar qué connotaciones y semblante tomaron posteriormente las “figuras de carácter” para el momento en que empezaron a conformarse como tales dentro del retrato pictórico de finales del siglo XIX. Empezaremos entonces por hacer la revisión conceptual del género; luego señalaremos los diferentes tipos de efigies que surgieron de él, hasta llegar al punto en que se gestaron las mezclas entre las categorías mencionadas.

Pierre Cabanne afirma que el retrato es *el arte de fijar los rasgos de una persona en una imagen pintada [...]*⁵³. Aquí la expresión “fijar los rasgos” parece sinónimo de “fiel representación” física y psicológica, lo cual implicaría eliminar gran cantidad de retratos hasta ahora así identificados, y descartar también aquellos donde se hallan ciertos aspectos “idealizantes” de la figura. Sin embargo, en su libro *El retrato*, Galienne y Pierre Francastel nos ofrecen una definición que borra los límites establecidos por la afirmación de Cabanne:

Si se retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones

⁵¹ Enrique Segura, *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, p. 14

⁵² Gustav Flaubert, *Madame Bovary*, p. 220

⁵³ Pierre Cabanne, *Diccionario Universal del Arte*, Barcelona, Editorial Argos-Vergara, 1988, p. 1307, tomo IV

humanas a las que se les ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría. Si retenemos, en cambio, “algunos aspectos”, nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio.

Se podría, según parece, delimitar entonces este campo demasiado vasto no reteniendo más que las obras donde existe por parte del artista la “intención” de retrato y por parte del “modelo” el consentimiento o parte del consentimiento⁵⁴.

Cuando menciona que debe existir por parte del artista “la intención de retrato”, hace referencia a que el artífice, independientemente del tema, desea fijar en su obra los rasgos físicos y psicológicos más característicos del personaje de manera que sea fácilmente reconocible para sus conocidos. En cuanto afirma que por parte del “modelo” debe haber aprobación o parte de ella, podría aludir el hecho de que a veces éste accede a posar para el pintor sin saber necesariamente a qué tipo de obra irá destinada su imagen, aportando un gesto, una pose o una expresión al repertorio visual del artista.

Dentro del retrato siempre operan dos fuerzas decisivas donde la intensidad de una u otra variará dependiendo de las diferentes épocas, los gustos y los artistas. La primera es aquella que recoge todos los detalles “objetivos” que aporta el mismo modelo, su compostura y talante; la segunda, está constituida por el grado de “subjetividad” que imprima el artífice en la obra⁵⁵. En este sentido, los retratos son una especie de compuesto o consenso entre las aspiraciones del modelo en cuanto a cómo desea ser representado, y la práctica misma del artista atendida a la serie de convenciones y patrones que dictaba la época⁵⁶.

En este sentido, es importante destacar que fue a finales del siglo XV cuando se establecen, especialmente en las escuelas italianas, las principales normas y patrones bajo las que se debía regir el retrato. Durante esta época *comienzan a diferenciarse todos los tipos de subgéneros y figuras que darán su impronta al retrato durante los siglos siguientes*⁵⁷. Parte de estas convenciones las dictaba la cultura humanista, los valores morales y éticos, además de los

⁵⁴ Galiene y Pierre Francastel, *El retrato*, p. 15

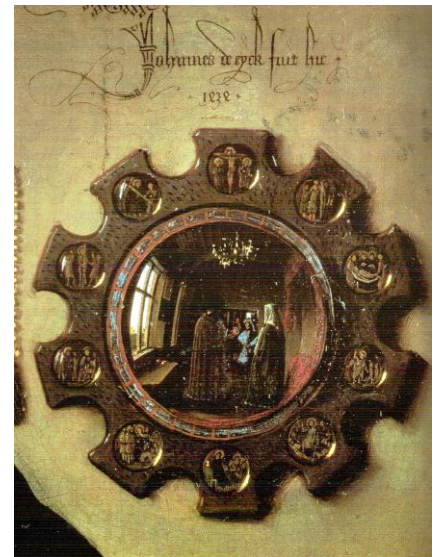
⁵⁵ Robert Schneider, *El arte del retrato*, p. 18

⁵⁶ Galiene y Pierre Francaste, *Op. Cit.*, p. 20

⁵⁷ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 6

mismos clientes quienes, por lo general, conformaban una fuerza restrictiva en cuanto a lo que se debía representar en dicho género⁵⁸.

Por otra parte, el siglo XVII le confirió a este género una expresión más dinámica y un carácter más íntimo, como resultado de una fuerte modificación en la mentalidad de varias partes del territorio europeo, principalmente en los Países Bajos⁵⁹, donde los pintores ya venían ejercitándose desde siglos anteriores en la práctica de imprimirle a sus obras esa impronta de recogimiento. Como lo muestra el retrato *El matrimonio Arnolfini* (1434) [ilustración no. 9] de Jan van Eyck (1390-1441). En él observamos una nueva voluntad por captar imágenes como un momento fugaz fijado en el tiempo.



-detalle-

Ilustración no. 9, Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434

También se introdujo el deseo de reconocimiento por parte del artista, la necesidad de ser valorado como profesional: en el detalle del espejo podemos

⁵⁸ Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Op. Cit.*, p. 62

⁵⁹ *Ídem*

observar un pequeño autorretrato de van Eyck donde aparece pintando a la pareja. Detalle curioso que no alteró en absoluto el desarrollo del género, pues éste, de igual manera, siguió atado a las convenciones fijadas por los agentes antes mencionados y que condicionaron las representaciones de los dos siglos posteriores. Sin embargo estas normativas específicas del retrato no se mantuvieron invariables en el transcurso de los tiempos. Aunque sí se conservaron más o menos estables las redes intelectuales intrínsecas a estas imágenes, como fueron los pactos y relaciones que se entablaron entre el modelo –quien sintió la necesidad de ser representado de cierta forma y con diversos atributos que le confirieran un rango específico y un aspecto favorable- y el propio artista, quien hizo uso de sus conocimientos para lograr un resultado óptimo⁶⁰.

[...] el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un sistema y a menudo están cargados de un significado simbólico. [...] Los modelos aparecían mostrando la mejor actitud imaginable, en el sentido de que adoptaban posturas más elegantes de lo habitual o de que querían ser representados de esa forma⁶¹.

Dicho significado simbólico se evidencia en cuadros donde aparece la representación de un hombre al lado de una mesa con libros, por ejemplo, lo cual implicaba que era un sabio o un individuo en vías de expandir su visión y comprensión del mundo. A través de este tipo de retratos igualmente se podían evidenciar los avances científicos y tecnológicos. Del mismo modo, incorporando flores de diferentes tipos y colores en la escena o paisajes determinados, se podía dar fe de la virtud, pureza o enteraza de una mujer casada o soltera⁶². Y estos diversos atributos con múltiples cargas alegóricas estaban presentes en las diversas gamas de retratos que se crearon. Estas líneas ideológicas se insertaron dentro de un género que, como habíamos mencionado, a partir del siglo XVII abarcó un mayor espectro social pues dejó de ser un lujo reservado a un estrato específico y amplía así sus fronteras.

A partir de este punto empezaremos el estudio de los diferentes tipos de retratos que se conformaron a lo largo de los siglos, pues a través de ellos se

⁶⁰ En conversaciones con la Dra. Laura Malosetti Costa y Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 30

⁶¹ *Ibidem.*, p. 31

⁶² Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 25

consolidaron las formas determinantes que dieron origen a una nueva acepción de este género: las “figuras de carácter”. Intentaremos sacar la mayor cantidad de ejemplos de retratos producidos durante el siglo XIX, pues durante este período este género adquiere las connotaciones esenciales que conformaron la nueva designación.

En este sentido, se instauraron cuatro ejes fundamentales alrededor de los cuales giraban las diferentes direcciones y variaciones que posteriormente fue sufriendo el retrato⁶³. Dichas acepciones son: el retrato monárquico u oficial, el de ostentación –por medio del cual el efigiado hacía gala de sus pertenencias-, el alegórico –nobles representados con trajes y atributos de divinidades antiguas- y el “retrato realista”. Sobre este último nos extenderemos más ya, que en él existe una gran variedad de estilos en la representación –como las escenas de grupos, los cuadros de prácticas de anatomía, bustos de personajes aparentemente anónimos, etc.- y es donde ubicamos los orígenes reconocibles de las “figuras de carácter” como componente del retrato pictórico.

El “retrato de aparato” u “oficial” fue *el único aceptado por la crítica académica como expresión del poder monárquico* hasta principios del siglo XIX⁶⁴. Por lo general, en estos retratos, se representaba al efigiado de cuerpo entero o tres cuartos, siempre con una actitud solemne y altiva, con rasgos materiales particulares que hablaran sobre su poder y riquezas⁶⁵. A comienzos del siglo XIX este tipo de representaciones se volvieron menos afectadas, la fortuna y posición social del retratado se expresaban a través del rostro y los accesorios.

Ejemplo de ello es *Baronnesse James de Rothschild* de 1848 [ilustración no. 10] realizado por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Aquí observamos que la Baronesa se encuentra en el interior de una casa, en lo que podría ser una sala o estudio, lo cual le otorga un aire “íntimo” a la composición. Pero, como mencionamos, el artista debe hacer un derroche de fastuosidad al trabajar las telas del traje, los encajes y detalles; así como sus prendas -todas de oro-, su pose y altivez nos dan cuenta de un tipo de personaje específico que ocupa un lugar privilegiado, que hace pompa de su elevada posición social.

⁶³ Carolina Pérez, *De cara al retrato*, p. 14

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 16

⁶⁵ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 22



Ilustración no. 10,
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Baronnesse James de Rothschild, 1848

La segunda acepción de este género fue el “retrato de ostentación”, privilegio de la nobleza y las clases allegadas a las fuentes de poder político y eclesiástico⁶⁶. Carolina Pérez comenta sobre estas obras de “ostentación” que fueron las primeras en incluir varios elementos de los cuadros de “género” o del “realismo burgués”, debido a las formas en que se compusieron las escenas, por lo general en el interior de amplios salones. Estas imágenes se constituyeron como un documento fehaciente de las modas, los estilos y el tipo de vida social que se llevaba en las épocas de su realización⁶⁷. Una pieza como *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*, 1651 [ilustración no. 11], del pintor David Teniers, el joven (1610-1690), es ejemplo de ello. Muestra al archiduque haciendo gala de una inmensa colección de pinturas ante sus amigos, en un ambiente particular rodeado de sus mascotas.

⁶⁶ Galiene y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 125

⁶⁷ Carolina Pérez, *Loc. Cit.*



Ilustración no. 11, David Teniers el joven, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*, 1651

La tercera acepción de retrato mencionada fue el alegórico. Se trataba de aquellas composiciones en las cuales los nobles se hacían representar disfrazados de divinidad griega o romana. Este tipo de cuadros ya se venían ejecutando desde finales del siglo XV, pero tuvieron su auge en la corte francesa a mediados del siglo XVIII⁶⁸. De cuando en cuando surge en la historia una fascinación por las formas y costumbres de la antigüedad clásica griega y romana, lo cual trae a colación no sólo sus modas, también su literatura y filosofía. De manera que para exaltar su poder monárquico o de alto linaje estas personas *intentan identificarse tipológicamente con figuras de la antigüedad mitológica*⁶⁹.

Una pieza como *Retrato de Madame de Pompadour como Diana*, realizado por Jean-Marc Nattier (1685-1766) en 1748 [ilustración no. 12], demuestra lo expresado; en pleno siglo XVIII, a la luz de las ideas ilustrada, una dama perteneciente a la corte francesa se hace retratar por el mejor pintor del momento disfrazada de Diana cazadora, una de las diosas romanas que gozó de mayor preferencia por parte de las mujeres de la aristocracia europea. Pero este gusto se mantuvo, con menos auge, hasta finales del siglo XIX. En España su exponente fue Raimundo Madrazo y Garreta (1841-1920), quien retrata a *La*

⁶⁸ Bernard Dorival, *Op. Cit.*, p. 105

⁶⁹ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 24

marquesa de Hervey Saint-Denys también disfrazada de Diana hacia 1875 [ilustración no. 13].



Ilustración no. 12, Jean-Marc Nattier, *Retrato de Madame de Pompadour como Diana*, 1748



Ilustración no. 13, Raimundo Madrazo y Garreta *La marquesa de Hervey Saint-Denys como Diana*, 1875 ca.

Hasta ahora pareciera no existir una relación coherente entre lo expuesto y nuestro principal tema de estudio. Pero debemos destacar que es de suma importancia el debate abierto sobre la definición del retrato como género en la pintura, ya que a través de esta escisión pudimos ampliar el repertorio de obras que abarca esta categoría a todas aquellas obras donde exista la intención de retrato⁷⁰. Por otra parte, al explicar los diversos tipos de retratos dejamos expuestas diferentes vertientes que se crean a partir de él y dentro de las cuales se insertarán, como veremos más adelante, las “figuras de carácter”. Sin embargo, todavía falta por exponer la última acepción, fundamental para esta investigación pues ensancha aún más nuestro panorama y se convierte en la piedra angular para la conformación de las figuras de carácter como subgénero retratístico.

Se trata de los “retratos realistas”, que conocerá un gran público admirador y artistas que se dedicaron a su ejecución, a partir de principios del siglo XIX

⁷⁰ *Supra*, p. 16

como resultado del empuje que recibe la burguesía, a través del comercio y la ampliación de los mercados⁷¹. Esto no significa que antes de este período no se practicaran estos retratos: Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) y Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) fueron grandes exponentes de este tipo de retratos. Estas imágenes originaron una nueva forma que representaba al modelo apartado del lujo excesivo y las composiciones abigarradas, lo mostraba relajado en su espacio íntimo.

No obstante, este gusto produjo como consecuencia la necesidad, por parte del retratado, de demostrar su rango social e indicar las funciones que realizaba o el “rol” específico que desempeñaba como ente activo de una clase determinada⁷². Dentro de esta categoría podemos evidenciar, incluso con mayor arraigo y firmeza que en el “retrato alegórico”, la influencia del “realismo burgués”: no sólo se le daba primacía a los rasgos característicos del efigiado por medio de la exaltación de su talante psicológico conferido por una determinada actitud y compleción ético-moral; sino que se insertaba al protagonista dentro de un ambiente particular, privado, que determinaba su carácter, su forma de vida, aspiraciones e incluso las actividades recreativas acostumbradas⁷³.

Para ejemplificar este tipo de retratos localizamos dos obras que muestran a la perfección sus posibles acepciones. El primero es un cuadro del artista francés Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Retrato de Eduoard Delessert* (1864) [ilustración no. 14], posiblemente realizado a partir de una fotografía, en donde observamos un ciudadano realizando un deporte como “actividad recreativa”. La segunda es una pintura de William Merritt Chase (1849-1916), *Retrato de la señorita Dora Wheeler* (1883) [ilustración no. 15], la cual es presentada con total desenfado, relajada en una mecedora. Ambas obras nos recuerdan las mejores piezas del “realismo burgués” del siglo XVII. Así como las mujeres de Vermeer definían un estereotipo de dama holandesa, las figuras femeninas representadas durante el siglo XIX marcarán la pauta de lo que se concebía para la época como *los retratos de mujeres de la Edad Moderna*⁷⁴.

⁷¹ Raymond Cogniat (a), *El romanticismo*, p. 88

⁷² Pierre Francastel, *Op. Cit.*, P. 179

⁷³ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 28

⁷⁴ *Ibidem*, p. 27

Ilustración no. 14, Jean-Léon Gérôme,
Retrato de Eduoard Delessert, 1864



Ilustración no. 15,
William Merritt Chase,
Retrato de la señorita Dora Wheeler,
1883

Otra acepción del “retrato realista” tiene sus orígenes en una tradición que se remonta a finales del siglo XVI y se desarrolló durante todo el siglo XVII. Nos referimos a los “cuadros de grupos” o “colectivos”, categoría dentro de la cual insertamos las representaciones de prácticas médicas y “clases de anatomía”⁷⁵. En estas piezas el artista tenía la oportunidad de demostrar sus habilidades técnicas para captar con gran veracidad la mayor cantidad de detalles con respecto a los rasgos físicos y psicológicos de los efigiados, sus atributos personales. Primero el pintor holandés Frans Hals (1580-1666) y luego Rembrandt van Rijn (1606-1669) se convirtieron en los máximos exponentes de estas representaciones a lo largo de este período. Posteriormente esta práctica fue retomada por los artistas decimonónicos desde mediados de la época.

En el siglo XVII la mayoría de estos “cuadros de grupo” eran realizados por encargo de compañías –comerciantes, oficiales, etc.- con el fin de decorar las paredes de sus edificios con las efigies de los trabajadores más destacados,

⁷⁵ *Ibíd*em, p. 152

incluidos el jefe o dueño de la institución⁷⁶. Por tal motivo era de suma importancia que el artista encomendado para realizar dicha labor tuviera un gran manejo de la técnica, y pudiera representar con gran habilidad a cada personaje. Un ejemplo de este trabajo minucioso que constaba en retratar de forma precisa a cada uno de los representados en los cuadros de compañías militares durante el siglo XVII, lo hallamos en el cuadro *La compañía del Capitan Reinier Reael*, mejor conocida en la época como *Meagre Company* ejecutado en 1637 [ilustración no. 16].



Ilustración no. 16, *El banquete de los oficiales de la compañía de los milicianos de San Jorge*, 1616

En contraste, los artistas del siglo XIX empezaron a hacer uso de este tipo de representaciones para retratarse a ellos mismos y sus amigos –bien colegas o especializados en otras ramas del conocimiento- *de las maneras más informales* [bien en cenas o reuniones o], *en los medios laborales cotidianos más convincentes posibles*⁷⁷. Aquí encontramos dos ejemplos que muestran a la perfección dichas prácticas. La primera es del pintor Viggo Johansen (1792-1870), de 1886, se titula *La reunión del artista* [ilustración no. 17]. Dentro de la representación encontramos literatos y artistas alemanes reconocidos celebrando en la casa del propio Johansen, según afirma Aleska Celebonovit⁷⁸. La segunda, es *La operación* [ilustración no. 18], pintura en la Henri Gervex (1852-1929), continuando la tradición establecida siglos atrás por Rembrandt, retrató a su

⁷⁶ Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Op. Cit.*, p. 322

⁷⁷ Linda Nochlin, *El realismo*, p. 158

⁷⁸ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 152

amigo el Dr. Péan ejecutando una operación de cáncer de mamas⁷⁹. Descollando así la veracidad de escenarios y personajes: *científicos y médicos [...] son retratados, al igual que artistas y poetas, en su ambiente laboral, en medio de sus heroicos descubrimientos o misiones*⁸⁰.

En este sentido, aseveramos que el afán desmedido de los artistas no sólo por captar con gran precisión física y psicológica a los personajes representados, sino también conferirle el efecto de “instantánea” a la composición, ayudó en gran medida el desarrollo de las “figuras de carácter” dentro del género del retrato. Estas serán, como veremos en el siguiente apartado, dos de las características fundamentales de la subcategoría pictórica. No sabemos exactamente cuál fue el procedimiento que siguieron estos artistas para realizar las piezas. Pero intuimos que ejecutaron pequeños bocetos a lápiz a personaje por separado e incluso cuadros al óleo de pequeño formato en los cuales imprimieron diversas poses y actitudes de una misma persona, para luego componer la obra definitiva. Por tal motivo es importante, entonces, hacer un estudio de otra acepción del “retrato realista”: se trata de los “retratos de cabezas”, denominados así por Carolina Pérez.

Ilustración no. 18, Henri Gervex,
La operación, 1885



Ilustración no. 17, Viggo Johansen,
La reunión del artista, 1886

Este tipo de “retrato realista” representa una vasta producción de pinturas de personajes anónimos plasmados de busto o medio cuerpo. Jacques Dupont y

⁷⁹ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 164

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 162

François Mathew denominan estas piezas *character-studies*, ya que estas obras fueron estudios fisonómicos y psicológicos que el pintor realizaba a figuras conocidas por él. Ambos autores las consideran un estilo determinado que permitía ver las *cualidades inherentes al hombre que hacía del siglo lo que era*⁸¹. Esta tradición tiene sus antecedentes. Watteau en el siglo XVIII había realizado en su álbum de imágenes un enorme repertorio de dibujos de rostros, poses y personajes que posteriormente le sirvieron de referencia al momento de agregar alguna persona o detalle a sus composiciones⁸².

Estas figuras son consideradas también dentro del amplio espectro del retrato pues encarna a conocidos del pintor que accedieron a posar para él, y en cuyas imágenes se encuentra plasmada parte de la personalidad del individuo. Cabe recordar nuevamente la definición de “retrato” dada por Galienne y Pierre Francastel, ya que en estos cuadros existe *la intención de retrato por parte del artista*⁸³. Ciertamente no sabemos si estas piezas fueron ejecutadas con el fin de practicar y perfeccionar la técnica, si representaron bocetos para retratos posteriores o fueron encargos que, tras pasar de coleccionista a coleccionista, perdieron su título original en el ínterin. Sea como sea, este tipo de obras se volvieron una práctica común entre los artistas decimonónicos hasta principios del siglo XX.

Varias obras escogidas podrán ilustrarnos mejor este tipo de práctica en la pintura. Son obras que representan personas específicas y cuyas características fisonómicas el artista logra concretar y resolver a la perfección. El primer ejemplo es un trabajo de Jean-Paul Laurens (1838-1931) con su *Retrato de mujer* de 1874 [ilustración no. 19], en el cual aparece sentada de frente, con las manos juntas sosteniendo un guante. El segundo es del artista Thomas Couture (1815-1879) titulado *Cabeza de mujer*, 1876 [ilustración no. 20], también firmado y fechado en la parte superior izquierda, en él el rostro tres cuartos una mujer vestida con traje casual y un lazo azul en su cabello. Evidenciamos el trazo preciso del artista que logra captar los rasgos materiales y etéreos de una dama que nos genera las mismas interrogantes que suscitó la pieza de Laurens: de quién se trata, a qué se

⁸¹ Jacques Dupon y François Mathew, *Op. Cit.*, p. 74

⁸² François Fosca, *Op. Cit.*, p. 23

⁸³ Galienne y Pierre Francastel, *Loc. Cit.*

debió la producción de esta obra, era una conocida del artista una cliente, qué subyace a esta obra.

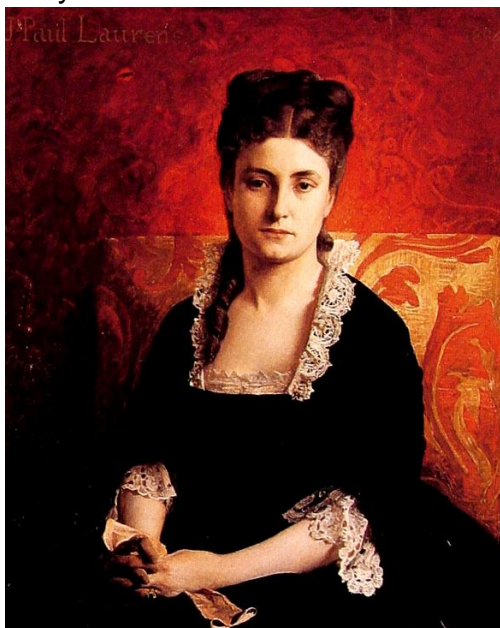


Ilustración no. 19, Jean-Paul Laurens,
Retrato de mujer, 1874



Ilustración no. 20, Thomas Couture,
Cabeza de mujer, 1876

La tercera demostración es una pieza del artista español Raimundo Madrazo y Garreta titulada igual que las dos obras anteriores: *Retrato de mujer* (s.f.) [ilustración no. 21]. Nos muestra la imagen de una mujer que intuimos se encuentra disfrazada de gitana. Si consideramos el primer cuadro y este último podríamos pensar que se trata de “estudios de figuras” por la sencillez de la composición, el trabajo profundo de los rostros y las poses desahogadas. El de Laurens podemos verlo como una pieza que perdió su título original, principalmente por la rigidez de las formas y la composición bajo la cual se rige el cuadro. Son sin duda retratos. Existe, por parte del artista, la necesidad de hacer énfasis en los rasgos físicos y psicológicos del modelo, otro de los componentes de este género.

Hemos observado a grandes rasgos no sólo los problemas que implica la definición de un género tan inestable que produce acepciones igualmente endebles, sino también sus características fundamentales y los tipos de retratos que marcaron la pauta, para las posteriores mezcolanzas y transformaciones que se generaron dentro de esta categoría con otras –como es el caso del “realismo burgués y la “pintura de género. Sin embargo, debemos desentrañar qué

esconden estas peregrinas combinaciones que, en algunos casos y como veremos, devino en “figuras de carácter”.

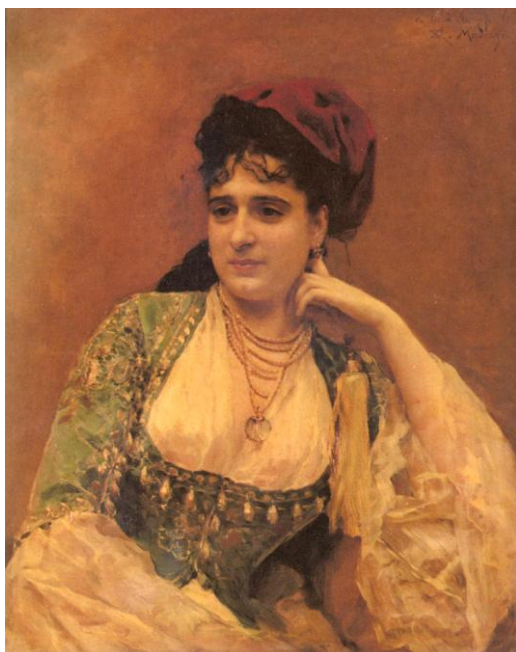


Ilustración no. 21, Raimundo Madrazo y Garreta, *Retrato de mujer*, s.f.

Esta manera de retrato no profundiza en la naturaleza individual del modelo representado. Evidentemente, la semejanza física está perfectamente lograda, se ha convertido en una cuestión de oficio y el oficio está perfeccionado [...]. Sería necesaria la intervención de ‘la petite maniere’ para romper el marco tipológico en el cual se encierra el retrato del Gran Siglo [el XVIII], deseoso de mantenerse al nivel de los “grandes géneros”. La ‘petite maniere’, cuyos ataques contra la ‘grande’ se manifestaron a partir de la Regencia, intervendrá en el dominio del retrato a través de dos caminos: el retrato que reanuda la tradición del “dibujo a lápiz” y el retrato camuflado en “pintura de género”⁸⁴

Esa mezcla de retrato camuflado en “pintura de género”, es decir, su amasijo definitivo es lo que posteriormente conoceremos como “figuras de carácter”.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 180

1.3. Figuras de carácter

Estas mezclas y fusiones entre géneros en la pintura deberíamos verlas como una transformación natural, intrínseca al desarrollo mismo de la práctica artística dentro de la historia. Los géneros siempre tienden a alternarse y modificarse, ampliarse, desdoblarse e incluso transformarse hasta el punto de concebir otra especie totalmente nueva. De allí el origen de la dificultad para clasificar y establecer las características que definen ciertas obras que las insertan dentro de un mismo campo poco preciso. En estas mutaciones se generaron las “figuras de carácter” como especie de retrato pictórico: piezas que, como veremos, desarrollaron una larga práctica dentro del proceso de la pintura y reclaman un puesto definido.

Para poder vislumbrar la esencia, concepto y características de estas obras empezaremos por descifrar su origen. Lo primero a saber es que las “figuras de carácter” no fueron una invención del siglo XIX, pero fue durante este período que alcanzó un mayor dominio en el mercado, cuando se instauraron y desarrollaron al máximo como forma de retrato pictórico. Estas piezas fueron representaciones bautizadas con títulos ambiguos que *sirven para engañar sobre su género*⁸⁵, pues para realizar estas composiciones los artistas se sirvieron de familiares y personas allegadas como modelos⁸⁶. La verdad que subyace a estas obras es que son retratos, aunque en un principio parezcan estar en las antípodas de éste. Son efigies, pues como bien afirman Galiene y Pierre Francastel [...] *la existencia del retrato parece residir en la unión de [...] dos elementos, es decir, los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo*⁸⁷.

No obstante, debemos ser cuidadosos con esta afirmación, para no incurrir en un error a la hora de adjudicar a una pieza el calificativo de “figuras de carácter”, puesto que existen algunas obras que, por su composición y características, podrían engañarnos al respecto. Es el caso de aquellas representaciones en las cuales aparecen colegas del pintor, cuyos títulos nos

⁸⁵ Galiene y Pierre Francastel, *El retrato, Loc. Cit.*

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 185

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 14

sirven para identificarlos. Era una tradición académica que los artistas posasen entre ellos disfrazados con trajes de época o como divinidades de la mitología antigua, etc. para ayudarse en la composición de algunas escenas para sus cuadros⁸⁸. Estas prácticas fueron realizadas desde el siglo XV en los talleres, y se mantuvo vigente incluso luego de creada la Academia de Bellas Artes en París en el siglo XVII. Dichas piezas nos enfrentan a un dilema puesto que también son retratos, en tanto que las personas que aparecen en escena son reconocidas por el espectador. Pero, como veremos, existen ciertos rasgos en ellas que nos impiden considerarlas “figuras de carácter”.

Es posible ejemplificar lo expuesto a través de un trabajo del pintor italiano Paolo Veronese (1528-1588) inspirado en el acontecimiento bíblico de *Las bodas de Caná*, 1562-63 [ilustración no. 22]. Nos servimos de un detalle de la obra en el cual observamos que los músicos de la orquesta que aparecen en escena son artistas reconocidos: se encuentran allí el mismo Veronese con una viola, Jacopo Bassano con una corneta triple, Tintoretto con la lira y Tiziano aparece cargando una viola baja⁸⁹.

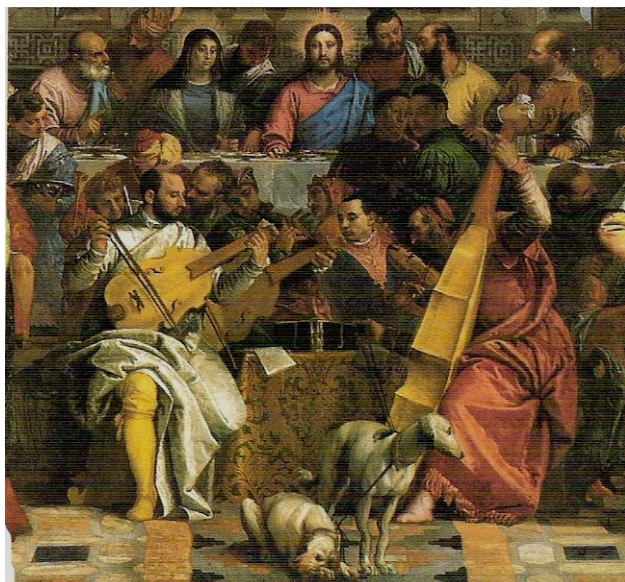


Ilustración no. 22
Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, detalle, 1562-63

Afirmamos que no es posible considerarla “figuras de carácter”, más allá de su condición de retrato, porque existen ciertos aspectos relacionados con la finalidad y el tema tratado en la obra. *Las bodas de Caná* no fue realizada como mera práctica académica, en lo cual coincide con una de las características de las

⁸⁸ En conversaciones con la Dra. Laura Malosetti Costa

⁸⁹ Ernts Gombrich, *La historia del arte*, p. 339

“figuras de carácter”. Sin embargo, aquí no importa su calidad de retrato sino el hecho bíblico representado, por tal motivo no puede ser considerado una “figura de carácter”. De la misma manera que interesaba el poder que la claridad narrativa del artista ejerciera sobre el espectador para que comprendiera fácilmente la obra, y se educara sobre los aspectos de la religión. Fue producto de un encargo, no sabemos si eclesiástico o privado.

Además, a parte del tema y la función, también debemos considerar el título de la obra. Si por ejemplo el cuadro se llamara “Mujer disfrazada. Retrato de Mme. X”, en el mismo título de la obra queda develado el nombre del personaje representado y su condición de retrato. Las “figuras de carácter” tienen como una de sus características fundamentales la cualidad, como ya mencionamos, de ser un retrato cuyo *título sirve para engañar sobre su género*⁹⁰. De manera que todos aquellos cuadros con denominaciones ambiguas como *La lectora, Cabeza de mujer, La amante, La soñadora, El jardín*, etc., cuyos personajes principales son fácilmente reconocibles por el espectador y conocidos por las personas de la época, son fielmente “figuras de carácter”.

Esta aseveración, sin embargo, parece engañosa en un primer momento, pues dicha particularidad no aplica a todas las obras. Existen algunos cuadros que se remontan al surgimiento del “realismo burgués” en la pintura holandesa del siglo XVII, en los cuales los artistas se servían de sus familiares –principalmente esposas e hijas, inclusive de ellos mismos- para realizar obras cuyos contenidos tuvieron un carácter enaltecedor pues sirvió para destacar las actividades y labores principales alrededor de cuyo eje giraba la vida intelectual y estética de la región. Sin embargo, no consideramos pertinente denominar estas obras “figuras de carácter”.

Como es bien sabido, durante esta época los artistas holandeses compartieron un gusto descarnado por lograr un mayor verismo en sus obras, deseaban representar la vida tal cual la veían y era percibida por los demás, querían retratarse en su ambiente para mostrar su imagen al mundo y a sus descendientes⁹¹. De manera que para lograr un cuadro mucho más fidedigno y de

⁹⁰ Galiene y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 185

⁹¹ Inés Monteiro, *Op. Cit.*, p. 30

atmósfera familiar, se valieron de los elementos y personajes que les fuesen cercanos y de fácil acceso. Lo cual nos aleja un poco de la intencionalidad fundamental de las “figuras de carácter” pues, como veremos más adelante, influyeron factores culturales, políticos e incluso académicos que dieron origen a dichas representaciones desde una perspectiva que dista de la propia al “realismo” holandés.

En piezas como *El geógrafo* (1670 ca.) [ilustración no. 23] y *El astrónomo* (1668 ca.) [ilustración no. 24] de Jan Vermeer observamos la presencia de un autorretrato, pues como afirman Jakob Rosenberg y Seymour Slive los dos estudiosos son el mismo pintor⁹². No sabemos si en realidad fue Vermeer el representado, pero sí podemos remitirnos a las imágenes para alegar que son la misma persona, y si bien son autorretratos, no alegaríamos que el artista lo hizo con el afán de “inmortalizarse” en la obra. En todo caso, se sirvió de sí para darle mayor credibilidad efectista al personaje. Sin embargo, el objetivo fundamental de las piezas era el de dar a conocer al mundo todos los avances y descubrimientos que en esas ramas se realizaron en Holanda.

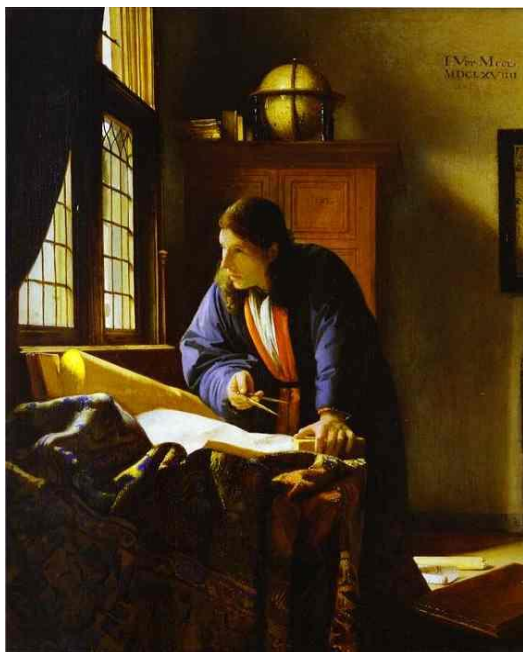


Ilustración no. 23, Jan Vermeer
El geógrafo, 1670 ca.

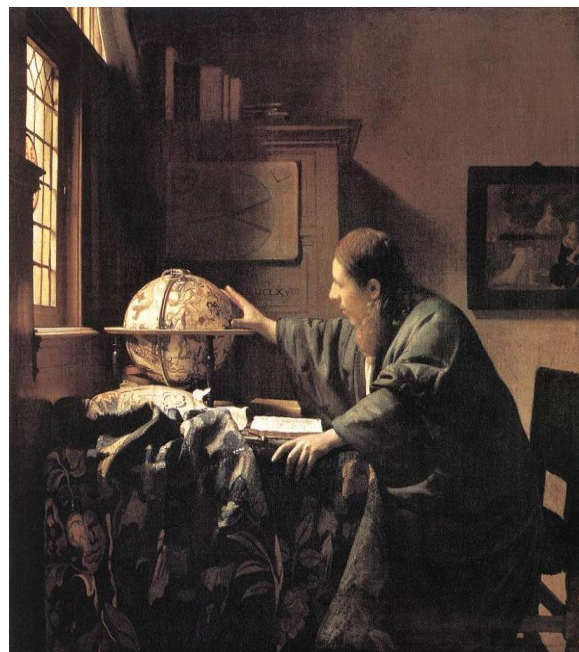


Ilustración no. 24, Jan Vermeer
El astrónomo, 1668 ca.

Esto lo inferimos por el especial cuidado que pone Vermeer en cada uno de los detalles de ambas obras. La manera en que están precisados los elementos

⁹² Jacob Rosenberg y Seymour Slive, *Op. Cit.*, p. 211

del globo terráqueo en el cuadro del astrónomo, y la atención que prestó al representar los implementos que el geógrafo utilizaba para realizar sus cálculos marítimos o terrestres. Observamos que el estudio y los objetos del entorno, incluido el mismo ropaje del personaje, fueron totalmente irrelevantes para Vermeer. Como también lo fue el delineamiento de su figura. Lo único que quería era resaltar que en Holanda existían hombres dedicados al enriquecimiento de los estudios científicos.

De manera que el título aquí no fue utilizado para *engañar sobre su género*. De igual forma es imposible asociar el surgimiento de las “figuras de carácter” a la Holanda del siglo XVII, ni a ningún otro período cuyas prácticas y modas académicas hayan ayudado a darle forma y un sentido definido a estas piezas, ya que sus orígenes se encuentran bien precisados. Las “figuras de carácter” surgieron en Francia durante el siglo XVIII, lugar donde, debemos recordar, se instauró la primera Academia de *Beaux Arts* en el año de 1648 bajo el mandato del autodenominado “Rey Sol” Louis XIV, quien posteriormente ordenó crear, en 1663, una dependencia de la academia de París en Roma⁹³.

Tras esta agrupación de artistas en centros avanzados de estudio, y con motivo de la celebración anual de los Salones Oficiales, se inició la creación jerarquías y categorías con respecto a los temas representados y se instituyeron nuevas normas de lo que se debía mostrar o no en la imagen⁹⁴. Como resultado André Félibien publicó un tratado donde estableció las diferentes posiciones, en una escala de niveles de importancia, que ocupaban los diversos tipos de tema en la pintura⁹⁵. Para él los “bodegones” y las “escenas de género” se encontraban en el último nivel, en la base de la pirámide⁹⁶. Luego le seguían las pinturas de paisajes y de animales, y en la cima se consagraban los cuadros de temas históricos –religiosos y mitológicos. El retrato no figuraba dentro de esta clasificación, si bien el “oficial” o “monárquico” fue el único aceptado pero no lo suficientemente importante para contemplarlo dentro de alguna escala.⁹⁷

⁹³ Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte. Presente y pasado*, pp. 67-68

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 74

⁹⁵ *Supra*, p. 1

⁹⁶ Anna Gradowska et al. (b), *Academicismo. Revisión de criterios* (Catálogo de exposición), p. 12

⁹⁷ Nikolaus Pevsner, *Op. Cit.*, p. 75

Las obras que ilustraban temas históricos –bíblicos o mitológicos- eran apreciadas como las *grandes manières*, pues enaltecían los valores de fuerza y entereza ante los espectadores e inspiraban los comportamientos nobles, a través de sus toques y tonos poéticos siempre afectados ostenciosamente y un toque de erudición –según los diferentes grados de dificultad que presentara la obra al momento de ser interpretada. Aquellos cuadros que se representaban temas distintos a los anteriores fueron considerados “géneros menores” -*genre mineurs* o *petites manières*-⁹⁸. Los artistas aceptados en la academia escogían un género específico para desarrollarse en él. Como era de esperarse, la mayoría de los pintores optaban por volverse especialistas en el tema histórico puesto que era el que atraía mayor clientela eclesiástica y del Estado, por ende cuantiosas pagas.

Estos cánones y patrones se mantuvieron vigentes y estáticos hasta el período de la “Regencia” (*Régence*)⁹⁹, momento durante el cual se gestó la “crisis” que –según Galiene y Pierre Francastel- dio origen a las “figuras de carácter”. En este período se generaron las luchas entre los defensores y detractores de las *petites* (pintura de género, retratos, bodegones, fundamentalmente) y las *grandes manières* (tema histórico y religioso). Los defensores de los géneros menores reclamaban para este tipo de pintura un nuevo puesto y preponderancia. Pero en este período sólo estalló la primera batalla, si bien la lucha distaba mucho de ser ganada. Y aunque algunos nobles y burgueses empezaron a experimentar cierta simpatía hacia esas piezas menores, el interés por el gran género no se vio afectado.

En estas luchas se encontraron en desventaja los retratistas, quienes ni siquiera tenían un puesto definido dentro de la pirámide de Felibien. Por tal motivo, los artistas sintieron la necesidad de valerse de diversos recursos para reivindicar el puesto del retrato¹⁰⁰. Comenzaron las mezclas y lo alternaron con elementos de los géneros menores para disfrazar su verdadera condición y así procurarles un lugar definido. En este sentido, los pintores, que tenían el arte italiano como único modelo y guía, empezaron a inspirarse en las formas,

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 76

⁹⁹ Período durante el cual el Duque de Orleans, Felipe II, asume el cargo de “regente” de Francia (1715-1723) hasta que Louis XV obtuviera su mayoría de edad. Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. (a)

¹⁰⁰ Galiene y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 133

modelos y colores que les ofrecía el arte holandés, fuente del “realismo”¹⁰¹. Y bajo el sello de “escena de género”, “realismo burgués” e inclusive “bodegones” varios artistas empezaron la presentación de sus efigies en los *Salones* que se llevaban a cabo anualmente en París¹⁰². Sin embargo este proceso de transmutación fue lento, tuvo sus orígenes en la regencia, no se consolida sino hasta mediados del siglo XVIII.

Para Galiene y Pierre Francastel fue con el artista francés Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) que comenzó la “renovación” del retrato y la pintura francesa. Sin embargo, los autores sostienen que este artista tan “audaz” debió servirse de “subterfugios” para exponer e imponer su concepción sobre el retrato¹⁰³. En resumen, la idea fundamental fue restablecer el puesto y prestigio de este género como una forma independiente al “retrato oficial”, con sus características y normas internas fijas y validadas, que tuviera su propia red de convenciones¹⁰⁴.

El retrato francés del Gran Siglo no tuvo su Poussin¹⁰⁵, y en el siglo XVIII será necesario esperar a que Fragonard (1732-1806) regrese de Italia en 1761 para que se inicie la renovación. Pero hasta este artista tan dotado como audaz [...], debió usar subterfugios para imponer su concepción sobre el retrato. Sin duda éste tiene un lugar relativamente pequeño en su producción. Sin embargo, es mayor de lo que parece al principio, pues toda una serie de “Lectoras”, de “Coquetas”, de “Sultanes” o de “Amores” son en realidad retratos bautizados con nombres que sirven para engañar sobre su género¹⁰⁶.

De esta manera se crean definitivamente innovadoras composiciones que se ocultan tras el velo de viejas formas. Fragonard utilizó estos “subterfugios” influenciado por el “realismo burgués” que se gestó en Holanda y traspasado, con menor auge y diversas connotaciones, a diferentes países europeos. Este género fue practicado y explotado por Jean-Baptiste Simeón Chardin (1699-1779) con fines similares a los de su coetáneo. Un ejemplo perfecto de las primeras “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico lo hallamos en un cuadro emblemático realizado por Fragonard para la historia del arte francés. *Le hasards heureux de*

¹⁰¹ Jacques y François Gall, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII* p. 197

¹⁰² Nikolaus Pevsner, *Op. Cit.*, p. 81

¹⁰³ Galiene y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 185

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 184

¹⁰⁵ Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francés; fue el fundador y máximo representante de la pintura clasicista francesa del siglo XVII.

¹⁰⁶ Galiene y Pierre Francastel, *Loc. Cit.* El subrayado es nuestro.

l'escarpolette de 1767 mejor conocido en español como *Felices efectos del columpio* o *El columpio* [Ilustración no. 25].



Ilustración no. 25, J.-H. Fragonard, *Felices efectos del columpio* o *El columpio*, 1767

Según cuenta en su diario un reconocido pintor de la época, quien había rechazado el encargo de antemano, la situación que dio como resultado final la realización de este cuadro se produjo de esta manera:

...un rico aristócrata, el barón Saint Julien, invitó [...] [a Fragonard] a la casa que le había puesto a su amante. [...] La confesó que le gustaría mucho poseer un cuadro cuyo tema sería el siguiente: “Desearía que pintara a Madame sobre un columpio empujado por un obispo. Usted me colocará a mí de manera que pueda ver las piernas de esta hermosa niña, o algo más si se quiere animar el cuadro”¹⁰⁷.

El cuadro no pasó del todo desapercibido. Se tiene constancia de haber participado en algunos de los *Salones* que se celebraban regularmente¹⁰⁸. Los otros ejemplos fueron sus cuadros de “lectoras” y de “amores”. Para estas composiciones Fragonard se sirvió de su cuñada Magaritte Gerard como modelo, pues fascinaba al pintor por sus finos modales y delicadeza¹⁰⁹. Ella se volvió

¹⁰⁷ Citado en Jacques y François Gall, *Op. Cit.*, p. 188

¹⁰⁸ Gay, Claire, *El siglo XVIII*, p. 38

¹⁰⁹ Daniel Wildenstein, *Fragonard*, p. 55

fuentes de inspiración y ayuda para el artista al momento de realizar estos cuadros, los cuales fueron en su mayoría pedidos por encargo. En sus obras *La lectora* de 1770 y *El recuerdo* de 1775 [ilustraciones no. 26 y no. 27] podemos observar la figura de Magaritte en ambas composiciones, de perfil. En la primera es una mujer afable que se encuentra sumergida en la lectura de un libro, ensimismada. En la otra un personaje melancólico y suave que se encuentra de pie y a contraluz, acompañado por su perro en un jardín.



Ilustración no. 26,
J.-H. Fragonard, *La lectora*, 1770



Ilustración no. 27,
J.-H. Fragonard, *El recuerdo*, 1775

El mismo Chardin, quien había entrado en la academia y recibió su formación como pintor de “bodegones”, comenzó a desarrollar a la mitad de su carrera cuadros que en un principio parecían pequeñas piezas de género o de “realismo burgués”¹¹⁰. Chardin se sirvió de su esposa e hijos para realizar estas representaciones que luego exponía en los Salones bajo denominaciones ambiguas. El artista también participó en esta lucha entre los pequeños y grandes géneros en pintura. Al igual que Fragonard quiso modificar la postura del retrato alejado del “oficial”. Pero aún y cuando él gozó del favor de un vasto público, no logró imponer sus preceptos¹¹¹.

¹¹⁰ Bernard Dorival, *Op. Cit.*, p. 115

¹¹¹ Galiennie y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 187

Tres ejemplos escogidos comprueban la existencia de las “figuras de carácter” en ella. Primero debemos ver un retrato de su esposa, titulado *Retrato de Madame Chardin* de 1775 [ilustración no. 28] para hacer al personaje reconocible y, luego, cotejarlo con los otros dos cuadros que son muestra de las primeras “figuras de carácter”. En este sentido podemos identificar en *La bendición de la mesa*, 1740, [ilustración no. 29] a Madame Chardin junto a una de sus hijas; una composición que, por el tratamiento de los fondos y la inclusión de pequeños bodegones en la escena, recuerda mucho a los maestros holandeses. El tercero también presenta las mismas connotaciones del anterior, sólo que aquí aparece la madre con su hijo menor: *La madre diligente*, 1740 [ilustración no. 30].



Ilustración no.28, J-B-S. Chardin,
Retrato de Mme. Chardin, 1770



Ilustración no. 29, J-B-S Chardin,
La bendición de la mesa, 1740

De manera que apreciamos cómo estas obras no sólo respondieron a ciertas características y patrones estilísticos determinados, sino que también se encontraban en total relación con unos períodos históricos específicos. En este sentido, parece más viable definir este tipo de obras, localizarlas y ubicarlas en el espacio y el tiempo y fijar sus características, dentro de lo complicado e intrincado del tema, que lograr determinar o llegar a un consenso entre autores sobre la denominación más apropiada para ellas. Como ya hemos mencionado, no existen otros autores que se refieran a las “figuras de carácter” tal y como Galienne y Pierre Francastel las concibieron.



Ilustración no.30, J-B-S Chardin,
La madre diligente, 1740

Sin embargo, todos concuerdan en que “realismo burgués”, “pintura” o “escenas de género” e incluso el mismo calificativo de “retrato”, no son los términos más apropiados para denominar este tipo de pinturas. Fronia Wissman, en su estudio sobre la obra del pintor Adolphe-William Bouguereau (1825-1905), al analizar las piezas en las cuales el artista trabajó “escenas de la vida cotidiana” prefiere catalogarlas como *formas de pintura de género*¹¹². En el mismo texto, unas cuantas páginas antes, Wissman cede ante el aprieto y las denomina *tipo de pinturas de difícil catalogación*¹¹³. Podríamos aceptar esas *forms of genre paintings* como término definitivo. Pero no podemos consentir ante lo “arduo” y conformarnos con designarlas como un *tipo de pintura de género de difícil catalogación*¹¹⁴, pues las “figuras de carácter” arraigan toda una serie de contenidos, valores y significados que no pueden perderse en simples abstracciones de clasificación.

Por su parte, Max Friedliger, mucho más general que Wissman, nos hablaron de *manifestaciones del carácter, representaciones de aspectos humanos, figuras genéricas*; y en una estocada final las denominaron *retratos*

¹¹² “ forms of genre paintings”, Fronia Wissman, *Bouguereau*, p. 34

¹¹³ “Kind of pictures that is not easily categorized”, *Ibidem*, p. 31. Traducción del autor.

¹¹⁴ *Idem*.

suelos y figuras solas como tema de género"¹¹⁵. Calificativos demasiado amplios que no dan cuenta sobre el perfil de la obra. Bernard Dorival las llamó *têtes de expression*¹¹⁶, una especie de definición compuesta sobre estas figuras de mujeres y niños que son sin duda retratos¹¹⁷. Pero, al igual que los dos autores anteriores, Dorival no se encargó de definir o de dar más detalles sobre las características y contenidos de estas *cabezas de expresión* que son el análogo a las obras de "difícil catalogación" comentadas por Wissman. Los únicos, como hemos visto, que intentaron darle nombre, características y una forma definida a este conglomerado de obras fueron Galienne y Pierre Francastel quienes desarrollaron, a partir de la obra de Fragonard, toda su teoría sobre las "figuras de carácter", no de una manera explícita y detallada, pero sí mucho más puntual y específica que otros historiadores, quienes utilizaron los términos sin ningún tipo de aprehensión hacia ellos.

Este problema tiene raíces mucho más profundas. Como señala Svetlana Alpers, los comienzos de la historia del arte como disciplina más o menos definida tiene sus orígenes en Italia, y los historiadores y críticos contemporáneos se han servido de patrones de clasificación, estilísticos y estéticos creados para explicar una realidad específica totalmente ajena a la pintura francesa, holandesa o alemana:

*El puesto definitivo que el arte italiano ocupa tanto en nuestra tradición artística como en nuestra tradición crítica demuestra lo difícil que ha sido encontrar un lenguaje apropiado para tratar tipos de imágenes que no encajen en ese modelo*¹¹⁸.

En este sentido, no es azaroso que se encuentren tantos problemas para definir y catalogar apropiadamente obras que no responden a la realidad estilística del arte italiano. Puede que en un intento por romper esos moldes, Galienne y Pierre Francastel sean los primeros en llamar la atención sobre el carácter particular de estas obras nacidas en Francia, que bien denominan "figuras de carácter". Y que, por su parte, a los trabajos más representativos del

¹¹⁵ Max Friedlider, *Op. Cit.*, pp. 34 y 41

¹¹⁶ "Cabezas de expresión" sería la traducción literal de la frase, pero no la más apropiada. Creemos que Dorival entendía por esta frase algo un poco más profundo y específico que, por como estructura su teoría, pensamos tiene especial relación con las "figuras de carácter"

¹¹⁷ Bernard Dorival, *Op. Cit.*, p. 126

¹¹⁸ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, p. 21

arte holandés del siglo XVII y algunos tantos del siglo XIX en Europa, que comparten características similares a las de las “figuras de carácter”, la misma Svetlana Alpers opte por denominarlos “descriptivos” a falta de un mejor concepto que logre englobar la totalidad de pinturas cuyo eje fundamental sea el “verismo puro”¹¹⁹.

“Descriptivo” es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a las que podemos referirnos vagamente como “realistas”, entre las que se incluyen la manera de representación de los fotógrafos. (...) Las imágenes documentan y representan los comportamientos. No son prescriptivas, sino descriptivas. Se percibe un constante afán por establecer distinciones, por retratar cada cosa –sea una persona, una flor o un tipo de conducta- para darle a conocer¹²⁰.

En un orden parecido, pero ya específicamente enfocado en desentrañar el carácter de la pintura francesa desarrollada a partir de mediados del siglo XIX, Linda Nochlin opta por llamar “realistas” a estas piezas, que los autores de *El Retrato* catalogan de “figuras de carácter”, diferenciándolas siempre del movimiento que bajo el mismo nombre encabezó el artista Gustave Courbet (1819-1877). Nochlin definió dichas obras “realistas” como la presentación de todas las maneras de retratar la vida contemporánea entre 1830 y 1900¹²¹. Sin embargo, en este único punto no radica el conflicto inherente a la concepción del término “figuras de carácter”. Es una de las tantas aristas que conforma la red de relaciones y dilemas que palpitan en el fondo mismo, no sólo de este subgénero, sino de todos aquellos ya institucionalizados y consagrados.

También es importante estudiar los contenidos que subyacen a estas obras, sus características formales, y precisar algunos de los ejemplos más representativos. No consideramos que estas obras catalogadas como “figuras de carácter” se hayan realizado con la simple intención de representar *personajes... haciendo cosas corrientes, con el único propósito de mostrar distintas actividades humanas en su medio*¹²²; esa tarea ya la venía realizando a la perfección la “pintura de género” y el “realismo burgués”. Estas piezas, en su calidad de retrato, venían a encarnar por medio de la representación de dichas actividades la calidad humana y moral del retratado, querían mostrarlo como la personificación de los

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 22

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 30

¹²¹ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p.134

¹²² Jakob Rosenberg y Seymour Slive, *Op. Cit.*, p. 168

valores civilizados de la sociedad del momento o, al menos, de aquellos a los que apuntaba su anhelo, como bien vimos era la intención fundamental del “retrato realista”¹²³.

La práctica de las “figuras de carácter” no se interrumpió tras la muerte de Chardin, ni con el advenimiento del neoclasicismo y el romanticismo. Por el contrario, sufrió mayores transformaciones que dieron como resultado lo que ahora conocemos, erradamente, como el “realismo burgués” finisecular. Pues, apunta Raymond Cogniat, en el caso de Jacques-Louis David (1748-1825) se da una especie de proceso inverso al de las “figuras de carácter”, ya que el personaje juega un papel tan importante en su obra que incluso en composiciones alegóricas, los rostros idealizados tienen la intensidad de los personajes reales¹²⁴. Posteriormente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se gestó una modificación definitiva de temas en la pintura que generaría un cambio en la jerarquía de los géneros instaurada desde siglos anteriores¹²⁵.

Gracias al empuje económico que recibió la burguesía, los retratos adquirieron gran demanda entre estas clases, pues todos querían una imagen propia que legarle a sus hijos. De manera que se volvió fundamental, tanto para el artista como para quienes encargaban estas obras, representar la realidad viva de personajes específicos. A través de la inclusión de “naturalezas muertas” y “paisajes” en las composiciones, se intentaba enfatizar la realidad material tangible. Algunos aspectos formales de las “escenas de género” o del “realismo burgués” se traspasaron a otros géneros en la pintura, sobre todo por ese aspecto desenfadado y poco ostentoso que adquirieron las poses, el carácter de instantánea que le otorgaban a la escena y ese aire íntimo que tanto gustó durante el siglo XIX.

Otra práctica que se volvió común entre los artistas a partir de este período fue la representar los salones oficiales de artes, sus muestras y asistentes¹²⁶.

¹²³ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 32-33

¹²⁴ Raymond Cogniat (a), *Op. Cit.*, p. 15

¹²⁵ Raymon Cogniat (b), *Historia de la pintura: El artista y la sociedad a partir del siglo XIX*, tomo II, p. 52

¹²⁶ René-Pierre Framelart, “Michelena y los ‘pompiers’”, en Maria Cristina Capriles et al., *Arturo Michelena. Su vida y su obra*, p. 145

Para realizar muchas de estas obras, los artistas se sirvieron de fotografías que tomaban a los representantes del jurado y algunos de sus amigos que participaban de la actividad, bien como invitados o como concursantes. El cuadro de Henri Gervex, *Una sesión del jurado del Salón de Pintura* de 1885 [ilustración no. 31], sirve para ilustrar el caso. Gervex utilizó para lograr el parecido de los representados una fotografía tomada por él mismo al jurado del concurso a las afueras del Salón [ilustración no. 32].



Ilustración no. 31, Henri Gervex, *Una sesión del jurado del Salón de Pintura*, 1885



Ilustración no. 32, Henri Gervex, *Fotografía tomada al jurado del Salón de Pintura*, 1885

Con algunas modificaciones en el ambiente y escogiendo sólo algunos personajes de la fotografía, Gervex se inspiró en pocas personas para fijar sus rasgos particulares en la pintura final. Sin embargo, no podríamos considerar

estos cuadros “figuras de carácter”. La tradición en la que se imbuyó el artista para realizar esta obra está relacionada a la de cuadros colectivos o de grupos, que se realizaron en la Holanda del siglo XVII y cuyo máximo exponente fue Franz Hals. El artista no engaña al espectador sobre el género de su cuadro, es un retrato grupal del jurado que se encargó de evaluar los trabajos que fueron presentados ante la institución ese año. Aunque la mayoría de los personajes aparezcan de espaldas, Gervex documenta a manera de retrato un hecho verídico que le compete por ser artista, nada más.

Mas parece importante resaltar este hecho, ya que esta tradición de representar varios personajes dentro de una misma obra posiblemente ayudó e inspiró a los artistas exponentes de las “figuras de carácter” a realizar imágenes donde se logró el mayor parecido dable de cada uno de los individuos expuestos. Por otra parte, enfatizamos que esta nueva forma de retrato, si bien nació en Francia a partir de una especie “disputa”, no se vuelve exclusiva de ese país. A partir de 1860, como señalaba Celebonovit, este tipo de pintura –“figuras de carácter”- se vuelve de uso común en todo el continente europeo con mayor o menor arraigo, auge y profundidad en los diferentes países, e incluso con diversidad de connotaciones en cuanto a los temas representados y sus posibles significados.

El primer ejemplo decimonónico concreto de “figuras de carácter” lo hallamos en la obra de un artista considerado como *uno de los fuertes del retrato en España*, se trata de Raimundo Madrazo y Garreta (1841-1920)¹²⁷. Tres obras representativas nos ayudó a encontrar una red de conexiones entre ellas y un patrón común de las prácticas académicas de la época. La primera es un retrato de la modelo del pintor, *Retrato de la modelo Aline Masson* (s. f.) [ilustración no. 33]. Las otras dos son imágenes de la misma persona encarnando diferentes personajes. Uno es el de la enamorada en *La carta de amor* (s. f.) [ilustración no. 34], y el otro el de mujer cosmopolita *Mujer con máscara* (1877) [ilustración no. 35].

Ignoramos si algunos de estos cuadros fueron realizados por encargo o por gusto del pintor, pero percibimos que podemos reconocer fácilmente al

¹²⁷ Enrique Segura, *Op. Cit.*, p. 25

personaje ilustrado en las dos últimas obras a través del primer retrato que se encuentra identificado con el nombre de la modelo: Aline Masson. En este sentido, la segunda y tercera pieza son “figuras de carácter” pues su título *engaña sobre su género*. Tampoco logramos precisar a qué respondieron estas piezas, quizás a satisfacer ese gusto desmedido por el realismo, por una visión nada exagerada de la realidad, con ese toque galante y a la vez frívolo que se rescata del siglo XVIII, y que tanto placer causó a la sociedad decimonónica.



Ilustración no. 33,
Raimundo Madrazo y Garreta
La modelo Aline Masson, s. f.



Ilustración no. 34,
Raimundo Madrazo y Garreta
La carta de amor, s. f.

Por tal motivo, los artistas se sirvieron de los modelos que tuvieron a mano para otorgarle un carácter de mayor veracidad a la obra, sin efectos idealizantes que comprometieran sus imágenes. Debemos enfatizar en el carácter moralizante que arraigaban las “figuras de carácter”, ellas venían a ser la encarnación de la moral y la buenas costumbres de la época, la personificación del modelo de mujer y el hombre moderno¹²⁸. Estas obras, además que educar, deseaban enaltecer los valores y virtudes propias de las clases bien estantes francesas, y europeas en general. Las “figuras de carácter” son una de las acepciones del retrato pictórico estrictamente relacionada con el “retrato realista”. Dentro de ella hay más

¹²⁸ Galienne y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 193

elementos del “realismo burgués” que de pintura de género, y las connotaciones de su contenido se las otorgaba la época en al cual se desarrollaron.



Ilustración no. 35,
Raimundo Madrazo y Garreta,
Mujer con máscara, 1877

Además, como veremos más adelante, aunque este nuevo modelo o tipo de retrato tuvo sus orígenes y desarrollo en Francia y luego en toda Europa, llegó posteriormente al continente americano y se extendió por todo su territorio. Mientras duraron las luchas de independencia, se distribuyeron dichas imágenes a través de ilustraciones y grabados. Luego, más adelante en el siglo XIX y relativamente asentadas las pugnas políticas, como fue el caso de Venezuela, llegaron al país por medio de los artistas enviados a estudiar a Europa y las fuerzas intelectuales del momento, todo con el fin de contribuir con los ideales de progreso en el campo de la cultura y proporcionarle el impulso necesario a la nación venezolana en su proceso de “civilización” en desarrollo. En el siguiente capítulo observaremos cómo llegan las “figuras de carácter” a Venezuela, donde adquirieron nuevas connotaciones, significados y contenidos.

Capítulo 2. Aproximación a la pintura venezolana de finales del siglo XIX (1880-1898)

Se sintieron frente a una tarea urgente: producir obras de tal naturaleza y magnitud que el país se viera representado en ellas como una “nación civilizada”. En un momento en que las Exposiciones Universales venían a funcionar como vidrieras en las que podían verse los contrastes culturales en un orden estrictamente jerarquizado, no había otra opción que mostrarse lo más “civilizado” y europeo posible.

Laura Malosetti Costa¹²⁹

2.1. Antecedentes (1870-1880)

En el capítulo anterior detallamos que las “figuras de carácter” fueron especies de retratos que surgieron en Francia durante el período de la *Regencia* (1715-1723), como resultado de la poca estima en la que se tenía al género del retrato. De la misma manera, al destacar los preceptos fundamentales que conforman a la “pintura de género” y el “realismo burgués”, no percatarnos de cómo al mezclarse las principales características de ambos géneros con el “retrato realista” –uno de los ejes fundamentales del retrato-, devinieron en “figuras de carácter”. Estas piezas gozaron de rápida aceptación y se expandieron por todo el continente europeo, principalmente a partir de 1860, cuando la burguesía disfrutaba de un nuevo aliento económico y se convirtió en la principal clientela para los artistas.

Latinoamérica –y fundamentalmente Venezuela- no se quedó totalmente al margen de todo este cambio de género y representación que tuvo lugar en la pintura del viejo continente. Nuestros artistas al ser enviados, durante la segunda mitad del siglo XIX, a estudiar en París, Roma, Madrid, etc. copiaron los modelos europeos y los transfirieron a su país natal. Lo que estudiaremos es cómo se gestó ese proceso de traslado, y cuánto del contenido intelectual y estético de las piezas originales permaneció en dichos modelos “copiados”.

¹²⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, p. 144

A raíz del proceso de independencia, los nuevos mandatarios políticos sintieron la necesidad de crear y configurar todo un nuevo panorama que sirviera como marco de fondo para ilustrar a la naciente patria¹³⁰. Los tiempos de la colonia habían quedado atrás. Era tarea imperiosa reorganizar todas las áreas que constituyen a un país, para así formar nuevas estructuras sociales, políticas, económicas y culturales. Las artes también sufrieron el nuevo cambio, tuvieron que olvidar todos los viejos patrones, esquemas de composición y realización de obras, para volcar su mirada hacia las nuevas tendencias y prácticas artísticas –en todos los campos: literatura, pintura, etc.- que se realizaban en Europa y así ponerse “al día”.

La situación cambió radicalmente a raíz de la Independencia, la cual abrió la región al mercado libre y la inmigración europea. La incorporación de Latino América a los mercados mundiales fue una de las motivaciones fundamentales de la Independencia, tanto como una de sus consecuencias inmediatas. Significó una expansión mercantil para la creciente economía europea y su manufactura, que incluía productos culturales como libros, pinturas, grabados y muebles¹³¹.

Esta “expansión mercantil” trajo muy buenos beneficios al continente americano. Especialmente a Venezuela, uno de los primeros países en reestablecer contactos culturales y políticos con España, luego de que este último reconociera la independencia del primero tras la firma del Tratado de Madrid en 1845¹³². Sin embargo, el clima de tensión que reinaba en tierras venezolanas producto de innumerables revueltas, revoluciones, y fundamentalmente los estragos devengados por la Guerra Federal, perjudicó e interrumpió el desarrollo progresivo de los contactos comerciales establecidos con el exterior¹³³.

La culminación de la Guerra Federal, como resultado de la firma del Tratado de Coche en 1863, dio al país una calma relativa que le permitió tratar de reconstruir lo poco que había quedado, reestablecer vías normales de

¹³⁰ Germán Carrera Damas, “La crisis de la sociedad implantada la formulación del Proyecto Nacional (1830-1870)”, en *Una nación llamada Venezuela*, pp. 87-88

¹³¹ “The situation drastically changed with Independence, which opened up the region to free trade and European immigration. The incorporation of Latin America to the world markets was one of the significant motivations of Independence, as well as one of its immediate consequences. It meant an expanded market for a growing European economy and its manufactures, which included cultural products such as books, paintings, prints and furniture”, Natalia Majluf, *Pattern-books of nation: images of types and costumes...*, p. 13. Traducción nuestra.

¹³² Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas, un siglo después y otros ensayos*, p. 24

¹³³ Alfredo Boulton, *Pintura y cultura, siglos XVIII y XIX*, p. 81

negociación con el resto del continente y Europa¹³⁴. Sin embargo, todavía se gestaban pequeñas revueltas y revoluciones locales que no cesarían del todo, incluso con el advenimiento del general Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) al poder en 1870. El campo de las artes, específicamente el de la pintura, se vio principalmente afectado por estos inconvenientes cívico-militares, pues tras este clima era casi imposible llevar a cabo planes continuos de educación artística dentro del país.

El campo literario en Venezuela no se hallaba en total atraso con respecto a la variedad de escritores y corrientes europeas, y ya para mediados de siglo nos topamos con grandes figuras que exaltaban lo autóctono con fines nacionalistas, resultado de las luchas de independencia. Nicanor Bolet Peraza (1838-1906), por ejemplo, escritor costumbrista y periodista venezolano dedicó gran parte de su obra a honrar los valores nacionales a través de las usanzas y tradiciones propias de cada región del país¹³⁵. Aproximadamente para 1863, su hermano Ramón Bolet Peraza¹³⁶ (1837-1876) se vuelve editor en Barcelona (Edo. Anzoátegui) de una revista costumbrista fundada por su padre llamada *El Oasis*, en la cual Nicanor participó como colaborador con algunos artículos y comunicados¹³⁷.

De igual manera, los hermanos Bolet Peraza, trabajaron juntos para fundar la primera revista de tipo artístico –ya no sólo literario- que circuló por tierra venezolana, la cual fue publicada por primera vez el 01 de octubre de 1865, y tuvo por título *El museo venezolano*. El carácter de ésta era similar al de la publicación antes mencionada: continuaba la tradición costumbrista y “nativista” que ambos personajes promulgaban y con la cual se sintieron íntimamente identificados¹³⁸. De manera que, a través de este registro, observamos cómo en el país comenzaron asociarse el concepto de Bellas Artes -en el sentido más elevado- con la necesidad de imprimir los rasgos autóctonos de la nación en desarrollo.

¹³⁴ María Cristina Capriles, “Visión de Venezuela en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Arturo Michelena, su vida y su obra* (Catálogo de exposición del Banco Industrial de Venezuela), p. 23

¹³⁵ Mariano Picón Salas, *Estudios de literatura venezolana*, p. 100

¹³⁶ Pintor venezolano, conocido por sus paisajes topográficos y sus excursiones científicas realizadas en compañía de artistas e intelectuales.

¹³⁷ Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 100

¹³⁸ *Ibidem.*, p. 102

En consecuencia, los artistas debían retratar su entorno de la forma más “real” posible pero a la vez con un aire romántico y poético, un tanto idealizado. Observamos una aproximación de la pintura venezolana hacia un primer “realismo” que tomaba formas de su entorno nacional para crear un estereotipo de lo “propio” venezolano. Debemos entender aquí por “realismo” aquel que explicaba Linda Nochlin y que señalamos en la última parte del primer capítulo: es decir, aquel que se refiere a la reproducción exacta de la realidad independiente del contenido social, ético o intelectual de la imagen, el “realismo” en tanto copia exacta de la realidad, sin afeites¹³⁹.

Los artistas que trabajaron en el campo de la pintura venezolana, antes de 1870, no necesariamente recibieron una educación académica consolidada, o al menos no una que traspasara las fronteras del país¹⁴⁰. Sin embargo, esta primera aproximación al “realismo” no sólo denota una cierta influencia europea que pudo adquirirse a través de la reproducción de grabados y estampas o de una formación artística obtenida en otros países. También nos muestra cómo se preparó el terreno en Venezuela para el posterior advenimiento de las “figuras de carácter”.

Un ejemplo lo hallamos en algunas de las obras del pintor Celestino Martínez (1820-1885) titulada *Los cazadores de caballo en la posada*, realizada en 1866¹⁴¹ [ilustración no. 36]. Esta obra es reflejo de esa “primera aproximación al realismo” en la pintura venezolana que comentábamos en el párrafo anterior. El artista recibió su formación académica en Francia y Estados Unidos, y fue profesor de una de las primeras escuelas de dibujo instaurada en Caracas hacia 1839¹⁴². Pero lo más importante, es que fue uno de los primeros artífices venezolanos en utilizar la fotografía como recurso para realizar muchas sus piezas. Ramón de la Plaza (1830-1886) comentaba que Celestino Martínez ya se

¹³⁹ *Vide Supra*, p. 42

¹⁴⁰ José Nucete-Sardi, *Notas sobre la pintura y escultura en Venezuela*, p. 10. Cfr. Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, p. 242

¹⁴¹ Esta obra podemos incluirla bien como muestra o expresión del costumbrismo dentro de la pintura venezolana, o como uno de los primeros ejemplos dentro de la pintura de género en el país. Aquí nos confrontamos nuevamente con los problemas propios de la indeterminación de géneros, ahora trasladados a Venezuela. Sería interesante estudiar qué corrientes o redes intelectuales subyacen a estas obras que las hacen diferentes, en comparación con las europeas. ¿Ambas no buscan, a fin de cuentas, resaltar los valores y usanzas propias de su nación?

¹⁴² Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 134

encontraba en la ciudad de Caracas hacia 1861, impartiendo clases de fotografía con equipos que había traído de Colombia¹⁴³.



-detalle-

Ilustración no. 36, Celestino Martínez, Los cazadores a caballo en la posada, 1866.

De tal forma, no sólo vemos cómo se filtraron en el país muchos de los elementos y recursos artísticos europeos, sino también la llegada e inclusión de otros métodos y materiales que bien le sirvieron a nuestros artistas para la realización de su obra (desde 1832 en Europa se utilizaban fotografías como apoyo para la realización de pinturas). Sin embargo, sobre este tema ahondaremos más adelante, cuando ya el uso de la fotografía hizo más frecuente entre los pintores venezolanos con el fin de otorgarle mayor realismo y veracidad a sus obras, así como también para resaltar y precisar los rasgos físicos de sus modelos, y demostrar sus capacidades y destrezas al copiar del natural. Ello les servía para ganar prestigio y clientela como retratistas.

Al ser la sociedad venezolana predominantemente rural, todas las fuerzas del patriarcado estuvieron concentradas en procurarle estabilidad económica y política al Estado. En consecuencia, las artes plásticas quedaron relegadas a un plano inferior¹⁴⁴. Existieron planes de becas para realizar estudios especializados en Europa pero las concedidas fueron realmente escasas y, por lo general, pocos artistas tenían los suficientes recursos para procurarse una enseñanza especializada fuera del país. En este sentido, la mayor influencia y noticias de lo

¹⁴³ Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela* p. 213

¹⁴⁴ Juan Calzadilla, *Obras singulares del arte en Venezuela*, p. 3

que pasaba en el exterior y de las modas extranjeras se obtenían a través de la prensa local, los grabados, las novelas por entregas –bien en folletines o ediciones completas- y algunas reproducciones de imágenes que no eran muy frecuentes¹⁴⁵.

Posteriormente, a finales del siglo XIX, de 1870 en adelante, el arte venezolano experimentó un desarrollo profundo con el arribo del general Antonio Guzmán Blanco al poder. Con él se consolidó un auge por el mecenazgo oficial que llevó a los artistas a formarse integralmente en Europa y comenzó toda una nueva era de progreso científico, cultural y de infraestructura, fundamentalmente en Caracas¹⁴⁶. Gobernó durante casi veinte años de manera directa e indirecta, dicho período de gobierno se dividió específicamente en lo que hoy conocemos como el *Septenio* (1870-1877), el *Quinquenio* (1879-1884) y el *Bienio* o la *Aclamación* (1886-1888)¹⁴⁷. Durante los períodos intermedios Guzmán Blanco dejaba encargado del poder algún miembro de su séquito que le rendía cuentas de los actos nacionales, mientras él se alojaba en París.

Roldán Esteva-Grillet especifica los avances que se produjeron en el país – principalmente en Caracas- durante cada uno de los gobiernos regentados por el “Ilustre americano”: en el primer período observa el empuje hacia un mayor progreso en los aspectos técnicos, urbanos y sociales; en el segundo, la “proyección internacional”, en la cual se gestaron grandes avances culturales y políticos; el último *...que representa la glorificación, el destronamiento y el abandono voluntario del país para no volver jamás*¹⁴⁸. El ciclo que aquí nos atañe es el primero, el *Septenio*, que, como mencionamos, corresponde al desarrollo “urbano”.

*La transformación urbana significó no sólo la presencia de adelantos técnicos (acueductos, puentes, telégrafo, iluminación eléctrica, ferrocarriles, teléfono), sino también modernización de ideas (positivismo, evolucionismo) y gustos artísticos (neogótico, neoclásico, neobarroco en arquitectura; realismo y simbolismo en pintura y escultura)*¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Laura Malosetti Costa, *Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica*, p. 106

¹⁴⁶ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 152-153

¹⁴⁷ Roldán Esteva-Grillet, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, p. 96

¹⁴⁸ *Ídem*.

¹⁴⁹ Roldán Esteva-Grillet, *Julián Oñate y Juárez (1843-1900 ca.). Un pintor de ultramar en el arte latinoamericano del siglo XIX*, p. 139

Desde su llegada al poder, Antonio Guzmán Blanco contó con el apoyo y beneficio de militares y comerciantes, lo cual le hizo más fácil el camino para emprender sus nuevos planes de convertir Venezuela en una “pequeña Francia”. Se erigieron nuevos acueductos, la instalación de telégrafos y alumbrado eléctrico, inició la construcción de vías férreas, teatros, plazas y monumentos –por supuesto- en su honor¹⁵⁰. Fue todo un megalómano con un enorme aprecio por París y todo su movimiento cultural e ilustrado. Pero el hecho de que este período destaque por sus “avances tecnológicos” no dejó del todo entumecida al área de las artes, por el contrario. Sobresale por la atención prestada a ellas.

La sociedad venezolana de la época era prominentemente burguesa¹⁵¹; y fueron los valores de esta clase social -primero asociados romanticismo y luego al positivismo-, los que rigieron las corrientes intelectuales que fundamentaron los valores ético-morales de la nación en crecimiento¹⁵². También existió una “aristocracia”¹⁵³ dentro de la cual pesaba más el “linaje” y “abolengo”, precedido por un gran apellido que resaltaba el carácter erudito, docto y elevado de la persona que lo poseyera; esta clase se encontraba en condición económica desahogada con respecto a las clases inferiores¹⁵⁴. Manuel Vicente Romero García (1864-1917) en su novela *Peonía* (1890) hace una sátira de las condiciones de dicha “aristocracia” a través de su protagonista, Carlos:

- ¡Válganos Cicerón! ¡Qué aristocracia ni qué niños muertos! (...), soy de la aristocracia porque no he cometido ningún crimen; soy de la aristocracia porque mi educación me ha elevado a la categoría de los que ganamos la vida con menos esfuerzos materiales y más trabajo intelectual¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Roldán Esteva-Grillet, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, p. 19

¹⁵¹ Clase que se dividía entre grupos agrícolas y terratenientes, pues, como señaló Roldán Esteva-Grillet, el alto comercio se encontraba casi todo en manos extranjeras.

¹⁵² Colette Siwka, *Historia, biografía y literatura. Venezuela, siglo XIX*, p. 43

¹⁵³ Aunque algunos se considera desacertado e incluso anacrónico el uso de este término dentro del contexto venezolano.

¹⁵⁴ Es importante resaltar que en nuestro país no se puede hablar de una aristocracia y una burguesía en el sentido y connotación que tenían dentro de las sociedades europeas decimonónicas. Sin embargo, haremos uso de dichos términos a modo referencial, si bien es necesario destacar que cuando hablemos de aristocracia o burguesía nos estaremos refiriendo con el primero, a las elites venezolanas que gozaban del poder intelectual, político y militar del país acompañado de un apellido de “abolengo” que sustentaba su *status*. En el caso de la segunda, la burguesía, se trataba de aquellos que poseían ciertas riquezas materiales y que se encargaban de la explotación agrícola y los hacendados que aún quedaban en el país.

¹⁵⁵ Manuel Vicente Romero García, *Peonía*, p. 13

El gobierno de Guzmán Blanco se sirvió de este “trabajo intelectual” para moldear el gusto y disfrute estético de la sociedad. Los valores básicos que se instauraron para los hombres a la luz del *positivismo*¹⁵⁶ -con algunas reminiscencias aisladas de ideas *románticas*- fueron la moral-virtud seguida de la “razón”, y la moral-virtud aunado al “sentimiento” se estableció como modelo para las mujeres¹⁵⁷. Para las mujeres la virtud debía ser sinónimo de sentimentalismo, por ello no es difícil imaginar porqué a finales del siglo XIX tuvo tanta acogida entre el público femenino la novela *María* del escritor colombiano Jorge Isaacs, publicada por primera vez en 1867¹⁵⁸.

El público demandaba obras de arte “decorosas” y mismo tiempo era esculpido por los altos dirigentes a través de toda la parafernalia y bombardeo crítico y literario posible, por medio de la prensa, los folletines y las novelas con el fin conocido de “construir nación”. Los programas y planes de educación primaria y universitaria fueron contruidos con el mismo fin. Y aunque se establece la tríada moral-virtud-razón como base y motor fundamental de la sociedad venezolana, debemos afirmar que, en palabras de Mariano Picón Salas, nuestra comunidad era *una sociedad azarosa e informe*¹⁵⁹, y esto se debió a que:

*Fue, pues, por un lado, “progresista”, en cuanto pretendía sepultar definitivamente el pasado colonial, esclavista y feudal; pero fue, por otro, conservador y aún reaccionario, en la medida en que trataba de evitar cambios sociales revolucionarios y formas políticas verdaderamente revolucionarias*¹⁶⁰.

Este sentido conservador fue el que estimuló la decisión de mantener las pautas académicas inmóviles y regidas desde el continente europeo. Los artistas se sirvían de diversos recursos para corroborar los patrones señalados, y así *...persuadieron, conmovieron, educaron la sensibilidad...* del público ilustrado,

¹⁵⁶ Introducido en el país a partir de 1866 por Adolf Ernts, quien impartió clases sobre línea de pensamiento positivista en la Universidad de Venezuela, posteriormente se divulgó a través de diarios y publicaciones oficiales extractos o comentarios sobre las obras de Hippolyte Taine (1828-1893) y August Comte (1798-1857). Esta rama filosófica, que consolidaba el “progreso”, lo “real” como máximas de su doctrina, determinó las funciones de cada individuo dentro de la sociedad – especificando el rol de la mujer- incluyendo la de los artistas y el papel que debe jugar su obra dentro de la sociedad; además, señalaba los temas preferenciales que debían ser representados, es decir, tomar los elementos de la naturaleza tal como se dan y exponen, sin disimularlos.

¹⁵⁷ Mirla Alcibiades, *La heroica aventura de construir una república*, p. 34-35

¹⁵⁸ Gonzalo Picón Febres, *Literatura venezolana del siglo diez y nueve*, p. 212

¹⁵⁹ Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, p. 101

¹⁶⁰ Ángel Cappelletti, *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, p. 28

quienes fueron compradores junto al mismo Estado¹⁶¹. En este panorama penetraron las “figuras de carácter”. Puede que a través de pequeñas fricciones se colaron estas obras, que parecen haber sido una respuesta a la necesidad específica de establecer ciertos valores.

Asimismo, durante este período entraron en vigencia los planes de becas que el gobierno otorgaban tanto a artistas como a los hombres de ciencias. La prebenda dirigida a los artistas tenía sus normas y restricciones. Guzmán Blanco profesaba una extrema admiración –y abnegación- hacia Francia. Al ver éste que los mismos artífices franceses se dirigían a Italia para adquirir técnica, los suyos no podían hacer menos, de manera que para recibir su instrucción académica debían dirigirse al viejo continente realizando un recorrido que consistía en dos paradas opcionales y una obligatoria y definitiva: bien podían llegar primero a Madrid o arribar a París para luego seguir rumbo a Roma, y posteriormente, confluir en la capital italiana¹⁶². El punto fundamental era absorber todo el conocimiento posible de las escuelas de ambos países, de España e Italia o Francia e Italia, según lo convenía el artista.

Asimismo, sabemos que uno de los primeros programas que trató de poner en práctica Guzmán Blanco al obtener su cargo, fue el de instaurar una Escuela de Bellas Artes en la que se impartieran clases especializadas de dibujo y pintura. Sin embargo, dicho plan se vio frustrado en su primera presidencia. Fue Francisco Linares Alcántara (1828-1878), quien en 1877 al asumir la primera magistratura, siguiendo las órdenes explícitas del “Ilustre Americano” inauguró el Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Ramón de la Plaza¹⁶³. Entre los decretos postulados para el óptimo funcionamiento de la institución, destacan principalmente el de abastecerse con una biblioteca generosa de libros especializados, grabados y estampas; además de servirse de buenos y variados modelos que ayudarían al avance de las clases de dibujo al natural¹⁶⁴.

Además, las cátedras de dibujo y pintura establecidas estaban ceñidas estrictamente al modelo europeo, específicamente el de los talleres y academias

¹⁶¹ Laura Malosetti Costa, *Op. Cit.*, p. 106

¹⁶² Roldán Esteva-Grillet, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, p. 100

¹⁶³ Cornelis Goslinga, *Venezuelan painting in the nineteenth century*, p. 31-32

¹⁶⁴ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p.153-154

francesas. Las materias eran: dibujo lineal, moderado y natural, anatomía morfológica, colorido y composición, estética, modelado en yeso y al natural, historia del arte, arqueología y perspectiva¹⁶⁵. Al seleccionar los artistas encargados de cada área no debe extrañarnos que la mayoría de los escogidos sean hombres preparados en Europa. Es el caso de José Manuel Maucó (1837-1892), del ya mencionado Celestino Martínez y Martín Tovar y Tovar (1827-1902)*.

Tras toda esta necesidad de lograr un “realismo” desmedido en la pintura y garantizar un total parecido con lo representado, se encuentra oculto un factor fundamental: el retrato y las escenas de batallas habían consolidado una “hegemonía temática” en el país¹⁶⁶. El primero para las elites y la burguesía en su afán de perpetuar y dignificar su imagen; el segundo para los sectores oficiales que deseaban enaltecer los valores nacionales patrios, con el fin de inculcarlos y glorificarlos ante los ojos de la sociedad venezolana y extranjera en el marco de la construcción de una identidad republicana¹⁶⁷. El manejo con maestría para realizar retratos fue estación obligada para la mayoría de los pintores.

Este nuevo público, en obediencia a sus impulsos elementales, tenía necesidad de un contacto evidente con la realidad. El arte no podía hallar soluciones aceptables sino adoptando el realismo, un realismo que adquirirá formas extremadamente diversas y que eventualmente aceptará enriquecerse con espejismos, pero a condición de conservar como bases, en primer lugar, la necesidad de condiciones francas, casi físicas, y la inclinación a la materia y a la acción directa; de aquí la predilección por ciertos temas y el abandono o el decaimiento de aquellos que no podían responder a estas recientes e instintivas aspiraciones¹⁶⁸.

Una interesante muestra de esta necesidad plástica de verismo la hallamos en el anuncio publicado por el pintor Martín Tovar y Tovar y el recién experimentado fotógrafo José Antonio Salas en 1864, quienes inauguraron un taller de “Fotografía artística de Tovar y Salas”. En dicho anuncio apuntaban y

¹⁶⁵ José María Salvador, “La enseñanza artística en Venezuela bajo la égida de Guzmán Blanco (1870-1887)”, en la revista *Escritos*, p. 35-36

* Ver anexos 1: cronología del artista

¹⁶⁶ Mariam Caballero, “Antonio Herrera Toro. Una revisión temática de su obra”, en *Antonio Herrera Toro 1857-1914. Final de un siglo* (Catálogo de exposición de la Galería de Arte Nacional), p. 40-41

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Raymond Cogniat, *El romanticismo*, p. 42

garantizaban *perfecto parecido en todo retrato*¹⁶⁹. De manera que es evidente, la necesidad que sentía la gente por ser representada verazmente, y la fruición que dicho “perfecto parecido” despertaba entre la clientela. Arístides Rojas comentó que la fotografía estaba de moda en aquellos días, y señalaba que ésta era usada como recurso técnico por Tovar para la realización de varias obras y que fue manejada, igualmente, por otros artistas como *auxiliar del arte*¹⁷⁰.

Mariam Caballero afirma que el retrato venezolano se desarrolló en dos vertientes fundamentales: *los retratos concentrados en la figura y los retratos con ambientación, a su vez divididos en retratos de hombres, mujeres, familiares, niños y oficiales*¹⁷¹. De los primeros se conservan mayores ejemplos, quizás porque su producción fue mucho más abundante que la de los segundos. Esto es el resultado de la mencionada permanencia de algunos influjos románticos dentro del pensamiento nacional, que tenían como base fundamental la exaltación del individuo como ser excepcional y el recurso literario de la “biografía” con los mismos fines¹⁷².

En Venezuela, como creemos pasó en el resto del continente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el retrato adquirió connotaciones y reglas propias en cuanto a lo que debía o no ser representado, ganó calidad plástica, en verismo con respecto al carácter y actitudes que incumbían ser expresados por cada personaje, a fin de destacar lo mejor de sus rasgos psicológicos¹⁷³. Esto era válido para cualquiera de los dos tipos de retratos antes referidos. Por otro lado, es curioso constatar las diferencias evidentes entre los ejes establecidos en el retrato europeo y el venezolano. Recordemos que en Europa eran cuatro ejes fundamentales en torno a los cuales surgieron nuevas variaciones y permutaciones¹⁷⁴. Aquí en Venezuela sólo se desarrollaron dos, y fue el “Retrato intimista” –derivación del “retrato realista” europeo- el que mayores cambios y transformaciones experimentó.

¹⁶⁹ Anuncio reproducido en: Josune Dorronsoro, *Significación histórica de la fotografía*, p. 117. El subrayado es nuestro.

¹⁷⁰ Arístides Rojas, *El constituyente de Venezuela y el cuadro de Martín Tovar y Tovar que representa el 5 de julio d 1811*, p. 43

¹⁷¹ Marian Caballero, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁷² Colette Swika, *Op. Cit.*, p. 35

¹⁷³ Marian Caballero, *El retrato en la pintura venezolana del siglo XIX* (Catálogo de exposición de la Galería de arte Nacional), p. 3

¹⁷⁴ *Vide Supra*, p. 19

Los primeros ejemplos que veremos están relacionados al retrato oficial o de exaltación del individuo. Martín Tovar y Tovar realizó con el retrato de *Guzmán Blanco* [ilustración no. 38] en 1880 sobre fondo neutro. Esta técnica y disposición era usada por los artistas europeos desde finales del siglo XVI para exaltar la figura y darle mayor énfasis a los rasgos psicológicos e histriónicos del personaje. Tovar y Tovar representa al Ilustre Americano vestido con su traje de general y con todos los atributos de los grados recibidos en su larga profesión. Es presentado en pose de frente con el rostro colocado casi de perfil, de medio cuerpo, en el centro de la composición, características fundamentales del este género¹⁷⁵.



Ilustración no. 38, Martín Tovar y Tovar,
General de Antonio Guzmán Blanco, 1880



Ilustración no. 39, Martín Tovar y Tovar,
Doña Ana Teresa Ibarra de Guzmán Blanco, 1876

El retrato de su esposa *Doña Ana Teresa Ibarra de Guzmán Blanco*, realizado años antes (1876) por el mismo artista [ilustración no. 39], nos permite observar otra variación de este género dentro de la vertiente oficial. La dama se encuentra vestida con traje de gala, el salón interior se encuentra bien dispuesto y pulcro. Sin embargo, el artista ha añadido ciertos rasgos que le dan a la

¹⁷⁵ Vide *Supra*, p. 19

composición un toque de espontaneidad. Encontramos un guante tirado en el piso y otro colocado con descuido sobre la silla del lado derecho, este detalle es común encontrarlo en cuadros de tradición española, de la cual se empapó Tovar y Tovar cuando recibió educación esmerada bajo la instrucción de Federico y José Madrazo en España¹⁷⁶.

Podemos ver entonces cómo fue aumentando y profundizándose el desarrollo de las artes, el científico y el propio de la sociedad tras el nuevo gobierno de Guzmán Blanco. También ese progreso de las artes devino en una intensificación de los métodos artísticos para lograr un mayor parecido con el modelo representado y conseguir un alto grado de realismo. Este afán de “verismo” tan de moda en Europa, fue muy apreciado en el país consecuencia de auge que tuvo retrato entre las clases bien estantes de Venezuela. Esta fue una de las mayores fuentes de las que gozaban los artistas, además de los encargos oficiales.

Apreciables fueron los esfuerzos del Ilustre Americano por impulsar el aprendizaje académico de las artes en Venezuela, en el intento por llevarlas a un nivel de desarrollo razonablemente elevado, en sintonía con las metas de la modernidad y progreso que se había impuesto para el Estado y el país. En paralelo con esa sistemática política estatal de educación artística, se producen también en nuestro país otras varias iniciativas privadas con similares fines, que, por lo restringido de sus medios y estrategias, y por la discontinuidad e incoherencia de sus “planes” y “programas”, alcanzarán a la postre escasos e irrelevantes frutos¹⁷⁷.

Quizás sea por esta razón -que tiene sus raíces desde el mismo momento en que culmina el proceso de Independencia, mucho antes del advenimiento de Guzmán Blanco al poder-, que nuestros artistas se sintieron y vieron en la obligación de viajar al “viejo continente” en busca de una enseñanza académica completa. Los talleres y academias de Europa les brindaron a nuestros artífices las herramientas técnicas e intelectuales para desarrollarse integralmente en su área. Las muchas influencias allá recibidas fueron innumerables y muy variadas, lo cual les confirió a sus obras un carácter renovado, de gran maestría y eclecticismo. Sobre esta forma “ecléctica” volveremos en páginas posteriores, donde aclararemos su significado y sentido, como particularidad fundamental de la producción de nuestros pintores.

¹⁷⁶ Juan Calzadilla, *Martín Tovar y Tovar*, p. 285

¹⁷⁷ José María Salvador, *Op. Cit.*, p. 28.

2.2. La educación artística recibida en Europa

...es sabido que las sociedades latinoamericanas enviaban a los jóvenes pintores a formarse en Europa en cuanto a la perfección del "metier", para así estar en condiciones, a su regreso, de fijar la imagen de la clase bien estante, de los políticos y generales, de los próceres así como de las gestas militares.

Carlos Silva¹⁷⁸

Como hemos visto el desarrollo de las artes en el país se vio interrumpido en reiteradas ocasiones por circunstancias políticas o económicas. Por otro lado, *...en Francia, las vicisitudes políticas no acostumbraban aminorar la vitalidad artística*, ni durante el siglo XVIII mucho menos durante el XIX¹⁷⁹. Este es el país al que llegan nuestros artistas becados en busca de nuevas experiencias, y con ansias de completar y pulir la educación plástica traída del terruño. El acontecer político, junto a otros elementos, sólo interfería en el cambio o surgimiento de nuevos estilos, temáticas y técnicas en las diferentes artes en Francia, y por muy revolucionarias que fueran estas modificaciones, los sectores oficiales intentaban adaptarlas a las corrientes académicas para no perder el control de lo que pasaba en el campo cultural y menos en el del gusto de la sociedad¹⁸⁰.

Así mismo, aseveramos que la acogida de la llegada de la fotografía a Venezuela en comparación con Francia -donde fue inventada-, tuvo resultados diferentes. En el país europeo la fotografía no sólo le restaba clientes a los artistas por la rapidez de exposición; también los coloca frente a una disyuntiva técnica y artística importante. Si bien es cierto que, por un lado, los pintores se sintieron en la necesidad de competir con el nuevo recurso, para así lograr un parecido casi fotográfico, llegando incluso a realizar composiciones mal encuadradas¹⁸¹, igualmente seguro es que se sintieron en libertad de experimentar con nuevos elementos plásticos, de aligerar y abocetar un poco más sus técnicas¹⁸².

¹⁷⁸ Carlos Silva, *Op. Cit.*, p. 161

¹⁷⁹ Claire Gay, *El siglo XVIII*, p. 15

¹⁸⁰ Eric Hobsbawm, *La era del Imperio 1875-1915*, p. 233

¹⁸¹ Raymond Cogniat, *Historia de la pintura: el artista y la sociedad a partir del siglo XIX*, p. 43

¹⁸² Emile Waldmann, *El arte del realismo e impresionismo del siglo XIX*, p. 74

En Venezuela la llegada de la fotografía no se planteó como un problema en términos artísticos; por el contrario, como vimos en el punto anterior, ésta les sirvió como recurso a los artistas a la hora de realizar sus composiciones. Y, si por un lado pareció en algún momento quitarle la clientela a los pintores, posteriormente y al valerse de ella, los artistas primero fotografiaban a la persona y luego trasladaban esa imagen al lienzo y le daban color. La fotografía fue una especie de soporte que le permitió a los artistas realizar cuadros más “realistas”, más veraces. Un ejemplo de la importancia de la fotografía en el país la encontramos en la primera exposición de arte concebida como tal en Venezuela, llevada a cabo bajo el patrocinio del comerciante británico James Mudie Spence (1806-1883)¹⁸³.

En el inventario de la exposición vemos que se exhibieron fotografías de retratos de artistas, escritores e intelectuales. Sin embargo, el máximo expuesto fueron acuarelas de paisajes y de edificios¹⁸⁴ que para ese momento los artistas con inclinaciones científicas –como es el caso de Ramón Bolet Peraza- utilizaban para realizar con precisión sus paisajes topográficos y los respectivos estudios sobre el terreno representado. Esto lo podríamos considerar la segunda aproximación al “realismo” –en tanto que verosímil- de la pintura venezolana, que será complementado por la educación que, posteriormente, recibieron nuestros artistas en Europa (específicamente en Francia, donde, como veremos, este “realismo” fue la expresión que predominaba en los círculos oficiales y la que gozaba de preferencia en los encargos¹⁸⁵).

Este nuevo público [el del siglo XIX], en obediencia a sus impulsos elementales, tenía la necesidad de un contacto evidente con la realidad. El arte no podía hallar soluciones aceptables sino adoptando el “realismo”, un realismo que adquirirá formas extremadamente diversas y que eventualmente aceptará enriquecerse con espejismos, pero a condición de

¹⁸³ James M. Spence, *Inventario de obras exhibidas en la exposición del Café Ávila*, en *Fuentes documentales para Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, vol. 1, compilación de textos a cargo de Roldán Esteva-Grillet, p. 270-273

¹⁸⁴ Anónimo, “La exhibición venezolana del señor James M. Spence en Manchester”, en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, Vol. 1, compilación de textos realizada por Roldán Esteva-Grillet, Caracas, Consejo de desarrollo científico y humanístico, U. C. V., 2001, pp. 30-33. El microfilm de La Opinión Nacional del año 1873 donde se encuentra publicado éste artículo, que guarda la Hemeroteca Nacional, se encuentra en mal estado y por ende no se pudo reproducir.

¹⁸⁵ Manuel Capote, *La tradición de la pintura religiosa europea y su proyección en la pintura venezolana del siglo XIX: estudio del patrimonio pictórico de la ciudad de Caracas*, p. 80

*conservar como bases, en primer lugar, la necesidad de condiciones francas, casi físicas, y la inclinación a la materia y a la acción directa*¹⁸⁶.

Por otra parte, a partir de 1860, como apunta Anna Gradowska, el “realismo” en Francia tomó dos inclinaciones diferentes pero “paralelas”. Por un lado, nos encontramos frente una expresión de fuertes connotaciones y denuncias sociales representada por Gustav Courbet (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879) y el de Edouard Manet (1832-1883), este último fue, además, el principal propulsor del movimiento impresionista. Por otro, estaba la tendencia “realista” apoyada por la academia y demás miembros del sector oficial francés, que recreaba temas imaginarios pero tomando todos los elementos posibles del ambiente para conformar su obra: los modelos, el vestuario, los escenarios, las decoraciones y demás contenidos, los cuales fueron expresamente copiados del entorno de los artistas¹⁸⁷.

*...se concentraban en lo imaginario, tratando el cuadro como una ventana abierta por la que el espectador podía observar una realidad programada para el disfrute. (...) [El tema], con frecuencia era fabulado; a veces sentimental o moralizante (...). Una obra de este tipo debía fingir el carácter material y real de lo ilusorio, sin distraer la atención con juegos formales. Por esta razón debía tener un tratamiento “fini”, pulido, acabado, sin pinceladas visibles*¹⁸⁸.

Este fue el ambiente, y estas las dicotomías técnicas y temáticas dentro de las cuales se encontraban imbuidas las artes de la *Ciudad Luz* para el momento en que llegaron los primeros artistas venezolanos, becados o no por el gobierno, luego del proceso de independencia. Uno de sus primeros beneficiados con las becas que comienza a impartir el gobierno del *Autócrata pacificador*, fue un discípulo de Martín Tovar y Tovar (1827-1902) –quien había sido alumno de José (1781-1859) y Federico Madrazo (1815-1894) en España, y de León Cogniet (1794-1880) en París- en el Instituto Nacional de Bellas Artes: el pintor Antonio Herrera Toro (1857-1914)^φ, quien partió en 1875 rumbo a París donde permaneció dos años y luego se trasladó a Roma, donde se residió otros dos, siguió el recorrido establecido por el gobierno y regresó a Caracas en 1879¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Raymond Cogniat, *El romanticismo*, p. 42

¹⁸⁷ Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo después y otros ensayos*, pp. 10-11

¹⁸⁸ *Idem*.

^φ Ver anexo 2: cronología del artista

¹⁸⁹ Julio Calcaño, “Antonio Herrera Toro”, en *El Cojo Ilustrado*, p. 198

Posteriormente, en la *Exposición Nacional del Centenario del Libertador* de 1883 concurren varios artistas, entre los que se encontraban el mismo Antonio Herrera Toro quien participó con su obra *Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte* y *La muerte del Libertador* (esta última pieza le había propiciado la mencionada beca por parte del gobierno para realizar sus estudios en Europa). En esta ocasión su ayudante Cristóbal Rojas (1858-1890)[♦] presenta *La muerte de Girardot en Bárbula*¹⁹⁰, con la que ganó una medalla de bronce y una prebenda en bonos públicos para la manutención de su familia y una beca para que se dirigiera al Viejo Continente para continuar su preparación académica¹⁹¹. De la misma manera, participa un joven valenciano, Arturo Michelena (1863-1898)[♦] quien, apadrinado por el escritor costumbrista Francisco de Sales Pérez, expone su cuadro *La entrega de la bandera*, el cual le merece una presea de plata, pero su subvención llegará dos años más tarde, en 1885¹⁹².

Ambos artistas, Michelena y Rojas, corrieron con una suerte diferente a la de su coetáneo Herrera Toro. Si bien llegaron a la capital francesa, no siguieron posteriormente hacia Roma, se quedaron en Francia y sólo saldrán para regresar a Venezuela, lo cual les produjo muchos inconvenientes con el gobierno¹⁹³. Por eso para nosotros será crucial la educación que nuestros artistas recibieron en la *Ciudad Luz*, y no en las otras ciudades donde podían complementarlas –como España en el caso de Tovar y Tovar, Roma en el de Herrera o Inglaterra en el de Mauri. Vale la pena acotar que Emilio Jacinto Mauri (1855-1908) fue alumno de Jean-Leon Gérôme (1824-1904), mientras que Michelena y Rojas lo fueron de Jean-Paul Laurens (1838-1931), y Tovar –años antes- de León Cogniet¹⁹⁴. Esto no interfirió con el tipo de educación que se impartía en la institución; aunque cada profesor presentara una forma particular de enseñanza o tuvieran diversas inclinaciones por ciertas tendencias artísticas, pues nunca se salieron de los patrones aprobados por los círculos oficiales.

♦ Ver anexo 3: cronología del artista

¹⁹⁰ Ramón de la Plaza, "Revista de la Exposición Nacional del Centenario. Las Bellas Artes", en *La Opinión Nacional*, p. 2

¹⁹¹ Cornelis Goslinga, *Op. Cit.*, p. 66-67

♦ Ver anexo 4: cronología del artista.

¹⁹² Cfr. Juan Röhl, *Arturo Michelena*, p. 49-50

¹⁹³ Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, p. 25; Rafael Páez, *Cristóbal Rojas*, p. 215

¹⁹⁴ Lucila Velásquez, *Museo Arturo Michelena*, p. 8

El caso de Herrera Toro es necesario colocarlo en un aparte. Recibió una educación muy variada que supo condensar en su obra a la perfección¹⁹⁵. En Francia aprendió el realismo aburguesado y las técnicas de la superficie pulida; en Italia observó la veracidad descarnada de Miguel Ángel Caravaggio (1573-1610), las obras de Diego de Velázquez (1599-1660), de Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594) y el empleo del color de varios artistas venecianos¹⁹⁶. Sin embargo, en un artículo publicado en *El Tiempo* Martín Zuloaga Tovar afirmaba que Herrera Toro heredó de los franceses la perfección del dibujo y de Venezuela el color; a los cuadros de Michelena les otorgaba la cualidad de obras dramáticas, idealizadas y fantasiosas pero fieles al modelo real –algo paradójica esta afirmación; a Rojas lo describe como un *realista por idiosincrasia* y un hombre fiel a la naturaleza representada en colores y formas¹⁹⁷.

Por otra parte, y en relación directa con Rojas y Michelena, *La Academia Julian* fue el lugar que congregó a los profesores ya mencionados. Fue creada en 1868 por Rodolfo Julian quien estimuló a varios de sus amigos artistas como Adolphe-William Bouguereau (1825-1905), Benjamín Constant (1845-1902) y William Fleury (1797-1890) entre otros¹⁹⁸. Esta institución se propuso promover excelentes pintores realistas, y ese realismo pudo inspirarlo tanto la historia como las escenas anecdóticas de la vida cotidiana¹⁹⁹. Para el último cuarto del siglo XIX en París se había superado el neoclasicismo. El arte oficial, un poco abatido y debilitado como consecuencia de las revoluciones artísticas –el *Realismo* de Courbet, el *impresionismo*, etc.-, sigue dictando la pauta. Los artistas enviaban año tras año sus cuadros mejor logrados al *Salón Oficial* de París o al *Internacional*, entre otros²⁰⁰.

Ese “realismo” que ellos intentaban enseñar y promover era el que estaba de moda en toda Europa, aquel que tomó fuerza con el impulso del “realismo burgués” en la pintura a mediados de 1863 y no como consecuencia de la

¹⁹⁵ José Manuel de los Ríos, “Antonio Herrera Toro”, en *El Tiempo*, p. 1

¹⁹⁶ Julio Calcaño, “D. Antonio Herrera Toro”, en *El Cojo Ilustrado*, p. 198

¹⁹⁷ Martín Zuloaga Tovar, “La Galería de Pintura”, en *El tiempo*, p. 2. Este artículo fue el primero de una serie de tres en total (uno con fecha del 21 de febrero y otro con fecha del 23 de febrero, ambos de 1895), que Zuloaga y Tovar publicó bajo el mismo título en este periódico de la ciudad de Caracas.

¹⁹⁸ Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo después...*, p. 11

¹⁹⁹ Rafael Páez, *Op. Cit.*, p. 206-207

²⁰⁰ Maurice Raynal, *The nineteenth century*, p. 155

invención de la fotografía, pues, como bien apuntan Charles Rosen y Henry Zerner, este tipo de pintura que imitaba fielmente la “realidad” ya se venía realizando desde mucho antes de su creación²⁰¹. Es el “realismo” que representaba *todas las maneras de retratar la vida cotidiana entre 1830-1900*²⁰². Los artistas-maestros oficiales franceses enseñaban diversas técnicas y elementos a los pintores en formación, herramientas que les permitió mantenerse al día con las demandas de la época y conocer el verdadero valor, importancia y significación de sus obras.

*La pintura para ellos es sólo un medio; el interés de la imagen no depende de su mérito estético, sino de la escena representada: el pintor ha de ser un hábil dramaturgo, un buen diseñador de vestuario, un excelente director de teatro... Tendrá éxito asegurado si sabe encontrarle el lado anecdótico al más importante de los acontecimientos; o, al menos, no debe olvidarse de aligerar el peso del drama serio mediante algún aparte o juego escénico*²⁰³.

Este “intimismo” o carácter anecdótico en la obra, que fue determinante en la pintura francesa y europea del siglo XIX, se convirtió posteriormente en un aspecto importante de la pintura venezolana. Al conocer este nuevo recurso, entidades oficiales y artistas venezolanos se sintieron identificados, no sólo porque estuviera en el “espíritu de la época”, sino porque se sirvieron de él como un técnica válida para resaltar el carácter autóctono, propio, de la pintura finisecular. El aspecto “menos afectado” de las obras permitió resaltar en las mismas algunos aspectos propios del terruño, de manera que los pintores trataron de servirse de varios elementos para subrayar en sus representaciones el acento nacional, por medio de un lenguaje propio con el que todos los venezolanos pudieran identificarse. Como afirma Alfredo Boulton, *su pintura está escrita con moldes fabricados en Europa, pero que habrán de resultar en otro idioma plástico al tratar temas nacionales de Venezuela*²⁰⁴.

En este sentido, es importante resaltar la calidad de “eccléticos” o “sintéticos” que tanto autores contemporáneos como críticos de la época le confieren a los pintores venezolanos de finales del siglo XIX. Pues, en busca de ese nuevo lenguaje “efectivo” o “efectista”, se vieron en la necesidad de adaptar

²⁰¹ Charles Rosen y Henry Zerner, *Romanticismo y realismo*, p. 104

²⁰² *Ibidem.*, p. 134

²⁰³ *Ibidem.*, p. 118

²⁰⁴ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 189

sus conocimientos a las condiciones del momento y valerse así de los mejores recursos aprendidos en las escuelas europeas, no sólo para agradarle a la sociedad venezolana, sino también para cubrir la necesidad que tuvo el gobierno de “civilizar” y “persuadir” al público²⁰⁵. De igual manera los autores subrayan el valor “intimista” de la mayoría de las obras de los artífices venezolanos decimonónicos, principalmente la que tuvieron Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y Emilio Jacinto Mauri.

Se nota que los artistas venezolanos del siglo XIX, emplearon en sus obras elementos conceptuales y formales correspondientes a diversas tendencias, de acuerdo con el carácter temático de sus obras y (...) en relación con las exigencias y gustos de las personas que les habían dado el encargo²⁰⁶.

Esta variedad de “elementos” no sólo se limitó al campo conceptual y formal. Cuando los autores les otorgan el calificativo de “eclectico” a estos artistas, también lo hacen con el fin de destacar la capacidad que tuvieron de representar cualquier género de pintura, bien sea “realismo burgués”, “escenas de género”, “retratos”, pinturas de tema histórico y religioso, entre otras. Aunque sabemos, gracias al legado dejado por ellos, que su fuerte era el retrato, pues fue el que mayor clientela les procuraba, aparte de las escenas históricas y religiosas producto del encargo oficial, como ya hemos señalado. Sin embargo, a esta variedad temática trataron de conferirle siempre ese aire subjetivo de intimidad tan en boga en Francia, quizás con el mismo fin que tenía para sus coetáneos: el de hacer las representaciones más accesibles al público y, en cierta medida, hacerlas más contemporáneas.

Existen varios ejemplos al respecto. Artistas como Herrera Toro y Martín Tovar y Tovar acostumbraban en sus pinturas históricas mostrar alguno de los personajes presentes en la escena viendo directamente al espectador, quizás para lograr ese efecto de instantánea fotográfica muy a lo Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891). Lo podemos apreciar en el detalle de dos obras pertenecientes a estos dos pintores venezolanos. La primera es un detalle del cuadro presentado por Tovar y Tovar en la *Exposición Nacional* de 1883, titulada *Firma del Acta de Independencia* [ilustración no. 40], obra sobre la cual el Dr.

²⁰⁵ *Vide supra*, p. 49-50

²⁰⁶ Anna Gradowska, *Op. Cit.*, p. 32

Arístides Rojas (1826- 1894) escribió un folleto²⁰⁷. La segunda es *La muerte del Libertador* [ilustración no. 41], pieza presentada por Herrera Toro en 1875, y vuelta a exponer en el año 1883 en el evento mencionado.

Estas obras respondieron no sólo a una necesidad particular, también a elementos que constituyen el carácter de la época. Un efecto a través del cual podían lograr una mayor proximidad, crear una especie de complicidad entre los personajes de la obra y el espectador, para que éste último se sintiera partícipe del momento representado y a la vez mucho más compenetrado con su historia y sus raíces²⁰⁸. Así mismo, trataron de causar esta misma impresión en los retratos de personajes ilustres de la Caracas finisecular. Los personificaron como hombres en su ambiente realizando actividades, bien cotidianas o laborales, que enaltecieran su carácter, su temple, y demostraran sus habilidades y el valor de su trabajo, ya fuera militar o intelectual²⁰⁹.



Ilustración no. 40, Martín Tovar y Tovar, *Firma del Acta de Independencia*, 1883

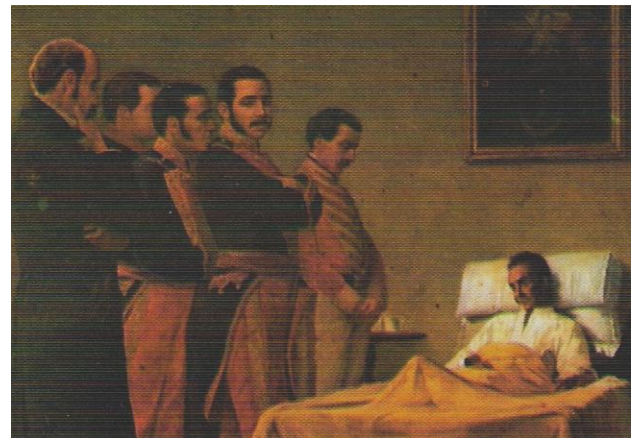


Ilustración no. 41, Antonio Herrera Toro, *La muerte del Libertador*, 1875

...en otros casos aún los héroes realistas podían definirse más restringida y tradicionalmente como aquellos individuos que pareciesen encarnar en mayor grado los principales valores de su tiempo y su cultura: políticos y filósofos, artistas y escritores, científicos y músicos. Con todo, la forma que tuvieron estos realistas de abordar a los héroes de su época fue

²⁰⁷ Arístides Rojas, *El constituyente de Venezuela y el cuadro de Martín Tovar y Tovar que representa el 5 de julio de 1811*, 1883.

²⁰⁸ Enrique Arias Anglés, *Del neoclasicismo al impresionismo*, p. 252

²⁰⁹ Linda Nochlin, *El realismo*, p. 155.

completamente coherente con su actitud general. Si elevaron al trabajador [...] al rango serio e importante reservado antaño a los dioses, los reyes y los pedagogos, en sus representaciones de los grandes hombres de su tiempo, tendieron al mismo tiempo a minimizar lo excepcional y a representar a sus héroes de un modo informal, en un medio cotidiano, en el ambiente laboral y a menudo trabajando, como si los propios modelos desearan ahorrarse la molestia de los ademanes afectados [...] y las poses convencionales de grandeza²¹⁰.

Linda Nochlin nos ofrece un panorama mucho más completo de la capacidad y sensibilidad de los artistas, esos “héroes realistas” de la época, para plasmar cierto contenido ético y psicológico en ese tipo de obras, como reflejo de las sociedades en las que vivían y se desarrollaban. También resalta la calidad que les confieren los artistas decimonónicos a estas especies de documentos gráficos, ya que son concebidas como representación de “los principales valores de su tiempo”. Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas fueron exponentes de estos preceptos, embebidos en el ambiente y la cultura francesa y europea en general, pues supieron tomar lo mejor del realismo, trasladarlo y aplicarlo a la pintura venezolana.

Hallaron una especie de *justo medio* entre los cambios y contrastes atemperados de las escuelas francesas e italianas, y lo adaptaron lo mejor posible al ambiente todavía “corto de miras”²¹¹ que fue el campo cultural de la sociedad venezolana en general²¹². Sin embargo, gracias a la labor intelectual y pictórica de artistas tan completos como Herrera Toro -quien fue poeta, escritor y grabador, y quien siempre trató de mantenerse al día con respecto a los cambios en Europa-,²¹³ vemos cómo se llevó a cabo esa fusión entre las convenciones de principios del siglo XIX y las nuevas tendencias oficiales que tomaban en consideración el colorido de un Delacroix y el “realismo”, éste último llevado a menos por la crítica de un Gustave Courbet y un Edouard Manet.

Retrato de Don Arístides Rojas, 1895 [ilustración no. 42] da luces sobre lo expuesto. Este es un retrato póstumo realizado por Herrera Toro, quien tomó como modelo un dibujo realizado por él mismo al Dr. Arístides Rojas (1826-1892) –modelo al que Herrera Toro *estudió durante años*- en 1892, meses antes de su

²¹⁰ *Ídem.*

²¹¹ Juan Calzadilla, *Martín Tovar y Tovar*, p. 287

²¹² Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo...*, p. 30

²¹³ Julio Calcaño, *Op. Cit.*, p. 198

fallecimiento²¹⁴. Fue historiador y literato, *amante de la filología* y obtuvo grados en medicina; coleccionó una gran cantidad de objetos antiguos, especialmente aquellos relacionados con el pasado indígena del país, al cual dedicó algunas páginas tituladas *Estudios indígenas*²¹⁵. Como amante de la naturaleza, Herrera Toro lo representa sentado delante de un pequeño arbusto, en posición relajada pero con un aire de solemnidad que sólo el ejercicio intelectual sostenido puede dar. Además, lo ha rodeado de pasionarias, flores que gozaron de su predilección²¹⁶.



Ilustración no. 42, Antonio Herrera Toro, *Retrato de Don Arístides Rojas*, 1895

Por su parte, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas tenían la habilidad de conferirle un carácter mucho menos afectado a sus obras –mucho más el segundo que el primero- del que logró otorgarle Herrera Toro a las suyas. Al observar retratos como el del *Dr. Odoardo León Ponte* de 1884 por Rojas y el de *Aureliano Otáñez* de 1890 por Michelena²¹⁷ [ilustraciones no. 43 y 44], constatamos ese gusto tanto del modelo como del artista por adoptar y representar poses relajadas para así concentrarse mejor en los rasgos físicos y

²¹⁴ José Manuel de los Ríos, “Antonio Herrera Toro”, en *El tiempo*, p. 1

²¹⁵ Eugenio Méndez y Mendoza, *Retrato del Dr. Arístides Rojas*, p. 154

²¹⁶ Mariam Caballero, *Op. Cit.*, p. 51-52; Cfr. Alfredo Boulton, *Historia de la pintura...*, tomo II, p. 215

²¹⁷ Como vemos en el cuadro, Michelena comienza a experimentar con las técnicas del *plein air* y empieza a incorporar elementos propios de la pintura española, especialmente de Mariano Fortuny (1838-1874), quien fue su gran inspiración.

psicológicos que definen al personaje. Y, como veremos más adelante, este fue uno de los impulsos que posteriormente originó la incorporación de otro tipo de retrato dentro de la imaginería venezolana: las “figuras de carácter”.

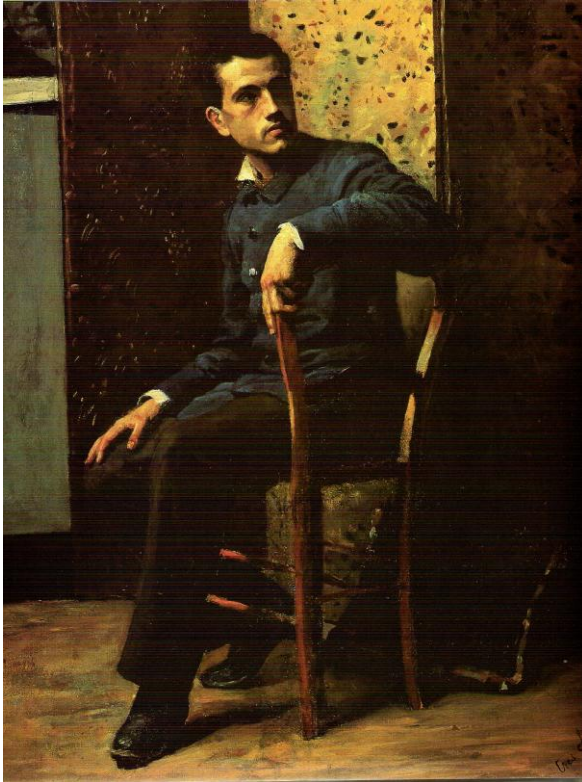


Ilustración no. 43, Cristóbal Rojas, *Dr. Odoardo León Ponte*, 1884.

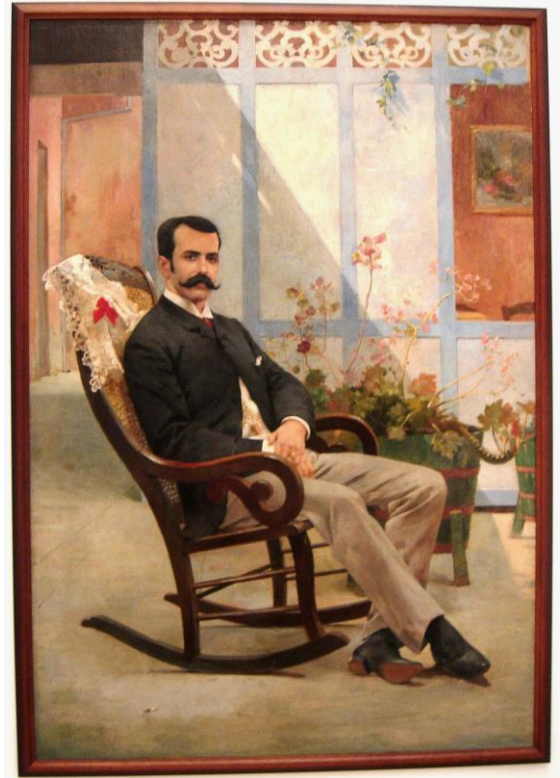


Ilustración no. 44, Arturo Michelena, *Aureliano Otáñez*, 1890.

Éste no fue el único tipo de pintura que realizaron los artistas venezolanos. Aunque en menor cantidad, optaron en ocasiones por realizar obras de pequeño o mediano formato que representaba ...*el estilo de vida de una clase específica en un momento dado en su medio natura*²¹⁸. También se ejecutaron obras de tema religioso. Antonio Herrera Toro uno de los máximos exponentes de este tipo de pintura, inclusive en mayor medida que Rojas y Michelena quienes hicieron pocos trabajos de este estilo en los últimos años de su vida. Estas “escenas de la vida cotidiana” fueron mucho más practicadas por Rojas y Michelena, quizás como resultado de su larga estadía en París – el primero permaneció siete años y el segundo nueve.

Así, dentro del campo de las “pinturas de género” encontramos que los artistas venezolanos practicaron una acepción particular más que otras: la representación de personajes populares. Éstas las hallamos pocas décadas

²¹⁸ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p.166

después del comienzo de la *República* y su relación con los modelos europeo era casi inexistente, por no decir nula. Se trataba de plasmar al tipo de hombre popular reflejo de lo propio venezolano: el campesino que labraba las tierras y sus mujeres hacendosas encargadas del aseo, así como de la comida en la casa del patrón. Este estereotipo correspondió al costumbrismo o nativismo que se desarrollaba paralelamente en la literatura venezolana.



Ilustración no. 45, Antonio Herrera Toro, *Sin título –personaje popular-*, 1899

Poco a poco, con el tiempo y la expansión del campo de producción cultural en Venezuela, estas representaciones copiadas por los artistas venezolanos de los modelos trasatlánticos adquirieron connotaciones diferentes a las de sus homólogas europeas. Es el caso de una obra de Antonio Herrera Toro titulada *Sin título –personaje popular-* realizada en 1899 [ilustración no. 45]: un personaje femenino anónimo se encuentra pensativo en el traspatio de una casa, a su lado yace un cántaro roto símbolo de la doncellerz perdida, puede que la chica se encuentre meditando la consecuencia de sus actos²¹⁹. Lamentablemente este tipo de pintura no fue muy practicada entre nuestros artistas, pero son fuente y testimonio innegable de los traspasos y fusiones que tuvieron lugar entre nuestra producción artística y la europea, y que en muchos casos coincidieron con algunas imágenes realizadas durante un período similar en varios países de América.

²¹⁹ Mariam Caballero, *Op. Cit.*, p. 75

No sólo la imaginería desbordante depositada y expuesta en museos, colecciones privadas, talleres y galerías deslumbró a los artistas venezolanos fuera de su terruño; incluso las fuentes literarias les sirvieron de modelos y guías para realizar muchas de sus grandes composiciones destinadas a los Salones oficiales y Exposiciones internacionales. La importancia fundamental de este tipo de obras radica en ser fuentes fundamentales que informan sobre las corrientes literarias que se encontraban vigentes y agradaban para el momento. Obras como las de Émile Zola (1840-1902), los hermanos Goncourt (Edmond Huot 1822-1896 y Jules Huot 1830-1870) y las de Guy de Maupassant (1850-1893), entre otros, servían de inspiración a muchos artistas, entre ellos los venezolanos, para componer sus piezas de “realismo burgués”.

El “realismo burgués” no era un campo muy explorado en la pintura venezolana de finales del siglo XIX. Por lo general, los artistas que practicaban este tipo de obras, fundamentalmente Michelena y Rojas, lo hacían fuera de sus tierras. Pero eso no limitó su gusto por estas piezas entre los artistas y la sociedad venezolana. Agradaban tanto aquí como en Europa las escenas melancólicas, de “lágrima fácil” que moralizaban a las personas a través de su efecto “sentimentalista”. De allí que se sirvieran de fuentes literarias en boga, tanto en Venezuela como en París. Gonzalo Picón Febres afirma que Émile Zola ya era conocido en nuestro país hacia 1880, mucho antes de que Rojas y Michelena zarparan rumbo a Francia²²⁰.

Una obra como *La taberna* de Cristóbal Rojas, presentada en el Salón Oficial de 1887 [ilustración no. 46], muestra cómo se impuso el “realismo burgués” entre los artistas venezolanos residentes en París, que posteriormente trasladaron y expusieron sus obras en Venezuela. *La taberna* llegó al país en 1890, y fue expuesta luego de la muerte de su artífice -1895- en una muestra realizada en los salones del Palacio Federal en conmemoración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho. Tuvo una gran acogida por parte del público y la crítica nacional²²¹ y fue referida en la prensa local en un artículo ya citado de Martín Zuloaga Tovar, quien lo describe como:

²²⁰ Gonzalo Picón Febres, *Op. Cit.*, p. 374

²²¹ Anónimo, “Exposición de pintura”, en *El Cojo Ilustrado*, p. 119

...[un] análisis de color y de costumbres cuya sola descripción exigiría largo artículo. Este cuadro gana con el transcurso tiempo. Lo vimos cuando lo traje y nos pareció bien ideado y dibujado. Lo vimos últimamente y nos dio nueva sorpresa y admiración. [...] El género de Rojas era el moderno; nació para copiar la naturaleza según las escuelas realistas, pero sus sentimientos religiosos y su poderosa fantasía le llevaban á regiones de un orden superior en el arte²²².

Antes de seguir describiendo la obra, analizaremos algunos aspectos importantes de esta reseña crítica. Queremos resaltar un aspecto de la afirmación de Zuloaga, cuando éste apunta que el cuadro ganó admiración luego de haberlo visto por primera vez en 1890. También convenimos destacar la importancia que el escritor le confiere al realismo “moderno”²²³ de Rojas. Reflejo, ambos juicios, de los gustos y convenciones de la época.

La taberna se nos presenta como un cuadro realizado a escala natural que nos brinda una escena del interior de cantina donde se encuentran varios obreros, un tanto alegres por el efecto del alcohol. Lo interesante es que Rojas no sólo tomó prestado el título para su obra de la novela de Émile Zola²²⁴; sino que también adoptó para su cuadro el mismo carácter de crítica social que asumió el escritor francés en su novela. Puede que el pintor venezolano deseara destacar no tanto la opresión de los pobres como su banalidad, la estupidez del hombre estrecho de dinero que desperdiciaba lo poco que ganaba en algo de placer y licor, principalmente porque con este mismo fin es que Zola escribía sus obras²²⁵. De igual manera, llama la atención la joven burguesa –intuimos su status por la

²²² Martín Zuloaga Tovar, “Galería de pinturas (Cont....)”, en *El tiempo*, p. 2. Este fue el segundo artículo de los tres ya mencionados escritos por Zuloaga y Tovar para ese periódico.

²²³ Para los intelectuales venezolanos de finales del siglo XIX, el concepto de “modernidad” o “moderno” estaba directamente relacionado a las ideas progresistas de Comte y Taine, fundamentalmente. Esto se reflejaba en el arte a través del “realismo” académico, representado por medio de la habilidad que los artistas demostraban al plasmar fielmente su cotidianidad.

²²⁴ Esta obra, *La taberna*, fue publicada por Émile Zola en París durante el año de 1877. Este relato forma parte de una colección de novelas en serie que compuso el escritor titulada *Les Rougon-Macquart –historia natural y social d una familia bajo el Segundo Imperio (1852-1871)-*, y constituye un profundo estudio sobre el alcoholismo de las clases medias y bajas propio de la sociedad de su época. Así como posteriormente *Naná* (1882) será concebida como una crítica de la prostitución y *Germinal* (1885) resultado de la explotación de los obreros y de su deplorable estilo de vida. Cfr. Émile Zola, “Introducción a la obra”, en *Les Rougon-Macquart: El vientre de París*, pp. 7-45 y Émile Zola, “Prefacio”, escrito por el artista para *Les Rougon-Macquart: La Taberna*, pp. 43-46

²²⁵ ¡Ay, estos parisiense! Se pelean por dos ochavos, y luego van a beberse la bolsa a la tienda de vinos... Piensa el protagonista de la obra de Émile Zola al ver una pelea entre dos campesinos vendedores en el mercado de París; más adelante en la narración alguien le comenta el héroe del relato: *Es gracioso, ¿nunca se ha fijado usted en eso?... Siempre se encuentra a alguien que invita a beber, nunca se encuentra a nadie que invite a comer...* Émile Zola, *Les Rougon-Macquart: El vientre de París*, p. 22

vestimenta- sentada a la mesa con actitud de vergüenza, pues no sabemos a qué motivos se debía su condición y su presencia dentro de la cantina.



Ilustración no. 46, Cristóbal Rojas, *La taberna*, 1887

En este sentido, podríamos afirmar que Cristóbal Rojas describe los aspectos más sórdidos de la sociedad francesa, *...pasará algo del aire lívido, angustiado e insomne del París zolesco...*²²⁶, pero con un fin moralizante de carácter general. Otro aspecto que debemos considerar en esta obra es la influencia que ejerció sobre Cristóbal Rojas -y muchos de sus contemporáneos- el “realismo burgués” y los “bodegones” de la pintura holandesa²²⁷. Al observar la repisa, tratada con sumo cuidado en los detalles, nos percatamos de ese influjo que tuvo en él el artista francés Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) y el pintor holandés Jan Vermeer (1632-1675)²²⁸.

Este “realismo burgués” presentado por nuestros artistas es muestra de cómo fue asimilada la cultura europea. Además nos revela que, al trasplantar

²²⁶ Mariano Picón Salas, “Perspectiva de la pintura venezolana”, en *Las formas y las visiones*, p. 38

²²⁷ Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo...*, p. 13

²²⁸ Francisco Da Antonio, “Carta a Juan Calzadilla sobre Cristóbal Rojas”, en *Textos sobre arte. Venezuela (1682-1982)*, p. 78-79

estos modelos a Venezuela, los artistas no vaciaron del todo el contenido moral, ético e intelectual inherente a este género. Poseían la misma carga que se les conferió en la *Ciudad Luz*. El público y la crítica tomaban dichos contenidos más o menos literalmente; sin embargo, el carácter moralizante y anecdótico fueron fielmente percibidos, como es el caso que expone *La taberna* de Rojas: la necesidad de no caer en la depravación y alejarse de los vicios ruines de la “plebe”, dedicar el dinero ganado al ahorro y la dignificación de la familia.

Así mismo, y a través de esta muestra de “realismo burgués”, evidenciamos el último escalón de “realismo”, ese verdadero que se hizo presente en la pintura venezolana de finales del siglo XIX. Luego de los tanteos que vimos en las décadas anteriores, al llegar Rojas y Michelena al país –a partir de 1890- todos los artistas coinciden, además de la crítica de arte y la sociedad en general, en un gusto y práctica por una pintura “verista” que intentaba reflejar nuevos valores, propios de una sociedad que se cree en su esplendor económico y político –aunque las circunstancias reales demostraran lo contrario.

En este sentido, reconocemos que las escenas de *realismo burgués* en Venezuela no tuvieron la misma acogida que en la capital francesa o en el resto de Europa, sin embargo el toque intimista gozaba de gran demanda entre la clientela venezolana. Dicho “intimismo” o efecto “anecdótico” fue una de las hendiduras a través de las cuales se colaron esas pequeñas obras que devinieron en *figuras de carácter*, las cuales trataron de satisfacer esa necesidad de representar la vida como era, sin afectaciones y trataron de enaltecer lo cotidiano al mismo tiempo. Quizás por ello, como veremos más adelante, los artistas se sirvieron de los modelos que hallaron en su entorno para realizar estas composiciones. ¿Qué mejor forma de plasmar la dulzura maternal, la pasión por el trabajo intelectual u hogareño, el esplendor de la cultura a través de una suave lectura, que utilizar para ello a sus esposas, hijos y amigos como modelos?

2.3. Surgimiento de las *figuras de carácter* dentro del retrato pictórico en Venezuela (1880-1898)

A diferencia de Europa, donde los intercambios de elementos y recursos entre géneros condicionaron el posterior desarrollo del retrato y el surgimiento de las “figuras de carácter”, que se remontan a finales del Renacimiento, en América Latina no será sino hasta mediados del siglo XIX –fecha por demás inexacta debido a las particularidades políticas y económicas de cada uno de los países del continente-, cuando aparecen en la pintura estos modelos europeos. De manera que desmembraremos el núcleo propio de este fenómeno para develar a qué respondieron estas imágenes dentro del territorio venezolano –específicamente- territorio, y si existió algún tipo de semejanza en cuanto a contenido y significado con respecto a las “figuras de carácter” producidas en el Viejo Mundo.

Uno de los primeros fenómenos que debemos escudriñar corresponde al de los gustos, los rasgos culturales y conductuales de la sociedad venezolana finisecular. Si bien lo hemos hecho en los dos apartados anteriores de forma poco definida, aquí convenimos socavar un factor tratado muy ligeramente: el de una nueva tríada que surge paralelamente a la antes expuesta de moral-virtud-razón, y que estaban en sumamente unidas: “mujer-familia niños”, que disfrutó de gran empuje hacia finales del siglo XIX. Una entrevista realizada a Mirla Alcibiades explica mejor y a profundidad la importancia del rol femenino, el de los infantes y el de la familia en general, para el desarrollo de la sociedad venezolana finisecular:

...a la mujer le correspondió el control de la casa en todo sentido: de los hijos, de las lecturas de los hijos, de los paseos, de la recreación y de los gastos domésticos, y en este sentido también [...] el diseño del hogar [...]. Entonces, al designarle a ella esas funciones era requerimiento inaplazable que ellas supieran cuando menos leer, sumar y restar, lo que no era antes [de 1850] ninguna exigencia pública. Cuando ellas empiezan a ir a la escuela se enteran de que existía material impreso y comienza entonces, a la par, otro fenómeno que era el mercado del libro, que es una idea que viene de España, de Francia, y aquí cala bien. Empieza todo el proceso para convertirlas en lectoras, por eso la urgencia de consolidar un mercado nacional, donde ellas eran fundamentales en tanto consumidoras²²⁹.

²²⁹ Nelson Rivera, *Entrevista a Mirla Alcibiades: “Mujeres y periodismo en el siglo XIX”*, p. 4

Dentro de este “mercado” no sólo encontramos los materiales de lectura, también están las obras pictóricas que ellas encargaban o bien compraban, para luego colgarlas en las paredes de su hogar. Hemos visto la importancia del papel femenino en nuestra sociedad y es por eso que a ellas debían dirigirse un tipo de pintura que enalteciera su labor y al mismo tiempo las instruyera visualmente con respecto a lo que se debía hacer o no, ya fuera en público o en la intimidad de su hogar. Romero García en su novela *Peonía* lanza una crítica a la educación femenina de la época, que si bien nos muestra las fallas que él encuentra en el sistema educativo, también sirve para demostrar la importancia y la estima que se tenía del rol de la mujer-madre en la sociedad venezolana finisecular.

La mujer venezolana, (...) es el único tesoro que hemos salvado en el naufragio de nuestras virtudes, duele verlas arrastrando esa existencia miserable a que las condena una educación que les cierra todos los caminos. Si se trata de formar monjas, muy buenas estarían; pero para madres de familia, dejan mucho que desear, porque una madre es la más alta concepción humana, como que moldea el ser moral de sus hijos, después de haber moldeado su materia²³⁰.

Esta última reflexión de Romero García se acerca más al modelo de mujer que se tenía en Europa desde mediados del siglo XIX –y que los prerrafaelistas vuelven consigna de sus cuadros-, el ideal de la “mujer beata”. Sin embargo, la sociedad venezolana no le confería el carácter poético que tenía en el viejo continente. En nuestro país la mujer y la familia conformaban la base de una nación civilizada –como mencionamos en el apartado 2.1-, su misión se veía en función de construir una patria noble, moral y digna, que pudiese ser comparada con cualquier otra ciudad o país en el mundo; pues tras hombres ilustres y desarrollos tecnológicos e intelectuales, se ocultaba la figura de una mujer culta y equilibrada, de perfil templado²³¹.

Esta es otra de las escisiones o fisuras a través de las cuales se infiltraron las figuras de carácter dentro del retrato pictórico venezolano de finales del siglo XIX, ayudado además por un gusto desmedido por el retrato, género que encontraba su mayor clientela entre las mujeres y hombres venezolanos de la época. Esta doble conjunción del prototipo femenino se evidencia a través de dos obras, *El patio* de Antonio Herrera Toro y *Margarita viniendo de la Iglesia* de

²³⁰ Manuel Vicente Romero García, *Peonía*, p. 71. El subrayado es nuestro.

²³¹ Mirla Alcibiades, *La heroica aventura...*, p. 207

Emilio Jacinto Mauri, que permiten recrear el panorama. En la primera se muestra el modelo de “figura de carácter” que caló dentro de nuestro repertorio pictórico.

Mientras Antonio Herrera Toro en *El patio* (1889) [ilustración no. 47], representa a su esposa y a su madre en el traspatio de su casa realizando actividades comunes, propias de las mujeres de bien, dueñas y señoras de su casa. Este cuadro puede ser la realización al óleo de una fotografía tomada por Herrera Toro, sustentamos esta teoría ya que fue común en el artista servirse de este recurso para realizar la mayoría de sus trabajos. Por tal motivo nos intuimos que se trata de su esposa y madre. También por el parecido que guarda la señora sentada en la silla cociendo con el retrato que Herrera realizó de su madre, Teresa Toro de Herrera [ilustración no. 48], en 1877 –doce años antes de la aparición de la presente pieza- perteneciente a la Fundación de Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional.

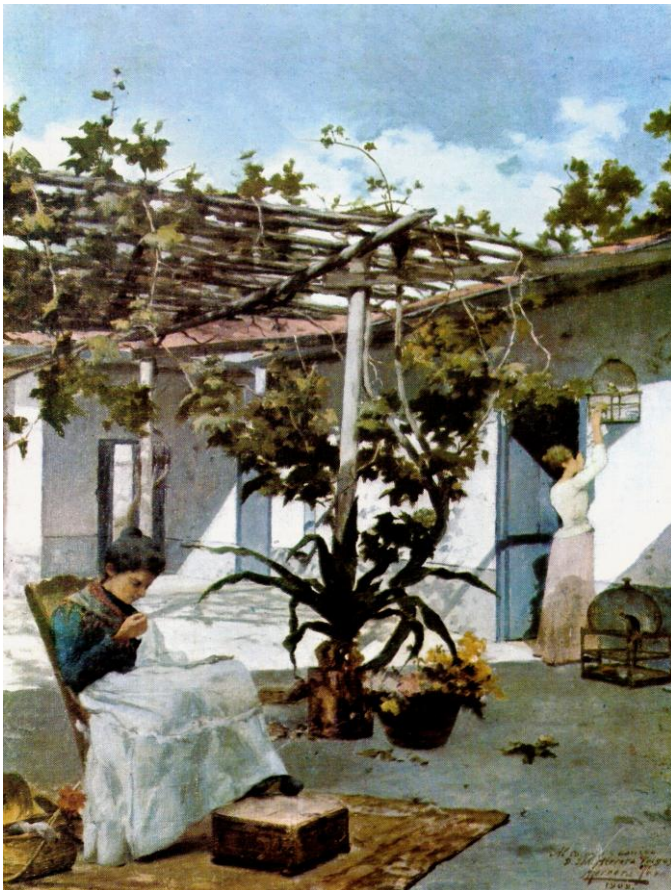


Ilustración no. 47, Antonio Herrera Toro, *El patio*, 1889



Ilustración no. 48, Antonio Herrera Toro, Teresa Toro de Herrera, 1887

En *Margarita viniendo de la Iglesia* (1880) [ilustración no. 49] Emilio Jacinto Mauri presentó a una joven en medio del bosque que regresa de cumplir un deber social: ir a misa. La pieza fue expuesta en 1883 en la mencionada *Exposición*

Nacional, donde obtuvo críticas muy variadas, incluida la de Ramón de la Plaza quien encontró la pieza algo torpe en la realización de los ropajes²³². La modelo utilizada por Mauri para la representación fue Juana Verrués, a quien –por suerte para nosotros, ya que de lo contrario no hubiese muestra con la cual comparar la obra- Martín Tovar y Tovar ya había retratado unos años antes, en 1877 [ilustración no. 50]²³³.

Además, para realizar esta obra Mauri se inspiró en un tema literario: *Fausto*, obra del escritor alemán Johann W. von Goethe (1749-1832). Pudo haber representado cualquier escena de la obra, sin embargo el pintor quiso mostrar a Margarita regresando de la misa. Capta el momento como una “instantánea”, nos describe a una dama con rostro sereno vestida a la manera medieval inglesa. De no tener referentes literarios directos, podríamos pensar que se trata de la hermana o esposa del artista regresando a su casa luego de un paseo; sin embargo, el misal sostenido en su mano izquierda nos indique lo contrario. Esto le confiere una connotación moral a la obra, pues salva la escena en que una mujer casta, de buena familia, de carácter humilde, retorna de la iglesia.

Tras estas dos obras subyace la misma intención: ora a través de temas medievalistas como es el caso de *Margarita...*, la de exaltar el estereotipo femenino europeo; ora por medio de escenas que incorporan elementos locales para enaltecer la valía de la mujer como apoyo y sustento de la sociedad nacional. Lo importante era educar a la mujer venezolana y abstraer su imaginación hacia temas sencillos pero éticamente elevados. Ambas piezas son “figuras de carácter”, su título sirve para engañar sobre su género ya que estamos ante la presencia de dos retratos: en el trabajo de Mauri el de Juana Verrués y el de Herrera Toro el de su madre y su esposa. También lo son por la forma en que fueron tratados sus contenidos intelectuales ético-morales.

²³² Ramón de la Plaza, “Bellas Artes [Revista de la Exposición Nacional del Centenario del Libertador]”, reproducido en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, vol. 1, compilación de Roldán Esteva-Grillet, p. 366

²³³ Roldán Esteva-Grillet, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, p. 111-112



Ilustración no. 49, Emilio Jacinto Mauri, *Margarita viniendo de la Iglesia*, 1880



Ilustración no. 50, Martín Tovar y Tovar, *Juana Verrué*, 1877.

Pero, como vimos en el primer capítulo, este tipo de obras no solamente se limitaban a la representación de *mujeres-esposas*, también plasmaba la imagen del hombre, ennoblecida y encumbrada por su labor o sus medios de recreación. Dentro del repertorio de retratos hallado en la pintura venezolana de este período encontramos un cuadro de pequeño formato y algo particular dentro de su género: se trata de una obra realizada por Arturo Michelena a su amigo el Dr. Arístides Rojas, quien poseía una amplia colección de antigüedades y libros raros atesorados en el estudio de su casa. El trabajo lo realiza en 1893 y se titula *Desván de un anticuario* [ilustración no. 51], título curioso tratándose de un retrato donde es fácilmente reconocible el efigiado. Aquí el ambiente nos revela muchos aspectos sobre el hombre que se encuentra en escena, un estereotipo del hombre “ilustrado” e “integral”, el ideal de individuo para la época²³⁴.

²³⁴ Marian Caballero, *Protagonistas del siglo XIX venezolano*, p. 33



Ilustración no. 51, Arturo Michelena,
Desván de un anticuario, 1893

Por otra parte, ya hemos visto qué fisura o fricción existente en la sociedad venezolana deja colar algunos elementos que permitieron el surgimiento de las “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico venezolano de finales del siglo XIX. Ahora vislumbraremos por medio de qué recursos plásticos se hace factible la aparición de esta clase de trabajos, a través del estudio de una de las acepciones del retrato. El “retrato realista” gozaba de gran aprecio por parte de artistas y espectadores, principalmente de los primeros, quienes se sirvieron de este tipo de obras para realizar prácticas de estilo y ejercicios para mejorar su técnica al momento de retratar un modelo del natural.

A través de las imágenes de cabezas anónimas, podemos observar que nuestros pintores se interesaron más por plasmar las cualidades psicológicas y morales del efigiado, que hacer identificable al personaje en sí mismo, aunque la capacidad de lograr una representación “verista” también fue de suma importancia para ellos. Estos cuadros son muestra de la *enorme capacidad* [que tuvieron nuestros pintores] *de improvisación y de captación de los aspectos instantáneos de la realidad*²³⁵, como apunta Rafael Páez sobre la obra de Michelena y que

²³⁵ Rafael Páez, *Arturo Michelena*, p. 59

nosotros consideramos aplica a todas las piezas producidas en ese período. En este sentido, es necesario señalar por medio de qué cambios se gestó la permutación de estos “retratos realistas” en “figuras de carácter”.

Emilio Mauri realizó una obra titulada *Parisina* en 1883 [ilustración no. 52], tres años antes de retornar de Francia a Venezuela. Su paradero es incierto, pero en 1878 fue reproducida en un artículo de prensa anónimo titulado *Emilio Mauri: un tiempo en la pintura*. De la pieza se dice que es en extremo realista y refleja a la mujer parisina de su época como el nombre lo señala²³⁶. Sin embargo, el tema no fue original de Mauri. Existen obras como la de Charles Giron (1850-1914) [ilustración no. 53] que llevan el mismo título de la anterior y fueron realizadas en la misma época. Observamos un parecido sorprendente entre ambos trabajos. Además, es prueba del grado de influencia que recibieron nuestros artistas de la cultura europea.



Ilustración no. 52, Emilio Mauri,
Parisina, 1879



Ilustración no. 53, Charles Giron,
Parisina, 1883.

Por lo general, y como ya hemos señalado²³⁷, este tipo de cuadros de mujeres representaban la encarnación de lo que se debía ser la “mujer moderna”.

²³⁶ Anónimo, *Emilio Mauri: un tiempo en la pintura*, p. 4

²³⁷ *Vide Supra*, p. 37

Pero para otorgarle mayores atributos no sólo incumbía representarlas con ademanes elegantes, de alcornia y vestidas de manera impecable; era necesario otorgarle virtudes y conferirle una psicología moralizante a su temple. De manera que se agregó mayor cantidad de elementos a la composición. Esto pasó tanto en Europa como en Venezuela, aunque en el primero se gesta mucho antes que en el segundo. Así, nos tropezamos con una pieza que no es una “figura de carácter” como tal, pero que se presenta como una de las primeras aproximaciones a este subgénero en la pintura.



Ilustración no. 54, Arturo Michelena,
La joven madre, 1889

Se trata de la obra presentada por Michelena en el Salón Oficial de 1889 titulada *La joven madre* [ilustración no. 54]. Mariano Picón Salas la describe como otro de los tantos retratos femeninos de Michelena, muestra de *tiernos modelos de maternidad*²³⁸. Una mujer con una bata de flores rosas y blancas reposa en la silla de un patio con un niño desnudo sobre las piernas. La obra representa el tema de la madre con el niño, *pero esta vez para mostrar tanto el regocijo de la criatura, tranquila, segura y feliz en el regazo materno, como la plenitud y serenidad de la mujer realizada en su rol más íntimo y natural*²³⁹. Ermelindo

²³⁸ Mariano Picón Salas, “Perspectiva de la pintura venezolana”, en *Las formas y las visiones*, p. 42

²³⁹ Luís Pérez Oramas et al., *Genio y gloria de Arturo Michelena*, p. 8

Rivodó la denominó *...ese ángel que llamamos madre* en su artículo sobre Rojas para referirse a la mujer de la *Primera y última comunión*²⁴⁰. Esta obra, más que mostrar el ideal de “mujer moderna”, es la encarnación de lo que debe ser la “madre absoluta”. Para la obra, el pintor utilizó como modelo a la misma mujer que posó para él en los cuadros *La caridad* y *El niño enfermo*²⁴¹.

Esta incorporación de nuevos y variados elementos a esos “retratos realistas” por motivos que nos conectan nuevamente con las causas sociales antes expuestas, nos permite observar otra fricción que se abre en la plástica venezolana a través de la cual se conformaron las “figuras de carácter”. Y el mejor ejemplo que encontramos para demostrar cómo se conjuga esa mezcla entre los componentes culturales y los propios del “retrato realista”, lo hallamos en una obra del mismo Michelena titulada *La alcoba* [ilustración no. 55] realizada hacia 1890, donde utilizó como modelo a su esposa Lastenia Tello²⁴². En la imagen la mujer se encuentra escribiendo una carta apoyada en una tabla colocada sobre su cama, y aunque no podemos ver su rostro, la composición y la manera cómo están dispuestos los elementos proyectan aires de bienestar, tranquilidad, confianza y reposo, exactamente todo lo que se buscaba transmitir en este tipo de obras.

Sin embargo, también dentro de la pintura venezolana existen casos de cuadros que no deberían ser denominados “figuras de carácter” simplemente porque el modelo de la obra sea reconocible, ya que la intencionalidad y función del cuadro nos remite a otros puntos diferentes, por no decir opuestos, a los contenidos propios de este tipo de retrato. Un cuadro como el de *Miranda en la Carraca* [ilustración no. 56] muestra a qué nos referimos. Fue realizado por Arturo Michelena en 1896 y para ejecutar la efigie de Miranda, el escritor Eduardo Blanco [ilustración no. 57] le sirvió de modelo²⁴³. Pero la finalidad del cuadro lo

²⁴⁰ Ermelindo Rivodó, *Una visita al joven pintor venezolano Cristóbal Rojas*, p. 187

²⁴¹ Juan Röhl, *Op. Cit.*, p. 102

²⁴² Lucila Velásquez, et al., *Museo Arturo Michelena*, p. 54

²⁴³ Varios autores han considerado recientemente que el modelo de Miranda en la Carraca no se corresponde con la imagen de Eduardo Blanco, lo cual es plausible si tomamos en cuenta que los rostros de ambos personajes no concuerdan del todo. Se cree que el mito sobre el misterioso modelo de la obra se creó a raíz de la profunda amistad que tuvieron Michelena y Eduardo Blanco. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que el escritor le brindara a su amigo artista una pose, algunos ademanes o ciertos rasgos físicos que le ayudaran en la realización del cuadro. Por

aleja de ser un retrato. Aquí se desea destacar la personalidad y la entereza de un prócer venezolano en el presidio, luego de haber sido traicionado y abandonado a la soledad y el olvido.



Ilustración no. 55, Arturo Michelena,
La alcoba, 1890 ca.

En este caso, no se utilizó al modelo dentro de la composición para salvar sus rasgos personales, que deben ser representados por el artista como encarnación del bien y de la dupla virtud-moral; como en el caso de las “figuras de carácter”: en las que los artistas escogen a los individuos que consideren más dignos de ser mostrados como encarnación de la perfección humana, la calma, la templanza y la bondad o del ejercicio o curiosidad intelectual sostenida. En el *Miranda...* de Michelena vemos que el pintor utilizó un modelo reconocible para darle mayor verismo a la obra, los rasgos psicológicos y emocionales fueron conferidos por Michelena a su pintura, no los tomó de su modelo.

tal motivo nos mantenemos apegados a la teoría de que Michelena utilizó como modelo para su *Miranda...* al escritor Eduardo Blanco.



Ilustración no. 56, Arturo Michelena,
Miranda en la Carraca, 1896

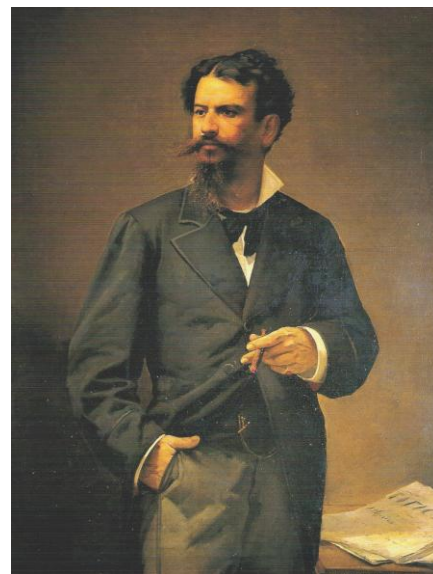


Ilustración no. 57, Antonio Herrera
Toro, *Eduardo Blanco*, s. f.

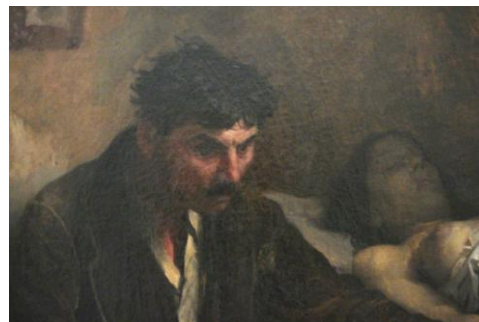
Otro ejemplo lo encontramos en otra área temática: la del “realismo burgués” de “lágrima fácil”. La obra fue presentada por Cristóbal Rojas en el Salón Oficial de 1886 y llevaba como título *La miseria* [ilustración no. 58]. Representó a una mujer agonizante que yace sobre una cama, lívida como resultado de su muerte recién acaecida; al su lado yace el marido desolado quien mira fijamente al piso sin poder salir todavía de su asombro²⁴⁴. Se trataba de una pareja de inmigrantes italianos que Rojas ya había tenido la oportunidad de ver, puesto que el hecho ocurrió a pocas cuadras de su taller; y tuvo que documentarse con prensa local para realizar la pieza²⁴⁵.

Rojas se sirvió de una modelo [ilustración no. 59] que, en reiteradas ocasiones, también le valió un tanto a Michelena y a Rivero Sanavria (1860-1915), quien también estuvo becado por el gobierno y asistió a las clases de Jean-Paul Laurens con sus paisanos. Aunque conservamos la imagen de la modelo, y estamos pensamos que la figura del hombre probablemente se un autorretrato de Rojas, aquí lo importante no es tanto la mujer sino la expresión del hombre, y más profundamente, lo que realmente interesaba al pintor y a la crítica: la capacidad de la obra para suscitar cierto grado de emociones. La cuestión era sensibilizar al

²⁴⁴ J. Noulens, *Annuaire du salon: artistes français et étrangers (deuxième année, au salon de 1886)*, p. 264

²⁴⁵ Rafael Páez, *Cristóbal Rojas*, p. 214

espectador por medio de diversos artilugios, el tema importaba menos que la necesidad de conmover a las personas al punto de llevarlas al llanto.



-detalle-
Ilustración no. 58, Cristóbal Rojas,
La miseria, 1886.



-detalle: a la derecha la modelo de *La miseria*-

Ilustración no. 59, Una reunión en el taller de Rojas en la *Rue Pelambre*, donde aparecen Rivero Sanavria, Rojas y su modelo para el cuadro *La miseria*, 1886

Es importante señalar que circuló por América una especie de cuadros de pequeño formato denominados casacones o *tableautin* que tuvieron considerable acogida entre el público latinoamericano, fueron la continuación de una tradición pictórica española especialmente desarrollada por Mariano Fortuny (1838-1874)²⁴⁶. Estas pequeñas representaciones eran “pinturas de género” que habían vivificado la corriente romántica, y tenían como fin último resaltar el carácter popular y diferenciador de la cultura dentro de la cual eran producidos²⁴⁷. Nuestros artistas practicaban este tipo de obras y el público venezolano en

²⁴⁶ *En conversaciones con la Dr. Laura Malosetti Costa.*

²⁴⁷ Enrique Árias Anglés, *Del neoclasicismo al impresionismo*, p. 252

general tenían pleno conocimiento de ellas. Sin embargo, no guardan ningún tipo de relación trascendental con el retrato en general y las “figuras de carácter” en particular.

En definitiva, las “figuras de carácter” se conformaron como una especie de retrato pictórico dentro de nuestras artes, al igual que en Europa. Quizás su producción en nuestro país no fue tan prolífera y abundante como en el viejo continente, pero sí intentó responder a ciertos factores sociales específicos que cubrieron necesidades intrínsecas al surgimiento y conformación de la nación venezolana de finales del siglo XIX. Difícil sería determinar en qué medida estas obras se relacionaban con sus homólogas del Este, o hasta qué punto sus contenidos ideológicos se encitraron fielmente representados, pues, si bien algunos contenidos se mantuvieron intactos –como el de encarnar un modelo de mujer moderna, enaltecer los valores y virtudes de una clase determinada, etc.-, la connotación y valoración que se les dio a estas piezas en Venezuela difirió en gran medida de la europea –puesto que aquí se utilizaron con un fin didáctico que aspiraba la creación de ciudadanos íntegros que encajaran con el *Proyecto Nacional* en desarrollo para el momento²⁴⁸.

Esto se debe a que para los venezolanos estas imágenes formaron parte del proceso de conformación y reafirmación la nación en progreso, mientras que para los europeos satisfizo una necesidad moralizadora que trataba de rescatar una sociedad en decadencia; fueron dos enfoques distintos de la misma función sólo cambia el contexto. Estas piezas según una tradición que resaltaba Diderot al referirse a una obra de Chardin en uno de los escritos sobre el Salón de 1763, tuvo como objetivo fundamental *cooperar con la poesía dramática para emocionarnos, corregirnos e invitarnos a la virtud*²⁴⁹. Natalia Majluf en su catálogo *Pattern-books of nations...* llega a una importante conclusión que, si bien no soluciona la interrogante, nos demuestra la complejidad resultante de separar las

²⁴⁸ Para tener mayor referencia sobre lo que versaba este Proyecto Nacional véase: Germán Carrera Damas, “El primer intento de modernización como búsqueda de una salida a la crisis de la sociedad implantada (1870-1900)”, en *Una nación llamada Venezuela*, 2006, pp. 91-117; Mirla Alcibíades *La heroica aventura...*, 2004; de la misma autora, *Literatura y ciudadanía en Concepción Acevedo de Tailhardat (1855-1953)*, 2007; y Laura Malosetti Costa, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en *Nazione e identità plurime*, 2006, pp. 103-127

²⁴⁹ Denis Diderot, *Les Salons: sobre el Salón de 1763*, p. 99, texto anexo en el libro de Claire Gay, *El siglo XVIII*.

particularidades nacionales de aquellos estereotipos europeos trasladados a nuestro continente a través de diversos medios y como consecuencia de la educación recibida por los artistas venezolanos en las academias del Viejo Continente.

Las fronteras que definen el interior y el exterior de las representaciones nacionales son por consiguiente borrosas. Y ambas, las dependencias narrativas que proponen una “mirada europea” omnipresente y aquellas del nacionalismo, las cuales describen las fuerzas espontáneas de las identidades innatas, son irremediabilmente socavadas²⁵⁰.

Lo que sí podemos afirmar es que estas piezas dentro del contexto venezolano asimilan otras connotaciones diferentes, y las redes intelectuales que tejen la estructura de sus contenidos ideológicos se vieron ligeramente trastocadas con respecto a los modelos franceses. Sin embargo, para superar el plano de mera conjetura y llegar al fondo, al punto medular del asunto, será necesario hacer un análisis complejo y profundo de varios ejemplos de “figuras de carácter” presente en la pintura venezolana de finales del siglo XIX. Aspiramos determinar con exactitud no sólo a qué respondieron estas piezas, sino también corroborar que en efecto fueron “figuras de carácter” como forma de retrato pictórico en Venezuela y comprobar que no creamos una teoría que intenta ser aplicada a la pintura venezolana de manera arbitraria.

Ya hemos examinado los factores que condicionaron su surgimiento. Ahora, a través de cuatro pinturas particulares, intentaremos constatar que estas piezas respondieron a necesidades específicas. Toda la teoría armada y sustentada en este capítulo y el anterior fue realizada con el único propósito de explicar un tipo de obras de *difícil clasificación* –como las catalogaba Wissman– que se presentan como casos aislados dentro de la pintura venezolana. Estas piezas deben ser tomadas en consideración como documentos verídicos que reflejan a la sociedad venezolana de finales del siglo XIX (1880-1898).

²⁵⁰ “The borders that define an inside and an outside of national representations are consequently blurred, and both the narratives of dependency that propose an omnipresent “European gaze” and those of nationalism, which describe the spontaneous springing forth of innate identities, are inevitably undermined”. Natalia Majluf, *Pattern-book of nations: images of types...*, p. 24. Traducción nuestra.

Capítulo 3. *Las figuras de carácter en el arte venezolano de finales del siglo XIX*

3.1. Análisis de las obras

3.1.1. Cristóbal Rojas, *Personajes en la escalera*, 1886

Como vimos las “figuras de carácter” se constituyeron en la pintura venezolana a finales del siglo XIX bajo una perspectiva y un tinte algo diferentes al que propició su auge dentro del retrato francés de mediados del mismo siglo. Esto se debió a que todos los aspectos políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos de Venezuela se encontraban sujetos y condicionados por una meta común: la nación y su proceso constitutivo. En este sentido, este tipo de obras tuvieron lugar ora como componentes educativos ora como reflejo de un conjunto de normas, costumbres, gustos y modas, que regían a la sociedad del momento. Por tal motivo, como ya mencionamos, este tipo de factores serán expuestos y analizados debidamente a través del estudio de cuatro obras que consideramos dignos ejemplos de las “figuras de carácter” como acepción del retrato pictórico venezolano.

El primero de ellos, se encuentra adscrito a una tradición que tuvo sus orígenes en el siglo XVII. Se trata de cuadros de enamorados donde aparece la pareja o bien compartiendo en un salón con su familia, o solos en el interior de una casa o en un patio²⁵¹. Éste se volvió tema recurrente para la “pintura de género” o el “realismo burgués” en la obra de muchos artistas holandeses y flamencos²⁵². Asimismo, a mediados del siglo XIX, quizás gracias a la invención de la fotografía y el apoyo que los pintores encontraron en ella, se hizo frecuente la realización de retratos de parejas en medios informales, por lo general con poses mucho más relajadas de lo acostumbrado en siglos anteriores²⁵³, de la

²⁵¹ Aleska Celebonovit, *Some call it kitsch...*, p. 129

²⁵² Philippe Daudy, *El siglo XVII*, tomo I, p. 110

²⁵³ Bernard Dorival, *La peinture française*, p. 175

misma forma que los artistas hicieron habituales los retratos grupales dentro de los cuales se representaban ellos mismos junto a colegas e intelectuales²⁵⁴.

Esta práctica, que se volvió costumbre casi inmediatamente para los artistas europeos del último tercio del siglo XIX, también tenía sus orígenes en la pintura de los Países Bajos de finales del siglo XVI y principios del XVII en los retratos de grupo realizados a compañías militares, de guardia o de comerciantes que los encargaban para colocarlos en las paredes de los edificios de sus organizaciones, con el único objetivo de halagar a las personas allí plasmadas²⁵⁵. Por medio de este tipo de retratos, los artistas podían hacer gala de sus capacidades para lograr el mayor parecido físico posible de cada uno de los personajes, además de alardear sobre sus habilidades para captar las características psicológicas individuales²⁵⁶.

Análogamente, con el mismo afán que tuvieron los pintores holandeses y flamencos del siglo XVII para lograr la mayor verosimilitud de un número considerable de personas dentro de una composición, los artistas del siglo XIX integraron dentro de la categoría del “retrato realista”²⁵⁷ escenas familiares que se correspondía con ese gusto propio del género por las escenas “intimistas” y menos afectadas. De la misma manera, se sirvieron de parientes, esposas y amigos como modelos para realizar especies de “retratos grupales” de temática aparentemente intrascendente, que devino en un nuevo tipo de subcategoría retratística que poco a poco trabajó toda una serie de convenciones moralistas y éticas, pero también estéticas y estilísticas que les sirvieron para armar la composición total de la obra²⁵⁸, como reflejo e imagen de una clase específica de la cual se plasmó sus costumbres y actividades.

En este sentido, lentamente se gestó la mezcla entre los retratos conjuntos y el “realismo burgués” en la pintura, y los artistas, al servirse de sus amigos y parientes como modelos, crearon un nuevo tipo de cuadros cuyo título no dirá nada que nos permita identificar alguno de los representados en la obra.

²⁵⁴ Linda Nochlin, *El realismo*, p. 158

²⁵⁵ *Vide supra*, p. 25

²⁵⁶ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 161

²⁵⁷ “Realista” en tanto verosímil, no guarda ninguna relación con el movimiento encabezado por Courbet y sus epígonos.

²⁵⁸ Aleska Celebonovit, *Some call it kitsch...*, p.126

Por consiguientes, estas escenas grupales conformaron lo que hoy conocemos como uno de los ejes principales que conformaron a las “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico. El contenido de este tipo de imágenes se corresponde con uno de los contenidos fundamentales que debían conllevar las “figuras de carácter”: estaban suscritos a una serie de convenciones morales y éticas que condicionaba su forma de representación, además fueron reflejo de una clase social específica: la burguesa. En el caso de Venezuela veremos que se trata de una “elite ilustrada”.

Dentro de esta misma tradición desarrollada en Europa, en la cual los artistas se sirven de conocidos para realizar retratos grupales confiriéndole a la composición un aire de “intimidad”, se inscribe una obra realizada por Cristóbal Rojas en 1886. Fue elaborada durante su tercer año de estadía en París, en un taller que tenía en *Rue Delambre* donde también realizó su cuadro *La miseria* que le valió una distinción honorífica por parte del jurado del Salón Oficial de ese año²⁵⁹. Se trata de *Personajes en la escalera* [ilustración no. 60]²⁶⁰, cuadro de mediano formato a cuya concepción, realización y ubicación actual –por nombrar sólo algunos elementos- rodea un misterio.

Podríamos empezar por afirmar que el único que habla sobre la obra, la reproduce y la analiza detenidamente es Alfredo Boulton en su libro de *Historia de la pintura en Venezuela. Época republicana*, publicado en 1968 y lo ficha como parte de la Colección de la Sra. Emilia Núñez de Boulton. Los demás críticos e historiadores no hacen mayor referencia a esta obra. Por otra parte, el hecho de que la obra pertenezca a una colección particular que se encuentra en Caracas, nos indica que efectivamente la obra llegó al país; pero no podríamos afirmar en qué año exacto lo hizo. En la recopilación de ensayos escritos por Mariano Picón Salas realizada por Juan Carlos Palenzuela, el primero afirma que al llegar Cristóbal Rojas a Venezuela en 1890 trae consigo una serie de obras de

²⁵⁹ Ermelindo Rivodó, “Una visita al joven pintor venezolano Cristóbal Rojas”, en *El Cojo Ilustrado*, p. 187

²⁶⁰ De esta obra existe un estudio previo hecho al óleo por el artista que pertenece a la colección de “Arte venezolano del siglo XIX” de la Galería de Arte Nacional. Sin embargo, el estudio se encuentra sumamente abocetado y sólo representa a dos de las tres personas que aparecen en la composición final. De igual manera los rostros están muy difusos y los detalles poco precisados. Por tal motivo decidimos no incorporarlo al análisis, pues consideramos que no aportaría nada nuevo o revelador a éste.

pequeño formato, entre ellas *La lectora*, *La dama del balcón* y numerosas acuarelas²⁶¹.



Ilustración no. 60,
Cristóbal Rojas,
Personajes en la escalera,
1886

Pero en ninguna parte del texto hace referencia a *Personajes en la escalera*, ni menciona que haya traído alguna pintura adicional aparte de las referidas que no fueran acuarelas. Así mismo, Martín Zuloaga Tovar en su segundo artículo sobre *La Galería de pintura* publicado en *El tiempo* en 1895,

²⁶¹ Mariano Picón Salas, "Perspectiva de la pintura venezolana", en *Las formas y las visiones*, p. 40

hizo un recorrido crítico por las obras expuestas en el Centenario de Cristóbal Rojas. Menciona las piezas *La lectora* (1890), *El Bautizo* (1888), *El mendigo* (1885), *La taberna* (1887) y *El purgatorio* (1890)²⁶²; pero no hizo alusión alguna sobre *Personajes...*, lo cual nos lleva a pensar que éste ya no pertenecía a Rojas para el momento en que el artista arriba al país en 1890 -el mismo año de su muerte-, y que probablemente fue producto de un encargo privado. La afirmación de Picón Salas inclusive nos invita considerar que la obra no cruzó el Atlántico en compañía de Rojas, sino de la mano de algún coleccionista particular.

Ermelindo Rivodó hace un inventario descriptivo de las obras que encuentra en el taller de Cristóbal Rojas en un artículo escrito en 1886, titulado *Una visita al joven pintor venezolano Cristóbal Rojas*. Fue publicado en *El Cojo Ilustrado* en 1992. En él no hizo mención alguna de *Personajes...* mas sí reseñó la pieza *Maternidad* (1885), *algunos estudios, la mayor parte al óleo*, y describió el cuadro que motivó su visita al recinto de Rojas: *La miseria* (1886). El hecho de que no la mencione es de suma importancia para nosotros, pues consideramos que la pieza *Personajes...* (1886) o bien fue producto de un encargo que ya había sido entregado al momento en que Rojas regresa a Venezuela o bien que el artista no lo había realizado aún y lo culminó estando en Caracas²⁶³. Esta especie de interrogantes que rodean la producción, la concepción y el motivo mismo de la creación de esta pintura explican por qué la única reproducción que se conoce de ella se encuentre en blanco y negro.

De cualquier modo, estos factores expuestos -creadores del misterio- no serán determinantes a la hora de considerar la pertinencia del uso del calificativo “figuras de carácter”, puesto que lo importante es el hecho de que esta obra no fue realizada e ideada en Venezuela sino en Francia donde Rojas se encontraba en plena formación académica. Este último elemento debe considerarse con sumo cuidado ya que, aunque su artífice era venezolano, al realizar parte de sus trabajos en otro país las connotaciones y la propia composición cobra otro tipo de relevancia. Puede que el artista inmerso en un contexto ajeno subrayara aspectos dentro de sus obras o delimitara los temas de sus obras para el nuevo

²⁶² Martín Zuloaga Tovar, “La Galería de pintura (cont...)”, en *El tiempo*, p. 2

²⁶³ Ermelindo Rivodó, *Loc. Cit.*

público, sin considerar que dichos “aspectos” podían pasar fácilmente desapercibidos por el ojo ingenuo del espectador venezolano de finales del siglo XIX. Sin embargo, retomaremos este punto más adelante.

En otro orden de ideas, resaltaremos un aspecto de suma importancia que consideramos como una de las características fundamentales de la *Personajes en la escalera* (1886): se trata de un retrato grupal, el problema principal que se nos ha presentado es precisar la identificación exacta de cada uno de los personajes dispuestos en la escena realizada al aire libre. Y esto se debe a que en la selección de cartas escritas por Rojas en 1886 no se encuentra ninguna referencia a la realización de esa pieza. Tampoco hallamos mayor alusión a las personas que según Alfredo Boulton son las representadas en el cuadro, y que fueron amigos de Rojas²⁶⁴.

*(...) de la manera más académica posible están concebidos los personajes de esta obra: Doña María Isabel Valarino de Núñez, que figura al pie de la escalera; Doña Elena Ustáriz Lecuna, y Enrique Valarino Hernández, todos amigos de Rojas, y a quienes menciona frecuentemente en sus cartas*²⁶⁵.

Sabemos que, en efecto, se trata de conocidos del artista que se encontraban residenciados en París para la fecha, y posaron para el pintor. No estamos seguros, sin embargo, de que los nombres mencionados por Boulton concuerden exactamente con el de las personas retratadas y el orden en que se encuentran dispuestos en la escena. Lo decimos específicamente por la mujer que se encuentra al pie de la escalera, cuya complexión física se encuentra mucho más clara y expuesta con respecto a las figuras traseras. La posición en que fue representado el hombre y la manera como está dispuesto su sombrero, hacen difícil la visibilidad total de su rostro y, por consiguiente, cualquier intento de identificación. El rostro de la mujer del fondo, aunque de frente, se hace poco reconocible por la calidad de la reproducción de la imagen.

En este sentido, existe un retrato realizado por Michelena en París hacia 1892 -año en el que se encontraba terminando *La vara rota-* de la *Señorita Emilia Alcalá* [ilustración no. 61], hoy perteneciente a una colección particular.

²⁶⁴ Cristóbal Rojas, *Cartas a su madre desde París (1886)*.

²⁶⁵ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época Nacional*, tomo II, p. 200

Guarda ésta un parecido impresionante con la representada por Rojas en la entrada de *...la escalera*²⁶⁶. En una carta fechada el tres de agosto de 1885 Rojas hace mención de haber visto o visitado a alguien perteneciente a la familia Alcalá, pero sin decir nada de mayor relevancia²⁶⁷. Tampoco nos permite inferir que la joven se encontraba en París al momento de realizar Rojas la pieza, ni nada parecido. Para sostener nuestra afirmación simplemente nos remitiremos al extremo parecido guardado entre el retrato de Emilia y la joven del cuadro de Rojas.



-Detalle de *Personajes...*-

Ilustración no. 60, Arturo Michelena, *Señorita Emilia Alcalá*, 1892 ca.

De tal manera que dejaremos abierto este punto a debate, postulándolo como una mera hipótesis fácilmente revocable. Principalmente porque no hallamos algún retrato correspondiente a ninguno de los tres personajes a quienes Boulton concede el protagonismo de esta obra, es decir, ningún retrato de Enrique Valarino Hernández, Elena Ustáriz Lecuna o de María Isabel Valarino de Núñez. Sin embargo, estos detalles no nos hacen dudar sobre la calidad de

²⁶⁶ Sin embargo, existen ciertas diferencias por ejemplo en el peinado; la mujer del cuadro de Rojas tiene la pollina recogida hacia los lados y la del retrato de Michelena la tiene dispuesta en bucles hacia delante. Pero consideramos los años que separan a una representación de la otra – casi seis años-, de manera que puede haber variado los gustos, las modas en peinados y algunos rasgos fisonómicos que, quizás, adquirieron mayor definición o dureza.

²⁶⁷ Cristóbal Rojas, *Cartas a su madre desde París*.

retrato de la pieza. En ella se evidencia, entre otras cosas, el grado de “verismo” del que Cristóbal Rojas fue digno representante en nuestro país. Lo cual le confiere a *Personajes en la escalera* el calificativo de “figuras de carácter”, sin vacilaciones. Veamos si se corresponde en otras características.

*El arte de ver la naturaleza o, en otros términos, el arte de utilizar modelos, es realmente el gran objetivo del pintor, el punto hacia el cual se dirigen todos sus esfuerzos y estudios*²⁶⁸.

Aunque dicho por Sir Joshua Reynolds (1723-1792) en 1774 dentro del contexto de la *Royal Academy* de Londres, este precepto fundamental se mantuvo vigente por largo tiempo y fue absorbido como base de la educación académica en los talleres de París, principalmente la de Jean-Paul Laurens quien fuera profesor de Cristóbal Rojas y Arturo Michelena luego de que ambos se inscribieran en la Academia Julian de París²⁶⁹. Este carácter “realista”, en tanto representación fiel de los modelos y la naturaleza, fue uno de los aspectos por los que destacó y por los que fue ampliamente alabada en Venezuela la obra de Cristóbal Rojas, tanto por la crítica de finales del siglo XIX como la posterior del siglo XX.

Ya Ermelindo Rivodó, en el artículo antes referido, escrito el mismo año en que Rojas realiza *Personajes en la escalera*, señalaba que este pintor *es realista, es inexorable y verdadero: no ha firmado todavía pacto con lo convencional...*²⁷⁰ Pero no podemos mal interpretar las palabras de Rivodó. Cuando él habla de “realismo” no lo hace refiriéndose al movimiento encabezado por Courbet, habla de ello en los términos manejados por los sectores oficiales, se refiere al “realismo” de Jean-Paul Laurens quien era considerado por alumnos y colegas como el mayor propulsor y practicante del “verismo desmedido” en la pintura, en tanto verosímil a lo real. Por tal motivo este “verismo” era considerado menos convencional, puesto que para los demás profesores de los talleres el “ideal” todavía tenía mayor prominencia, aún pensaban que era necesario “corregir

²⁶⁸ Sir Joshua Reynolds, “Discurso no. 12: 10 de diciembre de 1784”, en *Fragmentos de sus quince discursos a los alumnos de la ‘Royal Academy’*, p. 110

²⁶⁹ Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 136, 185

²⁷⁰ Ermelindo Rivodó, *Loc. Cit.*

aquello que de imperfecto había en la naturaleza, en la realidad; este fue el caso de Adolphe-William Bouguereau, el predilecto para el gusto de la época²⁷¹.

Cristóbal Rojas, como mencionamos, fue conocido por unirlo a sus piezas ese toque en extremo realista. En ese tiempo, su reconocimiento reside en haber sido el artista venezolano que le otorgó gran importancia al estudio de la figura humana en esencia, sin afectaciones²⁷². Este gusto por el “realismo” era el que condicionaba el carácter de instantánea de las obras de Rojas, principalmente en ésta de *Personajes...* donde los personajes aparecen realizando una actividad cualquiera en lo que podría ser tanto la parte delantera como el traspatio de una casa. Toda la acción, por demás intrascendente, gira en torno a una escalera. Aunque las figuras y la composición se encuentran perfectamente encuadradas y atadas a los parámetros convencionales, no dejamos de sentirnos frente a una fotografía. Por tanto, esa suerte de espontaneidad que Rojas le otorga a los movimientos y actitudes de los personajes de la pieza lo consideramos como otro de los componentes fundamentales de las “figuras de carácter”.

Por otra parte, Alfredo Boulton afirma que tanto estas obras como las posteriormente realizadas por Rojas, se encontraban adscritas a los preceptos academicistas de la luz y el color relacionados directamente con las teorías de las representaciones al “aire libre” o “plein air” que no tiene nada que ver con las concernientes al impresionismo²⁷³. Aunque hablamos sólo de la iluminación, ya que no de los colores utilizados en el cuadro por las limitaciones que nos presenta la reproducción hallada de la obra. Sin embargo, nos afirmamos que el uso del cromatismo y las luces no sólo estaban sujetos a convencionalismos academicistas, sino también rasgos de contenidos simbólicos relacionados a la ética-moral de la época.

Estamos ante un cuadro “intimista”. Aunque se escenifique en un exterior, su interés se enfoca en representar *los detalles del mundo físico y del alma humana, en la conquista de un realismo desmedido*, afirma Inés Monteiro al referirse a la pintura flamenca del siglo XVI, pero esta afirmación es

²⁷¹ René-Pierre Framelart, “Michelena y los ‘pompiers’”, en Maria Cristina Capriles et al., *Arturo Michelena. Su vida y su obra*, p. 147-148

²⁷² Rafael Páez, *Cristóbal Rojas*, p. 207; Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 202

²⁷³ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 199-200

completamente aplicable a *Personajes en la escalera*²⁷⁴. Esta imagen nos presenta a tres personas dispersas a lo largo de una escalera, lo único que nos permite relacionar a la pareja que se encuentra arriba de la gradería con la muchacha al final de ellas es la intuición de que el trío salió de la misma residencia. La pareja del fondo nos genera una pequeña duda: no sabríamos acertar si el hombre se encuentra cortejando a la dama, o si por el contrario ésta se consigue algo indispuesta y él le pregunta por su estado. Nos lo sugiere el rostro de aflicción de la mujer. La joven que se localiza al final de las escaleras está abstraída ante la situación, se encuentra sonriendo y su mirada enfoca hacia un punto que el espectador no atina a dilucidar. Pero se puede vislumbrar su carácter afable y su jovialidad.

Notamos que las tres personas se encuentran vestidas de manera casual, lo cual, como apunta Aleska Celebonovit, fue una de las principales características de estos tipos de retratos de *difícil categorización*²⁷⁵: las “figuras de carácter”; además explica que este tipo de imágenes suelen ser mucho más específicas con respecto a los gustos y modas del período —en este caso, el último tercio del siglo XIX²⁷⁶. De igual forma, independientemente del fin mismo del cuadro, es decir, halla sido producto de un encargo particular o simplemente realizado por el artista y posteriormente vendido, este tipo de retratos como *Personajes en la escalera* (1886) de Cristóbal Rojas consistían en exponer o propulsar un “prototipo de mujer moderna”. En general, la situación de la pareja representada al fondo de la escalinata no es en absoluto embarazosa o “indecorosa”, el hombre ni siquiera a posado alguna de sus manos sobre la mujer que lo acompaña, lo cual se consideraba un abuso o falta a los principios morales si no se trataba de su esposo²⁷⁷.

Con respecto a la mujer del primer plano podemos intuir que aún es soltera, pues se encuentra sin compañía. Su indumentaria sencilla y ligera, toda impecable, con su cabello finamente recogido, muy cuidado y su semblante gentil, nos remite a una teoría propuesta por Carlos Silva quien afirma que en el siglo XIX, a través de estas obras de temática “aparentemente” intrascendentes, se

²⁷⁴ Inés Monteiro, *Primitivos flamencos: obsesión por el realismo*, p. 27

²⁷⁵ El término es utilizado por Fronia Wissman, *Bouguereau*, p. 31

²⁷⁶ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 164

²⁷⁷ Mirla Alcibíades, *La heroica aventura de construir una república*, p. 226

*inventa a la mujer burguesa – no existía antes con características propias e ineludibles- y ella pasó a ser la dueña del hogar*²⁷⁸. Resaltamos la palabra “aparentemente”, pues como veremos la temática de estas obras poseían contenidos morales y éticos intrínsecos que nos hablan de un tipo de mujer en específico, cuyo comportamiento social y particular se encontraba condicionado por lo que la misma sociedad y su familia esperaban de ellas²⁷⁹. Este tipo de convencionalismos eran aplicables tanto para los altos estratos europeos como para las elites venezolanas. Obras como *Personajes...* constituían la representación fiel de cómo debía comportarse las mujeres en los exteriores, cómo debía ser su comportamiento público. Si bien no se creó el cuadro con la intención de educar de forma explícita, sí reconocemos la existencia de una pieza que demuestra inconcientemente las reglas y códigos éticos de su tiempo.

Recapitulando, podemos afirmar que el aspecto de instantánea que posee la obra resultado de un “verismo” desmedido es otra de las características principales de las “figuras de carácter”, junto a los contenidos éticos-morales a los que, como hemos visto, se encuentra atada esta obra. Estos son otro de los puntos que acerca mucho más esta pieza, *Personajes en la escalera* (1886), a una clasificación que explicaría mejor su aparición y especificaría su lugar dentro de la producción artística de Venezuela aunque, como ya mencionamos, esta pieza fue realizada por Rojas durante su estadía en París. Este hecho no deslustra del todo la pieza del contexto venezolano dentro del cual se insertó. Por el contrario, estas obras producidas por nuestros artistas en París, luego de trasladadas a tierras venezolanas, adquirieron un nuevo significado y valoración entre el público²⁸⁰.

El testimonio de Zuloaga Tovar, citado en el capítulo anterior cuando se refería al cuadro *La taberna* del mismo Rojas, nos da muestra de ello, al afirmar que la pieza con el tiempo gana en valor ante la mirada de los venezolanos²⁸¹. Inmersas en el contexto venezolano estas obras intentaban simplemente

²⁷⁸ Carlos Silva, *Op. Cit.*, p. 122

²⁷⁹ Mirla Alcibiades, *Loc. Cit.*

²⁸⁰ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 184

²⁸¹ *Vide Supra*, p. 74

conmover –que era la intención fundamental de dichos cuadros en París²⁸²–, o exaltar y evocar en los espectadores todos los valores nacionalistas y cívicos que también promovieron las elites intelectuales a través de la literatura en sus diferentes acepciones. El caso de la pieza *Personajes en la escalera* fue la encarnación de los valores cívicos de Venezuela y, por qué no, de los europeos también; dichos valores fueron expresados y comprendidos por la sociedad venezolana de finales del siglo XIX. No pudo ser de otra forma, fueron aceptadas y de fácil asimilación para el público de la época ya que sus mentalidades no estaban preparadas para consentir y degustar otro tipo de arte.

De tal manera, esta especie de conciencia social subyacente a la obra es uno de los factores más distintivos de las “figuras de carácter”. Si consideramos esta última característica en conjunto a las antes expresadas –referentes al “intimismo”, la “espontaneidad” o el carácter de “instantánea” de la pieza, etc.–, no encontraremos mayor inconveniente en insertarla de manera definitiva como una de las obras representantes de las “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico venezolano de finales del siglo XIX (1880-1898).

²⁸² Recordemos el ya citado caso de la carta que Rojas escribe a su madre desde París, en la cual le dice que realizó el cuadro *El plazo vencido* con el fin de *sacarle una lágrima a esos duros del jurado*. Cristóbal Rojas, *Cartas a su madre desde París (1883-1886)*

3.1.3. Cristóbal Rojas, *La lectora*, 1890 ca.

Dentro de la línea de los cuadros producido en Francia y luego traídos a Venezuela se fija otra pieza de Cristóbal Rojas, realizada en París hacia 1890 el mismo año que el pintor regresa a Caracas y fallece. El cuadro se titula *La Lectora*, llega al país de la mano del artista y es expuesto al público cinco años después de la muerte de Rojas²⁸³. Como veremos a continuación las piezas de esta temática adquirieron dentro de nuestro país una connotación diferente a la que se le confería en Europa, ya que en tierras europeas sirvieron para consolidar sus ideas de progreso y modernidad propias de finales del siglo XIX, mientras que la comunidad venezolana decimonónica apenas se incorporaba a ese discurso, que propugnaba el progreso como consecuencia de la exaltación de lo nacional y el sentido republicano.

En Europa la representación de cuadros de lectoras se remonta al siglo XVII, específicamente en Francia. Se ilustraban grupos familiares disfrutando de una lectura por la noche en uno de los salones de la vivienda, fueron en grabados cuya introdujeron dentro del sistema cultural francés el hábito de la lectura como un acto social²⁸⁴. Posteriormente, durante el siglo XVIII, cambia la connotación de este tipo de imágenes, se arraigan en la pintura y la mujer toma preponderancia como modelo principal en la composición. Jean-Honoré Fragonard, junto a otros artistas de la época, fue uno de los mayores exponentes de este tipo de obras [ilustración no. 26]. Peter Burke arguye que estas obras sirvieron a la Francia del siglo XVIII, más que en el XVII, como arma difusora de la costumbre de lectura por todo el Estado²⁸⁵.

Así mismo, señala que este tipo de obras nos muestran cómo eran utilizados ciertos objetos en determinados contextos, como es el caso del libro; cómo varió su uso a través de las décadas, cómo se modificaron los hábitos de lectura a lo largo de los siglos (desde 1520) y cómo, a partir del siglo XIX, se muestra en las imágenes un cambio en la forma de leer que se hizo más relajada, en la cual se representan a las personas disfrutando de una lectura en posturas mucho más informales, ora dentro de la comodidad de su hogar ora al aire

²⁸³ Mariano Picón Salas, *Loc. Cit.*

²⁸⁴ Peter Burke, *Visto y no visto*, p. 125

²⁸⁵ *Ibidem.*, p. 142-143

libre²⁸⁶. En este sentido, tanto el uso del objeto en sí mismo como los pequeños detalles que componen la pieza nos demuestran aspectos relevantes sobre la figura retratada. En cierta medida esos “detalles” y “objetos” se conformaron como reflejo fiel del carácter y complejión psicológica del individuo representado.

Es particularmente valioso como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos, no tanto de la lanza, el tenedor o el libro en sí mismos, sino de la manera en que eran manejados. En otras palabras, las imágenes nos permiten situar los artefactos [...] en su contexto social original. Esta labor de situación de los objetos exige al historiador estudiar también a las personas representadas en las imágenes²⁸⁷.

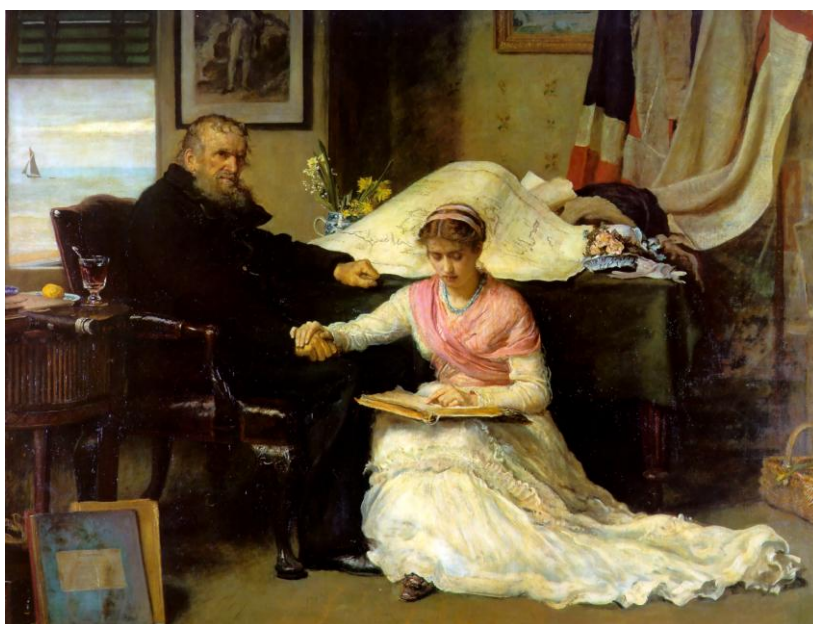


Ilustración no. 62,
Sir John Everett Millais,
Pasaje North-West, 1867

Por tanto, consideramos al objeto como una extensión del carácter del individuo, es decir, si observamos una imagen de un hombre armado con espada y escudo, no sólo habría que analizar el uso que se hacía de esos instrumentos para la época, sino considerar también el espíritu aguerrido de la figura que los porta. El mismo ejemplo lo encontramos en algunas pinturas del siglo XIX: una pequeña sesión de lectura marcaba el ritmo y el contenido de la composición general de la obra. John Everett Millais (1829-1896) realiza en 1867 una pieza titulada *Pasaje North-West* [ilustración no. 62], donde ilustra una costumbre propia de su época: una joven muchacha distrae a un anciano con una agradable lectura. Aquí observamos cómo estas imágenes estaban sujetas a convenciones sociales que nos hablan de una responsabilidad moral: las jóvenes solteras

²⁸⁶ *Ibidem.*, p. 126

²⁸⁷ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 127

debían cuidar de sus padres, madres o abuelos²⁸⁸, lo cual exaltaba la naturaleza elevada y comprometida de la muchacha.

El cuadro *La lectora* [ilustración no. 63] del pintor venezolano Cristóbal Rojas, se inserta dentro de esta corriente, aunque se apegó a una línea mucho más conservadora, tradicional, y menos elaborada que la de Millais –“elaborada” en el sentido de que Rojas trabaja una sola figura y no dos como el pintor inglés. El artista trajo esta obra de París junto otras tantas entre las cuales se encontraban *El balcón* (1889) y *Muchacha vistiéndose* (1889)²⁸⁹, de ellas sólo se conservan dos estudios respectivos en la Galería de Arte Nacional. No poseemos las dimensiones exactas de *La lectora*; sin embargo, Enrique Planchart la cuenta entre *otro de los cuadros grandes de Rojas donde puede apreciarse el completo dominio de la técnica alcanzada por este artista*²⁹⁰.

La obra muestra a una mujer inmersa en su lectura, sentada en una silla y recostada sobre la esquina de una chimenea encendida. La composición se encuentra tomada por un juego de luces. De un lado, el reflejo de las llamas de la chimenea se hace presente en los pliegues de la falda de la lectora. Por el otro, la proyección de la luz blanca y acogedora que entra por la portezuela del balcón, ilumina parte de su rostro y la parte superior de su vestido. Puede que este factor lumínico influyera en el juicio de Planchart, Picón Salas y Rafael Páez al momento de considerar esta pieza como uno de los mejores cuadros de Rojas, expresión de su aprendizaje académico. Por su parte, Alfredo Boulton sostiene que este tipo de cuadros encarnaban un tema difícil para ser premiado por un Salón Oficial de la misma forma que lo era para la venta²⁹¹. Sin embargo, aunque así fuera, este cuadro gozó de muy buenas críticas en tierras venezolanas.

Hemos admirado “La lectora”, prodigioso trabajo de luz, de rojo en claro, que moldea la figura de la joven. Esta producción es magistral. El pintor nos presenta detalles que nunca serán bien encarecidos. La chimenea, cuyas llamas rojas luchan con la blanca claridad de una mañana de invierno: los muebles de la pequeña habitación, el fondo y el primer término y, más que todo eso, la gentil, risueña é interesante lectora parece palpitante, inquieta y

²⁸⁸ Nelson Rivera, *Entrevista a Mirla Alcibiades...*, p. 5

²⁸⁹ Mariano Picón Salas, *Loc. Cit.*

²⁹⁰ Enrique Planchart, *Tres siglos de pintura en Venezuela* (Catálogo de exposición), p. 8

²⁹¹ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 204

*nerviosa, pues no abandona la lectura de aquel famoso libro que tiene sobre las piernas, todo está pensado y ejecutado con maestría*²⁹².



Ilustración no. 63,
Cristóbal Rojas,
La lectora, 1890

A través de este testimonio evidenciamos que la obra tuvo buena aceptación en nuestro país; también notamos que, como afirmaba Picón Salas, Rojas la trajo consigo de París, lo cual nos hace sospechar que la misma no fue objeto de un encargo. Además que, si bien son ciertas las palabras de Boulton cuando aseveraba que estas obras no disfrutaron de gran demanda, a la crítica y al público venezolano de finales del siglo XIX parecían gustarle en tanto las consideraron la encarnación de virtudes y valores. Martín Zuloaga Tovar quedó embebido con la pieza, y le imputa a la joven lectora una serie de atributos

²⁹² Martín Zuloaga Tovar, "La Galería de pintura (cont...)", en *El tiempo*, p. 2

propios de lo que debía ser una mujer modelo para la época: gentileza, “risueño” e “interesante”²⁹³.

Sin embargo, y antes de retomar el tema sobre el contenido simbólico y extra-pictórico inherente a esta obra, debemos señalar su calidad de retrato. A primera vista pensamos que se trataba de una figura idealizada por el artista; pero hallamos la imagen de una joven realizada por Rojas un año antes de concebir *La lectora*. La pieza se titula *Retrato de mujer* [ilustración no. 64] –cuyo título lo incluiría dentro de la categoría del “retrato realista”-, y aunque no identificamos con certeza a la mujer, aseveraremos, a modo de conjetura, que se puede tratar o bien de una de las modelos del artista o alguna de sus conocidas en París²⁹⁴.



-detalle del cuadro *La lectora*-

Ilustración no. 64, Cristóbal Rojas,
Retrato de mujer, 1889

De tal manera que, así se trate de una modelo del artista o una conocida que accedió a posar para él, al contrastar ambas imágenes observamos que la obra *La lectora* es un retrato, cuyo título *sirve para engañar sobre su género* en palabras de Galienne y Pierre Francastel. Por poseer esta característica fundamental la consideramos como un ejemplo de “figuras de carácter” dentro de

²⁹³ *Ídem*.

²⁹⁴ Lo cual se sustenta con mayor fuerza ya que, según pudimos observar en sus cartas, Cristóbal Rojas llevaba en París una vida social muy activa.

la producción artística venezolana. Aunque queda por constatar si existen otros factores que hagan mucho más reconocible la pertenencia de esta pieza a la subcategoría. Dentro de dichos elementos debemos considerar los contenidos intelectuales y/o morales que subyacen a esta pieza y cómo se introdujeron dentro del contexto de la Venezuela decimonónica.

Ahora bien, para el artista fue sencillo conseguir alguna mujer que posara para la realización de esta pieza. Recordamos que la representación de lectoras era una práctica artística que gustaba mucho a la burguesía, quien, como afirma Claire Gay, le *brindaba a los artistas modelos femeninos y clientela*²⁹⁵. Este tipo de obras respondió a la necesidad de cierto sector por hacerse retratar realizando una actividad enaltecedora, pues la lectura era sinónimo de una considerable cantidad de virtudes que incluía *un importante medio para ampliar el conocimiento*²⁹⁶. Pero cuando hablamos de “ampliar el conocimiento” con respecto a la mujer debemos recordar que ella cumplía un rol social fundamental que iba más allá de cultivar el conocimiento, por la responsabilidad que tenía con respecto a la educación de sus hijos.

La mujer del siglo XIX debía poseer cierto grado de cultura general para desenvolverse en los diferentes ambientes dentro de los cuales participaba. Además, la lectura era considerada como un medio para transmitir principios y valores, en el contexto venezolano existieron hombres que trabajaron en función de este fin: llevarles textos dignos y educativos a las “futuras damas” –verbigracia, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño, de 1854-, creando así toda una selección de textos que se consideraron “adecuados” para su instrucción²⁹⁷. Pero debemos señalar, y esto es de suma importancia, que esta situación no aplicaba a toda la población venezolana, que era, en su mayoría, rural. Cuando nosotros hablamos de “público”, “clientela”, “mujeres” y “críticos” nos referimos a aquellos que conformaban la elite “ilustrada” del territorio, aquellos cuyo abolengo y riquezas les conferían un puesto elevado bien relacionado con la política o con el poder intelectual²⁹⁸.

²⁹⁵ Claire Gay, *El siglo XVIII*, p. 30

²⁹⁶ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 24

²⁹⁷ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 207

²⁹⁸ *Vide Supra*, p. 54

Pero la adquisición y práctica de estos valores debía empezar en el hogar. Inmersa en esa intimidad, la mujer pudo inculcarse dichos valores y adquirir nuevos atributos a través de la lectura seleccionada. Además de instructiva, la lectura también se presentó como una de las actividades típicas que les brindaba a las damas un noble medio de distracción. Por tal motivo fue mucho más práctico utilizar modelos femeninos en las pinturas que representaban las prácticas de la lectura, con el fin de crear obras con un clima mucho más familiar, calido y comedido, que despertara en los espectadores la necesidad de recogimiento²⁹⁹. Puesto que, imbuida en la tranquilidad de su hogar, la mujer encarnaba los principios de “bienestar”, “estabilidad” además de felicidad conyugal y familiar³⁰⁰.

El momento de intencionalidad se manifiesta principalmente en el entorno de las personas, a través del cual buscan definirse como sujetos que actúan de manera particular, para comunicar así al observador algo de sus intereses, voluntades y valores. Estos fondos (...) son accesorios compuestos por elementos que, en ocasiones, se unen para formar una unidad ambiental. En ellos toman cuerpo las ideas, se convierten en símbolos que representan las prácticas sociales³⁰¹.

En Venezuela, la práctica de retratos realizados en interiores se remonta al período colonial, eran utilizados como telón de fondo para crear una ambientación a la composición³⁰². En el último tercio del siglo XIX dichos fondos se compenetraron de forma más cónsona con el retratado y terminan convirtiéndose en parte de su personalidad, reflejo de su carácter y atributos³⁰³. Rojas estaba muy conciente de todo esto, mezclando así de una manera audaz su gusto por las escenas de interiores con las convenciones establecidas en tanto a los contenidos que debía expresar una obra.

La cesta de flores que Rojas coloca sobre una mesa al lado de la dama de *La lectora* y el pequeño jarroncito lleno de ellas que ubica a sus espaldas sobre la chimenea, nos demuestran que el artista estaba muy conciente connotación simbólica con que cargaba a sus piezas; sigue la tradición instaurada en el retrato que versa sobre agregar flores o rosas a las efigies femeninas, puesto que ellas

²⁹⁹ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 134

³⁰⁰ *Ibidem.*, p. 135

³⁰¹ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 22

³⁰² Mariam Caballero, “Antonio Herrera Toro. Una visión temática de su obra”, en *Antonio Herrera Toro (1857-1914). Final de un siglo* (Catálogo de exposición), p. 80

³⁰³ *Ídem.*

eran consideradas la encarnación de valores. En este sentido, es necesario señalar que, aunque la obra haya estado o no sujeta a encargo, es reflejo de las convenciones socio-culturales de la época; algo estaba latente en el ambiente para que Rojas representara a la lectora de esta forma y no de otra. Además, debemos recordar la gran influencia que sobre él tuvieron los maestros holandeses del siglo XVII como Jan Vermeer y pintores franceses del siglo XVIII, como Jean-Baptiste Simeon Chardin³⁰⁴.

Prueba de esta última afirmación la encontramos en la forma cómo Rojas trató los pequeños detalles de esta obra, con qué precisión y cuidado. Cada una de las piezas que el artista colocó sobre la chimenea se encuentran esbozadas con una exactitud impresionante: el reloj, los dos floreros, la pequeña tetera, etc. Los nudos de la cesta de mimbre que sostiene las flores blancas y amarillas, e incluso cómo fue dibujado el vestido de la lectora, impacta: el cuidado excesivo en la representación de los encajes, los pequeños botones de la blusa, los bordados de la parte posterior del protector blanco de la dama. Esto se suma al detalle de la zapatilla roja con lazo que casi resbala de su pie como resultado de lo inmersa que se encuentra en su lectura, que nos remite a un tiempo suspendido.

Ya comentamos que una de las características formales de la “figuras de carácter” es el aspecto de instantánea que tienen, hablamos de composiciones que nos remiten a un “antes”, un “durante” (lo que vemos en la pieza representado) y un “después” (aquello que el espectador intuye que pueda pasar luego de consumada la acción vista en el cuadro), lo cual poetiza el instante de gestión³⁰⁵. Los cuadros de lectoras, éste en particular, tienen la capacidad de mostrarse sin tiempo, es decir, como si el personaje se encontrara sumergido en una esfera donde el tiempo no transcurre, todo lo que encarna se encuentra condensado en un instante eterno. Marcel Proust (1871-1922) lo explica de mejor manera al hablar del sueño: *...cuando un hombre está durmiendo* [nosotros

³⁰⁴ Francisco Da Antonio, “Carta a Juan Calzadilla sobre Cristóbal Rojas”, en *Textos sobre arte (Venezuela 1682 – 1982)*, p. 78

³⁰⁵ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 24

agregaríamos “leyendo”] *tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos*³⁰⁶.

De manera que ese *aro*, ese *hilo de horas* que rodea a la figura, es el mismo que en ese instante la despoja del tiempo, creando una imagen suspendida y estable, dentro de la cual el espectador no imagine qué pasará después de la acción, sino que se entrega, al igual que la lectora, a comprender y admirar la fineza de las formas del cuadro y placer, la calma y satisfacción que confiere la actividad de la lectura a cualquiera que la practique. Por tal motivo, esta obra no sólo se concentró en los pequeños detalles sino también en los rasgos expresivos y los ademanes de la mujer que protagoniza la pieza, puesto que la retratada debe ser concebida como la encarnación de atributos y virtudes.

*El retrato de tipo realista, que se expresa de maneras diversas en las diferentes escuelas y períodos artísticos, da primacía al personaje, a sus gestos y actitudes, y suele aparecer rodeado de elementos que lo ubican dentro de un contexto social específico [...]. En muchos casos, se representa al retratado en el ejercicio de algún trabajo, o disfrutando de una actividad recreativa, circunstancias en las cuales se suelen incorporar elementos de la pintura de género o del retrato social*³⁰⁷.

Es por esta mezcla evidente entre “retrato realista” y “realismo burgués” – por tratarse de una mujer que forma parte de una clase social específica-, que afirmamos que el cuadro *La lectora* es una “figura de carácter”. Además, existe toda una carga simbólica y de contenido en la pieza que se relaciona directamente con una de las características fundamentales de la subcategoría, ya que todas las escenas deben tener un carácter didáctico y pedagógico. Quizás es en este sentido al que apunta Boulton cuando afirma que Cristóbal Rojas fue *el cronista gráfico de una época*³⁰⁸. Además, con él, y a través de obras como ésta, el estudio de la figura humana y el desarrollo del realismo en Venezuela país llegaron a su cumbre³⁰⁹. Estamos ante un cuadro de tendencia *realista a través de la cual la creciente clase burguesa encuentra acogida para legar a la posteridad sus rasgos habituales*³¹⁰.

³⁰⁶ Marcel Proust, “Por el camino de Swann”, primer tomo de la serie *En busca del tiempo perdido*, p. 15

³⁰⁷ Carolina Pérez, *De cara al retrato...*, p. 8

³⁰⁸ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 193

³⁰⁹ *Ídem.*

³¹⁰ Carolina Pérez, *Op. Cit.*, p. 18

Nótese que no se ha hecho distinción alguna entre la acogida que tuvo esta obra dentro del contexto venezolano y la que gozó en París. Esto se debe principalmente a que en ambos territorios, aunque este tipo de piezas no estuvieran sujetas a gran número de encargos, eran bien vistas tanto por la crítica como por los espectadores en general, puesto que ellas eran la materialización de un bien que se deseaba inculcar y que era necesario enaltecer para difusión de la cultura en ambos países: la lectura como máximo valor, como medio único para conocer, para enseñar las buenas virtudes a las mujeres y como vía de desarrollo para el país en tanto buscaban fortalecer por este medio la moral y los principios familiares. Ya en nuestro contexto específico, este tipo de obras como *La lectora* buscaban establecer...*un didactismo básico en su relación con el público: su objetivo era educar el gusto por medio de las formas “elevadas” del arte y transmitir en sus obras valores de civilización y refinamiento de la cultura*³¹¹.

En resumen, esto hizo que obras como *La lectora* de Rojas y las escenas familiares que realizaba Emilio Jacinto Mauri tuvieran buena recepción entre los críticos y el público venezolano de la época, pero que no gozara de abundante clientela. Como podemos observar, la línea que articula la relación entre *La lectora* de Cristóbal Rojas y *La carta* o *El taller* de Antonio Herrera Toro –que analizaremos en páginas posteriores– es el hecho de que en ambas composiciones aparece encarnada la figura femenina; y este factor responde fundamentalmente a una necesidad social. Estas representaciones eran un llamado al decoro y una idealización de los roles de las personas dentro de una estructura social. Cuadros de lectoras y mujeres normales desarrollándose en su ambiente afloraron dentro de esta sociedad para enaltecer y recalcar los valores femeninos, el de la mujer dulce y cándida, la beata³¹².

*Se nota que los artistas venezolanos del siglo XIX, emplearon en sus obras elementos conceptuales y formales correspondientes a diversas tendencias, de acuerdo con el carácter temático de sus obras y (...) en relación con las exigencias y gustos de las personas que les habían dado el encargo*³¹³.

³¹¹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, p. 17

³¹² Anna Gradowska, *Op. Cit.*, p. 18-19

³¹³ *Ibidem.*, p. 32

3.1.4. Arturo Michelena, *La vara rota*, 1892

Durante el siglo XIX, Francia comienza a presentar un gusto particular por la cultura española. Esta inclinación particular tuvo sus primeros atisbos en el siglo XVII, pero es durante el XIX que experimentó un gran auge y los artistas utilizaron muchos de los temas que proponía la sociedad ibérica para aplicarlos a sus pinturas³¹⁴. También la producción de los artífices españoles era bien conocida por los franceses: Mariano Fortuny y Marsal, la tradición instaurada por los Madrazos, no pasó desapercibida –la fidelidad en las representaciones históricas, la expresividad el colorido, la maestría que demostraban en el tratamiento de las telas en las obras, etc.- ante el ojo zagas de críticos, compradores y artistas franceses³¹⁵. Esta afirmación de Carlos Silva sería fútil si no existiera una cantidad considerable de obras de artistas franceses que la sustente.

Precisamente en la época de la gran liberación de la pintura moderna, hacia mediados del siglo XIX, Holanda del siglo XVII y España, una con sus vastos paisajes, llenos de la verdadera naturaleza, sus escenas burguesas expresadas sin afeites; la otra, con sus audacias de color, ambas con sus naturalezas muertas [...], produjeron, de pronto, un prodigioso efecto de “doping” en los “románticos”, los “realistas”³¹⁶, y los primeros impresionistas³¹⁷.

Jean-Léon Gérôme, quien fuera profesor del pintor venezolano Emilio Jacinto Mauri durante su formación en la Academia Julian en París, fue uno de los muchos artistas franceses que se interesaron en ciertos aspectos de la cultura española, específicamente por las corridas de toros. El tema taurino en la pintura estaba muy de moda en aquella época y su auge se vio impulsado gracias a la creación de plazas de toros a las afueras de París. Su cuadro *Plaza de toros: la entrada del toro* [ilustración no. 65] realizado en 1886, puede ilustrarnos mejor lo referido. En esa obra observamos el momento de la ceremonia, donde todos los toreros se encuentran alineados y preparados para la gran corrida, antes de que penetre el toro en la arena. El realismo de la pieza es impresionante, de la misma

³¹⁴ Enrique Arias Anglés et al., *Del neoclasicismo al impresionismo*, p. 199

³¹⁵ Carlos Silva, *Op. Cit.*, p. 176

³¹⁶ En sus dos acepciones, es decir, el “realismo” de Gustave Courbet y sus seguidores, y el realismo de corto oficial-academicista encabezado por Jean-Paul Laurens –quien fuera maestro de Cristóbal Rojas y Arturo Michelena.

³¹⁷ Phillippe Daudy, *Op. Cit.*, tomo II, p. 7

manera se encuentran muy bien cuidados y precisados los detalles y colores de los trajes de cada torero.



Ilustración no. 65
J-L Gérôme, *Plaza de toros: la entrada del toro*, 1886

No es de extrañar que los artistas venezolanos que recibieron su educación en Francia se sintieran igualmente atraídos por lo taurino. Arturo Michelena fue uno de ellos. Regresó a París hacia finales de 1890 casado con Lastenia Tello, luego de la muerte de Rojas en Caracas³¹⁸. En 1891 presentó en la Exposición de los Campos Elíseos su obra *Pentesilea*, de impresionantes dimensiones, que le merece la medalla de oro de 2da. Clase –el máximo reconocimiento que podía concedérsele a un extranjero³¹⁹; galardón que Michelena recibía por tercera vez por parte del Salón Oficial. Para el salón del año siguiente, el pintor trabajó en una nueva pieza que envió en calidad de invitado de honor, puesto que luego de obtener una premiación tan alta los artistas tenían derecho a participar de nuevo en la exposición pero inmediatamente fuera de competencia³²⁰.

La obra que presentó al Salón de 1892 llevaba por título *La vara rota* [ilustración no. 66], cuadro de tema taurino. Representó el momento específico en que un toro, fuera de control, ataca a uno de los caballos que se encuentra en la arena gravemente herido, mientras dos toreros, uno detrás de una barda y otro en plena plaza, intentan distraerlo; otro de los toreros pretende cruzar la cerca ayudado por dos hombres. El público observa la acción entretenido, todos se

³¹⁸ Rafael Páez, *Arturo Michelena*, p. 70

³¹⁹ Enrique Planchart, *Tres siglos de pintura en Venezuela* (Catálogo de exposición), p. 15

³²⁰ Luís Enrique Pérez Oramas et al., *Genio y gloria de Arturo Michelena (1863-1898)* (Catálogo de exposición), p. 11

encuentran en diversas posiciones, aguzando su mirada hacia diferentes puntos de la escena principal. Afirmamos que el carácter descriptivo y narrativo en esta escena se acentúa en comparación con la escena de Gérôme: por estar encuadrada mucho más cercana a la acción y porque el público asistente no es tratado como una masa informe como en el cuadro del pintor francés sino que cada espectador se encuentra detallado al máximo, cada rasgo y expresión.



Ilustración no. 66, Arturo Michelena, *La vara rota*, 1892

Los temas españoles siempre llamaban la atención en Francia, especialmente en el siglo XIX. Llevado por una corrida de toros que presencié en París, Michelena prepara para el Salón de 1892, el cuadro “La vara rota”, después de haber realizado muchos y excelentes bocetos, tema taurino que no fue el único en presentar. Sobre este cuadro Juan Calzadilla anota: “[...] El tratamiento a distancia de la multitud, en contraste con la precisión académica de las figuras en el primer plano, no sólo fue descubrimiento que debió satisfacer a Michelena, sino también una solución de corte realista en cierto modo nueva para él. [...] cuadro de tema aparatoso y convencional”³²¹.

Como dice Silva, para realizar esta pieza Michelena elaboró una serie de estudios sobre el tema desde el año anterior a su presentación en el Salón. Para

³²¹ Carlos Silva, *Op. Cit.*, p. 176

Luís E. Pérez Oramas todos estos bocetos que realizaba Michelena tanto al óleo como a lápiz y acuarela, son prueba contundente del ...*minucioso proceso al que se sometía* [el artista] *al crear una obra con la cual había decidido participar...* en el Salón Oficial³²². Primero seleccionaba cuál sería la escena más acorde a los requerimientos académicos y la que más gustaría al jurado, posteriormente, luego de escogido el enfoque, el artista se concentraba en realizar muchos más estudios y más meticulosos aún de cada uno de los componentes que debían o no aparecer en la imagen definitiva³²³.

Además se sirvió de la ayuda de un amigo de padres españoles y nacido en París, llamado Roberto Domingo y Fallola, prestigioso pintor de temas taurinos, quien sin duda asistió a Michelena al momento de componer los detalles técnicos de la pieza³²⁴. Pero, como bien afirma Carlos Silva en la cita anterior, esta no era la primera vez que Michelena trabajaba este tema. Por tal motivo es muy probable que el pintor rescatara mucho de sus primeros estudios para aplicarlos a la nueva tela. Se trata de la primera obra que Michelena envió al Salón Oficial de París y el primer encargo que recibe en 1885. El cliente fue el señor Henry Daguerre, quien deseaba realizarse un retrato cuerpo entero vestido de torero; aunque, como bien apunta Juan Röhl, no sabemos de quién parte la iniciativa de colocarse el disfraz, si del retratado o del propio artista³²⁵.

Destacamos estas particularidades sobre el método de trabajo del artista, no sólo para resaltar su tenacidad para elaborar las piezas que destinada al Salón de París; también porque nos interesa dejar claro que ninguno de los elementos dentro de las composiciones realizadas por Michelena son en absoluto azarosos o baladí, por lo menos no en este caso. Hacemos mención a esto porque el artista tomó la iniciativa de incorporar dos personajes dentro del público fácilmente reconocibles: se trata de él mismo y un amigo que Juan Röhl identifica como el pintor español Francisco Domingo y Marqués, y califica el hecho como una

³²² Luís Pérez Oramas et al., *Genio y gloria de Arturo Michelena* (Catálogo de exposición), p. 11

³²³ *Ídem*.

³²⁴ Carlos Palacios, *Toreo de taller. La tauromaquia en la obra de Arturo Michelena*, Armando Reverón y José Gabriel Fernández, p. 53

³²⁵ Juan Röhl, *Arturo Michelena*, p. 63

“humorada” del artista³²⁶. Sin embargo, no creemos que se trate simplemente de eso, pues como afirma Robert Schneider en *El arte del retrato*:

*No se puede perder de vista que los retratos siempre han sido compuestos: son el resultado de un acuerdo entre el artista y el modelo, de una tradición estética específica del género con unos principios relativamente autónomos, y de afán individual de notoriedad*³²⁷.

En esta medida, es de igual importancia destacar que este fue el último autorretrato que realizó Michelena³²⁸. Este es otro de los alicientes que nos permiten pensar que no es del todo azarosa esta práctica. En la ilustración no. 67 observamos un detalle de la audiencia representada en la obra, el hombre con el sombrero negro de copa es Michelena y el señor de barbas y cofia color pardo es Francisco Domingo y Marqués. Se encuentran reclinados uno sobre el otro, como si estuvieran comentando la escena. Sin embargo, el pintor español apunta su mirada hacia la acción mientras que el venezolano la dirige directamente al espectador de la obra.



Ilustración no. 67,
Arturo Michelena,
Detalle del público de
La vara rota, 1892

En este sentido, consideramos que la obra *La vara rota* posee una de las características principales de las “figuras de carácter”: existe en la pieza un doble retrato, el de su colega Domingo y Marqués y el suyo. Pensamos incluso, por el sumo cuidado con el que se encuentran realizados algunos de rostros en escena, que otros personajes pudieron ser conocidos del artista –las damas con velo y abanico en mano que se encuentran entre el público o alguno de los que se hallan en la arena-, pero no acertamos con alguna efigie que sustentara esta teoría. Sin

³²⁶ *Ibidem.*, p. 145

³²⁷ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 20

³²⁸ Luís Pérez Oramas et al., *Loc. Cit.*

embargo, debemos discurrir sobre estos aspectos para considerar esta pieza representante de la subcategoría mencionada en la pintura venezolana, como es el caso de la “intencionalidad”.

Mencionamos que la obra fue efectuada para la Exposición de 1892 y que el artista realizó un arduo estudio sobre los elementos que tendrían lugar en la composición final de la pieza. Dentro este último factor entra en juego un aspecto fundamental que nos permite pensar que los retratos no fueron concebidos por el artista como una simple “humorada”. En uno de los bocetos definitivos [ilustración no. 68] observamos que Michelena compuso la escena otorgándole mayor preponderancia a la acción taurina, el público se encuentra a mayor distancia y es tratado como en el cuadro de Jean-Léon Gérôme, es decir, como una masa informe.



Ilustración no. 68,
Arturo Michelena,
Boceto preeliminar
para *La vara rota*,
1892

Esto nos indica que en un primer momento para Michelena no fue prioridad captar las reacciones del público, mucho menos retratarse entre él, sino que su prioridad fue el representar el instante cumbre de la práctica taurina. Pero algo cambió entre finales de 1891 y principios de 1892 en la mentalidad colectiva o la propia del artista, para que terminara por representarse a si mismo y a su amigo. Recordemos que para ese momento la salud del pintor se encontraba muy delicada como consecuencia de la tisis. Los médicos le advirtieron que si no

mejoraba su estado tendría que regresar nuevamente al “calor del trópico”³²⁹. No sabemos si este diagnóstico fue proporcionado a Michelena antes o después de enviar la pieza al Salón. De ser la primera opción el artista venezolano debió considerar que ésta sería la última obra que tendría oportunidad de exhibir en la *Ciudad Luz*.

Quizás por ese *afán individual de notoriedad*³³⁰ que apuntaba Robert Schneider, el artista decidió imprimir su efigie acompañado de un gran amigo y colega - quien seguramente estaba muy al tanto de lo que haría Michelena en su pintura. De manera que también existió un acuerdo previo entre el artista y el retratado, y aparecieron así representados dentro de una pieza cuyo *título sirve para engañar sobre su género*³³¹, ya que esta obra pudo muy bien ser titulada de otra manera y no *La vara rota*. En ningún instante el espectador puede sospechar que se encontraba con *una muestra de realismo tremendista ya aburguesado*³³², en la cual se representó tanto su artífice como uno de sus compañeros.

Y esta cualidad que le confiere Esteva-Grillet a *La vara rota de realismo tremendista ya aburguesado*, nos retrotrae a otra de las características de las “figuras de carácter”: aquella que señala que dichas piezas son el resultado de la mezcla entre el género de “realismo burgués” y la subcategoría “retrato realista” presentes en la obra, consecuencia de la interacción entre esos dos elementos. Esto entabla conexión directa con la complejión “descriptiva” en los términos planteados por Svetlana Alpers que se encuentra presente en *La vara rota*³³³. Esto se debe a que la obra, en palabras de Enrique Planchart, es expresión de *la tendencia realista del dibujo, la composición netamente centrada, la abundancia de materia y la interpretación del pleno aire*³³⁴.

Destacamos el carácter de instantánea que dichos rasgos “descriptivos” le confieren a la representación. Los personajes quedaron fijados en diferentes poses que nos sugieren un movimiento y un tiempo determinado en la obra, a su vez nos indica que la imagen es un punto intermedio entre un “antes” y un

³²⁹ Rafael Páez, *Op. Cit.*, p. 72-73

³³⁰ Robert Schneider, *Loc. Cit.*

³³¹ Galienne y Pierre Francastel, *El retrato, Loc. Cit.*

³³² Roldán Esteva-Grillet, *Julián Oñate y Juárez (1843-1900)...*, p. 145

³³³ *Vide Supra*, p. 42-43

³³⁴ Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, p. 33

“después”, es decir, que algo pasó para llegar al momento representado y que luego de eso habrá una continuación. Ambas partes están supeditadas a la imaginación que despliegue el espectador ante la pieza.

*Las posturas son a menudo desenfadas, informales, cómodas o incluso desgarradas, para sugerir a veces el carácter momentáneo o fortuito de la imagen y otras, o a la vez, sus actividades libres y naturales de modo de vida informal en el medio de los artistas avanzados*³³⁵.

*“La vara rota” posee emoción dramática en gestos y actitudes, y resalta el híbrido carácter de la lidia, fusión de arte –gracia, color y alegría- y barbarie –violencia, crueldad, muerte*³³⁶.

Por ello resaltábamos las diferentes posturas que asumen cada una de las figuras dispuestas en escenas, pues entre ellas se crea una especie de tensión que le otorga un carácter dinámico a la obra y a su vez le confiere la cualidad de “momentánea” o “fortuita”. Por otra parte, aunque la pieza fue realizada a “pleno aire” como resaltaba Planchart y más allá de esa propiedad de “instantánea” que Michelena le otorgó a esta pintura, también le procuró un aspecto intimista a *La vara rota*. Recordemos el mencionado juego de miradas que el artista creó entre el público representado en la pintura con respecto al espectador.

Michelena se autorretrata viendo directamente al espectador, de hecho es el único presente en la obra que lo hace. El artista se encuentra inclinado hacia delante, retrata su rostro de tres cuartos, Su mirada es de complicidad acompañada de una sonrisa casi pícara. Esta particularidad trae a colación aquello que mencionamos en el capítulo anterior cuando al hablar de los cuadros de tema histórico –con los ejemplos de Tovar y Tovar y Herrera Toro-, referíamos que en muchos de ellos siempre se colocaba a un personaje que veía directo al espectador, con el fin de hacerlo partícipe dentro de la representación³³⁷. Quizás Michelena empleó este recurso con un objetivo similar, deseaba incluir al espectador dentro de la acción y así conferirle un efecto “intimista” a la misma.

De modo que si observamos todos estos elementos propios de *La vara rota* por separado, el carácter “descriptivo” de la obra, la calidad de “instantánea” que se relaciona directamente con el “tiempo” como factor y el efecto “intimista”; y debemos recordar que son estos pequeños aspectos los que le dan forma y

³³⁵ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 159

³³⁶ Rafael Páez, *Op. Cit.*, p. 71

³³⁷ *Vide Supra*, p. 68

compleción definida de las “figuras de carácter”; al poseerlos esta obra se acerca mucho más a ser considerada como representante de esta acepción del retrato pictórico en Venezuela a finales del siglo XIX y así encuentra un lugar y una definición específica dentro de la producción artística de la historia del arte, que explique su aparición en un contexto determinado.

Aunque *La vara rota* concuerde en varios aspectos con las características de las “figuras de carácter”, no hemos considerado hasta ahora un factor que es determinante: el contenido de la obra. Como habíamos expuesto en el primer capítulo no siempre estas obras debían poseer un carácter moralizante intrínseco. No obstante, mostraban escenas que estuvieran sujetas a prácticas sociales convencionales fácilmente reconocibles por los espectadores. En este sentido, dentro de esta subcategoría también se representaban personajes aparentemente anónimos realizando cualquier actividad recreativa. De manera que en *La vara rota* vemos a un artista –en este caso el que realizó la obra en cuestión- con su amigo disfrutando de un evento público: las corridas de toros.

Si bien la obra fue realizada en París y concebida en función de un público totalmente ajeno al venezolano, gozó de gran aceptación por parte de los espectadores y críticos cuando fue exhibida en Caracas, quizás por su temática, el contenido y las cualidades “convencionales” que poseía. Muestra de ello lo hallamos en el testimonio de Roldán Esteva-Grillet quien comenta que luego de la muerte del Michelena el veintiséis de julio de 1898, se decide realizar una Exposición póstuma en conmemoración a la vida y obra del artista³³⁸. Tuvo lugar en el Salón Oeste del Palacio Federal y se inauguró el cuatro de septiembre del mismo año, en ella se exhibieron alrededor de ciento setenta y tres piezas del artista: “*El combate de las Amazonas*”, el “*Miranda en la Carraca*” y “*La vara rota*” que se llevaba todas las miradas³³⁹.

No podríamos precisar a que se debió este fenómeno de aceptación por parte de un público venezolano. Sin embargo, algún componente esencial debió operar dentro de la conciencia colectiva en Venezuela para que -tanto las dos obras analizadas de Cristóbal Rojas como ésta de Arturo Michelena, todas

³³⁸ Roldán Esteva-Grillet, *Julián Oñate y Juárez (1843-1900ca.)*, un pintor de ultramar, p. 240

³³⁹ Miguel Izaguirre Valero, “La exposición Michelena”, en *El tiempo*, p. 1

ejecutadas en París- fuesen recibidas por la audiencia con tanto entusiasmo. En el caso de *La vara rota* puede que haya influido un factor determinante: se trataba de un tema que estaba muy de moda en Caracas. En síntesis, corroboramos que tanto en contenido como en complejidad formal, *La vara rota* posee todas las características propias de las “figuras de carácter”, aunque no precisamos con exactitud cómo se incluyó dentro del panorama venezolano y a qué se debió la aceptación de la que gozó al ser exhibida. Quedaría revisar qué pasa con las obras concebidas en Venezuela que se aproximan en definición y estilo a esta nueva subcategoría pictórica, como es el caso de la obra que analizaremos a continuación: *La carta* o *El taller* realizada por el pintor venezolano Antonio Herrera Toro en 1898, obra y año con los cuales culmina nuestra investigación.

3.1.2. Antonio Herrera Toro, *La carta*, 1898

La representación de interiores domésticos en pintura, fue una tradición instaurada y altamente practicada en Holanda durante el siglo XVII. A tal punto llegó el gusto de la clientela por este tipo de obras, que se instauró una especie de género autónomo, atado a una serie de convenciones sobre lo que se debía mostrar o no en la composición³⁴⁰. A estas escenas solían incorporárseles figuras humanas, fuera de hombre o mujer, realizando diferentes actividades. Por lo general, estas figuras estaban sujetas a una serie de patrones éticos y morales que representaban *...el estilo de vida de una clase social específica en un momento dado*³⁴¹.

Dentro de estos interiores domésticos también se acostumbró retratar mujeres, solas o acompañadas, concentradas en la lectura de una carta. Posteriormente, en la Francia aristocrática de mediados del siglo XVIII, se retoma esta tradición proveniente de los Países Bajos y encontró en el pincel del pintor de género, Chardin, y el de Fragonard sus principales exponentes³⁴². La aparición de estos temas y obras en el desarrollo de la pintura, aunque intermitente, resurgió a mediados del siglo XIX gracias al avance que experimentaba la práctica del *realismo burgués* en las distintas ramas de las artes.

En este sentido, se intentaba continuar una tradición que se remonta siglo XVII holandés, recuperada en Francia durante el siglo XVIII, cuyo objetivo principal era el de *sorprender a la mujer en todos los instantes de su vida*³⁴³. La vida familiar y la intimidad del hogar se volvió de gran interés tanto para las clases en crecimiento cultural y económico, es decir, la burguesía, como para los pintores fascinados por las representaciones de escenas propias del realismo

³⁴⁰ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 111

³⁴¹ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 166

³⁴² Bernard Dorival, *Op. Cit.*, p. 110

³⁴³ Jacques y François Gall, *Op. Cit.*, p. 21

burgués, en las cuales, afirma Aleska Celebonovit, encontraban grandes fuentes expresivas³⁴⁴.

Hacia mediados del siglo XIX, las virtudes de la vida familiar se habían convertido en artículo de fe para las clases medias ascendentes [...]. En el arte, la imagen de la familia proporcionaba un ámbito de intimidad y cohesión, una isla de sentimiento natural y, cosa no menos importante, una fuente inagotable de modelos naturales en posturas relajadas y cotidianas, apartados de la aspereza y el anonimato de la vida del mundo exterior. Aunque la domesticidad misma constituía primeramente un valor de la clase media, la familia [...] constituía un foco de interés para el artista³⁴⁵.

Este interés, tanto social, como cultural y artístico por la vida familiar e “intima” fue unánime en todo el continente europeo, de la misma forma que lo fue para América Latina; pues, como ya hemos mencionado, las sociedades latinoamericanas –y la venezolana en particular- concibieron núcleo familiar, en su carácter moralizante, como uno de los pilares fundamentales en el proceso de consolidación y desarrollo y de las nacientes repúblicas³⁴⁶. La técnica que mejor se adaptó para lograr una fiel representación de estas escenas era el uso de un realismo puro, casi fotográfico, cuya limpieza y acabado en la ejecución no sólo demostrara el compromiso moral y *conciencia profesional* del pintor, su *constancia*, sino que asegurara la comprensión absoluta por parte del espectador, hasta imprimir a la obra un carácter *de honradez y elegancia*³⁴⁷.

Por consiguiente, penetraron al continente una serie de imágenes, principalmente representaciones de mujeres en interiores domésticos, en las que mostraban en la realización de alguna actividad recreativa –cociendo o leyendo, por ejemplo- o de ciertas labores propias del hogar. En Venezuela este tipo de escenas se les imprimió un carácter *nativista*, que las relacionaba directamente el lugar donde habían surgido. Sin embargo, estas escenas fueron poco practicadas por los artistas venezolanos equiparadas con Europa; ni qué decir de las piezas donde se mostraba a una o varias mujeres leyendo una carta en la intimidad de su casa cuya producción en Venezuela fue prácticamente nula.

Dentro de este contexto se insertó una obra del pintor, escritor y grabador venezolano Antonio Herrera Toro, titulada *La carta* o *El taller*, realizada en el año

³⁴⁴ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 120

³⁴⁵ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, p. 165

³⁴⁶ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 299

³⁴⁷ Charles Rosen y Henri Zerner, *Op. Cit.*, p. 207

de 1898 [ilustración no. 69]. Obra de pequeño formato (70 x 54.4 cm.), ejecutada en óleo sobre tela y de difícil localización, pues se perdió su pista tras pasar de una colección particular a otra a lo largo del tiempo. En el cuadro se representa una escena detallada en la cual dos mujeres que se encuentran leyendo una carta en lo que parece ser el estudio de un pintor. Un niño se encuentra, a la derecha, con un pincel en la mano, imitando la acción de pintar sobre una pieza curiosa que se encuentra colocada de lado en el caballete.



Ilustración no. 69,
Antonio Herrera
Toro, *La carta*,
1898

Este hecho nos permite inferir dos cosas: o que el cuadro es demasiado grande para que el niño pueda alcanzar la parte superior de la pieza o que simplemente se encuentra allí, tratando de imitar la labor de su padre. Sea como sea, este hecho no es del todo fortuito y nuestras interrogantes no carecen de

relevancia pues, como apunta Mariam Caballero, la obra que se encuentra en el caballete es *Sin título –personaje popular–*, reproducida en el capítulo anterior, realizada por Herrera Toro un año después de terminada esta pieza³⁴⁸. Por tal motivo la obra se encuentra inconclusa sobre el caballete en *La carta* y pareciera que el niño intenta culminarla. También llama la atención el hecho de que el artista incluya en la composición una obra inacabada, ya que nos revela el proceso de realización al cual estaban sometidas sus obras. Nos referimos a que, aunque la obra mencionada es de pequeño formato, el pintor se tomó un tiempo prudencial para desarrollarla.

Además, este “cuadro dentro del cuadro” nos remonta a la usanza propia de la pintura española y flamenca que se inició a mediados del siglo XVII y del siglo XV respectivamente³⁴⁹. Como lo demuestra la obra cumbre del pintor Diego de Velázquez (1599-1660) *Las meninas* (1656), en la cual se encuentra retratado el artista realizando la obra –al que no podemos ver por completo ya que el lienzo está dispuesto en dirección opuesta a la mirada del espectador. También como lo vimos expresado en el retrato que Jan van Eyck realiza *El matrimonio Arnolfini* (1434), en el cual se representa a él mismo reflejado en un espejo de la pared trasera, efectuando el cuadro de la pareja.

Esta obra, *La carta*, fue realizada con impresionante realismo. Cada uno de los detalles se encuentra magistralmente realizados, no existe nada borroso o plasmado a medias, que deje riendas sueltas a la especulación. La forma como se encuentra representada la biblioteca del fondo, con sus jarrones y libros nos remite a los mejores bodegones de los maestros holandeses; de la misma manera que lo hacen los colores terrosos y esa paleta de taller con que se dispuso la iluminación y el cromatismo de la obra. El sombrero arrojado al piso y el paraguas reclinado sobre la silla le otorgan ese carácter informal y de instantánea a la composición.

Si en algún momento le ha interesado Velázquez para el retrato, o Zurbarán para las figuras, en igual medida se acerca al espíritu intimista y anecdótico de los pequeños maestros holandeses y flamencos, como puede apreciarse en una sentida interpretación realista, “El taller”, que constituye un alarde de oficio en la representación pormenorizada del complicado

³⁴⁸ Mariam Caballero, *Op. Cit.*, p. 80

³⁴⁹ *Ibidem.*, p. 81

inventario de objetos que se encuentran en el gabinete del pintor; la nota traviesa del niño garabateando el cuadro que está en el caballete y la anécdota, trajinada y trivial, de la lectura de la carta, son detalles que pasamos por alto para admirar la precisión con que está conseguida, a través de una justa ubicación de valores, la atmósfera, espacial del cuadro³⁵⁰.

Aunque el único interés que suscite esta obra no es el de admirar el “inventario de objetos” que poseía el artista en su taller. Tampoco compartimos la apreciación de Calzadilla cuando le confiere el calificativo “trivial” a la lectura de la carta, pues esta práctica estaba sujeta a un conjunto de convenciones sociales, tenía un significado particular ligado a los valores y virtudes morales³⁵¹. No obstante, sí concordamos en que este tipo de obras se constituyeron, en cierta medida, como un alarde del oficio, en el sentido de que los artistas intentaban demostrar su capacidad de representar lo más fielmente posible la realidad, su cotidianidad, al capturar la mayor cantidad de figuras y objetos de la forma más verosímil posible.

En este sentido, destacamos que la particularidad de esta obra no sólo reside en estos elementos mencionados. Es probable que fueran simplemente recursos estilísticos y plásticos para darle cierto carácter, algo de *jocosidad* y veracidad al tema representado. La verdadera peculiaridad de esta obra reside en que las dos personas que aparecen en la pieza no son desconocidas, ni idealizadas por el pintor, se trata de su hermana y de su esposa. Señalamos que dentro de la cuantiosa producción pictórica del artista -que no se limitó sólo a trabajos al óleo-, no encontramos ningún retrato que éste haya realizado a su esposa, lo cual nos impide sustentar la aseveración de manera contundente. Sin embargo, al ser ese su taller y el niño retratado de espaldas su hijo, no creemos que las mujeres que se encuentran leyendo la misiva fueran simples visitadoras en la casa.

Nos ayuda en la identificación de las damas, sin embargo, el hecho de que ésta no fue la única obra de género realizada por Herrera Toro, donde se sirve de estas mismas mujeres como modelos. Existe un cuadro del artista realizado nueve años antes, en 1889, inscrito dentro de la línea descriptiva y anecdótica del

³⁵⁰ Juan Calzadilla, *Antonio Herrera Toro*, p. 566

³⁵¹ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 130

anterior, en el cual aparecen nuevamente las dos mujeres realizando la misma actividad sólo que ahora una se encuentra sentada en una silla –donde antes se encontraba reclinado el paraguas- y la otra, desde atrás, intenta leer la carta que la primera sostiene entre sus manos. La obra se titula *Dos muchachas en el gabinete del pintor* [ilustración no. 70]. Podemos intuir que la que se encuentra de pie es la esposa del artista, por el parecido con la sugerida del cuadro *La carta*.



Ilustración no. 70, Antonio Herrera Toro, *Dos muchachas en el gabinete del pintor*, 1889

Ambas obras, *La carta* y *Dos muchachas en el gabinete del pintor*, se encuentran firmadas y fechadas por el artista. De la misma forma que lo está *El patio* de 1889, obra que se inscribe dentro de esta misma corriente intimista –sólo que representada en el traspatio de su casa- desarrollada interrumpidamente por Herrera Toro, pieza donde posaron su esposa y su madre. Este aspecto le confiere a estas pinturas la calidad de retrato pues, citando nuevamente las palabras de Galienne y Pierre Francastel, *...existe por parte del artista la "intención" de retrato y por parte del modelo el consentimiento o parte del*

*consentimiento*³⁵². Aunque por la cercanía familiar entre el pintor y las retratadas podríamos decir que el aprobación fue absoluta.

Por consiguiente son “figuras de carácter”, puesto que lo títulos de estas obras, incluida *La carta*, sirven para engañar sobre su género. Posteriormente comprobaremos que el contenido ético-moral de esta última también concordaba con una de las características fundamentales de este sub-género. Este cuadro se adscribe a una de las vertientes del retrato expuestas por Mariam Caballero al hablar del desarrollo de este género en Venezuela: *los retratos con ambientación*³⁵³, como una de las acepciones del “retrato realista” que convertía a cualquier pintor que lo practicaba con cierta regularidad en *un cronista de su época*³⁵⁴.

Estas obras no fueron frecuentes en la producción artística de Antonio Herrera Toro como sí en la su colega Emilio Mauri, quien recibió halagos de la crítica local, especialmente por parte de Martín Zuloaga y Tovar en 1895 y por José Manuel de los Ríos en 1898, debido a cuadros de *escenas íntimas y páginas del hogar*³⁵⁵. Sin embargo, este interés por el “intimismo” en la pintura, las figuras y tipos populares y las costumbres en Antonio Herrera Toro, se remonta incluso antes de ser enviado a París y posteriormente a Roma para continuar su educación académica. Ese talante de cotidianidad e intimidad que le otorgó a *La muerte del Libertador*, nos lo demuestra.

Además nos confirma que es cierta la consideración de nuestros historiadores al catalogar a Herrera Toro como *uno de los artistas más activo en la vida intelectual del país*, puesto que aún estando en Venezuela se mantuvo siempre al día con respecto a lo que acontecía en el panorama cultural europeo³⁵⁶. Por otra parte, también manifestó un gusto personal por las escenas familiares, por su taller, siempre confiriéndoles un toque “nativista” para no deslastrar al espectador del contexto dentro del cual se produjo la pieza..

³⁵² Galienne y Pierre Francastel, *Loc. Cit.*

³⁵³ Mariam Caballero, *El retrato en la pintura venezolana del siglo XIX. Colección Galería de Arte Nacional, Loc. Cit.*

³⁵⁴ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 215

³⁵⁵ José Manuel de los Ríos, “Emilio J. Mauri”, en *El tiempo*, p. 1

³⁵⁶ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 212

Sin embargo, existe toda una red simbólica subyacente a esta obra que nos permite relacionarla directamente con los factores culturales y sociales de gran importancia para los venezolanos de la época, que probablemente condicionaron su creación. En primer lugar hablaremos del elemento protagónico de la pieza –si tomamos el título *La carta* como el definitivo–, nos referimos a la *carta*. Como mencionamos, este tema se hizo común a partir el siglo XVII, pero es durante el siglo XIX que adquiere una connotación diferente, mucho más apegada a los valores concernientes a la virtud y la moral³⁵⁷.

Las cartas de amor estaban sujetas a un estricto control del círculo familiar, al mismo tiempo que propiciaba los buenos consejos del círculo familiar. Aquí estaba una de las fuentes de inspiración que los artistas de la época no vacilaron en explotar³⁵⁸.

La prueba de esto es que tanto en *La carta* como en la obra realizada ocho años antes, la hermana del pintor se encontraba mostrándole la carta a su cuñada. El espectador no necesitaba saber el lazo familiar que las unía puesto que él mismo infirió que se trataba de una persona cercana a ella, tan digna de confianza que podía leer junto ella la correspondencia. En este sentido, intuimos que el contenido de la misma no debe ser indecoroso o expuesto al oprobio social; el hecho de que aparezca el niño en escena le confiere un aire de inocencia y sinceridad a la situación. No sospechamos que ocurría nada inapropiado. Pues Herrera Toro era bien conocido por imprimirle a sus retratos una atmósfera que *trasluce con bastante claridad sus sentimientos de moral y su capacidad ética³⁵⁹*.

Como bien hemos insistido, era de total normalidad que los artistas representaran a sus esposas y sus hermanas realizando actividades cualesquiera, o encarnando los diferentes roles que el orden tradicional imponía a las mujeres en su desenvolvimiento social, siempre otorgando esa cualidad de integridad y virtuosidad a sus piezas³⁶⁰. Por esta razón Herrera Toro cuidaba todos los detalles del cuadro, incluso atendió al color y formas que le colocaría al ropaje de ambas mujeres. Al hablar de las “formas” nos referimos al tipo de vestidos que utilizaban, se trata de trajes cotidianos y nada aparatosos. Esto ya

³⁵⁷ Fronia Wissman, *Bouguereau*, p. 46

³⁵⁸ Aleska Celebonovit, *Loc cit.*

³⁵⁹ E. Toledo Tovar, “El retratismo de Antonio Herrera Toro”, en *El carabobeño*, p. 2

³⁶⁰ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 121

se volvió costumbre en las representaciones de retratos de esta categoría, en los cuales se “cotidianizaba” aún más la situación a través de estos tipos de detalles como los del ropaje del retratado³⁶¹.

Cuando nos referimos al color de las vestiduras hacemos alusión a que el artista no los colocó al azar. Vistió a su hermana de rojo carmesí y a su esposa de blanco. Esa especie de bermellón es símbolo del amor³⁶². El blanco lo es de inmaculada, de lo níveo y de la pureza³⁶³. No es del todo eventual que justamente la persona que recibe la carta de amor sea la que viste carmesí, y aquella que la acompaña y aconseja sea la que viste de blanco. Pues esta última es la encarnación de la madre, esposa y guía de las acciones ético-morales, tanto de su hijo en escena como de su cuñada³⁶⁴. Tampoco lo es que en todas las imágenes en las cuales ella aparece –*El patio, La carta, Dos muchachas en el gabinete del pintor*-, se encuentre engalanada bajo el mismo tono.

Pero muchos símbolos no se refieren al ámbito cognitivo [por ello sostienen una carta y no un libro], sino que caracterizan virtudes ético-morales, ilustrando la concordancia del retratado con determinadas concepciones de la virtud. Una particular importancia tienen éstas en numerosos retratos de mujeres de la Edad Moderna. Casi siempre se trata de esposas o prometidas, [...] sus atributos hacen referencia a las características principales que la sociedad esperaba de ellas. Se trata, pues, de la definición del papel del sexo femenino³⁶⁵.

En este sentido, su interés por resaltar los *atributos* de estas dos mujeres, Herrera Toro colocó a su esposa, cerca del volado de la manga izquierda, un pequeño ramillete con dos rosas blancas. Ambas representan la prudencia, el sigilo, la capacidad de guardar secretos sobre algún asunto o noticia³⁶⁶. Representaba así a una madre comprensiva, que lee y asiste con cuidado. Las flores siempre han sido un elemento decorativo, lo mismo que un símbolo casi obligatorio dentro de las composiciones y retratos femeninos, sobre todo los de ambientación³⁶⁷. En la sociedad venezolana del siglo XIX cobraron tal relevancia

³⁶¹ Galienne y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 203

³⁶² J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, p. 371

³⁶³ *Ibidem.*, p. 97

³⁶⁴ Nelson Rivera, *Op. Cit.*, p. 4-

³⁶⁵ Robert Schneider, *Op. Cit.*, p. 57

³⁶⁶ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 238

³⁶⁷ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 138

que se convirtieron en sinónimos de las palabras, ellas expresaban aquello que los términos por sí solos no podían designar³⁶⁸.

José Manuel de los Ríos, en un artículo publicado en 1898 en *El Tiempo* de Caracas, destaca la capacidad que tenía Herrera Toro de imprimirles a sus personajes una complexión física y moral que bastaba *para formar una reputación*³⁶⁹. Verbigracia estos pequeños detalles y elementos que hemos ido mencionando, y caracterizan esta obra además de insertarla dentro de la categoría de las “figuras de carácter” como especie de retrato pictórico. Sin embargo, debemos detenernos en otros puntos de análisis relevantes para poder aseverarlo con toda propiedad.

Este tipo de obras promovió la dignidad dentro de la intimidad hogareña, exaltaba el valor familiar, el de la mujer-madre-esposa y le confirió cierta importancia al papel del niño, ya que éste último se constituyó como el símbolo del “futuro de la nación”. A mediados del siglo XIX los infantes se consolidaron como entes de relevancia social³⁷⁰; los niños fueron vistos como una piedra en bruto que tanto la madre y como las instituciones educativas se encargaban de formar y pulir. Ellos representaban la inocencia así como la “esperanza”³⁷¹. Esa relación entre el pequeño con la madre tuvo tal significado y relevancia que, en palabras ya citadas de Romero García, la mujer fue considerada la más ...*alta concepción humana [...] que moldea el ser moral de sus hijos, después de haber moldeado su materia*³⁷². Sin embargo, esto no significa que antes del siglo XIX la importancia del círculo familiar estuviera subestimada, pero es sólo entonces cuando la percepción de cómo estos elementos funcionaban en conjunto cambia³⁷³, pues el núcleo familiar se concibe como fundamento y base de los principios y fortalezas morales.

Otro aspecto que llama la atención en el cuadro es su ambientación. El artista no representa la escena en un salón de la casa o una habitación, como se había hecho costumbre en este tipo de obras desde mediados del siglo XVIII. Él

³⁶⁸ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 281

³⁶⁹ José Manuel de los Ríos, “Antonio Herrera Toro”, en *El tiempo*, p. 1

³⁷⁰ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 220

³⁷¹ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 142

³⁷² Manuel Vicente Romero García, *Peonía*, p. 71

³⁷³ Fronia Wissman, *Op. Cit.*, p. 49

decide realizarla dentro de su taller –como la hizo en la pintura anterior, *Dos muchachas en el gabinete del pintor*. Esta práctica se originó en el siglo XVII. Fue de poco uso durante el siglo XVIII y renació con mayor fuerza durante el último tercio del siglo XIX³⁷⁴. Los artistas sintieron la necesidad de exaltar su centro de trabajo, dignificarlo. Lo mostraron como un laboratorio donde se llevaban a cabo la creación de obras sofisticadas y maravillosas, de la misma manera que buscaban hacer gala de toda la diversidad de objetos que poseían. A través de estos cuadros de estudios y talleres podían evocar su mundo individual, su santuario de trabajo, e hicieron referencia a un estilo de vida algo exótico, erudito y elevado³⁷⁵.

Este tipo de obras no intentaba romper con la tradición descriptiva en la pintura en tanto reproducciones fieles de la realidad sino todo lo contrario, a mayor verosimilitud mejor podían inventariar los utensilios, piezas y materiales que conformaban su hogar. Herrera Toro demostró cierto interés por este tipo de representaciones en dos cuadros de pequeño formato, en extremo significativos dentro del repertorio de su obra. Nos referimos a *Sin título –el pintor en su taller-*, s. f. [ilustración no. 71] y *El taller del pintor*, 1902³⁷⁶ [ilustración no. 72]. En el primero, se autorretrató de una manera inusual, pues aparece de tres cuartos casi a espaldas del espectador y con la vista alzada hacia una ventana. En el segundo, retrató a su hijo sentado en una silla con la mirada vuelta al piso³⁷⁷. Detrás del muchacho, sobre la mesa que se encuentra a su izquierda una foto del artista nos permite corroborar que se trata de su estudio y no de cualquier otro.

Con esta obra, *La carta*, Herrera Toro también se aproximó a esta corriente de corte “intimista” relacionada con el estudio del artista. Sólo que en la pieza no resaltaba algún aspecto de vida “bohemia”. Al conjugar una escena familiar con una de taller, creemos que el artista intentaba romper con ese prejuicio que liga su profesión a un estilo de vida desordenado. La circunscribe dentro de la ética que relacionaba el estilo de la vida del artista a una serie de convenciones morales y tradicionales que lo mostraban como un hombre comprometido con su

³⁷⁴ Aleska Celebonovit, *Op. Cit.*, p. 142

³⁷⁵ *Ibidem.*, p. 156-157

³⁷⁶ Mariam Caballero, *Op. Cit.*, p. 82

³⁷⁷ Lucila Velásquez et al., *Museo Arturo Michelena*, p. 12

sociedad, subrayaba su carácter intelectual y su condición de creador de obras virtuosas y educativas.

La idea de fortalecer (o inculcar) la moral ciudadana los entusiasmó [a los dirigentes políticos e intelectuales del país] en extremo, tanto como les atrajo robustecer la virtud personal.

Con la vista puesta en ese objetivo, no descuidaron resquicios a través de los cuales filtrar los valores que aspiraban convertir en bien colectivo³⁷⁸.

Esta necesidad la cubrió los cuadros de tema histórico, los retratos de próceres y personajes consagrados gracias a su participación activa en las luchas de independencia. Por medio de estas obras se exaltaba y promovía los sentimientos patrios, de manera que se “educaba” al espectador, con el fin de trabajar las impresiones nacionalistas del colectivo. Por su parte, los retratos –que se encontraban en el mismo nivel de importancia temática que los cuadros de batallas- realizados por nuestros artistas a las clases dirigentes del país (política e intelectual), estuvieron supeditados a una serie de convenciones propias de la tradición retratística europea, la cual “fortaleció” esa suerte de “moral ciudadana” que tan importante fue para la Venezuela decimonónica.



Ilustración no. 71, Antonio Herrera Toro, *Sin título –el pintor en su taller-*, s. f.

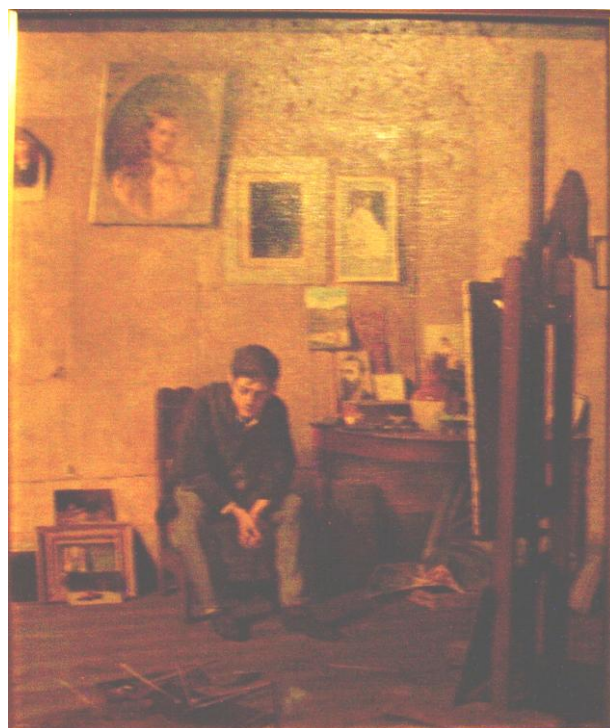


Ilustración no. 72, Antonio Herrera Toro, *El taller del pintor*, 1902

³⁷⁸ Mirla Alcibíades, *Op. Cit.*, p. 82

De manera que los retratos –bien individuales o con ambientación- se conformaron como parte de la memoria colectiva del país. Así mismo, obras como ésta, *La carta* de Antonio Herrera Toro, fueron una especie de repuesta a este fenómeno condicionado. Ella respondió a esa necesidad de *pensar en el desempeño de la familia* –y nosotros agregaríamos: de la profesión artística- *como parte del proceso de consolidación de la nación*³⁷⁹, en una búsqueda por satisfacer el gusto por la estabilidad, la armonía y la reconfiguración del rol de la mujer dentro de la sociedad.

Sin embargo, no proponemos que esta obra haya sido una elaboración consciente con un fin “educativo” y “didáctico” explícito –por todos los elementos que componen la escena y la simbología en los detalles. Tampoco existe evidencia de que esta pieza fuera producto de un encargo oficial o privado, lo cual sería viable ya que la pieza se encuentra firmada y fechada en la parte inferior derecha. Puede haberla hecho con la esperanza de venderla o también con el fin de datar sus adiestramientos de estilo, uso que era común entre los artistas. Juan Calzadilla sostiene que este cuadro fue un *...ejercicio de estilo, una demostración aislada dentro de una producción que a la larga es muy desigual*³⁸⁰. Para Mariam Caballero se trataba de una pieza a través de la cual Herrera Toro *...pudo crear libremente, sin sujeción a encargo*³⁸¹.

Detrás de todas estas conjeturas se esconde una verdad absoluta: la obra existe. Toda la carga simbólica analizada, como pudimos observar, estaba acorde con una serie de patrones y conformidades propias no de la época en general, sino de circunstancias específicas de la sociedad venezolana, poco importa en realidad si fue producto de encargo o un “ejercicio de estilo”. Indiferentemente, la obra nos sirve como documento válido y certero de un relato nacional, testimonio de una cultura.

Por consiguiente, al coincidir con la característica fundamental de las “figuras de carácter” referente al contenido intelectual inherente a la pieza, podríamos decir que *La carta* de Antonio Herrera Toro e incluye dentro de esta corriente como parte del retrato pictórico en Venezuela. También porque esta

³⁷⁹ Mirla Alcibiades, *Op. Cit.*, p. 299

³⁸⁰ Juan Calzadilla, *Loc. Cit.*

³⁸¹ Mariam Caballero, *Loc. Cit.*

obra se constituyó como representación de una clase social específica, aquella conformada por la elite intelectual y económicamente acomodada de nuestro país, que trató de seguir los patrones de las modas, la cultura y la conducta del modelo francés.

Este recorrido por su trabajo de retratista nos permite concluir que fue un pintor que se mantuvo, en términos generales, dentro de los modelos vigentes en Venezuela, oscilando entre el retrato concentrado en el modelo y el retrato con ambientación, con el que íntimamente buscó introducir elementos novedosos propios de las escenas de género o de otras temáticas, en un intento por darle nuevo carácter³⁸².

El “nuevo carácter” que Herrera Toro le otorgó a cuadros como éste, e incluso, a los de “taller”, hizo que todavía hacia 1957 se publicaran artículos sobre estas obras y las consideraran como sus más célebres³⁸³. Este ánimo por parte de los artistas europeos de buscar cosas “nuevas” –dentro de lo tradicional académico-, como las variaciones dentro del área del retrato se había contagiado a gran parte de los pintores oficiales venezolanos del último tercio del siglo XIX, como fue el caso de Cristóbal Rojas, Carlos Rivero Sanavria, Arturo Michelena, y del mismo Antonio Herrera Toro. Esta disposición de nuestros artistas *indica que la pintura ya estaba buscando entre nosotros nuevos horizontes temáticos³⁸⁴.*

En este sentido observamos cómo surgieron y se configuraron las “figuras de carácter” en la Venezuela decimonónica. Estas piezas de pequeño, mediano, y en raras ocasiones, de gran formato -colisión de influencias y de gustos-, son representaciones pictóricas denominadas hasta nuestros días como “cuadros de género” o “realismo burgués”, términos por demás demasiado ambiguos que no abarcan todo aquello que ellas representan. Sin embargo, esa calidad de retrato les confiere el elemento adicional que las saca de ese encasillamiento al que han estado sometidas por años. De la misma manera que trae a colación elementos antes poco resaltados o dejados a un lado, y que nos ayudan a comprender mejor el contexto dentro del cual surgieron y a la sociedad que les dio acogida y de la cual ellas fueron reflejo, muestra de las aspiraciones y convenciones sociales de finales del siglo XIX.

³⁸² *Ibidem.*, p. 51

³⁸³ Anónimo, “Cuadro costumbrista de Antonio Herrera Toro”, en *El Universal*, p. 3

³⁸⁴ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, p. 212

Conclusiones

El retrato es un género cuya definición es sumamente endeble y sus diferentes tipos son igualmente flexibles, expuestos a cambios y abiertos siempre a discusión sobre su adecuada clasificación. Puntualizamos que las “figuras de carácter” son una de sus acepciones. Estas son el resultado de la mezcla de diversos elementos del “retrato realista”, con *algunos aspectos* de la “pintura de género” y el “realismo burgués”. Dichas “representaciones”, como comprobamos, están atadas a un conjunto de normas y reglas. Por tal motivo, los artistas europeos y venezolanos sólo se sirvieron de los componentes más adecuados del “realismo burgués” y la pintura de género” para crear un nuevo tipo de retrato en consonancia con las demandas y exigencias de su época.

Las “figuras de carácter”, más que educar, tenían como principio exaltar los valores y virtudes de la burguesía y la aristocracia francesa y europea en general; de allí su carácter moralizante ya que fueron reflejo de las aspiraciones sociales de las clases bien estantes del siglo XIX. Ellas propagaron los valores éticos y las buenas maneras por el continente europeo, y crearon un estereotipo definido de lo que debía ser el hombre y la mujer de la Edad Moderna³⁸⁵.

Por su parte, en Venezuela las condiciones se fueron prestando para el posterior surgimiento de las “figuras de carácter”, aunque en ocasiones la situación económica y política en Venezuela fue en detrimento del desarrollo de las artes. Sin embargo, pese a estas vicisitudes, la sociedad venezolana no dejó de informarse con respecto a las modas y avances europeos en el campo intelectual y artístico, a través de la prensa local, los grabados y la producción literaria que llegaba al país. Fue el caso del “positivismo”, la corriente de pensamiento filosófico que condicionó en muchos aspectos la estructura del pensamiento venezolano de finales de siglo, de 1865 en adelante.

Gracias a los medios impresos la elite venezolana se mantuvo al tanto de lo que acontecía en el Viejo Continente. Al igual que sus homólogos europeos, ellos querían ser la encarnación de las virtudes y los valores de su sociedad. Eran los privilegiados que tenían en su poder el conocimiento intelectual y los

³⁸⁵ Galiennie y Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 193

responsables de su proliferación dentro del territorio, eran los que tenían derecho a los altos cargos políticos y militares; de la misma manera se consolidaron como la clientela exclusiva de los artistas venezolanos. Con el advenimiento de Guzmán Blanco al poder, el Estado se convirtió en el más importante mecenas de las artes, y se instauró un programa de becas que enviaba a los artífices a las principales academias europeas a perfeccionarse en su profesión.

Por medio de estas becas, se abrió una nueva vía por medio de la cual se filtraron diversos factores de la cultura europea, principalmente a través de la pintura. Los artistas venezolanos, ya en Europa, se sirvieron de aquellos elementos técnicos y formales de las artes del Viejo Continente que consideraron más pertinentes, para llevar al público de su terruño obras de fácil asimilación y comprensión. La conjugación de aquellos elementos artísticos –de persuasión, didácticos, morales, reglas compositivas, etc.- que fueron tomados del campo europeo, con los elementos socio-políticos de Venezuela proporcionó un terreno fértil para que pudieran surgir y proliferar en este último las “figuras de carácter”. En el área de la pintura, existe un hecho que ayudó al desarrollo de este tipo de retratos: por un lado, una necesidad cada vez mayor por parte de los artistas por lograr un verismo desmedido, y por el otro un gusto en incremento por dicho “realismo” en los sectores burgueses.

La fotografía fue un recurso técnico del cual se sirvieron muchos artistas venezolanos para lograr este cometido. Ella les permitió fijar detalles que el ojo no podía captar; y con ella era más fácil precisar los rasgos y actitudes de un personaje o grupo de personas. También ofrecía la oportunidad de ampliar el repertorio temático de sus cuadros, al retratar nuevos aspectos de la vida cotidiana. Gracias a la inclusión de nuevos elementos, como la fotografía y otros tantos, con los que nuestros artistas aprendieron y estudiaron en las academias europeas, se hizo posible la aparición de este tipo de retrato dentro de la imaginería pictórica y social venezolana.

Como vimos en el último capítulo de la investigación las “figuras de carácter” se constituyeron a finales de siglo XIX (1880-1898) en Venezuela bajo un tinte algo diferente al que asumían en Francia; puesto que en Europa ellas surgen con el fin de afianzar un discurso modernista que ya venían aplicando,

mientras que en Venezuela dichas piezas sustentaban la narrativa moderna en proyecto, en pleno desarrollo. Esto se debió a que el avance de los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales venezolanos tenía como objetivo una meta común: construir una nación civilizada, cónsona con los ideales europeos. Por consiguiente, estas obras se consolidaron como reflejo de las normas, costumbres, modas y gustos de la elite del momento; se constituyeron como representantes del imaginario colectivo de Venezuela.

Aunque la mayoría de estas obras se realizaron por los artistas venezolanos en Europa –en París específicamente-, al llegar a Venezuela fueron bien aceptadas y adquirieron un nuevo significado y valor entre el público. Es preciso recordar aquí el citado testimonio de Zuloaga Tovar sobre el cuadro *La taberna* de Cristóbal Rojas, donde comprobamos cómo fue cambiando el gusto de los venezolanos ante esta pieza. Estas pinturas, al igual que las publicaciones literarias del momento, intentaban conmover o exaltar los valores cívicos y nacionalistas entre los venezolanos. Buscaban incitar al espectador a actuar y reaccionar de determinada manera ante las circunstancias más cotidianas y naturales.

De manera que no es extraño que la principal protagonista de estas piezas fuera la mujer. Recordemos que en el proceso de “construir nación” el género femenino se tenía como el núcleo central en torno al cual giraba la conformación de la familia, y esta última era considerada el eje fundamental de la sociedad. Por tal motivo, estos cuadros configuraron estereotipos de lo que debía ser la mujer burguesa, pues, como bien afirmaba Carlos Silva, *...no existía antes con características propias*³⁸⁶. Esta nueva concepción del retrato nos habla del surgimiento de un patrón específico que concertaba el comportamiento social y privado de las damas, que a su vez estaba condicionado por lo que la sociedad esperaba de ellas.

Estas nuevas connotaciones que adquieren estas obras en territorio venezolano lo pudimos comprobar por medio del análisis de las cuatro obras capitales de la investigación. A diferencia de las “figuras de carácter” en Francia, que deseaban exaltar los valores de las clases bien estantes, en nuestro país son

³⁸⁶ Carlos Silva, *Historia...*, p. 75

el intento de representar (re-crear) las imágenes de la elite venezolana en sus actividades comunes con un fin moralizante; esto no quiere decir que las europeas no estuvieran atadas a convenciones éticas, sino que en Venezuela se constituyeron como retratos de una población “civilizada”, de una república en desarrollo que se demostraba en estas piezas tan “avanzada” como las sociedades europeas. En este sentido, como vimos anteriormente, se *inventa la mujer burguesa*³⁸⁷ aquella que ahora se hará modelo y guía de las mujeres, núcleo del hogar venezolano.

Por tal motivo, destacamos que todos los objetivos planteados desde un principio fueron cumplidos a cabalidad, si bien en el camino surgieron nuevas perspectivas y planteamientos que enriquecieron y, en ocasiones, devinieron en nuevas formas de análisis. Como se vio en el desarrollo del objetivo general de la presente investigación: además de determinar las características de las “figuras de carácter” dentro del retrato pictórico venezolano a través de un grupo de obras producidas entre 1880-1898, se comprobó la pertinencia del término aplicado al contexto venezolano, además de las nuevas connotaciones que adquirió en territorio latinoamericano: en el medio venezolano formaron parte de un discurso nacionalista en el cual se trataba de “civilizar” y educarla una república en proyecto a través de estas imágenes.

En las obras *Personajes en la escalera* y *La lectora* ambas de Cristóbal Rojas, más *La carta* de Antonio Herrera Toro, constatamos esa necesidad social del llamado al “decoro” y de idealizar las cualidades –dulce, cándida, beata, madre, esposa, hija, etc.- que debía ejercer la mujer. En el caso particular de *La vara rota*, aunque su carácter moralizante no se haga tan evidente, esta pieza muestra una escena sujeta a una práctica social a la que no todo el mundo tenía acceso y, sin embargo, era convencional, recreativa; no hay nada fuera de tono o “impropio” en ella. Fueron obras creadas para ser fácilmente reconocible por los espectadores, y para que suscitara en ellos altos pensamientos que los inspiraran a trabajar en pro del desarrollo nacional.

Sin embargo, como ya apuntamos, estas obras conservaron aún rasgos determinantes que nos permitieron hacer uso del calificativo “figuras de carácter”

³⁸⁷ Miria Alcibíades, *La heroica...*, Loc. Cit.

para denominarlas, como es el caso de la carga simbólica y de contenido, pues todas estas escenas tienen un fin didáctico y educativo, que las relacionan directamente con la subcategoría. Además son, como sus análogas europeas, evidencia de un gran desarrollo en el estudio pictórico de la figura humana y la capacidad de lograr un realismo excesivo. También estos cuadros en Venezuela asumen escenarios mucho más íntimos, en los cuales los modelos posan de manera más relajada y natural. Por consiguiente, al coincidir con las características fundamentales de las “figuras de carácter” originadas en Europa, podemos incluir estas piezas dentro de esta corriente como una acepción del retrato pictórico venezolano.

Las “figuras de carácter” son piezas que han sido consideradas hasta hoy día como representaciones de la “pintura de género” o del “realismo burgués” en Venezuela, sin tomar en cuenta su calidad de “retrato” y la importancia de otorgarle un lugar específico dentro de la historia del arte. Lo relevante de hacer esta catalogación no reside en colocar una etiqueta a un grupo de obras más o menos parecidas, como apuntaba Goodman³⁸⁸, sino en establecer los valores y contenidos, las redes intelectuales que las conectan y justifican. De la misma manera que ellas nos pueden ilustrar contextos específicos y explicarlos. Sin embargo, siempre debemos tener en cuenta que el valor, significado o función de estas categorías están abiertos a debate, y que sus fronteras son en extremo endebles y modificables.

No obstante, si denomináramos estos cuadros simplemente “escenas de la vida cotidiana” o “pinturas de caracteres” estaríamos restándole importancia al posible significado simbólico, de contenido o el valor social y cultural que representan dichas obras, su carácter de documento fehaciente de los valores y aspiraciones de las sociedades pasadas. Una narración de Borges cuenta la historia de un hombre que con sus relatos va trazando líneas que en un principio parecen colocadas al azar, y al final de su vida se percata de que dichas líneas esbozaban la silueta de su rostro. Quizás el valor fundamental o el fin último de hallarle un puesto a estas piezas, sea el de dibujar uno de los trazos que

³⁸⁸ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 40

configuran el rostro completo de la historia de la humanidad. ¿No es ese el fin último de la historia del arte como disciplina?

En este sentido, no las tomamos como obras menores dentro de la producción artística de un pintor, una nación o la historia del arte en general. Estas piezas “menores”, analizadas individualmente y luego en conjunto pueden, como afirma Natalia Majluf, *darle forma definida a la imagen de un grupo social* y, estudiadas en conjunto con las otras obras de cualquier variedad temática, *podrían conformarse en la representación del mundo*³⁸⁹. Por esta razón, las obras de arte no deben ser catalogadas *a priori* como “buenas” o “malas”, como géneros “mayores” o “menores”, ni tampoco adjudicarles cualquier calificativo para encajarlas dentro de un conjunto o término muy mal definido. Por ello le otorgamos una categoría definida a un conjunto de pinturas venezolanas de finales del siglo XIX, que fueron respuestas a una necesidad determinada y han pasado casi inadvertidas ante el ojo público.

Resumiendo, tenemos que puntualizar que la situación política y social de Venezuela en el siglo XIX exigía el tipo de arte que le fue suministrado. Como lo expresó Carmelo Vilda: “...Había que consolidar ‘la República’, había que respalda al nuevo Estado soberano con un pueblo integrado en nación”. Por esta Razón se necesitaban héroes³⁹⁰, se necesitaban imágenes para memorizar las victorias y exaltar el poder de la pequeña clase dominante, en un país conflictivo y confuso...³⁹¹

³⁸⁹ “The selection of individual types could give shape to an image of a group, a city, a region, or a nation, and, grouped together, they could effectively come to represent the world”, Natalia Majluf, *Pattern-book of nation...*, p. 12. Traducción nuestra

³⁹⁰ Entendiendo esta palabra en su sentido más general, “héroes” como los personajes ilustrados del momento y también los de batallas y militares, la mujer como la fuerza del hogar, el niño como la promesa de un futuro mejor, etc.

³⁹¹ Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo después y otros ensayos*, p. 35

APÉNDICE

Cronología no. 1: vida y obra del pintor venezolano Martín Tovar y Tovar³⁹².



Martín Tovar y Tovar, *Autorretrato*, 1853 ca., Óleo sobre tela, 41,5 x 33 cm. Colección Fundación de Museos Nacionales: Galería De Arte Nacional. Fotografía de Angélica Camerino

1828: Nace el 10 de febrero en Caracas Martín José de Jesús Tovar y Tovar, hijo del oficial español Antonio de Tovar y de Damiana Tovar Liendo.

1840: Entra en el Colegio La Paz, que regenta el educador José Ignacio Paz Castillo, donde recibió clases de dibujos por Carmelo Fernández.

1850: Es enviado por sus padres para proseguir sus estudios en España, atendiendo a los consejos de Carmelo Fernández. Se inscribe en la Academia de San Fernando, donde tuvo por maestros a José de Madrazo y a su hijo Federico. Estudia aquí por espacio de año y medio.

1852: Tovar llega a París. Estudia en el taller de Leon Cogniet, fue compañero de estudios de Jean-Paul Laurens. Realiza copias de maestros antiguos.

1855: Regresa a Venezuela y trae consigo una algunas copias realizadas por él mismo de obras maestras en pintura, expuestas en los museos de Madrid y París. Realiza un autorretrato –reproducido en esta página. Copia a Murillo y Gericault. Ofrece servicios al Congreso Nacional para formar un museo de copias

³⁹² Para la realización de esta cronología se tomó como referencia los datos suministrados por Carlos Silva, Historia de la pintura en Venezuela, tomo II, pp. 107-131 y VV.AA., *Martín Tovar y Tovar*, Vol. 2, en *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005 pp. 1304-1309.

de maestros antiguos, que el mismo se en cargaría de realizar en Europa. La fue aceptada pero no había suficiente presupuesto para ejecutarla.

1856-1862: Realiza los retratos de su hermana Ana Tovar Liendo de Zuloaga y de Ana Gil Tovar de Zamora, también el de su padre, Antonio, el del General Manuel Vicente de las Casas y de José María Zamora. En 1862 regresa a París y de allí viaja a Londres, donde exhibe varias obras en la Exposición Internacional del *Crystal Palace*.

1864: De nuevo en Caracas, instala en la Esquina de Principal un taller de fotografía en asociación con José Antonio Salas, lo llaman *Fotografía artística Tovar y Salas*. Realiza retratos de diferentes personajes de la sociedad caraqueña del momento. Ejecuta *Escena llanera*, con la cual concurre una exposición internacional que tuvo lugar en Inglaterra ese mismo año. Pinta numerosos dibujos del natural y varios bosquejos y apuntes para obras futuras.

1869: Es nombrado, por poco tiempo, director del Instituto de Bellas Artes. Entre sus alumnos se encontraba el pintor Antonio Herrera Toro.

1873: Contrae matrimonio con doña Teotiste Sánchez.

1874: Recibe el encargo de ejecutar para el Capitolio Federal una galería de próceres, por tal motivo a París. Termina el encargo y regresa este mismo año a Caracas.

1876: Guzmán Blanco le encomienda la realización de una galería de personalidades del país. Pinta los retratos de Antonio Leocadio Guzmán, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, J. Bautista Arismendi, entre otros.

1877: Ejecuta el primer boceto para *La firma del Acta de Independencia*. También hace el retrato de Juana Verrué. Con el fin de completar la iconografía de las obras que expondrá en los muros de varios salones del Capitolio Federal, regresa a París. Posteriormente regresa al país y, en compañía de Celestino Martínez y Carmelo Fernández, pasa a formar parte del directorio del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1881: Le piden finalizar *La firma del Acta de Independencia*. De manera que regresa a París para culminar algunos detalles de los acontecimientos del 5 de julio –firma del acta- que representará en el lienzo definitivo. El resultado de dichos estudios preeliminares, es decir, la obra definitiva, se expuso en el Salón de los artistas franceses, al cual asiste el embajador de Venezuela en París, quien adquirió la obra.

1883: Finalizada ya *La firma del acta...*, Tovar y Tovar decide regresar a Caracas. Tiene lugar la Exposición Nacional en conmemoración del Centenario del nacimiento de Bolívar, en la cual el artista participó con la obra mencionada. El jurado del evento le confiere por su cuadro el Primer premio y Medalla de oro. El gobierno le encomienda realizar un nuevo cuadro que tuviera las mismas dimensiones de *La firma...*, sobre El tratado de Coche además de varios cuadros destinados para el Salón Elípticos del Palacio Federal.

1885: Tovar y Tovar firma un contrato con Guzmán Blanco en el que se compromete a pintar para el Salón Elíptico del Palacio Federal y la Cámara de Diputados, siete grandes lienzos que representarán las principales batallas de la Independencia suramericana. Regresa nuevamente a París. Allí finaliza su obra *La batalla de Carabobo* y regresa dos años después al país con las obras culminadas.

1887: Concluye los cuatro lienzos, de grandes dimensiones, que le habían sido encargados por el gobierno. En este sentido, finaliza los óleos de *La Batalla de Boyacá* y *La Batalla de Junín*, que serían expuestas en el Capitolio Federal. Trabajó en la colocación de *La Batalla de Carabobo* en el plafón de la cúpula del Salón Elíptico.

1890: Trabaja en una serie de paisajes que hace del Litoral de Macuto.

1891: Es colocada la cúpula exterior que protege al lienzo de *La Batalla de Carabobo*. Realizó su último viaje a París, donde permaneció varios años. Allí realizó varios retratos por encargo, y continúa las labores encomendadas por el gobierno.

1895: Se encontraba nuevamente en Caracas. Envía a la Exposición en homenaje al prócer Francisco de Miranda cuatro de sus obras. También participa en la conmemoración que, ese mismo año, el pueblo de Caracas realiza a Arturo Michelena en el Teatro Municipal. Se inaugura una exposición donde se exhiben sus cuadros de *Boyacá* y *Junín*.

1896-1900: Pinta una serie de paisajes de Caracas que tiene como motivo principal, en su mayoría, al Ávila. A finales de este período vuelve a realizar nuevos paisajes de Macuto en el Litoral.

1901: Se desprende del techo del Salón Elíptico el lienzo de *La Batalla de Junín*. En 1904 el pintor Herrera Toro lo repone tomando como modelo los bocetos realizados por Tovar y Tovar años atrás.

1902: Mientras las escuadras europeas se encontraban bloqueando las costas y puertos de Venezuela, fallece en Caracas el pintor Martín Tovar y Tovar a los setenta y cuatro años de edad, el 17 de diciembre.

Cronología no. 2: vida y obra del pintor venezolano Antonio Herrera Toro³⁹³.



Antonio Herrera Toro, *Autorretrato de pie*, 1895
Óleo sobre tela, 119,8 x 80,5 cm.,
Fundación de Museos Nacionales: Galería
De Arte Nacional.
Fotografía de Angélica Camerino

1857: Nació en Valencia el 16 de enero Antonio Herrera Toro, hijo de Juan José Herrera -abogado- y Teresa Toro, sobrina del último marqués del Toro. Antonio fue el sexto de la descendencia: Juan José, María Concepción, Diego, María Teresa y Manuel Augusto.

1867-1869: Debido a la precaria situación económica el Dr. Juan José Herrera se trasladó junto a su familia a Caracas. Antonio fue inscrito en el Colegio La Viñeta que dirigía Adolfo Ernst, donde sobresalió en dibujo al natural, composición literaria y matemáticas. Posteriormente, Herrera Toro comienza sus estudios de dibujo en la Academia de Bellas Artes dirigida en ese entonces por Martín Tovar y Tovar.

1870-1873: En 1870 muere el padre de Antonio Herrera Toro y su esposa asumió la educación de los hijos. Prosigue sus estudios de bachillerato y dedica su tiempo libre al dibujo. Posteriormente, hacia 1873, ingresa en la Universidad Central de Venezuela donde estudia Matemáticas alrededor de dos años. Continúa sus estudios en la Academia de Bellas Artes. Para el mes de agosto le pidió una cita a Guzmán Blanco con el fin de que le diera las indicaciones para corregir un retrato que le había hecho. Realiza las obras *Joven leyendo*, retrato de *Antonio Guzmán Blanco* y uno de retrato de *Concepción Jurado*.

1875: Gracias a su cuadro *La muerte de Bolívar* Herrera Toro logra una

³⁹³ Para la realización de esta cronología se tomó como referencia los datos suministrados por Mariam Caballero de Borges, *Cronología del artista*, pp. 119-152, en Anna Gradowska et al., *Antonio Herrera Toro (1857-1914). Final de un siglo* (Catálogo de Exposición). Un texto inédito, *Biografía*, de la sala en la cual se realizó la exposición y VV.AA., *Antonio Herrera Toro*, Vol. 1, en *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005 pp. 593-598.

beca proporcionada por el gobierno nacional para perfeccionar sus estudios en Europa. Viaja a Francia y llega a París el 24 de noviembre. Allí se encuentra con Tovar y Tovar quien inmediatamente se vuelve su maestro y guía en los museos. Allí permanecerá dos de los cuatro años que duró su estadía en el viejo continente.

1876-1878: Una vez en Roma, en 1878, Herrera Toro queda profundamente impresionado por el arte del Renacimiento italiano y especialmente por la obra de Miguel Ángel. Asistió a clases con el escultor Maccari y el pintor Santoro y comenzó estudios de perfeccionamiento en el Círculo Internacional de Bellas Artes. El 3 de marzo de 1878 se le otorgó un diploma en el que se le nombra miembro efectivo de la Asociación Artística Internacional de Roma. Durante este período realiza las obras *Naturaleza muerta*, los retratos de *Juan José Herrera* -padre del pintor-, *Teresa Toro de Herrera* -madre del pintor-, y *Concepción Herrera Toro* -hermana del pintor-, de *Martín Tovar y Tovar* y *Calle de Roma con tres monjes*.

1879: El primero de octubre le otorgan la medalla del *Busto del Libertador* y el diploma correspondiente. El 21 de octubre la *Junta de Desagravio* nombró a Herrera Toro como delegado para que asistiera al acto de reinauguración de las estatuas junto a los miembros del respetable Gremio de Bellas Artes y del ciudadano José Manuel Maucó. Este acto fue realizado el 28 de octubre. A comienzos de este mismo año, y luego de permanecer tres años y medio en Europa, regresa a Caracas e instala su propio taller en la esquina de Coliseo. Dentro de las pertenencias que trajo consigo se encuentra un retrato que le hizo su maestro Santoro y un busto en bronce de Rodolfo Bernardelli. Le envía correspondencia a Guzmán donde pide ser nuevamente favorecido para seguir estudiando en Europa durante dos o tres años más con algún encargo que le provea de recursos, lo cual no le fue concedido.

1880: El arzobispo de Caracas José Antonio Ponte y el Cabildo Eclesiástico le manifiestan el deseo de ornamentar el presbiterio de la Catedral, lo cual le obliga a trasladarse a París o a Roma becado por la Iglesia, por falta de los recursos necesarios en cuanto a materiales y modelos en Caracas. El 20 de abril el Cabildo acepta el proyecto. El pintor parte a Roma para ejecutar los bocetos de *La asunción* y las *Virtudes cristianas*. Realiza dos bocetos de *La asunción* y otros estudios sobre el tema; también ejecuta *La romana* y dos *Autorretratos*.

1883: Ya se encuentra en Caracas, y participa en la Exposición Nacional en conmemoración del Centenario del nacimiento de Bolívar, con su obra de *Los últimos momentos del libertador*, también exhibe *El incendio puesto en el parque San Mateo por Ricaurte* y *Cabeza de madonna*. Por las tres obras recibe medalla de plata. A finales del año le otorgan la Dirección de Instrucción Superior como catedrático de dibujo lineal en la Universidad Central de Venezuela. Culmina algunos encargos de la iglesia, como *La Inmaculada Concepción* y *El bautismo del Salvador*.

1884: Martín Tovar y Tovar le encomienda al pintor realizar los bocetos y estudios pertinentes para las batallas de Junín y Boyacá. Realiza las alegorías *Dama con retrato*, *Ángeles con espigas de trigo*, *Dama con jarrón* y *Antorcha*.

1885: El 4 de abril viaja a Perú para realizar los estudios pertinentes sobre los uniformes, los militares y la topografía de los paisajes y terrenos de Boyacá y Junín. De este período no existe prueba de que el artista haya realizado retratos al óleo.

1886: Realiza *La Caridad*, encargo designado a decorar las paredes del Palacio Arzobispal de Caracas. Actualmente se encuentra en la Catedral de Caracas. De esta fecha data el inicio de su trabajo como colaborador para la revista *El Cojo Ilustrado*, en la cual participa con ilustraciones, grabados, dibujos, pinturas y algunos ensayos sobre arte y poesía. De la misma manera contribuye con la *Revista América Ilustrada y Pintoresca*.

1889: Trabaja como colaborador en el diario guzmancista *El Partido Liberal*. Realiza la obra *Una gota de rocío* para la cual le sirve de modelo su hija Mercedes; también *Dos muchachas en el gabinete* del artista donde aparecen su esposa y su hermana. Además de varias ilustraciones que fueron destinadas a distintas publicaciones periódicas de la época.

1891-1894: Entre 1891 y 1892 se encuentra en Valencia, su ciudad natal, realizando la decoración para el plafón del Teatro municipal de esa ciudad. Seis meses antes de la muerte de su amigo Arístides Rojas, Herrera Toro realiza un retrato en tinta de este que, posteriormente, en 1895, llevaría al óleo. Al año siguiente envía a la *Exposición mundial colombina* de Chicago sus obras *Después del baño* (mejor conocida como *Al sol*), *La beneficencia* (hoy titulada *La caridad*) y *Una gota de rocío*. Dichas obras, más otras tantas de Cristóbal Rojas, Emilio Jacinto Mauri y Arturo Michelena, reciben la misma mención honorífica en el marco de dicha celebración.

1895-1897: Con motivo de la Exposición en homenaje al Centenario del nacimiento del mariscal Sucre, Herrera Toro envía 18 piezas para ser exhibidas, entre ellas se encuentra dos de los bocetos realizados para la decoración del plafón de la Catedral de Caracas, *Al sol* y la *Caridad*. Este mismo año realiza el mencionado retrato de su amigo Arístides Rojas, además de su famoso *Autorretrato de pie* –reproducido en este apéndice- y uno realizado a Carlos Zuloaga. Al año siguiente, en 1896, participa en la muestra que conmemoraba los ochenta años del fallecimiento de Francisco de Miranda, donde exhibe dichos retratos mencionados. A mediados de 1897 publica su libro de poesía *Manchas artísticas y literarias*. De este mismo período es un retrato que el artista realiza de su madre como una lectora –Actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu de Maracay.

1898-1900: Durante el primer año, 1898, el artista realiza una considerable cantidad de retratos y naturalezas muertas, como *Retrato de Mujer*, *Flores en mesa de mármol*, *La gota de agua*, *Sin título –maceta de flores-*, *Dos muchachas en el gabinete del artista*, retrato de José Luís Gorrondona y de Juan Antonio Sagrestáa. En este año es nombrado profesor de dibujo del Colegio Chávez. A partir del período posterior, 1899-1900, hace retratos de Enrique Arévalo, el de Doña Natividad Briceño de Mosquera, entre otros.

1901-1906: Concluye la decoración de la iglesia El Recreo y realiza dos retratos de Cipriano Castro, quien en ese momento ejercía la presidencia de

Venezuela. En 1903 realiza una copia del boceto realizado por su colega, fallecido en 1902, Martín Tovar y Tovar de *La batalla de Junín* para el Salón elíptico del Palacio Federal. En 1904 también se le encomienda la realización de la obra *La batalla de Ayacucho* para el Palacio Federal, realizada junto a la de *Junín* por Tovar y Tovar pero destruidas como consecuencia del terremoto que sacudió a Caracas en 1900. En 1905 Herrera Toro es encomendado por Cipriano Castro para realizar la decoración del recién construido Teatro Nacional de Caracas por el arquitecto Alejandro Chataing. Herrera Toro se encarga de la sala de espera y el plafón de la sala de espectadores. En la última etapa de este período el artista realiza los retratos del ex -presidente de Venezuela Francisco Linares Alcántara, de Simón de Bolívar, Francisco de Miranda, José Antonio Páez y Antonio José de Sucre.

1908-1912: A finales de 1908, tras la muerte de su amigo y colega Emilio Jacinto Mauri, Herrera Toro asume el cargo de director de la Academia de Bellas Artes. Al año siguiente de su nombramiento, el artista enfrenta una huelga organizada por sus alumnos quienes reclaman una actualización de los planes de estudio de la institución. Este grupo disidente se conocerá años más tarde como el *Círculo de Bellas Artes*. Su labor pedagógica y los conflictos mencionados lo distancian de su trabajo artístico, por lo cual no se encuentra mayor producción de Herrera Toro durante este período; sólo encontramos, en 1911, sus obras sobre las cuatro estaciones: *Invierno*, *Primavera*, *Otoño* e *Invierno*, además de una modesta galería de retratos designadas a la Casa del Congreso de Angostura en Ciudad Bolívar, elaboradas entre 1911-1912.

1914: Tras varios intentos de renuncia a su cargo de Director de la Academia, Herrera Toro es ratificado en su cargo como rector de dicha institución. Durante todos estos años el artista sigue colaborando con diferentes fuentes en el Cojo Ilustrado. Realiza una obra titulada *La aguadora*, no localizada actualmente. Fallece el 26 de junio en Caracas a los cincuenta y siete años de edad.

Cronología no. 3: vida y obra del pintor venezolano Cristóbal Rojas³⁹⁴.



Cristóbal Rojas, *Autorretrato con sombrero rojo*, 1887, óleo sobre tela, 60,5 x 50 cm.
Colección Fundación de Museos Nacionales:
Galería de Arte Nacional.
Fotografía de Angélica Camerino

1858-1965: Nace el 14 de diciembre Cristóbal Rojas en el pequeño pueblo de Cúa, Estado Miranda. Su padre, de quien hereda el nombre, fue médico y cursó estudios de filosofía en la Universidad de Caracas. 1856 conoce a Alejandra Poleo y poco tiempo después contraen matrimonio. Al Dr. Rojas y a Aristides Rojas los unía una gran amistad. Cristóbal fue el primero de cinco hermanos. Dos años después del nacimiento del futuro artista, la familia se traslada a Santo Domingo, donde pretenden abrirse nuevas oportunidades económicas. Para finales de este período crece la familia y se reinstalan nuevamente en Cúa.

1870-1880: Este primer año fallece Cristóbal padre quien era el sustento de la crecida familia. Por consiguiente se genera no sólo una crisis emocional entre ellos sino también una económica. Cristóbal hijo, en calidad de hermano mayor, se ve en la obligación de volverse un medio de ingresos para el grupo. De manera que entra a trabajar a una fábrica de tabacos. Durante esta larga etapa se comenta que el joven artista alternaba sus horas laborales con un creciente interés por el dibujo, el cual practicaba durante sus descansos. No obstante, no existe ningún trabajo de Rojas que date de este período. En 1878 un terremoto sacudió la población de Cúa dejando a su paso nada más que ruinas, por tal motivo los Rojas tuvieron que trasladarse a Caracas.

1881-1882: Ya en la ciudad capital, Cristóbal decide establecer contacto con el también pintor Antonio Herrera Toro –quien para el momento ya había regresado de Europa y tenía mucha más experiencia que Rojas- para que lo aceptara como su ayudante para la ejecución de unas pinturas murales para la Catedral de Caracas. De inmediato hacen amistad. Toro se vuelve su guía, le trata de enseñar las técnicas más importantes del oficio; una de estas prácticas

³⁹⁴ Para esta cronología se tomó como referencia datos biográficos del artista localizados En: VV.AA., *Cristóbal Rojas*, Vol. 2, en *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005 pp. 1149-1152; Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II y Anna Gradowska, *Cristóbal Rojas un siglo después y otros ensayos*.

fue el uso de la fotografía como recurso plástico, es decir, como material de apoyo para ser utilizado en la realización de cuadros, para lograr una mayor precisión de detalles y un realismo mucho más acentuado. De este período o quizás de un poco antes datan sus obras Ruinas del convento de las Mercedes, *Ruinas de Cúa y Cúa después del terremoto*, piezas de pequeño formato que al año siguiente Rojas decide presentar en la Exposición Nacional...

1883: Durante este año se lleva la Exposición Nacional conmemorativa del Centenario del nacimiento del Libertador. En el marco de esta ocasión, Cristóbal Rojas es instado por Herrera Toro para que participe en dicha exhibición. El joven se deja persuadir y presenta los tres pequeños paisajes antes mencionados y una obra de gran formato que será el blanco de variados elogios: *La muerte de Girardot en Bárbula*. La pieza es considerada por el entonces director de la Academia de Bellas Artes, Ramón de la Plaza, como expresión de *la aspiración de la inteligencia a la interpretación de la verdad*. Rojas es premiado con la preseña de bronce, que le hizo merecedor de una beca otorgada por el gobierno para continuar su formación artística en Europa. Se suponía que el joven pintor debía salir de puerto venezolano rumbo a París, luego de un tiempo allí debería dirigirse a Roma. Como veremos, Rojas no cumplió esta ruta y decidió permanecer el mayor tiempo posible en París. El 25 de diciembre data la primera carta que Rojas le envía a su madre desde la *Ciudad Luz*, es decir, que llega al viejo continente a finales de año.

1884-1885: A comienzos del primer año de este bienio, Rojas se inscribe en la Academia Julian ubicada en la avenida Víctor Hugo, y es asignado al taller de pintura del artista Jean-Paul Laurens, hombre conocido por ser sumamente estricto y exigente con sus alumnos, además de ser el más “realista” –es decir, para quien tenía mucho más peso copiar exacto de la realidad que reproducir idealizaciones- del grupo de artistas oficiales. Este mismo año se hace amigo estrecho del también pintor venezolano Emilio Boggio. Visita museos y exposiciones. Llega Arturo Michelena en 1895 a Francia, también becado por el gobierno nacional. Realiza un cuadro que tenía pensado enviar al Salón Oficial en el Palacio de las Industrias, se trata de un *Mendigo* -en el cual por la manera en como son llevados a cabo los detalles ya podemos denotar cierta influencia de los maestros holandeses en la obra de Rojas-, pero no logra su cometido pues no logra finalizarlo para la fecha pautada para la entrega. Tampoco logra expedirlo para la Exposición Universal de Londres. Al año siguiente realiza su obra *Maternidad*, donde aparece una joven madre muy pobre con su hijo dormido en su regazo. Esta obra si llega a tiempo al Salón de ese año y es exhibida sin llevarse ningún reconocimiento.

1886: El gobierno nacional decide reducir la ya escueta beca. Rojas participa en el salón con su obra *La miseria* que le confiere una mención honorífica por parte del Salón Oficial. Esta mención le procuró un calma relativa al artista quien, junto a Michelena, recibió la amenaza de Guzmán Blanco –en su calidad ya no de presidente sino de Ministro plenipotenciario de Venezuela en París- de salir de la ciudad para cumplir su destino, es decir, ir hacia Roma pues si no cuando regresara a la magistratura les revocarían la pensión. Y así lo hizo al poco tiempo. Uno de los hermanos menores de Rojas, Marcos, se encarga de enviarle algún dinero al artista para su manutención en la *Ciudad Luz*, además Rojas se sirve de sus propios medios para lograr su cometido. De finales de este

año data *El violinista enfermo*.

1887-1888: Durante este período comienza a resentirse la salud de Rojas producto de la tuberculosis. Sin embargo, esto no impidió el desarrollo de su labor artística. Siempre puso particular empeño en las obras que enviaba al Salón Oficial de París. Decide enviar al Salón de 1887 su obra *La taberna*, que pasa sin mayor distinción ante los ojos del jurado oficial. También envía *El plazo vencido* que no logra mucho tampoco. Del último año data su obra *El bautizo*.

1889: Para el Salón de este año Rojas prepara un gran lienzo, *Primera y última comunión*. Como consecuencia de un encargo realizado por Fray Olegario de Barcelona para la iglesia de La Pastora en Caracas, Rojas se encuentra buscando inspiración e imágenes poéticas en *La divina comedia* de Dante, de allí surge su obra de gran formato *Dante y Beatriz a orillas del Leteo* también enviada a la exposición de este año. Además, le llega una comisión del entonces presidente de la república Juan Pablo Rojas Paúl para que realice su retrato tomando como punto de referencia una foto que el efigiado tuvo a bien enviarle.

1890: Regresó a Venezuela, empobrecido, enfermo de tuberculosis y con la obra *El Purgatorio*, encargada por el Cabildo Eclesiástico de Caracas, con la que ganó Medalla de Oro de Tercera Clase en París. Realiza las obras *Los techos de París*, *La lectora*, *El balcón*, *Muchacha vistiéndose* y varias piezas de interiores. Cristóbal Rojas murió en Caracas el 8 de noviembre a la edad de treinta y tres años.

Cronología no. 4: vida y obra del pintor venezolano Arturo Michelena³⁹⁵.



Arturo Michelena, *Autorretrato con gorguera*, 1888, óleo sobre tela, 61 x 49.5 cm. Colección Fundación de Museos Nacionales: Museo Arturo Michelena. Fotografía de Angélica Camerino

1863-1869: El 16 de junio de 1863 nace en la pequeña ciudad de Valencia Francisco Arturo Michelena Castillo, el penúltimo de cinco hermanos. Su abuelo fue el pintor Pedro Castillo quien realizó trabajos murales para José Antonio Páez sobre batallas y contiendas en las que este último había participado. El 23 de abril de 1863 se firma el Tratado de Coche que puso fin a los cinco años de Guerra Federal. Los padres de Arturo fueron Juan Antonio Michelena y Socorro Castillo. Para finales de este período datan los primeros dibujos y tentativas sinceramente artísticas del pequeño y precoz Michelena.

1870-1872: Ingresa al Colegio Lisandro Ramírez. En 1871 es trasladado al Colegio Cajigal regentado por el Dr. Alejo Zuloaga. Durante este período, y a causa de su delicado estado de salud, Arturo realiza largos paseos al aire libre en compañía de su padre en los cuales ambos buscaban motivos para ponerse a dibujar.

1874: Este año realiza su famoso autorretrato a creyón, cuando cuanta a penas con once años de edad. Su familia queda impresionada con la habilidad técnica del pequeño. Llama la atención particular del escritor costumbrista amigo de la familia Francisco Sales Pérez quien, inmediatamente, se convertirá en el protector de Michelena.

1877-1881: El primer año de este período aparece publicado el libro *Costumbres venezolanas* de Sales Pérez, ilustrado con once láminas realizadas por Arturo Michelena. Entre 1878 y 1880 el joven se encuentra dibujando sin parar, aprendiendo las diversas técnicas, practicando diferentes motivos. De 1881

³⁹⁵ Para esta cronología se tomó como referencia datos biográficos del artista localizados En: VV.AA., *Antonio Herrera Toro*, Vol. 1, en *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005 pp. 593-598. ; Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II y Juan Röhl, *Arturo Michelena*.

data su obra *Niño con maraquita y Nerón niño*.

1882-1883: Realiza el retrato de Alejandro Tarbes y al año siguiente participa en la conmemoración del Centenario del nacimiento del Libertador con los cuadros *Alegoría de la República* y *Entrega de la bandera victoriosa de Numancia al batallón Sin Nombre*, esta última le amerita una medalla de honor, sin embargo la beca para continuar sus estudios en Europa no se le concederá sino hasta el año siguiente. Conoce al escritor Eduardo Blanco, con quien entabla amistad inmediatamente. La familia regresa nuevamente a Valencia, defraudados por no haber conseguido la anhelada entrevista con Guzmán para obtener la subvención al joven pintor.

1885-1886: Todavía en Valencia, Michelena se encuentra realizando un lienzo de *El general Crespo en la batalla de La Victoria*. En abril de 1885, Sales Pérez y Michelena logran una entrevista con el presidente del momento Joaquín Crespo con el fin de concretar la beca del pintor para continuar su instrucción artística en Europa. Se logra el objetivo y a mediados de año Michelena se encuentra rumbo a Francia. Se inscribe en la Academia Julian en el taller de Jean-Paul Laurens, donde ya se encontraban recibiendo clases Cristóbal Rojas y Carlos Rivero Sanavria. En 1886 concurre al Salón de los Campos Elíseos con un retrato realizado a Henri Daguerre disfrazado de torero y *El lector* del siglo XVII. Este mismo año el gobierno le disminuye la beca y, posteriormente, como resultado del descontento de Guzmán Blanco por la estadía de los jóvenes artistas en París y no en Roma, al retomar la primera magistratura el *Ilustre Americano* le suspende totalmente la subvención.

1887: Como mencionamos, cuando se disponía a participar en el Salón Oficial, el gobierno le suspendió la beca. De todos modos, acudió a la exposición de 1887 con el cuadro *El Niño enfermo*, que obtuvo Medalla de Oro de Segunda Clase, el premio más alto que se le dio a un artista extranjero. De hecho, se convirtió en el primer pintor venezolano que lograba tan señalado triunfo. Realiza un retrato de su madre.

1888: Presenta al Salón Oficial sus obras *La caridad* y un *Retrato ecuestre de Bolívar*, en calidad de invitado especial del Salón. Realiza otros retratos como el de Jean-Paul Laurens, Juan Francisco González y *Autorretrato con gorguera*. Además, de este año también data su primera obra orientalista *Soldados árabes*. Realiza los primeros estudios y bocetos para la obra que presentará al año siguiente: *Carlota Corday camino al cadalso*.

1889: En la Exposición Universal de París en conmemoración al centenario de la Revolución Francesa, presentó el cuadro *Carlota Corday camino al cadalso*, al que el jurado otorgó la Medalla de Oro de Primera Clase. También participa en el Salón Oficial con sus obras *El granizo del Reims* y *La joven madre*. Inicia los bocetos y estudios para sus cuadros de tema histórico: *El paso de los Andes*, *La campaña admirable* y *Retrato de Sucre*. Regresó a Caracas. El 28 de Octubre se encuentra en la ciudad de Valencia donde realizaron una velada músico-literaria en su nombre.

1890: Contrae matrimonio con Lastenia Tello el 17 de julio. Ejecuta los retratos de Andueza Palacios, la niña María Matos, el de su esposa y el general

Ramón Tello, además de un *Paisaje del Paraíso*. Pinta por encargo gubernamental la obra de grandes dimensiones *Vuelvan caras*. Ya casado, regresó acompañado de su esposa a París. Inmediatamente después de su arribo a la capital francesa, Michelena trabaja en lo que será su próximo lienzo a ser presentado en el Salón Oficial del año siguiente *Pentesilea*. Su salud se resiente y se ve obligado a pasar una temporada en *Villiers sur-Mer*, donde pinta un retrato de su esposa al aire libre frente a la playa. Realiza unos dibujos a pluma para la nueva edición que se publica tiempo después de la obra *Hernani* de Víctor Hugo. Recibe la noticia de la muerte de su compañero Rojas acaecida en Caracas, víctima de la tuberculosis. Realiza un curioso retrato de su amigo el Dr. Arístides Rojas: *Desván de un anticuario*, inspirado en algunos cuadros de su colega Meissonier.

1891: Como tenía previsto participa con su obra de descomunales dimensiones, *Pentesilea* o *El combate de las Amazonas*, en el Salón Oficial de París. A pesar de las críticas divergentes de las cuales fue blanco su lienzo³⁹⁶, el jurado le confiere Medalla de Oro al cuadro. Realiza las piezas *Campo de Marte* y *Escena de Circo*. Realiza los primeros estudios del trabajo que presentará en el Salón del siguiente año: *La vara rota*.

1892: El artista, quebrantado de salud, recibió la noticia del carácter de su enfermedad: padecía tuberculosis. Envía al Salón Oficial de París su cuadro ya terminado *La vara rota* y un retrato de *Los morochos Aguerrevere*. A mediados del año el matrimonio Michelena regresa a Venezuela debido al delicado estado de salud del artista. Deciden instalarse un tiempo en Los Teques. Envía a la Gran Exposición de Chicago su obra *Pentesilea*.

1893-1894: Durante el primer año de este período Michelena se encuentra trabajando en una *Alegoría de Colón*, además de recibir una gran cantidad de encargos de retratos entre ellos un *Retrato del General Joaquín Crespo*. Realiza diferentes estudios y bocetos para realizar las obras *La muerte de Cedeño en Carabobo* y *La multiplicación de los panes y los peces*.

1895: En el marco de la Exposición por el centenario del nacimiento del Mariscal de Ayacucho, Michelena realiza el cuadro *La muerte de Sucre en Berruecos*. Construyó un taller en la Pastora, Caracas, donde se instaló con su esposa a finales de año.

1896: Realiza los retratos de Martín J. Sanavria y el de la niña Brígida Matos de Ibarra. El 18 de julio se realiza una velada en el Teatro Municipal de Caracas, se aprovecha la ocasión para presentar *Miranda en la Carraca*; además de otros tantos de antigua data pero que el público caraqueño no había tenido la oportunidad de apreciar directamente, se trata de *Pentesilea* y *La vara rota*, entre otras. El mismo día en que se inaugura la velada a Michelena se le confirió la Medalla de Oro por su cuadro de *Miranda...* Realiza otro retrato de Joaquín Crespo y una obra titulada *La virgen de las palomas*. Recibe encargos para realizar la decoración del Palacio de Miraflores. Trabaja en las obras *Diana*

³⁹⁶ Refiriéndose a *Pentesilea*: *Mi cuadro no pasa en silencio. La prensa toda aquí se ocupa de él, unos para elogiarle, otros para despedazarle*, Carta escrita por Arturo Michelena a su padre, París, seis (6) de mayo de 1891.

cazadora, La estaciones, Flora y Pomona, La noche y La aurora.

1897: Concluye la decoración del Palacio de Miraflores. Trabaja en su obra *El Panteón de los héroes*, alegoría a los próceres de nuestra independencia. Culmina *La multiplicación de los panes y peces*, junto a los retratos del Arzobispo Crispulo Uzcátegui, el de su médico José Manuel de los Ríos y el de Josefina Blanco de Zuloaga. Le encargan realizar un retrato del Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, que fue regalado posteriormente al gobierno de Bolivia. Se agrava su condición y se ve forzado a trasladarse nuevamente a Los Teques.

1898: El Arzobispo Uzcátegui le encomienda realizar un cuadro sobre el tema de *La última cena*, que queda inconcluso tras la muerte del artista, acaecida el 29 de julio en Caracas a los treinta y cinco años de edad. Se decretó luto nacional durante tres días. Sus restos fueron trasladados al Panteón Nacional. En septiembre de se mismo año, se realizó una exposición en conmemoración a la vida y obra del artista Arturo Michelena, en ella se expusieron más de ciento treinta piezas del pintor.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Ilustración no. 1**, Johannes Vermeer (1632-1675), *La lechera*, c.1658, óleo sobre tela, 45,5 x 41 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam. Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 432..... 3
- Ilustración no. 2**, Adriaen van Ostade (1610-1685), *Campesinos en el interior de una taberna*, 1673, óleo sobre tela, 21,9 x 25,7 cm., Museo Histórico, Ámsterdam, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=25443>..... 4
- Ilustración no. 3**, Johannes Vermeer, *Vista de una calle de Delft*, 1658 ca., óleo sobre tela, 54,3 x 44 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=13855>..... 6
- Ilustración no. 4**, Diego de Velázquez (1599-1660), *El aguador de Sevilla*, h. 1619-20, óleo sobre tela, 106,7 x 82 cm., Museo de Wellington, Aspley House, Londres, Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 406..... 6
- Ilustración no. 5**, Henri Fantin-Latour (1836-1904), *La lectura*, 1872, óleo sobre tela, s. d., Colección Privada. Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=15311>..... 10
- Ilustración no. 6**, Jan Havicksz Steen (1626-1679), *El bautizo*, 1664, óleo sobre tela, 88,9 x 108,6 cm., colección Wallace, Londres. Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 428..... 11
- Ilustración no. 7**, Gustave Caillebotte (1848-1894), *Calles de París, día de lluvia*, 1877, óleo sobre tela, 212,2 x 276,2 cm., The Art Institute, Chicago. Reproducida en: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LAUTREC/Caillebotte.htm>..... 14
- Ilustración no. 8**, Fotografía tomada por el artista Gustave Caillebotte en la ciudad de París a las calles Moscou, Clapeyron y Turín, 1875, Reproducida en: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LAUTREC/Caillebotte.htm>..... 14
- Ilustración no. 9**, Jan van Eyck (1390-1441), *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre tabla, 81,1 x 59,7 cm, National Gallery, Londres. Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 242..... 17
- Ilustración no. 10**, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Baronne James de Rothschild*, 1848, óleo sobre tela, 141,9 x 101 cm., Colección Privada. Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=14148>..... 20
- Ilustración no. 11**, David Teniers, el joven (1610-1690), *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*, 1651, óleo sobre tela, 127 x 162,5 cm., Petworth House, Sussex, Nacional Trust Photographic Library. Reproducida en: Robert Schneider, *El arte del retrato*, p. 23..... 21

Ilustración no. 12, Jean-Marc Nattier (1685-1766), *Retrato de Madame de Pompadour como Diana*, 1748, óleo sobre tela, 53 x 43 cm., Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin. Reproducida en:

<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Sulte/Images/RenaudDaveneDesMeloizes/Angelique/Diane/NattierJean-Marc/Pompadour/g.jpg>..... 22

Ilustración no. 13, Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), *La marquesa de Hervey Saint-Denys como Diana*, 1875 ca., óleo sobre tela, 134 x 83 cm., Paris, Musée d'Orsay. Reproducida en:

<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Sulte/Images/RenaudDaveneDesMeloizes/Angelique/Diane/MadrazoGarretaRaimundo/g.jpg>..... 22

Ilustración no. 14, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Retrato de Eduoard Delessert*, 1864, óleo sobre tela, 32 x 22 cm., Colección de Edward T. Wilson, *Fund for Fine Arts*, Chevy Chase, Maryland, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=265>..... 24

Ilustración no. 15, William Merritt Chase (1849-1916) en su *Retrato de la señorita Dora Wheeler*, 1883, óleo sobre tela, 158,8 x 165,7 cm., Cleveland Museum of Art, Cleveland, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=7487>..... 24

Ilustración no. 16, Frans Hals, *La compañía del Capitan Reinier Reael*, mejor conocida como *Meagre Company*, 1637, óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm., Museo de Frans Hals, Haarlem. Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=13642>.....

..... 25

Ilustración no. 17, Viggo Johansen (1792-1870), *La reunión del artista*, óleo sobre tela, 60 x 90 cm., Colección privada, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=9757>..... 26

Ilustración no. 18, Henri Gervex (1852-1929), *La operación*, óleo sobre tela, s. d., Colección privada, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=2206>..... 26

Ilustración no. 19, Jean-Paul Laurens (1838-1931), *Retrato de mujer*, 1874, óleo sobre tela, 81 x 65 cm., Musée du Petit Palais, Paris, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=5392>..... 28

Ilustración no. 20, Thomas Couture (1815-1879), *Cabeza de mujer*, 1876, óleo sobre tela, 45,72 x 38,10 cm., Albright-Knox Art Galle, Buffalo, Reproducida en:

<http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=14038>..... 28

Ilustración no. 21, Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), *Retrato de mujer*, óleo sobre lienzo, 81,9 x 65,4 cm., Colección particular, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=10412>

..... 29

Ilustración no. 22, Paolo Veronese (1528-1588), *Las bodas de Caná*, -detalle-, Orquesta de pintores venecianos: Veronese con viola, Jacopo Bassano

con corneta triple, Tintoretto con lira, Ticiano con viola baja, 1562-63, Louvre, París, Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 339..... 31

Ilustración no. 23, Johannes Vermeer, *El geógrafo*, 1670 ca., óleo sobre tela, 53 x 46,6 cm., Instituto Städelsches, Frankfurt, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12778>..... 33

Ilustración no. 24, Johannes Vermeer, *El astrónomo*, 1668 ca., óleo sobre tela, 50 x 45 cm, Musée du Louvre, París, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12777>..... 33

Ilustración no. 25, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Felices efectos del columpio*, 1767, óleo sobre tela, 81 x 64 cm., The Wallace Collection, Londres, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=11830>..... 37

Ilustración no. 26, Jean-Honoré Fragonard, *La lectora*, 1776 ca., óleo sobre tela, 86 x 65 cm., National Gallery of Art, Washington DC., Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=11813>..... 38

Ilustración no. 27, Jean-Honoré Fragonard, *El recuerdo*, 1775, óleo sobre tela, 25 x 19 cm., The Wallace Collection, Londres, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=11827>..... 38

Ilustración no. 28, [Jean-Baptiste-Simeon Chardin](#) (1699-1779), *Retrato de Madame Chardin*, 1775, Pastel sobre papel, 46 x 38 cm., Musée du Louvre, París, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=28924>..... 39

Ilustración no. 29, [Jean-Baptiste-Simeon Chardin](#), *La bendición de la mesa*, 1740, óleo sobre tela, 49,5 x 38,5 cm., Musée du Louvre, París, Reproducida en: Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, p. 471..... 39

Ilustración no. 30, [Jean-Baptiste-Simeon Chardin](#), *La madre diligente*, 1740, óleo sobre tela, 49 x 39 cm., Musée du Louvre, París, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=28914>..... 40

Ilustración no. 31, Henri Gervex (1852-1929), *Una sesión del jurado del Salón de Pinturas*, 1885, óleo sobre tela, 116 x 90,2 cm., Reproducida en: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LAUTREC/Gervex.htm>..... 44

Ilustración no. 32, Henri Gervex, *El Jurado del Salón de Pinturas*. En ella aparecen entre otros los académicos Cormon, Tattégren, Lefèbvre, Robert-Fleury y Maignan. Fotografía tomada por el artista hacia 1885, París, Reproducida en: <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LAUTREC/Gervex2.htm>..... 44

Ilustración no. 33, [Raimundo de Madrazo y Garreta](#), *Retrato de la modelo Aline Masson*, s. f., óleo sobre tela, 81,5 x 65,5 cm., Museo del Prado, Madrid, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=14148>..... 46

- Ilustración no. 34**, [Raimundo de Madrazo y Garreta](http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=14149), *La carta de amor*, s. f., óleo sobre tela, 86,4 x 66 cm., Colección privada, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=14149>..... 46
- Ilustración no. 35**, [Raimundo de Madrazo y Garreta](http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=6424), *Mujer con máscara*, 1877, óleo sobre tela, 93 x 57 cm., Colección privada, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=6424>..... 47
- Ilustración no. 36**, Celestino Martínez (1820-1885), *Los cazadores de caballos en la posada*, 1866, óleo sobre tela, 82,3 x 121,2cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 52
- Ilustración no. 38**, Martín Tovar y Tovar (182-1902), *General Antonio Guzmán Blanco*, 1880, óleo sobre tela, 130 x 97,1 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 59
- Ilustración no. 39**, Martín Tovar y Tovar, *Doña Ana Teresa Ibarra de Guzmán Blanco*, 1876, óleo sobre tela, 227 x 155 cm, Colección privada, Reproducida en: Alfredo Boulton, *Pintura y cultura: siglos XVIII y XIX*, Milás, Ascanio Editores, 1996, p. 88..... 59
- Ilustración no. 40**, Martín Tovar y Tovar, *Firma del Acta de Independencia*, 1883, óleo sobre tela, 500 x 600 cm., Colección Consejo Municipal del Distrito Capital. Reproducida en: Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, pp. 114-115..... 68
- Ilustración no. 41**, Antonio Herrera Toro (1857-1914), *La muerte del Libertador*, 1875, óleo sobre tela, 245 x 170 cm., Colección Museo Bolivariano. Reproducida en: Juan Calzadilla, Antonio Herrera Toro, p. 583..... 68
- Ilustración no. 42**, Antonio Herrera Toro, *Retrato de Don Arístides Rojas*, 1895, óleo sobre tela, 159 x 127 cm., Colección particular, Reproducida en: Anna Gradowska et al., *Antonio Herrera Toro (1857-1914). Final de un siglo*, p. 114..... 70
- Ilustración no. 43**, Cristóbal Rojas (1858-1890), *Dr. Odoardo León Ponte*, 1884, óleo sobre tela, 72,3 x 47,3 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 71
- Ilustración no. 44**, Arturo Michelena (1863-1898), *Aureliano Otáñez*, 1890, óleo sobre tela, 240 x 139,5 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 71
- Ilustración no. 45**, Antonio Herrera Toro, *Sin título –personaje popular–*, 1899, óleo sobre tela, 51 x 29,5 cm., Colección particular, Fotografía de Daniela Lanz..... 72
- Ilustración no. 46**, Cristóbal Rojas, *La taberna*, 1887, óleo sobre tela, 212 x 272 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 75

- Ilustración no. 47**, Antonio Herrera Toro, *El patio*, 1889, óleo sobre tela, 90 x 74,4 cm., Colección Particular, Reproducida en: Juan Calzadilla, *Antonio Herrera Toro*, p. 576..... 79
- Ilustración no. 48**, Antonio Herrera Toro, *Teresa Toro de Herrera*, 1877, óleo sobre tela, 65,5 x 54 cm., Colección Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional. Reproducida en: Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 218..... 79
- Ilustración no.49**, Emilio Jacinto Mauri (1855-1908), *Margarita viniendo de la Iglesia*, óleo sobre tela, 255 x 179,7 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 81
- Ilustración no.50**, Martín Tovar y Tovar, *Juana Verrué*, 1877, óleo sobre tela, 65 x 54,5 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 81
- Ilustración no. 51**, Arturo Michelena, *Desván de un anticuario*, 1893, óleo sobre tela, 69 x 53 cm., Colección Fundación John Boulton, Fotografía cortesía de la Fundación John Boulton..... 82
- Ilustración no. 52**, Emilio Jacinto Mauri, *Parisina*, 1879, óleo sobre tela, s. d., Colección particular, Reproducida en: A. A. A., *Emilio Mauri: un tiempo en la pintura*, en *El Nacional*, p. 4, Caracas, 18 de febrero de 1978..... 83
- Ilustración no. 53**, Charles Giron (1850-1914), *Parisina*, 1883, óleo sobre tela, 200 x 99 cm., Colección Museo *du Petit-Palais*, Fotografía de Daniela Lanz..... 83
- Ilustración no. 54**, Arturo Michelena, *La joven madre*, 1889, óleo sobre tela, 172 x 141,8 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 84
- Ilustración no. 55**, Arturo Michelena, *La alcoba –retrato de su esposa-*, 1890, óleo sobre tela, 133 x 95,5 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Museo Arturo Michelena, Fotografía de Angélica Camerino..... 86
- Ilustración no. 56**, Arturo Michelena, *Miranda en la Carraca*, 1896, óleo sobre tela, 196 x 945,5 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Fotografía de Angélica Camerino..... 87
- Ilustración no. 57**, Antonio Herrera Toro, *Eduardo Blanco*, s. f., óleo sobre tela, 122,3 x 93 cm., Colección Sucesión Óscar Augusto Machado, Reproducida en: Anna Gradowska et al., *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, p. 112..... 87
- Ilustración no. 58**, Cristóbal Rojas, *La miseria*, 1886, óleo sobre tela, 180 x 221 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Galería de Arte Nacional, Reproducida en: Angélica Camerino..... 88

Ilustración no. 59, Fotografía de una reunión en el taller de Rojas en la *Rue Pelambre*; asisten: Rojas, Rivero Sanavria y la modelo de Rojas para el cuadro *La miseria*, 1886..... 88

Ilustración no. 60, Cristóbal Rojas, *Personajes en la escalera*, 1886, óleo sobre tela, 128 x 99 cm. aprox., Colección Doña Emilia Núñez de Boulton. Reproducida en: Alfredo Boulton, *Historia de la pintura. Época Nacional*, tomo II, p. 199..... 94

Ilustración no. 61, Arturo Michelena, *Señorita Emilia Alcalá*, 1892 ca., óleo sobre tela, 112 x 92 cm., Colección Particular, Reproducida en: Rafael Páez, *Arturo Michelena*, p. 78..... 97

Ilustración no. 62, John Everett Millais (1829-1896), *Pasaje North-West*, óleo sobre tela, 113 x 172,7 cm., Colección particular, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=689>..... 104

Ilustración no. 63, Cristóbal Rojas, *La lectora*, 1890 ca., óleo sobre tela, s. d., Colección particular. Reproducida en: Rafael Páez, *Cristóbal Rojas*, p. 221..... 106

Ilustración no. 64, Cristóbal Rojas, *Retrato de mujer*, 1889 ca., óleo sobre tela, s. d., Colección particular. Reproducida en: Rafael Páez, *Cristóbal Rojas*, p. 210..... 107

Ilustración no. 65, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Plaza de Toros: la entrada del toro*, 1886, óleo sobre tela, 45,7 x 76,2 cm., Colección particular, Reproducida en: <http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=84&page=2>..... 114

Ilustración no. 66, Arturo Michelena, *La vara rota*, 1892, óleo sobre tela, 201,4 x 280,7 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Museo Arturo Michelena, Fotografía de Angélica Camerino..... 115

Ilustración no. 67, Arturo Michelena, Detalle del público de *La vara rota*, 1892, óleo sobre tela, s. d., Colección Fundación Nacional de Museos: Museo Arturo Michelena. Fotografía de Angélica Camerino..... 117

Ilustración no. 68, Arturo Michelena, *Boceto preeliminar. La vara rota*, 1891, óleo sobre tela, s. d., Colección particular, Reproducida en: Juan Röhl, *Arturo Michelena*, p. 147..... 118

Ilustración no. 69, Antonio Herrera Toro, *La carta o El taller*, 1898, óleo sobre tela, 70 x 54.4 cm., Colección particular. Reproducida en: Juan Calzadilla, *Antonio Herrera Toro*, p. 563..... 125

Ilustración no. 70, Antonio Herrera Toro, *Dos muchachas en el gabinete del pintor*, 1889, óleo sobre tela, 65 x 41,5 cm., Colección particular. Reproducida en: Anna Gradowska et al., *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, p. 82..... 128

Ilustración no. 71, Antonio Herrera Toro, *Sin título –el pintor en su taller-*, s. f., óleo sobre tela, 70 x 52,8 cm., Colección hermanos Lovera de Sola, Reproducida en: Anna Gradowska et al., *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, p. 118.....134

Ilustración no. 72, Antonio Herrera Toro, *El taller del pintor*, 1902, óleo sobre tela, 44,5 x 36,7 cm., Colección Fundación Nacional de Museos: Museo Arturo Michelena, Fotografía de Angélica Camerino..... 134

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Anónimo, “La exhibición venezolana del señor James M. Spence en Manchester”, en *La Opinión Nacional*, Caracas, 10 de enero de 1873.
- Anónimo, “Exposición de pintura”, en *El Cojo Ilustrado*, año IV, no. 76, Caracas, 15 de febrero de 1895, p. 119.
- Calcaño, Julio, “D. Antonio Herrera Toro”, en *El Cojo Ilustrado*, año II, no. 35, Caracas, 1ro. de junio de 1893, pp. 198-199.
- Esteva-Grillet, Roldán, *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, compilación de textos realizada por Roldán Esteva-Grillet, Caracas, Consejo de desarrollo científico y humanístico, U. C. V., vol. 1, 2001.
- Flaubert, Gustav, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Edime, 2001[1857].
- Izagurre-Valero, Miguel, “La Exposición Michelena”, en *El Tiempo*, año VI, mes IX, no. 1670, Caracas, sábado 5 de noviembre de 1898, p. 1.
- Méndez y Mendoza, Eugenio, “Retrato del Dr. Aristides Rojas”, en *El Cojo Ilustrado*, año I, no. 10, Caracas, 15 de mayo de 1892, pp. 154-155.
- Michelena, Arturo, *Cartas a su familia desde París, Caracas*, Hemeroteca Nacional.
- Mudie Spence, James, “Inventario de las obras exhibidas en la exposición del Café Ávila”, en *Catálogo de obras de arte reunidas en dieciocho meses de viaje por aquella República*, Caracas, Ediciones Librería Europa, 1952 [1873], ahora reproducido en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, Vol. 1, compilación de textos realizada por Roldán Esteva-Grillet, Caracas, Consejo de desarrollo científico y humanístico, U. C. V., 2001, pp. 254-281.
- Noulens, J., *Annuaire du salon: artistes français et étrangers (deuxième année, au salon de 1886)*, París, E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1886.
- Picón Febres, Gonzalo, *La literatura venezolana en el siglo XIX*, Caracas, Presidencia de la República, 1972 [1906].
- Plaza, Ramón de la, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Imprenta Nacional, 1977 [1883].
- _____, “Bellas Artes [Revista de la Exposición Nacional del centenario]”, reproducida en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, Vol. 1, compilación de textos realizada por

Roldán Esteva-Grillet, Caracas, Consejo de desarrollo científico y humanístico, U. C. V., 2001 [1883], pp. 362-378.

- Proust, Marcel, “Por el camino de Swann”, primer volumen de la serie *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 [1919].
- Reynolds, Sir Joshua, *Fragmentos de sus quince discursos a los alumnos de la “Royal Academy”*, Londres, Editorial Laurens, 1961 [1784].
- Ríos, José Manuel de los, “Emilio J. Mauri”, en *El Tiempo*, año VI, mes III, no. 1524, Caracas, sábado 14 de mayo de 1898, p. 1.
- _____, “Antonio Herrera Toro”, en *El tiempo*, año VI, mes I, no. 1491, Caracas, sábado 26 de marzo de 1898, p. 1.
- Rivodó, Ermelindo, “Una visita al joven pintor venezolano Cristóbal Rojas”, en *El Cojo Ilustrado*, año I, no. 13, Caracas, 1ro. de julio de 1892 [2 de octubre de 1886], pp. 195-196.
- Rojas, Arístides, *El constituyente de Venezuela y el cuadro de Martín Tovar y Tovar que representa el 5 de julio de 1811*, Caracas, Publicaciones del Consejo Municipal del Distrito Federal, 1955 [1884]
- Rojas, Cristóbal, *cartas a su madre desde París (1883-1886)*, Caracas, Hemeroteca Nacional.
- Romero García, Manuel Vicente, *Peonía*, Caracas, Colección Libros Revista Bohemia, no. 11, 1974 [1890].
- Semprum, Jesús, *El libro que no se ha escrito*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004 [1906].
- Waldmann, Emile, *El arte del realismo e impresionismo del siglo XIX*, Barcelona, Talleres gráficos iberoamericanos, 1986 [1894].
- Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart: El vientre de París*, Madrid, Alianza Editorial, 1976 [1882].
- _____, *Les Rougon-Macquart: La taberna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998 [1877].
- Zuloaga Tovar, Martín, “La Galería de pintura”, en *El tiempo*, año II, mes XII, no. 579, Caracas, sábado 16 de febrero de 1895, p. 2., también reproducida en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*, Vol. 1, compilación de textos realizada por Roldán Esteva-Grillet, Caracas, Consejo de desarrollo científico y humanístico, U. C. V., 2001 [1883], pp. 516-519.
- _____, “La Galería de pintura (cont...)”, en *El tiempo*, año II, mes XII, no. 584, Caracas, jueves 21 de febrero de 1895, p. 2.

Fuentes secundarias

- Alcibiades, Mirla, *La heroica aventura de construir una nación*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica, 2004.
- Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1983.
- Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, tomo I, Valencia, España, Fernando Torres Editor, 1975.
- Arias Anglés, Enrique, *Del neoclasicismo al impresionismo*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- Boulton, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, tomo II, 1973.
- _____, *Pintura y cultura: siglos XVIII y XIX*, Milás, Ascanio Editores, 1996.
- Burke, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona, España, Editorial Crítica, 2001.
- Calzadilla, Juan, *Obras singulares del arte en Venezuela*, Caracas, Euzko americana de Ediciones, 1979.
- Cappelletti, Ángel, *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Carrera Damas, Germán, "La crisis de la sociedad implantada la formulación del Proyecto Nacional (1830-1870)", en *Una nación llamada Venezuela*, 2006, pp.65-88.
- Celebonovit, Aleska, *Some call it kitsch, masterpieces of the bourgeois realism*, New York, New York University Press, 1976.
- Cogniat, Raymond, *El romanticismo*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1969.
- _____, *Historia de la pintura: El artista y la sociedad a partir del siglo XIX*, tomo II, Barcelona, España, Editorial Vergara, 1988.
- Da Antonio, Francisco, *Textos sobre arte (Venezuela 1682 – 1982)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- Daudy, Philippe, *El siglo XVII*, Madrid, Ediciones Aguilar, 2 tomos, 1970.
- Dorival, Bernard, *La peinture française*, Paris, Librairie Larousse, 1946.
- Dorronsoro, Josune, *Significación histórica de la fotografía*, Caracas, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Equinoccio, 1981
- Dupont, Jacques and François Mathew, *The seventeenth century. The new development in art from Caravaggio to Vermeer*, New York, Skira, 1962.

- Esteva-Grillet, Roldán, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1986.
- _____, *Julián Oñate y Juárez (1843-1900ca.), un pintor de ultramar*, Caracas, CDCH-UCV, 2000.
- Fosca, François, *The eighteenth century. From Watteau to Tiepolo*, New York, Skira, 1972.
- Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Francastel, Galienne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- Friedlider, Max J., *El realismo en la pintura del siglo XVII*, Barcelona, España, Editorial Labor, 1955.
- Gall, Jacques y François, *La pintura galante francesa del siglo XVIII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Gay, Claire, *El siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1969.
- Gombrich, Ernts, *La historia de la pintura*, Madrid, Editorial Debate, 2001.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, España, Seix Barral, 1976.
- Goslinga, Cornelis Ch., *Venezuelan painting in the nineteenth century*, Assen, Van Gorcum and Comp. N. V., 1967.
- Gradowska, Anna, *Cristóbal Rojas un siglo después y otros ensayos*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1993.
- Hobsbawm, Eric, *La era del imperio 1875-1915*, Barcelona, España, Crítica, 1998.
- Lassaigne, Jacques, *El impresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- Nochlin, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Noriega, Simón, *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*, Mérida, Venezuela, Ediciones del Rectorado de la Universidad de los Andes, 1993.
- Nucete – Sardi, José, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, Caracas, Editorial Ávila Gráfica, 1950.
- Panofsky, Edwin, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970.

- Pellicer, Alejandro C., *La pintura inglesa*, Barcelona, España, Editorial Almada, 1964.
- Pérez Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- Pevsner, Nikolaus, *Las academias de arte. Pasado y presente*, Madrid, Arte Cátedra, 1981.
- Picón Salas, Mariano, *Estudios de literatura venezolana*, Madrid, Ediciones Edime, 1961.
- _____, *Las formas y las visiones*, Prólogo y compilación de textos a cargo de Juan Carlos Palenzuela, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982.
- Planchart, Enrique, *La pintura en Venezuela*, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.
- Raynal, Maurice, *The nineteenth century*, Zurich, Editions d' Art Albert Skira, 1980.
- Röhl, Juan, *Arturo Michelena*, Caracas, Editorial Arte, Edición homenaje al cuatricentenario de Caracas, 1966.
- Rosen, Charles y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo*, Madrid, Hermann Blume, 1988.
- Rosenberg, Jacob, Seymour Slive y otros, *Arte y arquitectura en Holanda (1600-1800)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- Schneider, Rorbert, *El arte del retrato*, Köln, Taschen, 2002.
- Segura, Enrique, *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, Madrid, Blass S. A, 1965.
- Silva, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, Caracas, Armitano Editores, tomo II, 2000.
- Silva, José, *La pintura holandesa*, Barcelona, España, Editorial Amaltea, 1958.
- Siwka, Colette, *Historiografía, biografía y literatura. Venezuela, siglo XIX*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Wildenstein, Daniel, *Fragonard*, París, Librairie de C. Bourbet, 1976.
- Wissman, Fronia, *Bouguereau*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.
- Washburn, Gordon Bailey, "Definition of the concept 'genre art'", en *Encyclopedia of world art*, New York, McGraw-Hill, 1959, pp. 82-108.

Hemerografía

- Anónimo, “Cuadro costumbrista de Antonio Herrera Toro”, en *El Universal*, Caracas, 21 de febrero de 1957, p. 3.
- Anónimo, “Emilio Mauri: un tiempo de la pintura”, en *El Nacional*, cuerpo B, Caracas, 18 de febrero de 1978, p. 4.
- Caballero, Marian, *Protagonistas del siglo XIX venezolano, Homenaje al Gran Mariscal de Ayacucho en el bicentenario de su nacimiento*, Caracas, Galería de Arte Nacional (Catálogo de exposición Jul-Oct 1995), 1995.
- _____, *El retrato en la pintura venezolana del siglo XIX. Colección Galería de Arte Nacional*, Caracas, Galería de Arte nacional (Catálogo de exposición, Sep.-Ene. 1997), 1997.
- Calzadilla, Juan, *Martín Tovar y Tovar*, Revista no. 11, Caracas, Ediciones Edime, 1968, pp. 57-84.
- _____, *Antonio Herrera Toro*, Revista no. 10, Caracas, Ediciones Edime, 1970, pp. 57-84.
- Capriles, María Cristina, et al., *Arturo Michelena, su obra y su tiempo (1863-1898)*, Caracas, Colección Banco Industrial de Venezuela, 1989.
- Catálogo General, *Colección de pinturas, grabados y estampas del siglo XIX*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1993.
- Gradowska, Anna, et al., *El academicismo. Revisión de criterios*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1988.
- Gradowska, Anna, et al., *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, Caracas, Galería de Arte Nacional (Catálogo de exposición, Dic. 1995, Feb. 1996), 1995.
- Malosetti, Laura, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en *Nazione e identità plurime*, Coloquio del Centro Internacional de Altos Estudios Latinoamericanos, Friuli, Universidad de Udine, 2006, pp. 103-127.
- Monteiro, Inés, “Primitivos flamencos, obsesión por el realismo”, revista *Historia, National Geographic*, número 21, año 20, Barcelona, España, noviembre de 2005, pp. 27-30.
- Páez, Rafael, *Cristóbal Rojas*, Revista no. 8, Caracas, Ediciones Edime, 1968, pp. 57-84.
- _____, *Arturo Michelena*, pp. 57-84, Revista no. 3, Caracas, Ediciones Edime, 1968.
- Pérez, Carolina, *De cara el retrato. Pintura europea en las colecciones Museo de Bellas Artes de Caracas y Museo Nacional de la Habana. Siglo XVI al*

XIX, Caracas, Museo de Bellas Artes (Catálogo de exposición, Nov. 1994-Feb. 1995), 1995.

- Pérez Oramas, Luís Enrique et al., *Genio y gloria de Arturo Michelena*, Caracas, Galería de Arte Nacional (Catálogo de exposición, Oct-Ene 1999), 1998.

- Planchart, Enrique, *Tres siglo de pintura en Venezuela*, Caracas, Museo de Bellas Artes (Catálogo de la “Exposición organizada con motivo de los actos de toma de posesión del presidente electo de los Estados Unidos de Venezuela: Sr. Rómulo Gallegos”), 1948.

- Rivera, Nelson, “Entrevista a Mirla Alcibíades: Mujeres y periodismo en el siglo XIX”, en *El Nacional*, encartado “Papel Literario”, Caracas, 28 de Abril de 2007, pp. 4-5.

- Roldes, Marian, *El academicismo*, Barquisimeto, Museo de Barquisimeto (Catálogo de exposición May-Jun 1997), 1997.

- Salvador, José María, “La enseñanza artística en Venezuela bajo la égida de Guzmán Blanco (1870-1887)”, en Revista *Escritos*, no. 19-20, III Etapa, diciembre-enero 2004, Caracas, Dirección de Cultura de la UCV, 2004, pp. 27-61.

- Toledo Tovar, E., “El ‘retratismo’ de Antonio Herrera Toro”, en *El carabobeño*, Valencia, 28 de julio de 1964, p. 2.

- Velásquez, Lucila et al., *Museo Arturo Michelena*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Catálogo de la exposición permanente sobre el artista), 1974.

Fuentes inéditas

· Capote, Manuel, *La tradición de la pintura religiosa europea y su proyección en la pintura venezolana del siglo XIX: estudio del patrimonio pictórico de la ciudad de Caracas*, Caracas, UCV, FHE, Escuela de Artes, 1992.

· Palacios, Carlos, *Toreo de taller. La tauromaquia en la obra de Arturo Michelena, Armando Reverón y José Gabriel Fernández*, Caracas, UCV, FHE, Escuela de Artes, 2000.

Otras fuentes

· González García, Antonio, "La visión fotográfica en la pintura. Siglo XIX", revista electrónica *Cuadernos monográficos*, tema 3, Sevilla, Octubre de 2000, última revisión 2004, en:

<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/IMPRESIONISMO/TextoT3.htm> [recuperado el 26 de diciembre del 2006], 2002.

· VV.AA., *La Belle Epoque: L'art pompier enterré puis ressucité*, de <http://www.artcult.com/pompa.htm> [recuperado el 11 de mayo del 2006], 1999.

· Majluf, Natalia, *Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*. Archivo cortesía de la Dra. Laura Malosetti Costa, la reseña sobre la posterior publicación de este catálogo se encuentra en: <http://www.informaworld.com/smpp/content~content=a747864569~db=all> [recuperado el 21 de febrero del 2007], 1999.